

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 5

LA FUNZIONE VERGA NEL NOVECENTO E OLTRE

Atti del panel del XXV Congresso AIPI
(Palermo, 26-29 ottobre 2022)

a cura di
Donatella La Monaca e Domenica Perrone

Fondazione Verga - Euno Edizioni

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 5



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo della Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITUTIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

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

Andrea Manganaro - Università di Catania

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

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-251-6

Finito di stampare nell'ottobre 2023

da Photograph - Palermo

La funzione Verga nel Novecento e oltre

Atti del panel del XXV Congresso AIPI
(Palermo, 26-29 ottobre 2022)

a cura di
Donatella La Monaca e Domenica Perrone

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

DONATELLA LA MONACA E DOMENICA PERRONE	
Premessa	9
GABRIELLA ALFIERI	
La «conquista della verità»: il realismo come «manifestazione dell'osservazione coscienziosa»	13
SALVATORE FRANCESCO LATTARULO	
Né vincitori né vinti. Due figure di lottatori allo specchio: Gesualdo Motta e Alfonso Nitti	55
MARIO MINARDA	
«...quel vecchio uomo di mare, in una primitività quasi omerica». Palinsesti antichi e (ri)scritture moderne tra Verga e Pirandello	67
ERMELINDA MARTUCCI	
Realtà, amore e solitudine nelle novelle <i>Di là del mare</i> di Giovanni Verga e <i>L'uomo solo</i> di Luigi Pirandello Affinità intertestuali	75
MARIA LUISI	
Ascendenze verghiane nella prosa di Adelaide Bernardini Capuana	87

VINCENZA D'AGATI	
«Nel nome di Giovanni Verga, l'edificatore».	
Un'ipotesi di <i>ricostruzione</i> letteraria	95
STEPHANIE CERRUTO	
Alla ricerca della «spontaneità campagnola»:	
echi verghiani in <i>Tre croci</i> (1920) e <i>Il podere</i> (1921)	105
DARIA MOTTA	
Brancati novelliere e il «non-maestro» Verga	113
MARIELLA GIULIANO	
Dal verismo al neorealismo. <i>Lo stile che esprime ma non spiega</i>	
in <i>Paesi tuoi</i> (1941) e ne <i>Il Compagno</i> (1946) di C. Pavese	123
GIUSEPPE PALAZZOLO	
Pomilio, Verga e l'urto con il reale	133
SANDRO DE NOBILE	
«Preferisco il catanese». Sulla lunga fedeltà	
di Luciano Bianciardi a Giovanni Verga	145
SILVIA CAVALLI	
Luigi Malerba tra funzione Verga e modello Visconti	153
MILENA ROMANO	
Echi verghiani nell'opera di Emma Dante fra teatro,	
cinema e romanzo	161
DARAGH O'CONNELL	
Sotto il sole verghiano: Verga e Consolo scrittori di cose	173
ANGELO CAMPANELLA	
Spigolature linguistiche da Verga a Silvana Grasso	181
<i>Indice dei nomi</i>	191

DONATELLA LA MONACA E DOMENICA PERRONE

PREMESSA

Si pubblicano in questo volume, sotto l'egida della Fondazione Verga, i saggi dedicati, alla *Funzione Verga in Italia nel Novecento e oltre*. Essi costituiscono il primo tassello del vasto mosaico che si è venuto componendo intorno al tema *Raccontare la realtà. Italia ieri e oggi* del XXV Congresso AIPI, svoltosi a Palermo, dal 27 al 29 ottobre 2022.

La coincidenza con l'anno del centenario della morte dell'autore dei *Malavoglia*, ha infatti spinto – dopo gli anni dell'emergenza globale della pandemia e dell'inevitabile boom del virtuale – gli organizzatori dell'atteso appuntamento internazionale dell'Associazione, a riconsiderarne la grande lezione e a individuare nella sua opera un irrinunciabile paradigma.

Ritornare al tema della *realtà*, riportare alla ribalta la rappresentazione e il racconto dell'esperienza concreta, fatta di incontri e di scambi tangibili, verificabile al di fuori dell'orizzonte immateriale della rete oppure della sua riapparizione in forma di simulacro, ci è apparso un imprescindibile obbligo morale e conoscitivo.

E la disincantata analisi verghiana della realtà, ancorata a una dolorosa concezione del vivere, non poteva non prospettarsi allora come un originale modello letterario che, inaugurando a fine Ottocento una nuova stagione narrativa, ha assunto il valore di un atto fondativo.

Ecco perché, nella sezione del convegno dedicata a quella che è stata definita *pour cause* «Funzione Verga» – della cui prima parte qui si raccolgono i contributi dedicati alla sua presenza nelle opere degli scrittori italiani – si sono indagate le ragioni e le modalità del recupero della lezione dello scrittore siciliano la cui sperimentazione ha rivoluzionato dal profondo il romanzo gettando le basi per la sua evoluzione e il suo rinnovamento.

Muovendo da queste premesse, i saggi qui pubblicati hanno reso visibile – da diverse prospettive critiche e attraverso specifici casi di studio – il dialogo intrattenuto lungo tutto il Novecento (affacciandosi alcuni anche sul

nuovo millennio) con una delle voci senza dubbio più originali della nostra tradizione. Una voce che ha saputo misurarsi con le manifestazioni della modernità attraverso il metodo inimitabile dell'«osservazione coscienziosa» della realtà opportunamente sottolineato da Gabriella Alfieri nel saggio introduttivo.

Questo volume ne mostra la vitalità a cominciare dalla generazione immediatamente successiva a quella dell'autore dei *Malavoglia* ovvero da quei giovani, come Svevo e Pirandello, succeduti (come avrebbe dichiarato l'agrigentino nel suo famoso discorso di Catania per gli ottant'anni di Verga) a quelle prime generazioni di scrittori contemporanei cui «certe vedute estetiche si erano aperte, non chiare ai predecessori»¹. Al loro vitale confronto, produttivo di originali incrementi conoscitivi, segue (dopo aver messo a fuoco la singolare esperienza letteraria di Adelaide Bernardini Capuana) quello della generazione degli anni ottanta: di Borgese, che fa di Verga il baluardo della riedificazione del romanzo, e di Tozzi, che riconosce per tempo in Verga una bussola indispensabile per orientarsi assimilandone peraltro alcune tecniche stilistiche. Ma è con il rapporto problematico di Brancati che si inaugura una multiforme assimilazione della lezione verghiana. La sua opzione per la linea saggistico-riflessiva di ascendenza derobertiana, che lo porta a scelte narrative diverse, non gli impedisce infatti di riconoscere lo spessore esistenziale della interpretazione verghiana del mondo e di specchiarsi in essa. E al «senso del mondo» e alla «chiusa tristezza che [...] spri-gionava» dalla poetica verghiana rinvia, dopo un'iniziale dichiarazione di estraneità, pure Mario Pomilio appartenente alla generazione apparsa sulla scena letteraria nel secondo dopoguerra. Mentre una lunga fedeltà – maturata a ridosso delle lezioni universitarie di Luigi Russo – manifesta il suo coetaneo Luciano Bianciardi per il quale Verga fu un maestro di moralità e di stile. All'insegna dello scrittore catanese muove anche Luigi Bonardi scegliendo come pseudonimo il nome Malerba ricorrente in alcune sue opere e intrattenendo con lui un duraturo rapporto che si piega di volta in volta a sempre nuove esigenze conoscitive.

All'interno di un paradigma verghiano inoltre si configura, tra rifiuto della letteratura e fede nella scrittura, la poetica di Vincenzo Consolo che iscrive la propria rimodellizzazione del romanzo nella tradizione letteraria siciliana costruendo una genealogia di cui lui si sente l'erede naturale.

Conclude infine il diagramma corale delle esperienze artistiche indagate in questo volume una ricognizione della parabola letteraria di Silvana Grasso

¹ L. PIRANDELLO, *Discorso di Catania*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1965, p. 411.

volta a porre in risalto come all'interno dell'«oltranza» espressiva della sua scrittura risuonino gli echi della lezione verghiana.

Tali affondi critici condotti sulle opere degli autori novecenteschi hanno confermato – tra riprese, riscritture, deformazioni, contaminazioni che ne hanno verificato l'influenza sulla tradizione successiva – l'esemplarità della proposta verghiana.

Mentre la nozione di realtà appare oggi non omogenea, inafferrabile, si è potuto così inverare, nell'inedito modo di Giovanni Verga di raccontare la realtà, l'atto fondativo di una nuova sintassi che potesse aiutare ad andare al cuore delle emergenze di questo nostro presente in cui l'orizzonte immateriale della rete è diventato sempre più pervasivo e alcune applicazioni del digitale manipolano e sfaldano i confini della realtà mettendola profondamente in dubbio.

Basti considerare gli aggettivi che frequentemente la definiscono evocando l'universo affascinante e insieme inquietante del metaverso e delle deepfake! Essa è diventata infatti: virtuale, aumentata.

La «fiumana» inarrestabile del progresso, ci verrebbe da dire! E il nostro pensiero, mentre assistiamo alla «bancarotta della nostra civiltà» (direbbe Gesualdo Bufalino), sancita dalle tante catastrofi che incombono corre a Verga e al turbamento con cui egli, alla fine dell'Ottocento, la osservò.

Approdato «dal chiuso dei salotti al plein air dei campi, delle piazze, dall'adulterata chimica delle passioni mondane all'affabulante mimesi degli affetti più elementari e nudi dell'uomo»² egli gettava con patimento esistenziale il suo sguardo da «titano» (la definizione è di Brancati!), costretto a rilevarla, sull'eterna vicenda degli esseri umani inesorabilmente destinati alla sconfitta. È singolare come il ritratto tratteggiato dallo scrittore di Comiso incontri quello di un giovane Brancati che appena ventiquattrenne su «Critica fascista» (1931) aveva constatato anche lui questa sorta di condanna parlando di «sordo malumore», di «asprezza tutta di ordine psicologico», di «misterioso cruccio espressivo» generati dall'essere *dannato* a inverare nei suoi pescatori, nei suoi contadini, nei suoi vinti una dolorosa nozione di destino.

E nel suo sofferto scandaglio gettato sul reale, di fronte all'insensato procedere della storia, non possiamo oggi non rispecchiarci anche noi sentendo, come lo scrittore del *Don Giovanni in Sicilia*, che «nessuno ha mai affondato le mani nel nostro cuore come lui, il gigante carcerato»³.

² G. BUFALINO, *Ritratto di Giovanni Verga*, in *La letteratura italiana*, vol. VI, Roma, Armando Curcio Editore 1989.

³ V. BRANCATI, *Mondo verghiano*, in *Il borghese e l'immensità*, Milano, Bompiani 1973, pp. 31-32.

GABRIELLA ALFIERI

Università di Catania

LA «CONQUISTA DELLA VERITÀ»:
IL REALISMO COME «MANIFESTAZIONE
DELL'OSSERVAZIONE COSCIENZIOSA»

1. Perché Verga?

Ci si potrebbe chiedere «Perché assumere Verga come autore paradigmatico del realismo?» La risposta può articolarsi variamente, a partire dalle asserzioni della critica più accreditata: perché è autore classico e moderno insieme (Luperini) o perché ha saputo integrare organicamente enunciazioni programmatiche e rappresentazioni concrete, producendo testi dominati da un atteggiamento conoscitivo e non giudicante (Baldi). O si potrebbe assumere una recente acquisizione che ne fa il ‘patriarca’ del realismo in Italia, in quanto grande e instancabile sperimentatore, come per tutti gli esponenti di un autentico, essenziale “realismo”¹. Effettivamente nei suoi 82 anni di vita (1840–1922), oltre a realismo e verismo, Verga ha attraversato varie correnti letterarie, dal romanticismo al modernismo, e ha sperimentato i più vari generi testuali (novella, bozzetto, racconto lungo, romanzo, dramma), adeguando lingua e stile a ogni ambiente narrato. La più lapidaria e al contempo organica caratterizzazione della febbrile ricerca stilistica di questo autore rimane quella di Gianfranco Contini: «Il Verga ha tanti linguaggi quanti sono gli strati ch’egli indaga, e li gestisce in parallelo»². Né meno incisiva appare la considerazione di Guido Baldi sull’inscindibilità tra scelte ideologico-poetiche e scelte stilistiche: la posizione ideologica di Verga, fondata sull’accettazione e quindi sulla rappresentazione della realtà così com’è («nella sua datità»), emerge direttamente dai testi, e dal «peculiare uso degli strumenti della tecnica narrativa», sicché ignorare il livello stilistico signifi-

¹ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2023 [2016¹]; A. BALDINI, «*I Malavoglia*» e il progetto dei “*Vinti*”, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 115-146.

² G. CONTINI, *Letteratura dell’Italia unita*, Firenze, Sansoni 1968, p. 142.

cherebbe «falsare la decodificazione del messaggio nella sua totalità»³. Solo così la realtà si racconta da sé: se non si danno alternative all'esistente, ogni intervento giudicante risulta inutile e privo di senso, ed è inevitabile che siano le cose a parlare da sé, senza più essere costrette a passare attraverso il filtro correttivo della lente dello scrittore⁴. L'artificio della regressione nell'universo mentale del mondo subalterno, intesa come procedimento tecnico consapevolmente devoluto a fini conoscitivi ed espressivi, discende dall'esigenza di rispondere a una precisa definizione della realtà.

La presupposizione per un approccio più adeguato a Verga si configura pertanto di ordine strettamente testuale: proporrò una lettura del testo *sub specie litterarum et linguae*, una lettura "vergine" dei testi che possa contribuire a una comprensione più attinente dei testi stessi agli intenti d'autore e possa coglierne e preservarne l'autenticità di significato. Più in generale tale approccio potrebbe puntare a una nuova narrazione della storia letteraria e linguistica: obiettivo forse ambizioso, ma vale la pena di accarezzarlo. E, se guardiamo agli intenti storico-linguistici e storico-letterari, si tratterà più semplicemente di proporre una lettura – e quindi una didattica – che punti a sfatare lo stereotipo del Verga univocamente e unilateralmente siciliano e scrittore agrammaticale per inserire la sua scrittura nell'esperienza letteraria – e il suo linguaggio nel codice espressivo – del realismo europeo.

Occorrerà allora partire dal ricevente più immediato della comunicazione didattica della testualità verghiana. Un primo test in questa direzione può considerarsi un sondaggio condotto sul gradimento di Verga a scuola con studenti romani e siciliani⁵, di cui riporterò, ovviamente, solo alcuni dati più significativi. L'approccio diegetico è testimoniato dalla risposta di Sara (Augusta): «Mi è piaciuto il modo in cui l'autore racconta una vicenda scandalosa nella Lupa», mentre su quello sociologico si esprime efficacemente Federico: «Di Verga ho apprezzato il voler utilizzare la letteratura non a scopo di intrattenimento, ma per far conoscere le reali condizioni dei luoghi di cui parla e raccontare la storia per come è andata veramente». Su Verga e Zola davvero rappresentativo il parere di Giulia (Roma):

Mi è piaciuto il modo in cui Giovanni Verga concepisce l'impersonalità, perché è molto più originale e artistico di quello di Zola. Nelle opere di Zola il narratore è impersonale e racconta solo ed esclusivamente ciò che accade.

³ G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica e narrativa del Verga verista*, Napoli, Liguori 2006, p. 21.

⁴ Ivi, p. 22.

⁵ Ringrazio il prof. Flaminio Poggi del Liceo "Aristofane" di Roma e la prof.ssa Alessandra Traversa del Liceo "Megara" di Augusta (provincia di Siracusa) per aver messo a disposizione i risultati delle loro inchieste.

Nelle opere di Verga, invece, il narratore è impersonale, ma dall'interno, ed è questo che mi piace: il narratore si confonde con i personaggi, la pensa come loro, ci racconta i fatti come se conoscessimo già gran parte della storia.

Queste testimonianze ci confermano, ove ce ne fosse bisogno, l'attualità del messaggio narrativo ed esistenziale di Giovanni Verga presso le giovani generazioni⁶ e ci forniscono una risposta alla domanda con cui si è aperto questo intervento.

2. Una poetica disseminata

Il medesimo iter metodologico può essere valido per ricomporre la poetica disseminata di Verga: interrogare i testi, narrativi, teatrali, epistolari, e i paratesti (prefazioni e novelle metatestuali) può contribuire a costruire un ideale manifesto del realismo e della riforma linguistico-stilistica verghiana.

In tale allineamento di testi noti, forse mai letti organicamente in sequenza, il primo posto andrà alla lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878: Verga vi delinea la casistica sociologica che intende ritrarre e il repertorio sociolinguistico su cui baserà le sue scelte stilistiche per caratterizzare i tipi sociali del ciclo. Ricontrollata sull'autografo, la lettera ha rivelato nuovi accordi sintattici e semantici, superando prospettive di lettura falsate.

Vale la pena di riprodurre il passaggio centrale, che racchiude la definizione di realismo. Confronteremo la versione di Villaroel, che per primo pubblicò la lettera, con quella dell'autografo per evidenziare come e quanto la vulgata, che si basava proprio sulla trascrizione dello stesso Villaroel e su più o meno intenzionali manipolazioni successive, ne abbia alterato la coesione sintattica e la coerenza tematico-semantica:

Villaroel 1922

Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti. Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa (*sic*), la sincerità dell'arte in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi in-

⁶ Sulle più attuali prospettive didattiche su Verga si veda ora il volume n. XV degli «Annali della Fondazione Verga» (<https://www.sikeedizioni.it/categoria-prodotto/fondazione-verga/open-access/>), interamente dedicato al tema *A scuola con Giovanni Verga*, dove si raccolgono i contributi di studiosi provenienti dal mondo universitario e scolastico, tra cui quello di F. POGGI, *Verga in periferia. La ricezione verghiana in un liceo romano*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), a cura di G. Alfieri e A. Manganaro, pp. 387-402.

fime dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron 'Ntoni*, e a finire nelle vaghe aspirazioni, nelle ideali avidità dell'*Uomo di lusso* (un segreto) passando per le avidità basse alle vanità del Mastro don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato.

Alfieri 2020

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

Come si vede, ripristinando la lezione dell'autografo, la struttura sintattica del periodo acquista maggior scioltezza e congruenza (*ciascun romanzo recupera il proprio ruolo di soggetto di potrà rendere, non prendere come leggeva Villaroel*), e la sequenza si ricompona nel suo autentico assetto⁷.

Sul piano semantico-lessicale *ispirazioni* è più congruente di *aspirazioni* riferito all'artista, e, sul fronte strettamente grafico, *coscenziosa* per *coscenziosa* si conferma come errore verghiano, mentre *fisionomia* per *fisionomia* risponde a usi scrittori dell'epoca.

Ma l'acquisizione più fruttuosa di questa rilettura rimane la rimodulazione critica: finora la critica identificava il *realismo* colla *sincerità dell'arte*, secondo la chiosa verghiana, ma continuava a crederlo il soggetto del verbo seguente (*potrà prendere un lato ecc.*), che connotava invece la finalità artistica affidata invece a ciascun romanzo del ciclo: il principio artistico insomma ha continuato a sostituirsi, in un'involontaria metonimia d'autore, all'opera che doveva tradurlo in atto (non secondaria in tal senso, va ribadito, anche la correzione *potrà rendere*).

⁷ Si legga la versione ritoccata da G. ALFIERI, «Il realismo io l'intendo così». *Ritocchi e postille alla lettera a S. Paola su «La Marea»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIII (2020), pp. 253-378 (<https://www.sikeedizioni.it/categoria-prodotto/fondazione-verga/open-access/>).

2.1. Epitesti: spigolature dai carteggi verghiani

Sembra sia stato Ferdinando Martini a impostare la poetica militante di Verga. In una lettera datata Roma, 28 ottobre 1873 il letterato toscano incoraggiava l'autore di *Eva* a perseverare nello sperimentalismo:

A non entrare nella quistione, Ella ha fatto santamente; il meglio per Lei è scrivere libri che abbiano tutti il pregio della verità come l'Eva. *Colle chiacchiere si fa poco; per abbattere tutti i ruderi dell'arte accademica, ci vuol ben altro: bisogna picchiare e picchiar forte cogli esempi e non co' precetti.* In Italia oggi regna una gran confusione sul proposito dell'arte e delle lettere; a libri come il suo faranno dapprima l'occhio torvo, poi si assuefaranno poco a poco a guardarli più benignamente; a persuadersi che per moralizzare l'umanità ci sono i pulpiti e le commedie sociali; ad amare la natura com'essa è, non rifatta dagli ortopedici per servire ai gusti delle ragazze da marito e degli adulteri vaganti frollati per canizie anticipata⁸.

In piena consonanza la missiva di Verga da Milano il 16 febbraio 1874, in cui si elogiava *Peccato e penitenza*:

Ho divorato il suo libro prima, e l'ho riletto poi per mio conto esclusivo onde tentar di rubarle il segreto di quella grazia disinvolta che sapete dare agli scritti voialtri toscani, parlo dei toscani che scrivono come Lei; mi piace perché m'ha fatto vivere e sentire com'Ella voleva, perché m'ha assorbito, direi, nella sua atmosfera, perché mi ha fatto trovare in me un po' del marito, un po' della Rina, e un po' dell'amante; mi piace perché mi ha fatto esclamare: è vero! Cotesta, checché si dica è la prima condizione necessaria a tali opere d'arte – fra di noi lascio correre la bestemmia –. *Oggidì, ad ogni pie' sospinto, vi danno del realista come vi darebbero del ladro in politica; ma tanto peggio per chi non sa esserlo senza cadere nel volgare.* L'arte da noi, almeno cotesta forma dell'arte, s'è un po' troppo ammuffita negli stanzoni delle Accademie, mentre altrove agitavasi colla vita rigogliosa di tutti i giorni. Volere o non volere, saranno sempre le passioni, le virtù, i vizi, il carattere insomma di un secolo che danno l'alito vitale alle opere d'arte, e tutti i grandi capolavori, in nome dei quali si predica il classicismo, ne hanno l'impronta. Con tali criteri babbo Omero sarebbe forse più realista di Sardou nell'Andreina, salvo il rispetto

⁸ G. VERGA, *Carteggi con F. Camerini, S. Farina, F. Martini*, edizione critica a cura di M.M. Vitale, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Epistolario, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, p. 102. Corsivi miei.

dovuto a Omero – e cogli entusiasmi archeologici, convenzionali e morali avremo sempre di quelle opere smascolinate che adornano la letteratura fiacca, quando non è ipocrita, della “Antologia”.

L’armonizzazione tra i due autori è testimoniata ancora dalla risposta di Martini, inviata da Pisa l’8 marzo 1874:

Intorno al romanzo dite verità sacrosante; e che tutti dovrebbero intendere, se, come avvertiva il Manzoni, le cose semplici non fossero le più difficili a esser capite dall’universale. Del rimanente il dimostrare teoricamente la verità, in questo ordine d’idee è addirittura inutile; *disputare di realismo è un perdere il tempo; il pubblico di rado si adatta a vuotarsi la testa colle formule astratte; meno che in ogni altro luogo, in Italia. Per persuaderlo ci vogliono le opere: fate altri libri come l’Eva e convincerete tutti.* [...]

Non è questione d’arte, amico mio. *Tutta questa gente che ci grida la croce addosso è persuasa come noi che questa del realismo è una questione vecchia come l’arte: che tutti i grandi scrittori da Dante, anzi da Omero che voi citate a proposito, furono realisti; per tirar dalla loro i gonzi, danno ad intendere che i realisti d’oggi vogliono soltanto dipingere il brutto. La questione, secondo me, è diversa. Abbiamo di fronte a noi il paolottismo, che è religioso e politico e si fa letterato quando gli torna conto discorrere di letteratura in sostegno dei suoi principi religiosi e politici. Ecco tutto*⁹.

Anche l’idioletto estetico verghiano si rivela debitore verso il lessico del Martini recensore di *Nedda* sul “Fanfulla” del 6 luglio 1874, che ci restituisce la diffidenza generale verso il realismo:

È un racconto di poche pagine, ma ha i pregi che si trovano ne’ maggiori scritti del Verga: *l’originalità, la osservazione diligente, scrupolosa della realtà, e un concetto profondamente e giustamente umano* [...]. La gente timorosa che ha tanto sbraitato contro l’autore dell’*Eva*, non si sgomenta: non ci sono nel bozzetto di cui parlo, le crudità che le hanno dato noia nel romanzo. E non pertanto anche questo è un libro *realista*.

Bisognerebbe fare a intendersi: e con un po’ di buona volontà, non sarebbe, mi pare, difficile capire che chiedere il *realismo* non significa chiedere agli scrittori di andare a scegliere sempre e dovunque il brutto; ma sì di rappresentare il bello ed il brutto secondo che essi appaiono nella vita, tali quali sono *realmente*, insomma non secondo questa o quella regola, giusta precetti falsi o stantii. [...]

⁹ Ivi, pp. 104-105. Corsivi miei, sottolineature dell’autore.

Ora, secondo alcuni, *la regola* deve appunto consistere in questo: non già nello studiare ne' sommi il modo di interpretare il vero, ma nell'imitare quel che essi han fatto, e studiare la verità non negli aspetti della natura, ma nelle opere dell'arte.

Chi si ribella a questo controsenso, è un *realista*, vale a dire, un demolitore, un ignorante, un manigoldo... e chi più n'ha più ne metta.

Per fortuna che le son parole, e il vento le porta via.

Il Verga è proprio sulla strada dritta, e non può non andar lontano, se avrà il criterio di non badare a chi si affanna a indicargli le scorciatoie le quali menano Dio sa dove¹⁰.

Anche nel rapporto, leale e franco, con Cameroni si avverte una consonanza di linguaggio e di intenti. Basti leggere la puntuale e perentoria risposta di Verga, datata 18 luglio 1875, alla recensione a *Tigre reale*, in cui – giustamente – il critico coglieva segnali di compromissoria moralismo:

Non mi son pentito e non mi pento di nulla, e non ho inteso offrire nessun pegno di riconciliazione colla *Tigre Reale*. Rispetto troppo l'arte per venire a patti e transazioni coi miei convincimenti, per cui ti dico francamente la sola cosa che non accetto del tuo giudizio, ma per carità non andare a credere che ti tiri giù qui proprio qui un articolone di professione di fede, parlo a Cameroni, non a Pessimista, in tutta confidenza, ad occhi chiusi, perché ho bisogno di aprirti l'animo mio colla franchezza medesima ch'egli mi fa l'onore d'impiegare meco. *Ho cercato sempre di essere vero, senza essere né realista, né idealista, né romantico, né altro*, e se ho sbagliato, o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'*Eva* nell'*Eros* in *Tigre Reale*¹¹.

Ma lo stesso Verga non era immune dai pregiudizi etici se in *Madame Bovary* riconosceva solo l'effimero realismo erotico e passionale, come confidava a Capuana il 16 gennaio 1874:

Il libro del Flaubert è bello, almeno per la gente del mestiere ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; *non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei senzi* (sic); *anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione*

¹⁰ F. RAPPAZZO - G. LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei: recensioni e interventi, 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2016, p. 124.

¹¹ Cfr. VERGA, *Carteggi con F. Cameroni...*, p. 36; sottolineature dell'autore.

[...] Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, e da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio¹².

A pochissimi anni di distanza la prospettiva cambia decisamente e il lessico del Verga teorico della letteratura si consolida man mano che procede la maturazione della poetica e della pratica realista. Così nel 1880, l'autore di *Vita dei campi* adopera senza più remore o attenuazioni i termini più caratterizzanti del realismo: *sincerità, osservazione, rappresentazione*, come documentano le famosissime enunciazioni della lettera al Farina su *L'Amante di Gramigna*:

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 necessari, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; [...credo] ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale¹³.

E quella al Filippi su *Rosso Malpelo*:

Il mio *studio*, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire *la rappresentazione all'osservazione*, mettere 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 modo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel *così detto realismo*, *l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione*¹⁴.

Il coronamento di questa conquista di intenti e di linguaggio si sarebbe avuto nel carteggio con Capuana, che pullula di espressioni divenute pro-

¹² G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 29.

¹³ G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint ed. 1987, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2021, p. 92.

¹⁴ P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29, alle pp. 7-9.

verbali nella manualistica come *il sostituire la nostra mente ai nostri occhi e la ricostruzione intellettuale*:

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

da gran tempo in Italia non si era visto *uno studio così accurato e coscienzioso*, anzi se ha un neo, è quello di essere troppo coscienzioso, se avresti [*sic*] sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso di pubblico grosso; ma per te, per me, per quanti amano in questo senso la verità nell'arte, il tuo lavoro varrà dippiù appunto per questa severa sprezzatura, e per questo rigore di analisi psicologica¹⁵.

Altre parole topiche del vocabolario di Verga realista affiorano nella corrispondenza con Emilio Treves, a partire dalle lettere sulla tormentata composizione de *I Malavoglia*, risalenti alla primavera-estate del 1880:

Eccovi i primi capitoli del romanzo. Io preferisco tagliar via tutta la prima parte sino a pagina 42 [...].
Rinunzio ad una maggiore evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia e di interesse. Ad ogni modo vorrei anche il vostro parere perché sono perplesso su di ciò. E quando avrete finito di leggere vi prego di mandarmi ogni cosa¹⁶.

Quello che mi dite delle novelle m'incoraggia e mi fa lieto pel romanzo nel quale ho cercato di estrinsecare quel concetto che *l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò: che più si riesce a rendere immediata l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre*¹⁷.

All'editore, vissuto come giudice e consigliere a un tempo, Verga confidava anche l'ansietà e poi la certezza di saper attingere un'adeguata rappresentazione artistica della realtà socio-ambientale:

¹⁵ Cfr. le lettere del 14 marzo e del 18 giugno 1879, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana ...*, pp. 80 e 86.

¹⁶ Lettera di Verga a Treves, da Milano, 25 aprile 1880, in G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 48.

¹⁷ Lettera di Verga a Treves, da Milano, 19 luglio 1880, *ivi*, p. 50. Corsivi miei, sottolineature dell'autore.

Quanto al ms. dei *Malavoglia* datemi ancora una settimana o due, e ci guadagneremo tutti. Io non so quel che ne dirà il pubblico, spero però che vi vedrà l'intendimento d'un tentativo veramente letterario. In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di *rendere l'ambiente con semplicità di mezzi*, costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare i miei eroi piccini.

Mi pare di esser riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, e *metterli nell'ambiente vero*, e aver *reso realmente* questo ambiente¹⁸.

A capolavoro concluso si rafforzava la consapevolezza di intenti perseguiti e risultati raggiunti, e non a caso affiorano per la prima volta le formule dell'*impersonalità diegetica* e del *colore locale*:

*Non ho mai visto così nettamente posata e così felicemente risolta la quistione del naturalismo, o realismo che si voglia, ma che tu nettamente definisci il portato dello studio scientifico positivo nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte. Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'amante di Gramigna, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi e che ora son lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi. [...] Ma ciò che mi fa maggior piacere è il vederti approvare il tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale*¹⁹.

Ed ora, caro Cameroni, ti ringrazio anche del tuo secondo articolo, e davanti ad un critico come te, coscienzioso e convinto, mi cessa il debito di difendere le mie idee. No, *io non limito i modi di sviluppo delle teorie naturaliste, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea, e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio, rinunciando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso. Io non ci sono riuscito, ma non vuol dire che il principio sia falso, altri riuscirà; e il profilo, la descrizione, la presentazione, oltre che*²⁰

¹⁸ Lettere del 19 luglio e 9 agosto 1880, *Ibidem* e *ivi*, p. 51.

¹⁹ Lettera di Verga a Capuana, da Milano, 29 maggio 1881, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana ...*, p. 119.

²⁰ Purtroppo non ci è pervenuto l'autografo, ma solo una trascrizione di Maria Borgese, che potrebbe aver letto "altro che", dove sarebbe più congruo *oltre che*.

sommaria e presentata di sbieco, parrà falsa e insopportabile come sembrano oggi le tirate e i soliloqui sulla scena²¹.

Sulla “Rivista Repubblicana” del febbraio 1881 Cameroni aveva sollecitato il pubblico a leggere *I Malavoglia*, ma aveva espresso qualche riserva sul metodo verghiano:

Che i Vinti abbiano ad essere oggettivi, pagina per pagina, frase per frase – che la riproduzione della realtà debba essere tanto intensa, da infondere vita ad ogni figura, ad ogni scena, ad ogni parola, come se l'autore li conoscesse i suoi personaggi ad uno ad uno ed assistesse con i propri occhi a ciascun episodio, nulla di meglio. Che l'ambiente sia reso con l'evidenza da stereoscopia, e i caratteri con tutto il rilievo di persone vive ed i fatti con l'impronta di cose veramente avvenute, fin qui il concetto letterario del Verga non fa una grinza. Ma perché affaticarsi ed affaticare i lettori, tutto facendo nascere dal dialogo e da frammenti di descrizione e privandosi di altri mezzi, parimenti oggettivi, essenzialmente conformi alle teorie naturaliste ed utilissimi allo scopo prefisso? *Soeur Philomène e Germinie Lacerteux*, la *Fortune des Rougon*, e la *Conquête de Plassan, Jacques Vingtras* [...] ecc. possono essere citati dagli avversari del realismo come prototipi della intransigenza naturalista. Ebbene, si prenda l'amico Verga la cura di confrontarli coi suoi *Malavoglia* e si convincerà che reca danno ai propri lavori ed alla propaganda delle teorie naturaliste, limitando deliberatamente i modi dello sviluppo. [...] altro è far delle concessioni alla folla, offrendole del verismo annacquato e sostituendo l'arte soggettiva all'oggettiva; altro eccitare con entusiasmo il Verga a perseverare nella riproduzione del vero, raccomandandogli però l'uso di tutte le forme di realizzazione del suo concetto²².

Il confronto dialettico tra i due amici proseguiva nei mesi successivi, estendendosi alla letteratura francese, con puntuali riferimenti agli autori e ai testi che Cameroni aveva indicato come parametri di scrittura realista. Così il 31 maggio Verga replicava dopo aver letto un autore in voga:

Ti confesso che Jacques Vingtras mi ripugna: del merito letterario ce n'è pochino, ma pochino assai! *C'è uno scintillio d'umanismo canceroso, ma nessuna qualità letteraria solida; e l'osservazione psicologica non solo è superficiale, ma fatta di ma-*

²¹ Lettera di Verga a Cameroni, 19 marzo 1881, in Verga, *Carteggi con F. Cameroni...*, p. 44. Corsivi miei, sottolineature dell'autore.

²² RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, pp. 238-239. Con qualche taglio la recensione era già apparsa sul “Sole” del 25 febbraio 1881.

niera, colle lenti d'ingrossamento di un pessimismo d'accatto. Poi cotesto nichilismo letterario, se posso ammetterlo nella forma, mi pare che si condanni da sé nel fatto. [...]. Dimmi quel che c'è di sincero nel sacrificio che fa nel vendere quel paletò giallastro che non ha altra colpa all'infuori di quella di non essere elegante? e questa sventura di non possedere un paletò elegante non ti fa ridere? Non ci vedi in fondo il movente della bile che ispira tutto il libro? l'appetito di tutti i godimenti buscati senza fatica che fa di Vingtras un umanitario un fratello dell'operaio, e un ultra liberale? [...] come devo credere ai sentimenti amorevoli di questo uomo per il popolo, alla fraternità di quest'uomo che non sa essere figlio, che non ha una sola parola d'affetto per i suoi genitori che saranno corti di mente, poco espansivi, gretti, borghesi quanto si vuole, ma hanno fatto quello che hanno potuto per metterlo in quella che credono una posizione onorata? [...]. Io so che Zola s'è fatto sempre un vanto di essere arrivato a Parigi senza scarpe ai piedi, e non so che abbia maledetto i suoi genitori perché gli hanno fatto insegnare a leggere e a scrivere²³.

E ancora, il 2 giugno 1881, Verga rimarcava la convinta certezza che qualsiasi rappresentazione realistica dovesse essere sostenuta da una solida sostanza etica, che mancava a Jules Vallès:

Esaminiamo piuttosto, se vuoi, la questione dal lato letterario o meglio artistico, ed entriamoci dentro con calma e spassionatamente per cercar di vederci giusto. Tu dici il Valles un rivoluzionario che spinge la frenesia della verità sino all'assoluta emancipazione da ogni riguardo di sangue e di partito. Ora non è una verità elementare quella dei legami di sangue, che il Zola istesso ha constatato più profonda, più essenziale, più necessaria che mai negli aspetti fisiologici e psicologici? Qual'è questa verità che cerca Valles? Un idealismo teorico e rettorico che non ha piede né nella famiglia né nella patria? [...]

Ora la ricerca, non la frenesia, della verità io l'ammetto sino agli ultimi limiti. Ma quando questi si sorpassano credo che si torni nel falso e nel convenzionale né più né meno di prima. I sentimenti umani sono una cosa tanto reale quanto gli effetti fisiologici nella riproduzione artistica, e non si può darci di frego senza cascar nel falso.

Tu hai un bel dire, Valles non mi commuove mai e la sua forma letteraria non mi seduce affatto. Flaubert, nel *Boward e Pecuchet*, coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di effetti²⁴, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi

²³ VERGA, *Carteggi con F. Camerini...*, p. 46. Corsivi miei.

²⁴ Propongo la lezione *effetti*, congruente con l'uso verghiano e col contesto rispetto ad *aspetti* della vulgata e ad *affetti* della stessa edizione critica di Melania Vitale. Nella stessa lettera, poche righe prima,

afferra invece pei capelli. Ecco riassunto il risultato delle mie impressioni²⁵.

L'accenno al Flaubert di *Bouvard et Pecuchet* rimotiva l'allusione negativa al realismo dei sensi della *Bovary* espresso sette anni prima a Capuana, e conferma altresì la coerenza e la ricorsività del lessico estetico verghiano, in cui ritornano sempre gli stessi aggettivi (*secco, tranquillo*), avverbi (*spassionatamente*), e gli stessi sostantivi (*riproduzione, impressione*).

Un altro requisito irrinunciabile delle posizioni e realizzazioni artistiche verghiane è certamente l'oggettività, sempre sostanziata da valori etici, come ribadiva l'autore delle *Novelle rusticane* e di *Per le vie* allo stesso amico da Catania, il 20 settembre 1883:

Tu mi fai un grande onore, caro Cameroni, troppo onore devo anche dirti con quello che scrivi dell'oggettività ch'è nelle mie novelle, a proposito dell'ultimo mio volumetto *Per le vie*. Una lode che solletica invincibilmente il mio amor proprio perché mi viene da te, e perché di *raggiungere questa moralità quasi assoluta, nella riproduzione artistica è stato ed è sempre il mio sogno e il mio tormento* [...].

Effettivamente la recensione di Cameroni era più che lusinghiera, e istituiva un suggestivo paragone tra Verga e Capuana novellieri siciliani e tra i bozzetti milanesi di *Per le vie* e i «quadretti» di De Nittis:

Dato il confronto tra i bozzetti siciliani del Verga nella *Vita dei campi* e nelle *Novelle rusticane* e certe scene anch'esse siciliane del Capuana, preferisco *i primi per la meravigliosa oggettività della riproduzione artistica*, giacché a mio avviso da questo lato l'autore dei *Malavoglia* supera qualsiasi romanziere vivente, compreso lo stesso Zola. I quadretti del Verga, raccolti sotto il titolo *Per le vie*, stanno alla vita milanese come le tele del De Nittis a quella di Parigi e Londra²⁶.

La fiducia nella poetica militante e non enunciata era ribadita in una lettera datata Roma, 15 giugno 1888, che sostituiva una «chiacchierata» mai avvenuta per l'assenza dalla capitale del Cameroni. Verga ringraziava l'amico per il lusinghiero auspicio che «la febbre del teatro» non ritardasse ancora la stesura del *Mastro*:

si parla di *effetti fisiologici*, e spesso Verga parla di effetti come ellissi di "effetti drammatici" o colpi di teatro da evitar nella scrittura narrativa.

²⁵ VERGA, *Carteggi con F. Cameroni...*, p. 48.

²⁶ RAPPAZZO - LOMBARDO, *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, p. 323.

Per tornare a quello che t'avrei detto se avessi potuto preveder il periodo benevolo che mi dedichi nel n. 129 del "Sole", che hai avuto il gentile pensiero di mandarmi, t'avrei detto che hai ragione da vendere quanto all' inferiorità del teatro rispetto al romanzo, come opera d'arte. Ma perché? Allora dirai... *Perché una fisima, un gusto che voglio passarmi, di provare coi fatti, più che colle teorie e le chiacchiere come si dovrebbe e fin dove si dovrebbe.*

Non dico col modello, ma coll'esempio pratico, e poi quando avrà sputato fuori, bravamente, senza lusinghe e senza paure tutto quello che ci ho nello stomaco, e fattomi fischiare due volte ancora, allora basta – e torneremo ai nostri personaggi d'inchiostro e di carta che parlano meglio, dicono di più e sono quello che sono²⁷.

L'ossessione dell'obiettività, perseguita financo in una delle novelle meno note, affiora in una poco citata ma significativa lettera a Treves del 28 maggio 1887:

Caro amico,

Vi ringrazio dell'articolo, che avete la cortesia di mandarmi, e che mi fece molto piacere per quello che dite del mio libro. Veramente, per esser sincero, il bene che pensate del *Maestro dei ragazzi*, mortifica alquanto la mia coscienza artistica, perché *non ho saputo sdoppiarmi abbastanza in quella novella, che non è abbastanza obbiettiva o almeno come avrei voluto che fosse*, e preferisco perciò *Vagabondaggio*, *Quelli del colera* e qualcun'altra. Ma quelle figliuole, sane o malate, son pur sempre mie e son molto contento del buon viso che fate loro voi, buon giudice e critico non facile²⁸.

Il culto per il realismo di Zola, pur interferito dall'attitudine lirica, si percepisce per l'ennesima volta nella lettera a Cameroni del 3 novembre 1888, che ci rivela un Verga rintanatosi a Vizzini ma intento a studiare il suo modello artistico per scrivere più adeguatamente il *Mastro*:

Sai, più sto qui in mezzo ai contadini e più trovo meravigliosamente esatte le dipinture che ne fa Zola in quello stupendo studio di costumi che è *La terre*.

Dopo l'*Assommoir*, lo stimo il più bello dei suoi romanzi, e chi non lo capisce e non lo trova esatto nei particolari, tanto peggio o tanto meglio. Peccato che qualche esagerazione (Zola è lirico anzi tutto) dia pretesto qualche volta alle critiche di quei tali che non vanno più oltre della buccia, come ti ho detto²⁹.

²⁷ VERGA, *Carteggi con F. Cameroni...*, p. 57.

²⁸ RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 94.

²⁹ VERGA, *Carteggi con F. Cameroni...*, p. 60.

La scrittura del *Mastro* rinforzava l'idea di un realismo assoluto, espresso, sempre a Cameroni, con un cortocircuito di termini, in una lettera del 20 novembre 1889 scritta subito dopo aver letto *Il piacere* di D'Annunzio:

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 lusso³⁰.

La consapevolezza di aver raggiunto l'apice della propria creatività dopo aver compiuto nella stesura definitiva il secondo romanzo dei Vinti ispirava a Verga la definitiva certezza che si possano scrivere capolavori senza proclami teorici. A Felice Cameroni scriveva con assertività da Vizzini, l'8 aprile 1890:

Io non credo col tuo amico che Zola sia in decadenza, quanto a potenza produttiva, tutt'altro. Sono quelli come Rod, che non hanno né il sentimento vero dell'arte né delle idee ben definite; che vanno cercando, tastando, brancolano, e non saranno mai, mai, artisti. Sono degli ammalati di debolezza cerebrale, e degli ambiziosi che battono la grancassa davanti alla nuova bottega – null'altro, e null'altro faranno mai di sano e vitale. Il male è che adesso si corre dietro alla teoria – mentre Balzac e Flaubert facevano dei capolavori senza teoria o contro la teoria³¹.

2.2. Prefazioni e metatesti

La professione di fede realista è più assertiva nelle prefazioni, a cominciare da quella a *Eva*, datata 1873, in cui Verga inveiva contro l'ipocrisia dei benpensanti che ritenevano l'arte un lusso da scioperati, salvo poi dissipare le proprie sostanze nella lussuria, e ostentava la propria onesta riproduzione del vissuto autentico della sua 'traviata' protagonista:

³⁰ Ivi, p. 65 (sottolineature mie).

³¹ Ivi, p. 71.

Eccovi una narrazione - sogno o storia poco importa - ma vera, com'è stata e come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualcosa di voi, che vi appartiene, che è frutto delle vostre passioni [...]

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

Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, – voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, – voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia³².

Le varianti testimoniate dall'abozzo ε 3 ci illustrano meglio il processo elaborativo di questo famoso e delicato passaggio:

Eccovi una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisia. Voi ci troverete qualche cosa che vi appartiene, ch'è il frutto delle vostre passioni [...] Però non accusate l'arte ch'è la manifestazione dei vostri gusti. – I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il cancan litografato sugli scatolini da fiammiferi – Non discutiamo nemmeno delle proporzioni – l'arte allora era una civiltà – oggi è un lusso, anzi un lusso da scioperati – La civiltà è il benessere e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica – non ci troverete che il godimento materiale – Le nostre aspirazioni – i nostri studii, non mirano ad altro, viviamo in un'atmosfera d'impresе industriali e di banche, i nostri studi son seri e la febbre dei piaceri è l'esuberanza della nostra vita, della nostra ricchezza – Non accusate l'arte | che ha il solo torto di aver più cuo-

³² G. VERGA, *Eva-Frine*, edizione critica a cura di L. Bertolini, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2023, p. 3.

re di voi, d'inebbriarsi dell'atmosfera che voi le avete creata, di poetizzare le vostre infermità, o di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri – Non predicare la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi allo spettacolo delle miserie che create – voi che vi meravigliate come altri possa lasciare l'onore, il cuore e la vita, ove lasciate soltanto la borsa – voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali verniciati là dove si folleggia di ebbrezze amare o si piangono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi gitta in faccia.

È sorprendente come tutta la nostra serietà, tutta la nostra avversione, l'indirizzo dei nostri studi, l'entusiasmo per la serietà e tutto il positivismo che investe la società e tutte le antipatie per l'idealismo. È strano come non si sia osservato che in tutta la serietà di cui siamo invasi, e l'antipatia per quello che non è positivo – mettiamo anche l'arte scioperata non baleni lo spettro della tavola³³.

abbozzo ε 2

Eccovi una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisia. Voi ci troverete qualche cosa che vi appartiene ch'è il frutto delle vostre passioni. Però non accusate l'arte ch'è la manifestazione dei vostri gusti – L'arte greca ci lasciò la statua di Venere, noi lasceremo il *cançan* litografato sugli scatolini da fiammiferi – Non discutiamo nemmeno delle proporzioni. L'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso, anzi un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere – e gli studii seri non mirano ad altro. Viviamo in un'atmosfera di imprese industriali e di Banche, e la febbre dei piaceri è la esuberanza della vita – Non esageriamo – non parliamo di materialismo³⁴.

E si legga l'incipit della prefazione a *Frine*, versione poi ripudiata di *Eva*:

Se mai coltello anatomico potesse analizzare le fibre più recondite di quest'immenso mistero che chiamasi cuore. Se mai lente miracolosa potesse scoprirne i meati microscopici, si potrebbe vedere, in fondo a quelle latebre, perduto fra quei meati e nascosto da quelle fibre, un germe, un uovo... Il caso che l'avesse posto al contatto dell'aria, il destino che avesse fatto schiudere il suo involucri, lo farebbe germogliare.

Questo germe ha della pianta per le radici con cui si abbarbica a tutti i pori

³³ Ivi, p. 195. Si riportano i testi senza la codifica di apparato.

³⁴ Ivi, p. 197 (abbozzo ε 3). Manca la sequenza finale sulla moralità.

del cuore umano – ha del fuoco fatuo per la fiamma di cui illumina e spesso arde la vita³⁵.

Come si vede, già in questa prefazione fermentano metafore terminologiche e spunti tematici poi divenuti topici nella poetica verghiana, dalla lente, allo studio, alla rappresentazione del vero.

Nella lettera prefazione dell'*Amante di Gramigna*, già riportata nelle pagine precedenti, in cui si delinea la teoria del romanzo come opera acheropita, questi stessi elementi torneranno ancora, riciclando la terminologia già presente nella lettera al Paola (*cammino, studio, scienza, sincero, spassionato, sincerità dell'arte*, ecc.), in cui l'aggettivo *fatale* prelude al *cammino fatale* della *Prefazione a I Malavoglia*, con la quale si chiudono le maglie del reticolo semantico del realismo.

L'attualità e il radicamento del linguaggio verghiano nella cultura contemporanea sono confermati dal confronto con uno dei testi più frequentemente evocati, ma raramente letti in parallelo con le enunciazioni estetiche dell'autore dei *Malavoglia*, vale a dire la Prefazione a *Germinie Lacerteux* (1864) dei fratelli Goncourt:

Il pubblico ama i romanzi falsi: questo romanzo è un romanzo vero. [...] Ed ora, questo libro venga pure calunniato: poco c'importa. Oggi che il Romanzo si estende e ingrandisce, e comincia ad essere la grande forma seria, appassionata, viva, dello studio letterario e della ricerca sociale, oggi che esso diventa, attraverso l'analisi e la ricerca psicologica, la Storia morale contemporanea, oggi che il Romanzo si è assunto gli studi e i compiti della scienza, può rivendicarne la libertà e l'indipendenza. Ricerchi dunque l'Arte e la Verità; mostri miserie tali da imprimersi nella memoria dei benestanti di Parigi; faccia vedere alla gente della buona società quello che le dame di carità hanno il coraggio di vedere, quello che le regine di una volta facevano sfiorare appena con gli occhi, negli ospizi, ai loro figli: la sofferenza umana, presente e viva, che insegna la carità; il Romanzo abbia quella religione, che il secolo scorso chiamava con il nome largo e vasto di Umanità; basterà questa coscienza: ecco il suo diritto³⁶.

Né può ignorarsi la lettera giovanile di Zola a Valabrègue (1864) sulla definizione di realismo, in cui si enunciava la teoria dei «trois écrans» (clas-

³⁵ Ivi, p. 491.

³⁶ E. ET J. DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier 1864, pp. VII-VIII; traduzione mia.

sique, romantique, réaliste): in questo testo, non a caso, le parole *vérité* e *vrai*, così importanti per Verga, vengono sottolineate fortemente:

Il me reste maintenant à dire mon goût personnel, à me déclarer pour un des trois Écrans dont je viens de parler. Comme j'ai en horreur le métier de disciple, je ne saurais en accepter un exclusivement et entièrement. Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Écran réaliste ; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. Seulement, je le répète, je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art.

J'accepte d'ailleurs pleinement sa façon de procéder, qui est celle de se placer en toute franchise devant la nature, de la rendre dans son ensemble, sans exclusion aucune. L'œuvre d'art, ce me semble, doit embrasser l'horizon entier. Tout en comprenant l'Écran qui arrondit et développe les lignes, qui éteint les couleurs et celui qui avive les couleurs, qui brise les lignes, je préfère l'Écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création³⁷.

La dialettica tra fantasticheria (*reverie*) e sogno anima i paratesti e i metatesti più noti della scrittura verghiana, dalla prefazione a *Eva* appena citata, all'incipit di *Nedda*, alla novella *Fantasticheria*, fino alla prefazione inedita ai *Malavoglia* e, inutile dirlo, esonda negli epiteti, dalla lettera a Paola Verdura al carteggio con Capuana. Come è stato notato, la proiezione nell'atto di fantasticare potrebbe essere un espediente per mediare la realtà degli eroi piccini al pubblico borghese, in definitiva una regressione «dall'esteriorità borghese e mondana all'interiorità dello spirito, dall'alto verso il basso, dalla superficie esterna dell'esperienza verso il profondo»³⁸.

Una sinossi tra la lettera a Paola, la lettera al Treves sui Vinti e le due Prefazioni ai *Malavoglia*³⁹ può riuscire istruttiva:

³⁷ É. ZOLA, Lettera ad A. Valabrègue del 18 agosto 1864, in *Correspondances. Les Lettres et les arts*, Paris, Charpentier 1908, pp. 13-14 («Accetto pienamente il suo modo di procedere, che è quello di porsi con franchezza di fronte alla natura, di renderla nel suo insieme, senza escludere nulla. L'opera d'arte, mi sembra, deve abbracciare l'intero orizzonte. Pur accettando lo schermo che arrotonda e sviluppa le linee, che attenua i colori e quello che accende i colori, che spezza le linee, preferisco lo schermo che, stringendo più da vicino la realtà, si accontenta di mentire quel tanto che basta per farmi percepire un uomo in un'immagine del creato», traduzione mia).

³⁸ A. ASOR ROSA, *I Malavoglia di Verga*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1995, pp. 733-877, a p. 767.

³⁹ Per le lettere a Paola e Treves si veda il paragrafo precedente; i testi delle due prefazioni si citano

Lettera al Paola 21.4.1878	Lettera al Treves19.7.1881	Prefazione 1	Prefazione 2
Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti – il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscenziosa, la <u>sincerità dell'arte</u> in una parola – potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna	Nel romanzo ho cercato di estrarre quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo, sta in ciò che più si riesce a rendere <u>immediata</u> l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva quindi vera e reale come volete, ma bella sempre	Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; essere sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale	Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; essere sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale

La collazione ci rivela un passaggio importante nella maturazione del metodo e quindi del lessico estetico verghiano: la cooccorrenza di *fisionomia storica* e *di luce della verità* in *Pref2* conferma la coerenza e la tenuta di quella che abbiamo definito «poetica disseminata», come dimostrano il carteggio con Capuana e altri testi in cui si esprime l'idea di un “vero storico” assicurato dal documento umano, per cui effettivamente *I Vinti*, ove completati come serie, avrebbero potuto essere un affresco dell'Italia coeva. In proposito un cenno merita il linguaggio metadiegetico, che affiora in tutti i paratesti o epitesti di poetica verghiana. I termini chiave sono *racconto* e *serie*: il primo alterna con *romanzo*, il secondo con l'iperonimo *lavoro*, ma mai con *ciclo* nell'uso verghiano. *Ciclo* sarà usato solo nel sottocodice editoriale, sul frontespizio della princeps de *I Malavoglia* e del *Mastro-don Gesualdo*: il termine non figura in nessuno dei carteggi più consistenti (con Capuana, con i Treves o con Rod), e neanche nelle *Lettere sparse*. Di *pentalogia* parlerà De Roberto nel presentare la lettera al Paola. A ragione pertanto Pellini ha proposto di parlare univocamente di *serie* per *I vinti*, documentandone puntualmente le occorrenze nei carteggi con Roux e Treves (1882), Torraca

da G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, pp. 11-14 e 343-346.

(1883) e Martini (1889), e nella *Cronologia degli altri romanzi della serie dei Vinti*. Meno univoco l'uso di *racconto*, che sicuramente ricalca il francese *récit* nel senso generale di 'narrazione' in un'Italia ancora ignara dell'inglese *novel*, ma l'alternanza, diffusa nel lessico letterario-editoriale otto-novecentesco, meriterebbe una verifica organica, su base lessicografica⁴⁰, ben al di là dell'iddioletto verghiano, che solo così potrebbe essere adeguatamente storicizzato e valutato.

Nella produzione tardiva Verga sarebbe tornato agli iperonimi, soprattutto in un caso ibrido come quello di *Dal tuo al mio* (1906) nato, come si sa, in forma di dramma e poi riadattato come romanzo anche per sanare debiti editoriali⁴¹:

Pubblico questo lavoro, scritto per teatro, senza mutare una parola del dialogo, e cercando solo di aggiungervi, *colla descrizione, il colore e il rilievo che dovrebbe dargli la rappresentazione teatrale* – se con minore *efficacia*, certamente con maggior *sincerità*, e in più diretta comunicazione col lettore, miglior giudice spesso, certo più sereno, faccia a faccia colla pagina scritta che gli dice e gli fa vedere assai più della scena dipinta, senza suggestione di folla e senza le modificazioni – in meglio o in peggio poco importa – che subisce necessariamente l'opera d'arte passando per un altro temperamento d'artista onde essere interpretata. Al lettore non sfuggono, come non sfuggono al testimone delle scene della vita, il senso recondito, le sfumature di detti e di frasi, i sottintesi e gli accenni che lumeggiano tante cose coi freddi caratteri della pagina scritta, *come la lagrima amara o il grido disperato suonano nella fredda parola di questo metodo di verità e di sincerità artistica* – quale dev'essere, perché così è la vita, che non si svolge, ahimè, in belle scene e in tirate eloquenti.

Quantomai significative le varianti, che ci rivelano l'omissione di una frase malavogliesca tra «interpretata» e «Al lettore»: «L'opera d'arte è tanto

⁴⁰ Un semplice sondaggio nella Stazione Lessicografica dell'Accademia della Crusca mostra risultati sorprendenti: 2 sole occorrenze di *racconto* nel Tommaseo Bellini; 278 nella V Crusca; 4 nel GDLI; 158 nel LIS (Lessico dell'Italiano Scritto). Tra le occorrenze del GDLI sono rilevanti per noi quelle di Colodi e Ildelfonso Nieri attinenti al significato di «Testo narrativo di origine popolare e di tradizione orale», vicino a quello adottato da Verga nella Lettera al Farina. Al valore assunto nella Prefazione a *I Malavoglia* si accosterebbe il sottolemma 5, che chiosa: «componimento letterario in prosa, di carattere narrativo e per lo più di invenzione, generalmente collocato per ampiezza e complessità fra la novella e il romanzo». Stranamente nessuna delle due citazioni verghiane compare nel Battaglia, che pur ha spogliato sia *Vita dei campi* che *I Malavoglia*.

⁴¹ Se ne veda l'impeccabile ricostruzione in G. VERGA, *Dal tuo al mio* – romanzo, edizione critica a cura di R. Cupo, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2019, pp. XIX-XXVIII.

più superiore al (teatro >) palcoscenico quanto è più (*schietta* >) *semplice e schietta*⁴².

La ricorsività del lessico verghiano affonda nell'uso culturale e linguistico coevo, come ci testimonia un'enunciazione del critico e giornalista Edoardo Scarfoglio, notoriamente schierato su fronti opposti rispetto al verismo:

Ecco: da qualche tempo l'arte sente il bisogno di tuffarsi alle fonti della vita; e dal Balzac in poi il romanzo ha deviato dalla sua antica forma narrativa, piegando allo studio fisiologico e psicologico dell'uomo. [...] Tutte queste vie menano, più o meno brevemente, alla verità; *ma ad una verità, direi, relativa: ci è sempre come una piccola nuvola vaporosa, che offusca l'evidenza della rappresentazione.* [...]. Manca a tutti [Balzac, Sand, Zola] quella serenità plastica e semplice della concezione e dello stile, che il Flaubert ebbe per un momento in *Madame Bovary*, e che tutta quanta la letteratura popolare possiede naturalmente⁴³.

La *ricerca della verità* riaffiora nella prefazione rifiutata dei *Malavoglia*, in cui questa esigenza si espande in «tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre»⁴⁴.

La terna topica di aggettivi ritorna ad esempio nella lettera a Treves del 21 settembre 1875:

Vi manderò presto *Un Sogno* per l'«Ill.e Un.e» e in seguito *Padron 'Ntoni*, il bozzetto marinaresco di cui conoscete il principio, per il «Museo d. Fam.a» Avrei potuto finirlo e mandarvelo anche prima, ma vi confesso che rileggendolo m'è parso dilavato, e ho cominciato a rifarlo di sana pianta, e vorrei riuscire più *semplice, breve ed efficace*⁴⁵.

E l'ossessione per l'*efficacia* sarebbe ancora emersa nella già citata lettera all'editore del 21 aprile 1880, in cui si proponeva il taglio dei primi capitoli del romanzo, sacrificando la cornice ambientale all'incremento «di efficacia e di interesse». Il termine ricorre anche nella corrispondenza con Arnaldo Ferraguti, genero di Treves e futuro illustratore di *Vita dei campi*, che scriveva a Verga da Catania il 2 novembre 1892, dopo aver visitato Acì Trezza e

⁴² Ivi, p. 3.

⁴³ E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga 1885, p. 89.

⁴⁴ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 343.

⁴⁵ RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 39.

Vizzini: «Che strani ed originali paesi! E che cielo e che vegetazione! La mia passione è divenuta la pianta del fico d'India, e ne ho schizzate e fotografate un vero bosco! Conto di *servirmene, benché in giusta misura, con molta efficacia*».

L'ultima frase lascia immaginare una insistita raccomandazione di Verga ad evitare ogni ipercaratterizzazione; e lo conferma la quasi trepidante proposta del Ferraguti, datata 16 dicembre 1891:

Ho letta, riletta, studiata ed ammirata pazzamente la sua *Vita dei campi*. Quelle novelle sono i soggetti *miei*, i loro episodi sono le mie concezioni. Infine il suo libro è proprio quello ch'io cerco! [...]

Io anticipo la domanda per mio conto [rispetto a Giuseppe Treves], ricordando che qualcuno mi disse, non amare lei la illustrazione delle sue opere! [...]

Ho intenzione dunque di fare una grande edizione, con 60 o 70 composizioni scelte, magari insieme, dai momenti più salienti delle novelle, nonché un certo numero di intercalati. Tutto questo, riprodotto non in incisione in legno, ma in foto-incisione, e possibilmente scegliendo gli originali più adatti, colorirli con tre o quattro lievissime tinte. S'Ella ha visto i *Récits de guerre* di Halévy illustrati da Marchetti, avrà una idea del tipo della edizione.

Una rapida verifica nel web⁴⁶ conferma la tenuità e la sobrietà del modello proposto.

È davvero sorprendente il continuo ritorno di termini ed espressioni così interiorizzate nell'idioletto estetico verghiano da tradursi in inconscia autoparafraresi da un documento all'altro di questa poetica secretata e disseminata, che, grazie alla lettura integrata di documenti epistolari e paratesti, rivela appieno quanto fosse fondata su uno straordinario livello di coscienza critica e autocritica.

Tale lucidità e coerenza di intenti si rispecchia nelle scelte linguistiche.

⁴⁶https://www.google.com/search?q=Récits+de+guerre+di+Halévy+illustrati+da+Marchetti&hl=it_it&tbm=isch&xsrf=AJOqlzWLSZ4o2ouU4e_tZYMz9rma0JmP9Q:1676050959530&source=hp&biw=1440&bih=694&ei=D4LmY9KLUqWxc8PqeWp-Aw&iflsig=AK50M_UAAAAAY-aQH9y-vD6__G1t4ZFKwscovVvE-wpdx&ved=0ahUKEwiSz8OwwIv9AhVqS_EDHalyCs8Q4dUD-CAY&uact=5&oq=Récits+de+guerre+di+Halévy+illustrati+da+Marchetti&gs_lcp=CgNpbWcQA1AAWABg1wZoAHAAeACAAY2IAV2SAQExmAeAoAECOAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWc&scient=img#imgrc=PiLNZxtsD3nmUM

Senza teleologismi può dirsi che già il Verga pre-verista testimonia la conquista del vero, per cui basti rammentare il ruolo sostanziale di *Eros* nell'evoluzione del focus diegetico. Subito dopo il posto del narratore diventerà centrale nella straordinaria rivoluzione di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* e non può ignorarsi la presenza nei testi pre-veristi di tematiche ricorrenti, alcune delle quali trovano riscontro anche nella produzione successiva.

Più controverso il ruolo di *Nedda*, che trovò accoglienza entusiastica nella contessa Maffei, lettrice animata da un'autentica commozione non scevra di paternalismo: il bozzetto siciliano le parve un «gioiello» pieno di realismo, come scriveva Verga alla madre, riportando le parole della nobildonna: «purtroppo tutto è vero in quel caro Racconto, ed è verissimo che i poveri hanno sollievo, e forse il solo, dalla perdita dei suoi più cari»⁴⁷. Ma siamo ben lontani dalla conquista della verità, nonostante la vulgata critico-manualistica continui a tramandare il postulato critico ormai superato⁴⁸ che con *Nedda* nasca il realismo verghiano⁴⁹. La critica più attuale riconduce la svolta verista di Verga a *Rosso Malpelo* (1878), motivando la scelta con l'interesse per la questione meridionale e l'adozione dell'impersonalità⁵⁰.

La conquista del “vero” linguistico è imprescindibile dalla conquista del “vero” popolare, perseguita da letterati, sociologi e demologi nell'Italia postunitaria. Se per i politici italiani postunitari il realismo va inteso alla lettera come “senso della realtà” da affrontare, per gli intellettuali *realismo* è la parola che definisce questa nuova consapevolezza: dalla pittura di Signorini alle commedie di Torelli ai romanzi di Tarchetti e De Meis, si creerà l'ottimistica convinzione – trapassata poi momentaneamente anche in Villari, De Sanctis e Capuana – di poter cambiare dall'interno la nuova società.

La convinzione si estendeva alla politica culturale, come ci attesta un progetto di letteratura ‘federativa’, finalizzato a far conoscere reciprocamente le realtà regionali, redatto da un letterato friulano nell'ambito di un più ampio programma di unificazione linguistica che precede di cinque anni la proposta manzoniana (1868). Pacifico Valussi (1813-1893), democratico e

⁴⁷ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale, Bonanno 2011, p. 372.

⁴⁸ Ancora nel 1920 Luigi Russo aveva affermato: «Così si genera il realismo del Verga. *Nedda* (1874) è il primo bozzetto che segna questo deciso orientarsi dell'artista. Cambia la visione della vita, cambia anche il contenuto della nuova arte: non più duelli, non più amori raffinati di artisti e di ballerine, ma passioni semplici, tragedie silenziose e modeste di povere contadine; guerre sanguinose di uomini primitivi, che chiudono in petto un vigoroso senso dell'onore e una barbara violenza di passioni» (L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Napoli, Ricciardi 1920, p. 56). Corsivi miei.

⁴⁹ Lo conferma la traccia per l'analisi del testo nell'Esame di Stato 2022.

⁵⁰ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Bari, Laterza 2005; e A. MANGANARO, *Verga*, Acireale, Bonanno 2011.

repubblicano, era cognato di Francesco Dall’Ongaro, mentore fiorentino di Verga, e fu autore dello scritto intitolato *La lingua nel rinnovamento nazionale italiano*, pubblicato nella «Rivista contemporanea nazionale» del 1864 e poi raccolto in volume nel 1868. Se ne riportano due passaggi salienti:

Descrivendo i luoghi ed i costumi delle varie famiglie del popolo italiano, esse vengono a conoscersi reciprocamente, ad avvicinarsi, ad unificarsi, senza perdere le loro doti speciali e caratteristiche.

Simili scritti possono essere opere d’arte importanti. Adoperando in essi la lingua italiana, non nuoce che vi si senta la frase ed il colorito locale. È quello anzi un modo di portare continuamente freschezza a tutta la lingua, senza punto corromperla, e di far ragione a tutte le provincie italiane, le quali vogliono in qualche modo contribuire al patrimonio nazionale. [...]

Quella provincia che in un dato tempo, sarà tra tutte la più viva ed operosa e produttrice d’ingegni, porterà nella letteratura nazionale qualcosa del suo che sarà pascolo a tutto il resto. Così la corruzione, che è molto facile con una letteratura ed una civiltà centralizzatrice, non lo sarà più essendo la letteratura e la civiltà, entro ai limiti nazionali, federative⁵¹.

In quello che potrebbe sembrare un vaticinio sulla funzione del verismo siciliano, questo intellettuale friulano ci dà la portata dell’istanza posttrisorghimontale di nation building, in cui Verga si trovò pienamente e consapevolmente immerso.

In questa prospettiva allora ricostruiremo la complessa ricerca verghiana di una forma adeguata a rappresentare la realtà degli “eroi piccini”, superando l’intento dei demologi di *etnografare*, cioè trascrivere, fotografare il parlato popolare, e quello dei narratori realisti di *etnificare* cioè riprodurre, rappresentare, stilizzare il parlato popolare, innestare nella lingua letteraria tratti di cultura popolare⁵².

L’idea di un parlato popolare «rivissuto» e rimodulato è già espressa nella Lettera al Farina, in cui Verga dichiara di «ripetere» l’abbozzo di racconto «così come l’ho raccolto pei viottoli dei campi, press’a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare». Il “popolare”, allora, inteso come riproduzione narrativa o teatrale del discorso degli “eroi piccini” (non solo siciliani), deve identificarsi col colore locale e quindi con

⁵¹ P. VALUSSI, *Caratteri della civiltà novella in Italia*, Udine, Gambierasi Editore 1868, pp. 316-318.

⁵² G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano 1988; G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983; D. MOTTA, *La «lingua fusa». La prosa di «Vita dei campi» dal parlato dialettale allo scritto narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

il dialetto, oppure col parlato *tout court* e quindi con uno stile orale del “quarto stato”, in chiave panitaliana?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo immaginare la infervorate e «appassionate» discussioni al Biffi e al Cova evocate da Verga e Capuana nell’epistolario e poi rinnovate in anni più tardi, se anche Pirandello ne fu testimone, e ci informa che erano incentrate su «certe vedute estetiche, scuole e metodi d’arte, concetti d’evoluzione di forma e forme letterarie» e sulla possibilità di attingere una «narrazione non più storica, ma contemporanea»⁵³. Gli interlocutori erano artisti di varia estrazione: musicisti e musicologi (Arrigo Boito e Filippo Filippi), critici e scrittori (Leone Fortis, Camillo Boito, Luigi Gualdo, Felice Cameroni, i fratelli Giacosa e Carlo Dossi), e tutti contribuirono a far maturare in Verga le idee sul realismo⁵⁴.

Luigi Pirandello avrebbe poi storicizzato quella ricerca della «rappresentazione coscienziosa»:

Considerando per sé le forme e indicando i modelli e prescrivendo le regole e il metodo con cui quelle narrazioni dovevano esser condotte, si veniva a cadere nello stesso errore intellettualistico della retorica, che consisteva appunto in questo, come anche nella ricerca esteriore dell’espressione, quasi che il linguaggio fosse qualcosa da cercar fuori per rendere ciò che ci sta dentro e non qualcosa che si formi in noi col pensiero stesso e che è anzi il pensiero stesso che si vede in noi chiaro in tutte le sue parti; e quasi che, del resto, noi non avessimo già in casa nostra l’esempio d’una prosa viva, efficace, benché adoperata in una narrazione del passato, atta a rendere le più lievi e riposte pieghe della passione e del pensiero, nei *Promessi Sposi* del Manzoni: prosa uscita dal tormento d’una triplice elaborazione.

La questione infine della famosa «impersonalità» o dell’oggettivismo nell’arte narrativa non ci voleva molto a vedere che si riduceva a nient’altro che a un diverso atteggiamento dello spirito nell’atto della rappresentazione, poiché *l’arte, come coscienza del soggetto, non può esser mai oggettiva se non a patto di porre ciò che è creazione nostra, fuori di noi, come se non fosse appunto nostra*, ma una realtà per sé che noi dovessimo solamente ritrarre con fedeltà, senz’affatto mostrare di parteciparvi, insomma da spettatori diligenti e spassionati⁵⁵.

⁵³ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso alla Reale Accademia d’Italia*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchi-Musti, Milano, Mondadori 1973, p. 395.

⁵⁴ G. ALFIERI, «*La vita più spensierata del mondo*». *Spigolature idiolettali nel vissuto linguistico del Verga ‘milanese’ (1872-1891)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n.s. n. 3, Leonforte, Euno Edizioni 2020.

⁵⁵ PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso...*, p. 412, corsivo mio.

Per rendere «da ogni lato» la fisionomia della vita italiana moderna Verga avrebbe adottato una narrazione multiprospettica, passando la “macchina da presa” da un personaggio all’altro, senza soluzione di continuità nel racconto, ma con riconversioni e rifunionalizzazioni del punto di vista che generano straniamenti e rifocalizzazioni. Per le *Rusticane* tale dinamica è stata illustrata da Giorgio Forni, mentre per *I Malavoglia* basti l’esempio dell’inizio del IV cap., in cui si alternano giudizi interni al mondo rappresentato, dal mestiere dell’usuraio esposto dall’interno, con l’autovalutazione di zio Crocifisso, e il punto di vista dei pescatori sfruttati espresso in un paragone autoctono (*false come Giuda*), per finire con una sequela di polisindeti con ritorno dell’angolazione dell’usuraio. Per avere un’idea del superamento verghiano rispetto al realismo coevo bati pensare alla prospettiva unilaterale con cui Cholstomer, il cavallo-narratore del racconto di Tolstoy, vede gli umani. E Verga ne era perfettamente consapevole se il 12 marzo 1915 poteva scrivere a Nicola Scarano un lapidario giudizio sulla pertinenza diegetica: «Un contadino ad esempio della bella natura e del bel mattino non vede che quanto si promette per la raccolta»⁵⁶.

Torniamo allora, alla luce di queste considerazioni, al quesito di partenza: popolarità equivale o si oppone a dialettalità?

Una delle più note enunciazioni di Pirandello può aiutarci a rispondere:

Tutta la più doviziosa lingua letteraria è in D’Annunzio; e dialettale è il Verga. Dialettale, sí, ma come è proprio che si sia dialettali in una nazione che vive della varia vita e dunque nel vario linguaggio delle sue molte regioni. Questa «dialettalità» del Verga è una vera creazione di forma, da non considerare perciò al modo usato, come «questione di lingua», notandone lo stampo sintattico spesso prettamente siciliano, e tutti gli idiotismi. Qua «idiotico» vuol dire «proprio». La vita d’una regione nella realtà che il Verga le diede, come la vide, come in lui s’atteggiò e si mosse, vale a dire come in lui si volle, non poteva esprimersi altrimenti: quella lingua è la sua stessa creazione. E non è difetto degli scrittori italiani, né povertà, ma anzi pregio e ricchezza per la loro letteratura, se essi creano nella lingua la regione⁵⁷.

La sagace riflessione del drammaturgo, ma anche dialettologo, agrigentino riconnette dunque la rappresentazione diegetica di dialettalità e popolarità a un italiano interregionale, modulato cioè sulla sintassi del parlato po-

⁵⁶ G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 404-405, a p. 404.

⁵⁷ PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso...*, p. 395.

polare, ma orientato verso una soluzione espressiva caratterizzata regionalmente, ma comprensibile su scala nazionale. Pirandello dunque sembra prefigurare l'etnificazione dall'interno che contraddistingue il linguaggio verghiano in cui mimesis e realismo si fondono senza residui:

Altro che dolce quietarsi! altro che pace serena! altro che sentimenti miti e semplici in calme vicende inalterate di generazioni in generazioni! E un mondo, un povero mondo di bisogni primi, di primi affetti, intimi, originari, nudi, e nude cose, di semplicità elementare, in preda a una necessità fatale. Egli per primo ne soffre, ma subito quel lume gli fa riconoscere che non può essere che così e che non c'è via di scampo in altra realtà che potrebbe esser diversa, a guardarla da un altro lato o da sopra, o facendo che il sentimento dei personaggi a volte si rimiri anche di sfuggita nello specchio d'una riflessione estranea, cioè dello stesso scrittore, come avviene spesso in Manzoni. No: egli la guarda sempre, sempre da dentro, con gli occhi dei suoi stessi personaggi, in una immedesimazione continua: e la realtà è quella sola, quale la pongono i sentimenti di quei personaggi, implacabilmente, inesorabilmente quella⁵⁸.

Si daranno qui solo alcuni esempi rappresentativi della strategia per cui dialetto primario (siciliano) e dialetto secondario (toscano), rinforzati occasionalmente da altri dialetti (milanese ecc.) si fondono nell'etnificazione pre- e post-malavogliesca, fino a creare una "popolarità" universale e intercambiabile per ogni realtà geoculturale. Il presupposto di simile complessa e quasi impercettibile simulazione stilistica è la competenza multipla, stratificata, di dialetti e lingue nel repertorio sociolinguistico verghiano, così schematizzabile:

dialetto di sostrato
italiano regionale
toscano libresco
latino scolastico
francese letterario⁵⁹.

Una così articolata competenza comunicativa, poi tradotta in competenza espressiva, era stata maturata da Verga attraverso i ciclici soggiorni a Firenze (1865-1869) e poi a Milano e Roma durante gli anni cruciali della sua

⁵⁸ Ivi, p. 403.

⁵⁹ F. BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati 1999; ALFIERI, *Verga...*

formazione e attività letteraria (1871-1891). Il siciliano, ovviamente, rimaneva il fondamento delle evoluzioni stilistico-semantiche dell'autore, come dimostra un semplice passaggio del cap. IX de *I Malavoglia*:

Il povero vecchio non aveva il coraggio di dire alla nuora che dovevano andarsene colle buone dalla casa del nespolo, dopo tanto tempo che *ci erano stati* e pareva che fosse come andarsene dal paese, e spatriare, o come quelli che erano partiti per ritornare, e non erano tornati più, che ancora c'era lì il letto di Luca, e il chiodo dove Bastianazzo appendeva il giubbone⁶⁰.

Il verbo *stare* mantiene la pregnanza semantica del sic. *stari* 'abitare, dimorare' nella scena dell'abbandono della casa del nespolo, connotando la permanenza atavica della famiglia nella casa del nespolo.

Sul sostrato dialettale si sarebbe poi innestato, grazie agli amici toscani come Ferdinando Martini e alla prima compagna, Giselda Fojanesi, il superdialetto toscano, e a questo si sarebbero integrati via via il piemontese, il milanese e forse il veneto, in seguito alla frequentazione degli intellettuali settentrionali nei circoli e nei salotti milanesi. L'ipotesi è suffragata dall'epistolario, in cui, a partire dal 1874, si consolidano i fiorentinismi dell'uso (*abborracciare, adagino, arrabattarsi, babbo, bizza, ciarla e ciarlare, fiaccona, infreddato, rifinito, tiritera, ecc.*), e le convergenze toscose-settentrionali: (*desinare, gonzo, quattrini, scroccare, sortire, uscio*), che arricchiscono il repertorio di toscanismi legati alla quotidianità (*affittaiuolo, cacio, pigione*) già acquisiti nei soggiorni fiorentini, e di toscose-italianismi consacrati dalla tradizione (*costì e costà, crocchio, punto 'affatto', al tocco*), appresi dalle letture giovanili. Così, sul fronte morfologico, si intensificano i pronomi personali soggetto con valore neutro e pleonastico; basti qualche citazione dalle lettere alla madre e a Paolina Greppi che ci testimoniano, rispettivamente, la fase iniziale e quella di stabilizzazione della competenza interregionale verghiana:

fra uno o due anni, *se la va bene*, spero di potere dettar leggi a mia volta (alla madre, 1874)

il dottore mi ha trovato alquanto meglio, ma dice che *la è storia vecchia*, né finirà perciò tanto presto (a Paolina, 1883)

vi scrivo da Parigi appena giunto stanco morto, e *colla testa grossa* di tutto quello che ho visto e di tutto quello che devo fare (a Paolina Greppi, 1882)
Avere la testa grossa, 'avere la testa confusa, affaticata' (piemontesismo)

⁶⁰ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 162.

In quest'ultimo esempio l'adozione del modo di dire piemontese è dettato dalla volontà di adeguarsi al codice idiomatico della compagna torinese. Altre addirittura i modi di dire milanesi vengono adoperati nella corrispondenza col conterraneo Capuana, forse per esibire l'acquisizione del modello linguistico della capitale culturale, in cui Verga si sforza di attirare l'amico:

Essere dietro a fare qualcosa, 'occuparsene, attendervi'
Son dietro ancora – come dicono a Milano – a dar l'ultima mano a *Tigre Reale* (1873)
San Michele, 'trasloco'
Se ci riesci sei un grande uomo, e mi rendi un vero servizio, perché il *San Michele* e le spese di casa mi hanno sconquassato (1882)⁶¹.

E i milanesismi acquisiti nel ventennio 1872-1891 affiorano contemporaneamente nelle opere e nelle lettere:

Egli alzò il naso in aria; mandò un grosso *buffò* di fumo (*Eros*, 1874)
L'acre odore marino saliva a *buffi* (*Storie del Castello di Trezza*, 1877)
Buffò di tramontana (*I Malavoglia*, 1881)
Mil. *Boffà*, *boff*, CHERUBINI, s.v.⁶²

Il milanese *cappelloni* mantiene un semplice ruolo di caratterizzazione ambientale in *Per le vie*, con il toscano (*leticava*) che non perde la funzione di conguaglio idiomatico già assunta nei *Malavoglia* e nelle *Novelle rusticane*:

E li in teatro brancicamenti e pizzicotti alle mascherine che non cercavano altro, tanto che il Nano e Basletta escirono a cazzotti, nel tempo che Tonino aveva condotto a bere una Selvaggia, la quale leticava coi *cappelloni* ogni volta, a motivo di quel gonnellino di piuma che sventola come una bandiera (*L'osteria dei Buoni amici*)⁶³.

L'equipollenza tra i dati idiomati in questa fase della scrittura verghiana è confermata dall'uso della metonimia *cappelloni* per connotare le guardie ci-

⁶¹ Per tutta questa casistica, cfr. S. CERRUTO, *La formazione linguistica dell' "italiano" Verga attraverso le lettere private (1865-1885)*, Tesi di dottorato, Università per Stranieri di Siena, Dottorato di Ricerca in *Linguistica storica, Linguistica educativa e Italianistica: l'italiano, le altre lingue e culture*, (Curriculum: *Studi storico-linguistici, filologici e letterari dell'italiano*), XXXIV Ciclo, a.a. 2020/2021.

⁶² ALFIERI, *Verga...*, pp. 248, 256, 325.

⁶³ G. VERGA, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint ed. 2003, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2022, pp. 53-54.

viche milanesi, così come *cappelli* conoterà i ricchi borghesi e aristocratici in *Libertà*:

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! – Ai galantuomini! *Ai capelli!* Ammazza! Ammazza! Addosso ai *cappelli!*⁶⁴

Si tratta di una tappa decisiva nell'evoluzione dell'uso della componente regionale da parte di Verga. Nell'arco di appena un decennio si passa da un grezzo tentativo di mascherare un sicilianismo (*A frevi ci manciau i carni ncod-du*) aulicizzandolo nella *Storia di una capinera*, alla gestione disinvolta e marcata dello stesso modulo in *Pane nero*:

Se tu mi vedessi, cara Marianna, *come la febbre ha divorato le mie carni!* (1873)
Perché la malattia di compare Nanni era stata lunga, di quelle che *vi mangiano la carne addosso*, e la roba della casa (1883).

La destrezza verghiana arriva al punto che si genera un'interscambiabilità tra milanese e siciliano per caratterizzare i tipi popolari, con la creazione di siculo-milanesismi. Così *ciappà i fever* viene adoperato per caratterizzare i contadini di *Pane nero* che *achiappavano le febbri* malariche e il costrutto siciliano *Il mio onore non lo voglio toccato!* connota la rabbiosa reazione del sarto nel drammettino *In portineria*⁶⁵.

Nella straordinaria scrittura verghiana in definitiva il parlato popolare converge o si identifica col parlato regionale per simulare l'oralità degli "eroi piccini"; così popolarismi toscani si rivelano funzionali a caratterizzare parlanti siciliani:

E' ci vuol la pioggia pei seminati (*Pane nero*)
Pure c'è tanti cristiani che non stanno meglio (*L'asino di San Giuseppe*)
La val meglio di quelle quattro rozze magre (*I galantuomini*)⁶⁶.

Gli stilemi della sintassi popolare animano la mimesi stilistica verghiana;

⁶⁴ G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, p. 151.

⁶⁵ G. ALFIERI, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sappada/Plodn, 30 giugno-4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, Padova, Cluep 2017, pp. 305-319.

⁶⁶ Cfr. VERGA, *Novelle rusticane...*, pp. 112; 97; 140.

così il discorso foderato si presenta come indiretto libero in *Cavalleria rusticana* e come discorso diretto in *Orfani*:

Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! *voleva trargli fuori le budella della pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!*⁶⁷
Comare Sidora gli diede sulla voce: pensate a coloro che sono più disgraziati di voi, pensate!⁶⁸

L'abilità verghiana di riciclare moduli stilistico-sintattici già collaudati nei testi del verismo siciliano si riconosce nel riapplicare schemi di frase tipici di *Cavalleria rusticana* nelle novelle milanesi, come attesta questo passaggio discorsivo de *L'Osteria dei Buoni amici*:

Tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e *fregarle quella sua faccia di pettegola con la sua stessa insalata, fregarle!*⁶⁹

Un esempio omologo in area toscana proviene da *Nonno Damiano* di Renato Fucini:

- *Non tossire, non tossire, creatura mia...
obbediscilo il tuo povero nonno... obbediscilo... non tossire!*⁷⁰.

Così un tratto morfologico tosco-settentrionale come l'articolo dinanzi a nome di persona femminile trapassa da *Eros (l'Adele, colla Lina)*, ai *Malavoglia (La Mena, la Lia, la Sara)*, a *Pane nero (la Nena, la Lucia)*. Si tratta di sequenze interiorizzate dal lettore umbertino, che bilanciano il colore locale siciliano e si amalgamano nel testo senza stonare. La stessa dinamica si ripete nelle lettere⁷¹.

Questa modalità si riproduce anche, su un piano più articolato, per gli elementi dell'etnificazione, le strutture iperlinguistiche e antropologiche che vengono traghettate con minimi adattamenti nel tessuto italiano de *I Malavoglia*. Così i nomignoli vengono rifonetizzati (*Maruzza la Longa*), i paragoni proverbiali si italianizzano mantenendo la trasparenza di significato (*verde come l'aglio*); i modi di dire più oscuri recano la traduzione a fronte (*«pagare col violino, a tanto il mese»*), i proverbi ipercaratterizzati conservano

⁶⁷ VERGA, *Vita dei campi...*, p. 75.

⁶⁸ VERGA, *Novelle rusticane...*, pp. 68-69.

⁶⁹ VERGA, *Per le vie...*, p. 58.

⁷⁰ R. FUCINI, *Le veglie di Neri*, Milano, Treves 1923, p. 245.

⁷¹ CERRUTO, *La formazione linguistica dell'italiano* Verga...

la sonorità, ma sacrificano il senso originario (*I forestieri frustali* < sic. *Frusteri frustili*; letteralmente ‘denuncia il passato vergognoso di chi è estraneo alla comunità del villaggio’)⁷². Così nell’etnificazione dei testi milanesi gli ingredienti risultano gli stessi degli ambienti siciliani: il nomignolo di «canarino del n. 15» che i vicini affibbiano alla giovane rachitica; i riferimenti alle feste popolari di San Giorgio con la scampagnata tradizionale, che la povera malata vivrà solo attraverso il «pezzo di campagna», ma nelle *Rusticane* si manifesta l’interdialealtà o interregionalità. I nomignoli che connotano i personaggi si rivelano trasversali: in *Pane nero* così *Pino il Tomo* forma un isocolo composto da *Pino*, diminutivo panitaliano di Giuseppe, e *Tomo*, soprannome della tradizione comica tosco-italiana, applicato da Goldoni a Brighella e attestato in milanese⁷³.

Analogamente le strutture antropologiche realizzano un sincretismo tra ethnos siciliano ed ethnos popolare panitaliano. Il codice gestuale si articola su varianti lessicali che distinguono un gesto di lutto ancestrale (*mani sul ventre*) da un gesto di ostentazione della ricchezza (*mani sulla pancia*), così come le fiabe popolari si distribuiscono equamente fra tradizione siciliana e toscana, e le canzoni popolari, pochissime in realtà nella scrittura verghiana, sono prevalentemente siciliane.

3.1. Una lingua “dal vero” o una lingua “davvero”?

Da quanto finora osservato si possono ricavare innanzitutto alcune considerazioni storico-linguistiche: il ‘vero’ linguistico stilizzato da Verga può ritenersi attendibile anche come ‘verità’ sociolinguistica, vale a dire rispecchiamento di una realtà comunicativa effettivamente documentabile nell’Italia postunitaria?⁷⁴ O, detto altrimenti, l’italiano di Verga è solo una lingua “dal vero” o è anche una lingua “davvero”, in senso manzoniano?⁷⁵

Si sarebbe tentati di rispondere positivamente, se si pensa alla tesi di Tul-

⁷² G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-296, e EAD., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne «I Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985.

⁷³ Per questa casistica e altra simile, cfr. ALFIERI, *Dialetto e dialetti in Verga...*

⁷⁴ G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale-unitario: l’italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in *L’Unità d’Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno Internazionale della Fondazione Verga (Catania, 13-17 dicembre 2010), a cura di G. Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. III (2010 ma edito 2011), pp. 5-28.

⁷⁵ G. ALFIERI, «Una lingua davvero»: spunti per l’italiano letterario postmanzoniano, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, a cura del Gruppo di ricerca dell’Atlante Linguistico della Sicilia, Palermo, Sellerio 2011, pp. 277-283.

lio De Mauro che colloca la formazione degli italiani regionali nei decenni postunitari, e se si richiama l'intuizione di Giovanni Nencioni che Verga sia stato 'costruttore' di lingua⁷⁶. Potremmo anche azzardare che la valenza sociolinguistica dell'operazione estetica verghiana si possa estendere dal dialetto siciliano a tutti i dialetti entrati nel suo repertorio, che finiscono quasi col rifunzionalizzarsi e perciò neutralizzarsi a vicenda nel parlato popolare.

L'ipotesi è confermata dall'accertata corrispondenza della fenomenologia linguistica de *I Malavoglia* con quella dell'italiano ristandardizzato. Basti ricordare il gioco di pronomi soggetto e oggetto, la ridondanza pronominale, le dislocazioni a sinistra e a destra, e soprattutto la gestione sicura e diffusa dei tratti sintattici di matrice orale⁷⁷. La casistica si riproduce nell'epistolario, come dimostra l'uso del *che* polivalente, non a caso intensificato negli anni della scrittura verista:

Ieri l'Ottino mi scrisse che desiderava vedermi, capii di che si trattava, ma non potei andar da lui, e fu bene, *che* non avrei saputo qual risoluzione pigliare prima di ricevere la tua risposta pel Treves (a Luigi Capuana, 1882).
Qui vedo una folla di cose che vorrei comprar tutte, e penso a voi, *che* sarei così felice di condurvi sotto il braccio (a Paolina Greppi, 1882)⁷⁸.

Com'è ormai ampiamente accertato, il *che* polivalente non si identifica con il *ca* siciliano, ma coincide con un fenomeno insito nell'italiano parlato sin dalle origini e riemerso nell'italiano dell'uso medio e neostandard⁷⁹.

In definitiva Verga ha creato una lingua letteraria moderna, aderente alla realtà sociolinguistica coeva. Il suo è un linguaggio complesso, multiplo e dinamico, funzionale alla scrittura bifronte: nella sua inesausta sperimentazione, che lo portava a scrivere in parallelo testi ambientati in sfere sociali diversissime, egli ha aderito da una parte all'italiano standard aulico, personalizzandolo con soluzioni inconfondibili, e ha creato dall'altra un italiano

⁷⁶ T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia Unita*, Bari, Laterza 1976; NENCIONI, *La lingua de «I Malavoglia»...*

⁷⁷ A. SANTI, *La lingua del Verga tra grammatica e stilistica: scritto e parlato nei «Malavoglia»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. X (2010), pp. 41-92.

⁷⁸ Gli esempi, citato per lo spoglio lessicale, si leggono in CERRUTO, *La formazione linguistica dell'«italiano» ...*, p. 234 e p. 174.

⁷⁹ P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci 1990; F. SABATINI, «L'italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in ID., *L'italiano del mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, a cura di V. Coletti, R. Coluccia, P. D'Achille, N. De Blasi e D. Proietti, 3 voll., Napoli, Morano 2012, II, pp. 3-36. La prima versione del saggio fu pubblicata nel 1985; G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci 2013 [1987].

interregionale in cui convergono parlato popolare e idiomatichità regionale. Per questo può essere una lingua modello per l'italiano odierno, lingua fluida, adeguabile, come tutte le lingue moderne di comunicazione, a tutte le situazioni diafasiche: una lingua fruibile per una didattica attuale e attualizzata dell'italiano, pur mantenendosi ancorata alla tradizione letteraria. Una lingua fra grammatica e retorica, insomma, in cui Giovanni Verga con tecnica e creatività sopraffine innesta grammatica, idiomatichità e retorica, ottenendo un codice di espressione totale in cui l'apparente povertà di parole e frasi sapientemente rimodulate è compensata da una ricchezza di senso estesa dai tropi elementari all'allegoria, ma una "lingua davvero" atta a rappresentare "il vero"⁸⁰.

4. Verga nel realismo europeo

Vorrei chiudere con un'escursione in ambito internazionale, in particolare con l'intento di verificare se il codice del realismo verghiano è condiviso dal realismo europeo. La rappresentazione del popolare in Verga non è solo in dimensione interregionale ma rispecchia moduli internazionali, come dimostrano precedenti sondaggi di stilistica comparata⁸¹, da cui riprendo alcuni dati salienti.

Innanzitutto si configurano rappresentative alcune corrispondenze nella deissi narrativa. Il formulario realista di Bertholt Auerbach, autore dei *Racconti rustici della Foresta Nera* e di Verga presenta significative analogie:

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

Verga, *Tentazione*: «Ecco come fu»

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

Verga, *I Malavoglia*: «Così pensava Mena aspettando il nonno»⁸².

Lo stesso dicasi per le strutture iperlinguistiche:

⁸⁰ ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»...*

⁸¹ G. ALFIERI - G. LONGO, *Vues et voix de l'étranger dans le Verisme italien*, in *Naturalismes du monde, les voix de l'étranger*, sez. II di «Les Cahiers Naturalistes», n. 94 (2020), pp. 369-304; G. ALFIERI, *Un realismo non «di progetto». Movenze diegetico-stilistiche in Verga, Hardy e Auerbach*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo nella letteratura del secondo Ottocento tra sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Congresso Internazionale (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi e A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n.s. n. 2, Leonforte, Euno Edizioni 2020, pp. 81-102.

⁸² Cfr. ALFIERI - LONGO, *Vues et voix de l'étranger dans le Verisme italien ...*, p. 374.

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

Paragoni proverbiali (*Tolpasch: muto come un pesce*)⁸³.

Più in generale Verga condivide col realismo inglese, rappresentato da Thomas Hardy, nuclei tematici, impostazione diegetica tipica della fiaba, ruolo dominante del caso o delle coincidenze, continue peregrinazioni dei personaggi, che simboleggiano l'inermità della vita e delle scelte individuali, inesorabilità del destino⁸⁴.

5. Verga è il patriarca del realismo italiano?

La 'funzione' Verga si percepisce tangibilmente nel neorealismo cinematografico, ma può intravedersi, come dimostreranno gli interventi del panel così intitolato, nel "realismo" o neoverismo di vari autori novecenteschi, e potrebbe considerarsi financo l'ispiratore del "post-realismo" contemporaneo e forse di Elena Ferrante (basti richiamarne l'antidialeltalità).

Secondo Massimiliano Tortora la funzione Verga è più un fattore stilistico-diegetico che contenutistico, e la multiforme fortuna verghiana nel Novecento si sarebbe esercitata a più livelli, di cui i più visibili non sono sempre i più incisivi: l'ambientazione campestre rimane un dato estrinseco e non esclusivo di Verga; o ancora il cosiddetto "modello 'Ntoni" sarebbe l'archetipo del personaggio modernista, inetto e insoddisfatto, ma rimane anch'esso un dato estrinseco. Invece l'indiretto libero, inscindibile dalla costruzione dialettale del dettato testuale, e la conseguente impostazione corale, sono una pietra angolare di una parte del realismo italiano⁸⁵.

Su questa stessa linea e in base a quanto sopra proposto, potremmo ipotizzare che la funzione Verga nel Novecento agisca sul piano dell'etnificazione linguistica e dell'italiano interregionale. Basti per tutti il Mastronardi del *Calzolaio di Vigevano*, che usa nomignoli e formule caratterizzanti di stampo verghiano e conia un italiano interregionale, decidendo di cambiare il linguaggio uniformandolo al mondo che sta raccontando⁸⁶.

⁸³ ALFIERI, *Un realismo non «di progetto»...*, p. 99.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ M. TORTORA, *Il modello Verga nel Novecento: prospettive didattiche*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), a cura di G. Alfieri e A. Manganaro, pp. 47-58.

⁸⁶ I. TANGI, *Da Aci Trezza a Vigevano: Verga e Mastronardi*, in «L'ospite ingrato», luglio 2020.

In definitiva Verga si rivela autore moderno e realista in un certo senso acronico, perché legato a un realismo vero e direi universale, concentrato sulla rappresentazione in sé medesima, come avrebbe riconosciuto per primo Luigi Pirandello:

«Ho lavorato per l'arte». E il tono con cui si ripete questa frase ci spiega la ragione per cui la maggioranza degli uomini, che lavorano per fini di pratica utilità e che non intendono la volontà disinteressata, suol chiamare matti i poeti, quelli cioè in cui la rappresentazione si vuole senz'altro fine che in se medesima, e tale essi la vogliono, quale essa si vuole. [Immanenza dell'auto-re nell'opera d'arte]

Perché realtà non esiste se non nei sentimenti che ce la compongono. La vivremmo ciecamente, se a ciascuno il lume dell'intelletto, o più o meno, secondo i casi o i temperamenti, non ce la rischiarasse. Composta dai nostri sentimenti – com'ha bisogno dell'intelletto per esser veduta – così ha bisogno della volontà per muoversi in noi, per noi e con noi⁸⁷.

E come, in definitiva, aveva segnalato Aristotele (*Dell'arte poetica*, Libro IX, I), che vorrei citare in traduzioni antiche, che si rivelano più vicine alla cultura e al linguaggio del Verga rispetto a quelle coeve o attuali⁸⁸:

E dalle cose dette sia manifesto non esser l'ufficio del poeta il raccontar le cose fatte, come elle furon fatte; ma come elle dovrebbero essere state fatte. Et parimente esser suo ufficio di dire le cose possibili ad essere, secondo che le comporta il verosimile o il necessario. Che non già sta la differenza intra 'l poeta, e lo istoriografo, perché l'uno parla in versi, e l'altro in prosa,

⁸⁷ PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso...*, p. 420.

⁸⁸ La più attendibile traduzione ottocentesca, che muoveva dall'edizione tedesca del Vahlen, si deve a G. Barco, che rivendicava tuttavia la verifica diretta sull'originale di termini o giri di frase resi in maniera poco convincente dai suoi predecessori, compresi Piccolomini e Castelvetro, del quale soprattutto rimarcava, non a torto, l'oscurità (ARISTOTELES, *L'arte poetica* tradotta sul testo di G. Vahlen da G. Barco, Torino, Loescher 1876, p. XI). Così Barco rendeva il passaggio citato: «Da quanto abbiamo detto si fa ancora manifesto che non è ufficio del poeta rappresentare le cose quali realmente furono, ma quali avrebbero potuto essere, quali sono possibili secondo la verosimiglianza o la necessità; ché il poeta e lo storico non differiscono tra loro, perché l'uno scrive in prosa e l'altro in versi, [...], ma ben differiscono in ciò, che l'uno narra le cose realmente accadute, l'altro quali potrebbero accadere» (ivi, p. 17). Per la versione oggi corrente, si veda ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori 1978, 9, 1, pp. 30-31: «l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa; [...]. Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire».

[...] Ma sono differenti l'uno, e l'altro per questa cagione: perché l'uno cioè dice le cose seguite, e l'altro le dice come elle dovrebbero essere seguite⁸⁹.

E si legga la versione più 'moderna' e sciolta di Metastasio, che godette di autorevolezza anche nel primo Ottocento⁹⁰:

Non è obbligato il poeta ad essere storico, anzi che ha egli oggetto affatto da quello diverso; poiché l'oggetto dello storico, che non è l'imitatore, è solo il raccontar fedelmente gli eventi come sono accaduti; ma quello del poeta all'incontro è il rappresentarli come avrebbero dovuto verisimilmente e necessariamente accadere, l'uno derivando dall'altro⁹¹.

Come è stato sagacemente rilevato, Aristotele potrebbe essere la fonte, più o meno riflessa, dell'aspirazione, espressa nella Prefazione a *I Malavoglia*, a rappresentare la «realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere»⁹². Sembra così di poter dare, sulla base di dati strettamente testuali, un primo colpo di piccone allo stereotipo del Verga autore ignaro di cultura classica. Lo confermano dati oggettivi: Verga accenna nell'epistolario e in note personali alla poesia dei rapsodi come archetipo della poesia popolare⁹³, e la traduzione fiorentina della *Poetica* di Bernardo Segni si trova nella biblioteca De Roberto, che notoriamente si scambiava libri con i maestri-confratelli⁹⁴.

⁸⁹ ARISTOTELES, *Retorica, et poetica tradotte di greco in lingua volgare fiorentina* da Bernardo Segni, Firenze, Torrentino 1549, p. 299. Da questo, e altri testi d'epoca, si cita dall'originale, con adattamenti nella grafia e nella punteggiatura. Così il Castelvetro: «Ora per le cose dette appare ancora che questo non è l'ufficio del poeta il dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, e le possibili secondo la verisimilitudine, o la necessità. Perciò che l'istorico e 'l poeta non sono differenti nel parlare con verso o senza verso. [...] Ma in questo sono differenti, che l'uno dice le cose avvenute, e l'altro quali possono avvenire» (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* per Lodovico Castelvetro, Basilea, De Soldanis 1676, pp. 101-102).

⁹⁰ Basti rammentare *La poetica d'Aristotele vulgarizzata da Lodovico Castelvetro. Edizione eseguita più correttamente su quella di Basilea del 1576, e corredata di note importanti tolte in gran parte dall'estratto di Pietro Metastasio*, Milano, Silvestri 1831.

⁹¹ METASTASIO, *Opere in prosa, Estratto dell'arte poetica*, Venezia, Tip. Pepoliana 1795, 2 voll., pp. 16-17.

⁹² A. MANGANARO, *Osservare senza giudicare? Condanna e colpa nel mondo di Verga (e nel nostro)*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), pp. 75-89, a p. 79.

⁹³ Si vedano la lettera al Torracca del 12 maggio 1881 (in R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torracca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 249-250), e i frammenti inediti pubblicati da G. ALFIERI, *Alle radici del "non grammatico Verga": il fantomatico giornale di bordo e l'approdo allo «stile sgrammaticato e asintattico»*, in «Studi di Grammatica Italiana», XLI (2022), pp. 111-161.

⁹⁴ S. INSERRA, *I libri antichi nella biblioteca di Federico De Roberto*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 2021, p. 34.

Sia lecito allora chiudere con altre considerazioni di Aristotele che ben si attagliano all'eclissi d'autore e all'attitudine del Verga come poeta che rappresenta senza giudicarle vicende di attendibile verosimiglianza:

E certo che al poeta non è conveniente dire molte cose in persona propria, perché in tal modo e' viene a non essere imitatore. Gli altri poeti adunque per tutto il poema in lor persona parlando, vengono perciò ad imitare poche cose, e in pochi luoghi. Omero all'incontro subito che egli ha proemiato, ora introduce un uomo, e ora una donna a parlare, e ora introduce qualche costume, né mai mette innanzi nulla, che di costume sia manco, ma sempre ne sia ripieno⁹⁵.

Percioché, essendo il Poeta rassomigliatore, come ancora è o il dipintore o un altro formatore d'immagini, egli è di necessità, che rassomigli sempre una secondo numero delle tre cose. Percioché o *rappresenta le cose*, quali erano o sono, o quali dicono essere, o paiono, o quali dovrebbero essere⁹⁶.

Manifestasi adunque per le cose dette, che più proprio ufficio del poeta è il comporre l'invenzione, che comporre i versi; in quanto dico al rispetto, che il poeta è detto tale per cagione della invenzione: e che egli imita l'azioni. E sebene e' mette nel poema talora casi, che sieno seguiti, non è per questo,

⁹⁵ ARISTOTELES, *Retorica, et poetica* tradotta da B. Segni ..., pp. 340-341. Cfr. *Poetica* 24,6: «il poeta in quanto tale deve dire il minimo per proprio conto, perché non è artista imitativo in questo senso. Ebbene, gli altri s'impegnano per conto proprio durante l'intero corso del poema, e poco e poche volte introducono l'imitazione. Ma Omero, dopo un breve proemio, introduce subito un uomo o una donna o altro carattere, e nessuno ne è privo, ma tutti hanno un carattere» (ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti ..., p. 91). Così il Barco: «deve il poeta epico parlare il meno possibile in sua persona; non essendo imitatore in questo senso. Or bene gli altri poeti vengono sempre in campo essi stessi, e intanto poche cose e rare volte imitano. Ma egli [Omero] al contrario fatte brevi premesse tosto mette in scena un uomo e una donna o nessun altro carattere e lo fa in modo che nessuno sia senza carattere, ma ognuno ne vada fornito» (ARISTOTELES, *L'arte poetica*, tradotta sul testo di G. Vahlen ..., p. 50).

⁹⁶ *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* per Lodovico Castelvetro ..., p. 320. Così il Segni: «Essendo il poeta adunque imitatore non altrimenti che un dipintore, o uno statuario, però è di necessità, che e' vada di tre cose inimitabili imitandone una, cioè di qual sorte furono, o sono le cose; o di qual sorte e' si dice, ch'elle sieno o che e' par ch'elle sieno, o di qual sorte elle doverrebbero essere» (ARISTOTELES, *Retorica, et poetica*, tradotta da B. Segni ..., pp. 343-344). Cfr. *Poetica*, 25,1: «Poiché il poeta fa opera di imitazione, esattamente come un pittore o un altro artista di figure, ne consegue che, tre essendo di numero i possibili oggetti, ne avrà di volta in volta da riprodurre uno, e cioè: come erano o sono, oppure come si ritiene che siano, oppure come dovrebbero essere» (ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti ..., p. 99). E il Barco: «Posto che il poeta è un imitatore come un pittore o qualsivoglia formatore d'immagini, è necessario che esso imiti sempre una di queste tre cose, che imiti cioè le cose o quali sono, o quali si dicono e paiono essere o quali debbono essere» (ARISTOTELES, *L'arte poetica*, tradotta sul testo di Vahlen ..., p. 53).

che e' si debba chiamare manco poeta. Imperocché niente proibisce, che certe cose seguite non possino essere in quel modo seguite, che il verisimile, e il possibile comporti, secondo i quai termini il poeta è di tai cose poeta⁹⁷.

⁹⁷ ARISTOTELES, *Retorica, et poetica*, tradotta da B. Segni ..., p. 300. Cfr. *Poetica* 9, 4: «In conclusione, è chiaro che il poeta deve essere poeta più dei racconti che dei versi, perché è poeta per la mimesi, e ciò che imita sono le azioni; e quindi, se anche gli conviene di narrare fatti reali, nondimeno è poeta, perché nulla impedisce che certi fatti reali siano in verità quali è solo verosimile che accadessero, e possibile che accadessero, nella misura in cui il poeta è l'artefice di quelli» (ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti ..., p. 33). E il Barchi: «Onde è palese che deve il poeta essere piuttosto poeta di favole che di versi, quanto più vuol essere poeta secondo la imitazione; imita poi le azioni. Che se dall'altro canto gli toccasse di poetare sopra cose realmente accadute, non cesserà egli per questo di essere poeta, perché niente impedisce che alcune delle cose realmente accadute sieno tali da recar seco la verosimiglianza e la possibilità del loro avvenimento; ed in quanto così le imita egli ne sarà il poeta» (ARISTOTELES, *L'arte poetica* tradotta sul testo di G. Vahlen..., p. 19).

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

Università di Bari

NÉ VINCITORI NÉ VINTI.
DUE FIGURE DI LOTTATORI ALLO SPECCHIO:
GESUALDO MOTTA E ALFONSO NITTI

Non v'è più bellezza, se non nella lotta
(F. T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*)

1. Introduzione: la poetica *ciclica* tra Verga e Svevo

In *Alla ricerca di Verga nel Novecento*, Guido Baldi assimila alcune figure del romanzo moderno, che, in obbedienza a una definizione tanto ortodossa quanto inflazionata, si dicono «*inetti*» (tra cui Alfonso Nitti ed Emilio Brentani), a «un tipo d'uomo frutto della crisi dell'identità virile verificatasi tra fine Ottocento e primi del Novecento»¹. All'interno di una ricerca che intende sondare la funzione Verga nella narrativa del secolo scorso si tratta dell'unico cenno a Italo Svevo laddove la lente del critico inquadra da vicino scrittori più tradizionalmente letti nel solco del maestro siciliano, da d'Annunzio a Pirandello, Pavese, Fenoglio, Tozzi². In tale contesto, l'uso estensivo della sigla *inetto*, accanto ad altre marche linguistiche intercambiabili (*vinto*, *reietto*, *diverso*, *escluso*)³, finirebbe per indicare un medesimo sog-

¹ G. BALDI, *Alla ricerca di Verga nel Novecento. Da d'Annunzio a Fenoglio*, Milano-Torino, Paravia-Pearson 2018, p. 35. E cfr. già più estesamente ID., *Microscopie. Letture di testi narrativi, drammatici e critici dell'Otto-Novecento*, Napoli, Liguori 2014, pp. 333-384. Per una rassegna delle voci della critica sulla categoria dell'«inetto» e sulle sue diramazioni oltre l'opera sveviana vd. A. SARTORI, *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, Cham, Springer International Publishing 2022, p. 81 nota 14.

² Su Verga come precursore anche di Svevo si veda diffusamente R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005; e cfr. R. BIGAZZI, *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in «Il Ponte», XXIII (1977), 11-12, pp. 1388-1392 (poi in ID., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, Pisa, Nistri Lischi 1969; nuova ed., ivi 1978).

³ Cfr. anche R. LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e rassegnazione nell'ultimo Verga*, Roma, Savelli 1974, pp. 74 ss. E si veda D. COLOMBO, *Nuove prospettive della critica*

getto romanzesco che con una formula ormai corrente usa chiamarsi *antieroe*, la cui designazione più adeguata, si trova, forse, nel *Profilo autobiografico* di Svevo a beneficio di Zeno: «Passa continuamente dai propositi più eroici alle disfatte più sorprendenti»⁴. Questa dicotomia tra la fiduciosa volontà di elevarsi nella società e la drammatica verifica della rovina che ne segue («il trauma della caduta o della lotta contro il caos»⁵), è l'ingranaggio comune tanto dei due capolavori verghiani quanto dei tre romanzi sveviani. Il filo conduttore tra la narrativa maggiore di Verga e quella di Svevo, per limitarci al confronto tra questi due poli macroscopici della bibliografia di entrambi, sta dunque esemplarmente in quella «lotta per l'esistenza» enunciata programmaticamente dal primo nella celebre *Prefazione* ai *Malavoglia*⁶ e già anticipata nella lettera-manifesto a Salvatore Paola Verdura (21 aprile 1878) con l'equivalente perifrasi «lotta per la vita»⁷, locuzione ripresa dal secondo nel *Profilo autobiografico*, a proposito ancora di Zeno: «Potrebbe fare a meno della lotta per la vita e stare in riposo a contemplare la lotta degli altri. Ma si sente infelicissimo di non poter parteciparvi»⁸.

Poco interessa che la fonte diretta dei due scrittori sia l'arcinota nozione darwiniana di *struggle for life* o *struggle for existence*, un'oscillazione cui probabilmente non è indifferente l'alternanza lessicale cui ricorre anche Verga. Si può ipotizzare che Svevo abbia recepito la lezione del padre della teoria della selezione naturale, «l'eroe del pensiero moderno»⁹, attraverso la mediazione dello scrittore siculo. Quel che conta notare è che ambedue gli autori costruiscono intorno al medesimo concetto un «ciclo» o una «serie» romanzesca, per usare la coppia di etichette che Verga adotta e nella *Prefazione* ai *Malavoglia* e nella citata lettera a Verdura. Una costruzione *ciclica* o *seriale* hanno anche i tre romanzi di Svevo. Nel *Profilo autobiografico* si legge appunto che «Zeno è evidentemente un fratello di Emilio e di Alfonso» e, in forma retrograda, che «Alfonso è evidentemente il fratello carnale dei protagonisti degli altri due romanzi di Svevo»¹⁰. Il codice genetico di questa uni-familia-

verghiana, in «Filologia e critica», XXXII (2007), p. 439 («Ntoni è il primo inetto della letteratura italiana»). M. PALUMBO parla di una «genealogia dell'inetto» (*Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci 2007, p. 147).

⁴ I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2004, p. 812.

⁵ G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi 1998, p. 235.

⁶ G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di C. Simioni, Milano, Mondadori 1939, p. 52.

⁷ ID., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 79.

⁸ SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici ...*, p. 812.

⁹ ID., *Teatro e Saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2004, p. 841.

¹⁰ ID., *Racconti e scritti autobiografici...*, p. 812 e p. 803.

rità, che rende Nitti, Brentani e Cosini tre facce di un identico prisma, non potrà che essere il ruolo assunto da ciascuno di loro nella «lotta per la vita», né più né meno di quanto si dà per i *vinti* di Verga, legati reciprocamente da un vincolo di continuità.

Svevo aveva dunque in mente, come il collega catanese, un progetto sequenziale che doveva per giunta terminare, o proseguire, con l'incompiuto *Vegliardo*, una continuazione della *Coscienza*, a sua volta una nuova declinazione dei suoi diretti antecedenti. Insomma, tanto l'uno quanto l'altro concepiscono una *saga* narrativa incentrata su uno schema simile, l'analisi delle condotte dell'individuo risucchiato nella *lutte pour la vie*, che fatalmente, come spesso accade ai cantieri ambiziosi, s'interrompe strada facendo. E al modo in cui la catena dei protagonisti verghiani è inanellata secondo una progressione economica che dai gradini più bassi sale verso i piani alti della società così anche nella trafila dei protagonisti sveviani si intravede un'analoga curva ascensionale. Emilio è sì un modesto impiegato come Alfonso, ma a differenza di quest'ultimo non viene dall'arretrato contado, non è alle prese con le assillanti ristrettezze monetarie del suo predecessore, non è sottoposto alle angherie dei suoi datori di lavoro, non soffre la sua condizione di sradicato e subalterno a una realtà urbana e finanziaria che non gli appartiene, e tanto più è accreditato di una discreta reputazione letteraria in città al contrario dell'altro, che è ancora un sedicente aspirante artista emarginato anche dal circuito dell'editoria. E infine Zeno è persino un benestante socio di impresa che si rivelerà sorprendentemente un abile e spregiudicato uomo d'affari. Pare allora di leggere in controluce, nelle pieghe di questa *escalation* di *status*, la diagnosi messa a punto dal Verga prefatore dei *Malavoglia*: «Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuto la sua parte nella lotta per l'esistenza»¹¹.

2. Svevo e il caso letterario del *Mastro*

Che sia la questione cruciale della *lotta* ad avvicinare Svevo a Verga mostra esplicitamente la recensione, firmata con lo pseudonimo E. Samigli, apparsa su «L'Indipendente» il 17 dicembre 1889, a *Mastro-don Gesualdo*, uscito in quell'anno in seconda edizione dai torchi di Treves. Dopo un preambolo, Svevo afferra così il nodo centrale della trama:

Mastro-don Gesualdo, l'eroe del romanzo, è un popolano arricchito, di po-

¹¹ VERGA, *I Malavoglia* ..., p. 52.

che idee, ma di quelle che nella *lotta per la vita* servono bene e meglio quando sono poche. In questa battaglia egli è sempre il *vincitore*, ma, amato da nessuno o soltanto da quelli che egli per arricchirsi deve respingere da sé, non è mai felice¹².

Lo scrittore giuliano registra un dato inconsueto del romanzo verghiano che contraddice il costitutivo assioma narrativo dei *vinti*. In tale orizzonte conflittuale il Motta soccomberebbe nella sfera degli affetti privati e domestici ma s'imporrebbe nel campo degli interessi economici e sociali. Ciò determina una tensione incessante tra poli opposti che mette in secondo piano l'esito finale della sfida e sposta l'attenzione sulle sue dinamiche interne, sugli automatismi che la generano e la alimentano. Tanto fa del pragmatico protagonista del *Mastro*¹³ innanzi tutto uno *strugglerforlife*¹⁴. E tale spirito battagliero egli conserverà fino in fondo, anche quando la vita gli volterà le spalle. Il personaggio principale del primo romanzo di Svevo ha, se si vuole, tratti agonistici comuni al carattere verghiano: gli umili natali innescano la scalata al bel mondo, qui dell'agiata borghesia, lì della blasonata aristocrazia; l'ascesa di rango è segnata dall'ingresso rispettivamente nel palazzo dei Maller e nella dimora dei Trao; il matrimonio con una donna altolocata, Annetta da un lato, Bianca dall'altro, è il possibile mezzo di riscatto delle proprie basse origini.

Occorre dire che la recensione al secondo romanzo dei *Vinti* si distingue per l'inusitata scelta di mettere sotto esame il prodotto di un romanziere italiano. L'attività di critico letterario di Svevo si esercita per lo più sui risultati della narrativa straniera, in particolare transalpina, come mostrano gli interventi su Zola, Daudet, Ohnet e i fratelli de Goncourt, nomi che si inscrivono anche nella biblioteca di Verga¹⁵. Nulla induce a ipotizzare che in Svevo la predilezione per il naturalismo d'oltralpe maturi «indipendentemente dal Verga»¹⁶. Tale pregiudizio poggia per lo più sulla convinzione che l'estra-

¹² SVEVO, *Teatro e Saggi* ..., p. 1080 (corsivi aggiunti).

¹³ G.A. CAMERINO ha notato che l'espressione «di poche idee» richiama la descrizione della personalità di Giovanni Malfenti nella *Coscienza (Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa)*, Firenze, Le Monnier 1974, p. 196).

¹⁴ L'anglismo è usato da Svevo nella recensione a *L'immortel* di Daudet uscita su «L'Indipendente» del 15 dicembre 1888 (SVEVO, *Teatro e Saggi* ..., p. 1074).

¹⁵ Vedasi la lettera a Eduard Rod del 14 luglio 1899 (VERGA, *Lettere sparse* ..., p. 130). Nel *Profilo* Svevo confessa apertamente «la passione per il romanzo francese» e dichiara che «Una vita è certamente influenzato dai veristi francesi» (SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici* ..., p. 801).

¹⁶ G. AMICI, *Il realismo nella narrativa da Verga a Mastronardi*, Bologna, Ponte Nuovo 1963, p. 37. Non a caso Tellini sottolinea «l'importanza dell'apprendistato naturalistico di Svevo e il» suo «tributo alla lezione di Verga» (G. TELLINI, *Storia del romanzo italiano*, Milano, Le Monnier Università-Mondadori Education 2017, p. 270).

zione mitteleuropea dello scrittore giuliano, geograficamente e culturalmente eccentrica rispetto al dibattito nazionale, lo renda avulso dai legami con gli autori peninsulari¹⁷. Tanto più apparirebbe improbabile, in tale ottica, che uno scrittore dell'estrema periferia nordorientale potesse financo dialogare con uno scrittore separato e distante territorialmente come l'isolano Verga. Viceversa, dalle sue appartate latitudini Svevo seppe schiudersi anche a quel che di interessante si muoveva sulla frontiera opposta dell'Italia. Egli non ha mai fatto mistero di apprezzare la narrativa europea, e segnatamente di area francofona, a fronte del coevo terreno nostrano che sarebbe risultato ai fini della sua formazione meno stimolante e persino sterile¹⁸. Ma che Verga rappresentasse a suo dire una vistosa eccezione nel panorama delle patrie lettere mostra del resto l'*incipit* della recensione al *Mastro*: «Un romanzo di G. Verga è un avvenimento letterario che potrebbe far dimenticare che in Italia sussiste una crisi letteraria di cui se le cause non sono troppo chiare gli effetti sono evidenti»¹⁹.

Ad affratellare i due scrittori c'è indubbiamente, come accennato, la bussola comune della francofilia, in particolare quel Flaubert cui secondo Svevo il collega etneo sarebbe debitore del «romanzo impersonale»²⁰. Da Zola egli avrebbe preso invece in prestito l'abito di «descrittore della società»²¹. Verga sarebbe stato così in grado di desumere dai maestri francesi la «forma»²² per adattarla a un contenuto di pretta marca indigena. Non è escluso che in questo procedimento di traslazione il recensore avverta una somiglianza con il suo personale approccio alla carriera romanzesca. Semplificando un po' le cose si può dire che il Catanese e il Triestino abbiano prelevato dai loro più diretti riferimenti oltramontani la tecnica espressiva per trapiantarla nei propri rispettivi ambienti: l'uno all'ombra di Sant'Agata, l'altro all'ombra di San Giusto. *Italianizzare* i francesi è il crocevia su cui le strade di Svevo e Verga sembrano incontrarsi. Alcuni esegeti, come si diceva, hanno però voluto divaricare nettamente i loro sentieri. La stessa cri-

¹⁷ «Come egli ha poco o nulla da spartire con la letteratura triestina del suo tempo, così non ha dei rapporti veri e propri con la coeva letteratura nazionale: Svevo, infatti, è lontano dal verismo di Verga e dal decadentismo di D'Annunzio e Fogazzaro» (L. SVEVO FONDA SAVIO - B. MAIER, *Italo Svevo*, Pordenone, Studio Tesi 1981, p. 15).

¹⁸ G. TELLINI smonta, sia pur parzialmente, questo preconcetto parlando di «un osservatore come Svevo, vigile sulla narrativa nazionale contemporanea e no (anche verghiana) più di quanto si creda, comunque poco disposto a entusiasmarsene» (*Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, B. Mondadori 1988, p. 299 = *Id.*, *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini*, Roma, Bulzoni 1988, pp. 250-251).

¹⁹ SVEVO, *Teatro e Saggi* ..., p. 1079.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 1081.

²² *Ivi*, p. 1079.

tica francese ha avuto forse inizialmente un proprio interesse a fare terra bruciata intorno a supposti intrecci tra Svevo e il resto d'Italia, Verga compreso, verisimilmente per accentuare il merito che l'autore della *Coscienza* è stato una loro tardiva scoperta, ignorata o misconosciuta in patria proprio per via dell'inclinazione a cercare fuori del recinto di casa i modelli che l'autore non trovava dalle sue parti. Benjamin Cremieux, apripista della ricezione transnazionale del Triestino e che molto ha contribuito alla costruzione della sua fama posticipata, sentenziava sbrigativamente: «Ni Manzoni, ni Verga, ni D'Annunzio n'ont exercé la moindre influence sur Italo Svevo. Il se présente un isolé dans la littérature italienne d'aujourd'hui»²³. Non la pensava invece così Eugenio Montale, che aveva fatto ufficialmente nascere al di qua delle Alpi il 'caso Svevo', attento per converso a riconoscere nel retroterra dello scrittore nord-adriatico certe matrici oriunde riconducibili al verismo su cui si sarebbero poi innestate le radici di uno stuolo di suoi epigoni: «Vent'anni sono passati ed oggi non c'è da noi giovane romanziere o novelliere neo-verista o neo-naturalista che non confessi di dover molto a Svevo»²⁴. Cesare Segre contesterà quello che a detta sua è l'«equivoco generato dal suo stesso scopritore, Montale, che vedeva una forte continuità fra i maestri veristi e Svevo», a causa del quale «si parlò di Naturalismo per i romanzi *Una vita e Senilità*»²⁵.

²³ B. CREMIEUX, *Italo Svevo*, in «Le Navire d'Argent», II (1926), 9, p. 23.

²⁴ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, t. I, Milano, Mondadori 1996, p. 889. Su Montale critico di Svevo cfr. A. SACCONE, *Svevo secondo Montale*, in *L'ultimo Svevo. Raccolta di studi per il novantesimo della morte*, a cura di A. Guidotti, Pisa, Pisa University Press 2019, pp. 7-20.

²⁵ C. SEGRE - C. MARTIGNONI, *Testi nella storia. Guida ai classici*, vol. 7, *Verga e il Verismo, Svevo, Pirandello, Tozzi*, a cura di C. Martignoni, P. Sarzana, Milano, B. Mondadori 1994, p. 120. In realtà, un rapido spoglio della stampa locale anteriore al sedicente «equivoco» verista suscitato dal poeta ligure, evidenzia che già i recensori della prima ora segnalavano, sia pure con enfasi eccessiva, questo dato filogenetico dell'opera sveviana individuandolo come una costante anche dei romanzi posteriori al primo. Si vedano le recensioni di Guido Scaramuzza sul «Gazzettino» del 7 aprile 1931 e di Giovanni Tummolo su «La Fiamma» di Trieste del primo novembre 1930, ora reperibili in *Italo Svevo e la critica mondiale. Brevi riassunti dalle critiche (1929-1931)*, introduzione di G. Cesari, Milano, Morreale 1931, p. 28 e p. 31. Jonard definisce Alfonso «un vinto come gli eroi di Verga e dei naturalisti» (N. JONARD, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, Paris, Le belles lettres 1969, p. 71); per Petronio Nitti è «se vogliamo dirlo verghianamente "un vinto"»: G. PETRONIO, *Racconto del Novecento letterario in Italia, 1890-1940*, Bari, Laterza 1993 (Milano, Mondadori 2000), p. 15.

3. Il *Mastro*: un romanzo per un pubblico borghese

C'è chi ha notato²⁶ che le teorie sull'arte come «scienza del cuore umano», espone nella dedicatoria a Salvatore Farina che introduce la vicenda dell'eponimo bandito de *L'amante di Gramigna* sarebbero scopiazzate da Maccario, l'antagonista di Alfonso, durante una loro conversazione:

Parlava di creazione fatta dall'uomo, la quale, per i risultati, non aveva niente da invidiare a quella biblica. Nel metodo differivano alquanto, ma ambedue le creazioni finivano coll'arrivare alla produzione di organismi che vivevano a sé e che non portavano alcuna traccia di essere stati creati²⁷.

Il passo sintetizza quasi fedelmente i dettami esposti nella novella di *Vita dei campi* («il processo della creazione rimarrà un mistero» per cui «l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*»)²⁸. Ad Alfonso viene non a caso il dubbio, al lume della cultura raffazzonata e posticcia del suo interlocutore, che quelle speculazioni siano un plagio. Il rimando celato tra le righe di *Una vita* alle tesi del Verga novelliere mostra quanto ampio sia lo spettro della conoscenza che Svevo ha dello scrittore trinacrio. La recensione al *Gesualdo* denota che l'estensore vanta anche, va fin troppo da sé, la fruizione del primo romanzo verista dell'autore intorno a cui si propone un rapido confronto con il secondo libro dei *Vinti*. Svevo prospetta che quest'ultimo otterrà una «maggiore diffusione»²⁹ dell'altro perché il *milieu* sociale che vi fa da sfondo intercetta un più ampio pubblico di estrazione borghese, vale a dire parla a quella classe di cui fa parte anche lo scrittore triestino rendendolo più congeniale alle sue corde. In un altro articolo, *Mezzo secolo di letteratura italiana*, pubblicato a circa trent'anni di distanza (20 maggio 1928) sul «Popolo di Trieste», firmato con l'acronimo S., di fatto il canto del cigno dello Svevo saggista, si tesse l'elogio della prima stagione romanzesca di Verga a riprova che questi fu per l'altro un vero e proprio autore di culto da ammirare nella totalità del suo lavoro creativo. E se nella tempestiva recensione al *Mastro* si avanzava qualche riserva sul Verga prima maniera, dove la pur già chiara «coscienza di artista» era velata da mancanza di originalità, adesso non si può

²⁶ R. BIGAZZI, *Intervento (senza titolo)*, in *Italo Svevo oggi*, Atti del Convegno di Firenze (3-4 febbraio 1979), a cura di M. Marchi, Firenze, Vallecchi 1980, pp. 205-206.

²⁷ I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2004, p. 97.

²⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, vol. I, Milano, Mondadori 1942 (1968), p. 191.

²⁹ SVEVO, *Teatro e Saggi ...*, p. 1081.

più tacere che i «romanzi pre-veristi del Verga» sono stati di «tale importanza» che «fecero scuola»³⁰. Pare quasi di leggere in filigrana la presa d'atto di un discepolato artistico, di un alunnato letterario tra le cui fila lo stesso Svevo tacitamente si annovera.

4. Gesualdo e Alfonso: una speculare *tranche de vie*

Svevo coglie nel faro puntato da Verga su una qualsivoglia esistenza comune per illuminarla come rappresentativa di un tipo esemplare la forza del *Mastro*:

La prova palmare dell'erroneità di quella frase che nega che in Italia vi sia una vita meritevole di venir descritta è precisamente il romanzo del Verga. Egli non si curò di esaminare se questa vita era originale o meno; descrisse quella che trovava nella sua Sicilia³¹.

E che cos'è il primo romanzo di Svevo se non il tentativo di mettere su carta il campione di *una vita* tra le tante, media, anonima e insignificante, per farne l'incarnazione emblematica di un io ordinario destinato a soccombere nell'accesa e violenta corsa al primato degli uni sugli altri su cui si incardina la società borghese? A Gesualdo e Alfonso toccherà la stessa fine incolore e solitaria. Ambedue crepano fuori dal loro nido abituale, in un *habitat* dove si percepiscono creature disancorate ed emarginate: l'affollata Palermo sta a alla caotica Trieste come la raccolta Vizzini sta all'angusto villaggio natale del protagonista di *Una vita*. La notizia della morte del Motta è affidata a un oscuro domestico e a uno stuolo di infimi e parassitari servi che hanno il compito di riferire per interposta persona l'accaduto alla figlia. «Il gelido linguaggio burocratico esprime l'indifferenza del palazzo alla morte di Gesualdo [...]. Occorre dunque seguire la trafila, rigida e formale, di un preciso protocollo»³². E in perfetto stile cancelleresco si rende noto il decesso del Nitti attraverso un secco comunicato della banca Maller indirizzato al notaio Mascotti, il losco curatore legale degli interessi della vittima, preoccupato soltanto di mettere le mani sui risparmi ritrovati nell'abitazione del cadavere. In scala ridotta si tratta di quella stessa famelica avidità di denaro insita in coloro che orbitano intorno al moribondo Gesualdo, smaniosi di accaparrarsene il patrimonio. La vita dell'uomo acquista valore solo con la

³⁰ Ivi, pp. 1079 e 1178.

³¹ Ivi, p. 1079.

³² G. VERGA, *I vinti. Mastro-don Gesualdo*, a cura di R. Luperini, Milano, Mondadori 1992, p. 393.

sua morte che sancisce la fortuna economica dei suoi eredi. Proprio l'esiguità della somma messa da parte da Alfonso durante gli anni di un lavoro mal retribuito che suscita gli appetiti selvaggi di quanti gli sopravvivono è la spia di quanto il tema verghiano della *roba* sia rideclinato e rilanciato nella sua insignificante futilità in una visione persino più meschina e spregevole rispetto a quella del caposcuola del verismo italiano: è l'istinto del cane vorace che non si contenta di spolpare l'osso ma lo succhia fin nel midollo.

5. Il codice della *lotta*

Nel frivolo salotto di Annetta, la figlia di Maller, si svolgono delle discussioni tra letterati dilettanti che si schierano in due fazioni contrapposte: una che tifa per il verismo, l'altra che parteggia per il romanticismo. Si tratta di conversazioni che per la scarsa competenza dei partecipanti lasciano il tempo che trovano e che sono unicamente il riflesso inevitabile e stantio delle due tendenze artistiche in voga nell'attardato Ottocento. Ma questi dibattiti da *boudoir* sono funzionali a dare conto di quanto mistificante fosse l'opinione generale sull'arte verista di cui lo stesso Verga pagò inizialmente dazio con il fiasco della prima uscita dei *Malavoglia*. La tentazione di piegare il verismo a uso e consumo delle convenienze personali e delle circostanze del momento è il *Leitmotiv* delle serate di questo pseudo-cenacolo di intellettuali. Al protagonista si addice al contrario l'obiettività del cultore appassionato del coetaneo romanzo realista, di cui venera una fetta ma disapprova un'altra. Quel che è certo è che Alfonso non convergerà sui gusti letterari di Annetta che vuole cooptarlo nella composizione di un *feuilleton* sentimentaloido. La decisione di troncare la relazione con la donna è il sintomo che nell'arte come nella realtà il giovane è alla ricerca di una lente per scrutare l'esistenza che rigetta le convenzioni e le mode. Questo filtro, come già per Verga, è appunto la «lotta per la vita». Del resto è proprio un *naturalista* tetragono come Macario a farsi quasi involontario corifeo di questo vangelo laico con il famoso apologo delle ali del gabbiano predatore che cala in picchiata sul più debole dei suoi simili per divorarlo. Ed è appunto seguendo la lezione del cugino di Annetta che Alfonso decide di gettarsi a capofitto nell'arena della vita.

Nel libro l'area lessicale della *lotta*, in cui il recalcitrante protagonista via via si invischia, è fortemente rappresentata e variamente connotata («lo riteneva incapace di *lottare*»; «vedere gli altri tutti in *lotta* per il denaro e per gli onori»; «egli usciva perfettamente dalla *lotta*»; «questi *lottatori* ch'egli disprezzava»; «Voleva *combattere* il proprio disgusto»; «Egli era entrato nella *lotta* perché non gli era stato mai concesso di uscirne del tutto»; «Oh! via! la sua era una *vittoria* che gli dava intanto la libertà!»). È la conoscenza di Annetta, au-

spice proprio Macario, e il conseguente desiderio di conquistarla a fare di Alfonso un *lottatore*. In passato per lui l'interesse per le donne «non aveva forza che quando non c'era bisogno di *lotta*». Sulle prime un bacio di Annetta lo illude di poterla avere «senza esigerne *lotta*», ma la volubilità della fanciulla muta il quadro delle sue certezze: «Doveva dunque essere una *lotta* che dopo vinta bisognava sempre ricominciare». Eccolo allora a formulare così un preliminare bilancio di quella snervante storia: era «la *lotta* di ogni giorno nella quale si trovava da oltre un anno, *lotta* che aveva sempre il medesimo risultato, mai né una *vittoria* né una *disfatta* definitiva». Ripromessosi di fare un passo indietro, «dopo lunga *lotta* egli non aveva saputo rimanere lontano da quella casa». Alfonso combatterà anche al rientro in paese con la commozione per la madre morta («Nella *lotta* gli vennero copiose lagrime agli occhi»), con l'infermità in cui cade dopo il lutto («*Lottava* con la febbre e ad ogni tratto ne usciva *trionfante*») fino a ricacciarsi nella battaglia per il cuore di Annetta anche dopo la diserzione da Trieste che, una volta rimessovi piede, diventa per lui la città della disfida («la *lotta* a cui stava per accingersi era grave»). Il faccia a faccia con il suo principale che lo ha declassato di funzione forse per punirlo di averne sedotto la figlia è l'acme della guerra disperata che Alfonso ha dichiarato al mondo («Se Maller perdendo la pazienza gli dava con franchezza lo schiarimento chiesto, allora la *lotta* era *perduta*, altrimenti e precisamente per questa via era *vinta*»). La resa dei conti con il grande capo si rivela un inatteso benché effimero successo («se aveva *vinto* nella *lotta*, era stato per quell'allusione alle cause recondite per cui egli veniva maltrattato alla banca»). Per il reduce Alfonso l'aria di Trieste si fa presto amara: Annetta è ora promessa sposa di Macario e l'ex amante clandestino dovrebbe battersi con il fratello di lei che intende lavare l'onore macchiato della famiglia e costringere il colpevole al segreto perpetuo. Soltanto a questo punto lo sfidato getta la spugna e abbandona il teatro della contesa («Doveva battersi con Federico Maller in una *lotta* impari»). Non è la viltà la causa della defezione e della fuga nell'autodistruzione bensì la stessa che ha determinato la scelta del *partito della lotta*: l'amore per la giovane Maller («Gli rimaneva soltanto una via per sfuggire a quella *lotta* in cui avrebbe fatto una parte miserabile e ridicola, il suicidio. Il suicidio gli avrebbe forse ridato l'affetto di Annetta»). Alfonso ha compreso che vivere implica la consustanziale necessità di *lottare* per un fine; e se ciò è impossibile, la vita biologica non può continuare: «Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella *lotta* perché *era fatto a quello scopo*»³³.

A conti fatti, il personaggio di Svevo, animato da una «persistente volon-

³³ SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni» ...*, *passim* (sottolineature mie).

tà di lotta»³⁴, indossa la maschera gesualdesca del combattente. Alfonso contende persino con quella nomea di *inetto* affibbiatagli da una vulgata critica dura a morire («inetto a vivere praticamente, dunque non un *lottatore*») ³⁵, nonostante il rifiuto di quel primo titolo proposto a Emilio Treves provasse il «grande senno di un editore tanto importante!»³⁶. All'inverso, Alfonso discende da quell'Arturo Marchetti, il poeta protagonista del primo racconto dello scrittore, dall'eloquente titolo *Una lotta*, che tutto sommato si potrebbe scegliere come variante onomastica del suo primo romanzo. Nell'indagine narrativa del meccanismo esistenziale del *bellum omnium contra omnes* ciò che più merita considerazione è la logica stringente del congegno in sé a cui non è dato sottrarsi. Forte di siffatta consapevolezza, Alfonso si spinge a nutrire «una compassione commossa tanto per i vinti quanto per i vincitori»³⁷. Parole che sembrano riecheggiare il preambolo programmatico de *I Malavoglia*: «i vincitori d'oggi [...] saranno sorpassati domani»³⁸.

³⁴ S. MAXIA, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana 1965, p. 36.

³⁵ L. CURTI, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di «Una vita»*, Pisa, ETS 1991, p. 65.

³⁶ SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici* ..., p. 803.

³⁷ ID., *Romanzi e «Continuazioni»* ..., p. 349.

³⁸ VERGA, *I Malavoglia* ..., p. 52.

MARIO MINARDA

Università di Palermo

«...QUEL VECCHIO UOMO DI MARE,
IN UNA PRIMITIVITÀ QUASI OMERICA».
PALINSESTI ANTICHI E (RI)SCRITTURE MODERNE
TRA VERGA E PIRANDELLO

«Gli scrittori siciliani, appunto, hanno fin qui manifestato sempre un forte legame con la tradizione, prossima o lontana, che sta alle loro spalle, alla base della loro scelta, optando prevalentemente tra due linee che si instaurano nell'epoca di quello che potremmo definire il Rinascimento siciliano dopo l'Unità d'Italia. Seguendo Michail Bachtin, la sua delineaione di *epos* e romanzo, è possibile tracciare in Sicilia una linea epico-lirica, da Verga e Vittorini, a Bonaviri, per certi versi, e una linea saggistico-discorsiva, plurilinguistica, da De Roberto e Pirandello a Brancati e Sciascia»¹.

Con queste parole, Natale Tedesco, concentrandosi rispettivamente sul contesto cronologico-culturale tra Otto e Novecento e sull'ideologia stilistica a esso sottesa, poneva, senza tuttavia scadere in facili schematismi dicotomici, Giovanni Verga come capostipite di una tendenza di scrittura all'alba della modernità, mirante a riprodurre la realtà tramite costanti rifrazioni dei linguaggi letterari, rivisti anche alla luce di nuovi rapporti tra presente e passato. È questo infatti uno dei molteplici significati da attribuire al binomio *epico-lirico*, indicante comunque una specifica prassi espressivo-stilistica.

Ma, volendo definirne meglio ciascun termine, sarebbe opportuno partire dal secondo per ricordarsi in seguito al primo. Verificando come entrambi individuino una *funzione Verga* che si riverbera oltre. L'aggettivo *lirico* infatti, nell'ottica verghiana, indica uno stile musicale, iterativo, corale²,

¹ N. TEDESCO, *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Acireale, Bonanno 2009, p. 167.

² Si rimanda su ciò alle sempre memorabili pagine di L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia* [1956], ora in *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero 1976.

sebbene artificiale, come ha segnalato opportunamente Luperini³ e ad alta densità retorica, designante un mondo circoscritto e ciclico, un universo in armonia che sta però per essere abbandonato. Ciò causa un vero e proprio *vulnus* conoscitivo-identitario al personaggio protagonista di tale insanabile perdita, il giovane 'Ntoni del romanzo *I Malavoglia*.

Il primo epiteto invece, cioè *epico*, oltre che da alcune consonanze possibili tra la stessa prosa verghiana e le idee di Bachtin, si comprende a partire da una sotterranea riscrittura del mito antico, riscontrabile nell'ultima pagina dei *Malavoglia*, nella quale si rappresenta un moderno e assieme tragico dualismo tra oggettivo mondo che resta e destino individuale che muta. Tra i primi ad accorgersi di tali pregnanti presenze all'interno della scrittura del Verga è stato Pirandello.

Per *epos* in Verga l'autore agrigentino intende una raffigurazione tragica di un progressivo sgretolamento della totalità, un lento scollamento tra anime e luoghi sociali dove, fatalisticamente, ma con un di più di acquisizione coscienziale, «la rovina di uno è la rovina di tutti»⁴. Tuttavia viene individuato in Omero, quindi nel monolitico mondo antico, il palinsesto *princeps* dal quale si prendono le mosse e si diparte la metamorfosi.

Tenendo presenti motivi come la partenza o i ritorni, nuclei antropici chiave come la famiglia, il paese, questioni come l'identità, l'adattamento, luoghi come la casa, figure come il mare, le stelle, note temporali e cromatiche, come il nero della notte o le luci dell'alba, è possibile rilevare alcuni punti di raccordo (ma anche di divergenza) tra mondo omerico e letteratura pre-moderna. In particolare, sostando sulla pagina verghiana, tra alcuni passi dall'*Odissea* e l'ultima parte del XV capitolo dei *Malavoglia*, quello in cui il giovane 'Ntoni dà l'addio al paese.

Si tratta di uno sradicamento non privo di significati e nel quale è stato riconosciuto, quasi in modo unanime dalla critica, il passaggio alla modernità⁵.

Quando 'Ntoni, appena uscito di prigione, incontra al paese il fratello Alessi, quest'ultimo non lo riconosce e perfino il cane gli abbaia contro. Il dettaglio di questa scena appare da subito non banale, soprattutto se si pensa che anche l'eroe di Omero, nel poema che narra il suo travagliato ritorno in patria, ha a che fare con diversi quadrupedi. In particolare, all'inizio del li-

³ R. LUPERINI, *La pagina finale dei Malavoglia*, in ID., *Verga (Saggi 1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, p. 207.

⁴ L. PIRANDELLO, *Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia*, in *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori 2012, p. 1434.

⁵ Come, del resto, da ascrivere del tutto alla modernità è, secondo Baldini, «lo scetticismo immanente alla forma narrativa» che permea l'intero romanzo (A. BALDINI, *Dal punto di vista degli altri. «I Malavoglia» come romanzo moderno*, in *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo 2010, pp. 193-217).

bro XIV, quando Odisseo, nei panni di un vecchio mendicante, risale malconcio il sentiero erto che dalla spiaggia della sua ritrovata Itaca lo conduce alla capanna del porcaro Eumeo, i cani di quest'ultimo, abbaiano, gli si avventano contro. Al povero viandante cade, per lo spavento, il bastone dalle mani e prudentemente l'unica cosa che gli resta da fare è quella di mettersi seduto e zitto, in attesa degli eventi. Anche 'Ntoni, scosso per questa fredda accoglienza, si siede, e mangia in silenzio la minestra che gli viene offerta. Inizia quindi a guardarsi intorno nell'ambiente chiuso e proprio come gli altri personaggi fingono di non riconoscerlo, perché non accettano il suo cambiamento, analogamente lui «andava guardando in giro le pareti, come non le avesse mai viste»⁶. Si sente un estraneo in casa: a differenza di Odisseo che, per volontà, cela agli altri la sua vera identità, quando, preceduto da Telemaco, scortato sempre da Eumeo e questa volta riconosciuto solamente dal cane Argo, entra nel palazzo occupato dai pretendenti.

Altra similarità: 'Ntoni «stava sulla porta e non sapeva risolversi d'andarsene»; Odisseo entra nella sala grande dove banchettano i Proci, ma «si mise a sedere sulla soglia di frassino, di qua dalla porta» (*Odissea*, XVII, v. 339). Un medesimo stare sul limite che però assume significati opposti: 'Ntoni esita a ripartire; Odisseo invece, quando ancora – nel libro XIII – si trova presso la corte del re dei Feaci, Alcinoo, brama ardentemente il ritorno, volgendo la testa al sole e affrettandone col desiderio il tramonto, affinché i giorni passino più in fretta. Scorrendo qualche verso più avanti, sempre dallo stesso canto, è interessante notare come a Ulisse manchino inoltre i riti familiari e le consuetudini della casa: stessi elementi che pure 'Ntoni, qualche riga dopo, rievocerà. Sia nel testo verghiano che in quello omerico dunque – al netto delle opportune differenze – i luoghi familiari, in termini di beni fisici o affettivi, si caricano di valenze simboliche: per 'Ntoni rappresentano il vecchio passato e la felicità perduta; per Odisseo la speranza di riacquisire tutto come un tempo, una volta espletato il viaggio. Per uno sono drastica perdita di identità; per l'altro emblema della riappropriazione, ristabilimento di un ruolo eroico, di un senso ordinatore (*cosmos*) da imporre sul disordine del mondo (*caos*)⁷. Questo notevole senso identitario assunto dallo spazio e dalle cose per 'Ntoni ha il sapore del rimpianto, per Odisseo del sogno. Ed entrambi ricordano i beni materiali. Come infatti il re di Itaca «sospira la cena, a cui tutto il giorno nel sodo due fulvi bovi ha tirato l'aratro connesso» (*Odissea*, XIII, vv. 30-32), così Alessi coglie nell'ultimo girovagare del fratello tra i luoghi della casa, prima del definitivo distacco, un ul-

⁶ G. VERGA, *I Malavoglia*, introduzione di C. Riccardi e con un saggio di V. Consolo, Milano, Mondadori 2003, p. 286.

⁷ Si veda a tal proposito l'interessante saggio di A. BUTTITTA, *Alla ricerca del vero Ulisse*, ora in «E/C – Rivista online dell'Associazione italiana di Studi semiotici», 2008, pp. 95-101.

timo barlume nostalgico: «Alessi che gli vide negli occhi il desiderio, lo fece entrare nella stalla, col pretesto del vitello che aveva comprato la Nunziata, ed era grasso e lucente»⁸.

A partire da questo riferimento al vitello grasso e lucente di casa Malavoglia che richiama, in qualche modo, quello appena visto dei buoi fulvi ancora vivi nei ricordi di Odisseo, è in realtà possibile risalire nuovamente al canto XIV del poema, allorché Eumeo elenca al mendicante che ha di fronte tutti i preziosi averi posseduti dal suo re, proprio in termini di bestiame (*Odissea*, XIV, v. 96 e ss.). Ma come spesso è evidente in Verga – da *La roba* fino a certe memorabili pagine del *Gesualdo*, – il tema dei beni materiali si associa a quello dei mancati sentimenti, dei rapporti umani che iniziano a venire meno. 'Ntoni infatti passa dal ricordare il letto sul quale singhiozzava la madre a causa della sua partenza, al rivivere con la mente i gesti spontanei, le scene felici di una volta, alle quali ora dovrà per sempre rinunciare. Ecco allora che la ritualità del tempo sospeso che rinsaldava i legami collettivi si disperde sempre più: «Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? E la Nunziata che spiegava gli indovinelli? E la mamma e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia?»⁹.

E proprio la famiglia, la casa, il cibo, la sposa, il figlio sono i veri affetti che da subito mancano al sovrano greco distruttore di Troia e che lo spingeranno verso il progressivo ritorno a una tanto agognata normalità. Ma se nell'eroe omerico agiscono, bilanciandosi a vicenda, fato, volere degli dèi e determinazione del protagonista, in 'Ntoni Malavoglia prevalgono agnizioni e traumi che fanno già di tragedia senza scampo. «Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»¹⁰.

Quello del personaggio verghiano è dunque un destino marcatamente più tragico che epico: egli, quasi fosse un moderno Edipo, essendo venuto a conoscenza di certi fatti e dopo aver maturato diverse esperienze, avrà la vita sconvolta. Nulla sarà più come prima e, dopo l'agnizione, l'unica via resterà quella dell'esilio, della partenza senza ritorno¹¹. Marginalizzato dallo

⁸ VERGA, *I Malavoglia ...*, p. 270.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ «Per l'immaginario dei Malavoglia, in cui risulta prevalente la cultura della terra, il mare è simbolo stesso delle separazioni, delle partenze senza ritorno. E L'Acì Trezza del romanzo è del resto tutt'altro che una città tipicamente marinara, benché sorga sulla costa [...] Per il giovane 'Ntoni, per la sua embrionale coscienza moderna, il mare rappresenta invece il luogo della pena, della costante minaccia di morte che accompagna l'alienante fatica quotidiana, ma anche col mutamento del personaggio, la frontiera che dà accesso al sogno illusorio di un mondo migliore dell'esistente» (A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma 2014, pp. 24-25).

stesso consorzio umano che lo ha cresciuto e sentendo addosso tutto il peso della distanza, 'Ntoni accetta mesto la sua condizione. A questa sconvolgente presa di coscienza fa da contro-altare simbolico, con significato anfibologico¹², il mare.

'Ntoni in un primo momento *guarda* il paese e *ascolta* il mare «che gli brontolava lì sotto»¹³, scrive Verga. Tale voluta intersezione fra sensazioni uditive e visive, coadiuvata dall'utilizzo di specifiche forme verbali, non fa altro che stimolare nel protagonista la riflessione avente per oggetto l'armoniosa ciclicità perduta. Mentre – in una raffigurazione quasi leopardiana – le case, come le stelle annoverate nel *Canto notturno*, «spuntavano a una a una», mare e paese mutano aspetto cromatico e 'Ntoni «tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro»¹⁴.

Sia questo sguardo rivolto al mare, al suo colore, che il riferirsi a esso come 'campo seminato' sono ulteriori palinsesti dall'*Odisea*, sebbene con leggera *variatio*. Nel libro V del poema infatti, quando Ermes si reca da Calipso presso Ogigia, dove è trattenuto Odisseo, abbiamo diverse espressioni che si riferiscono al colore del mare o alla sua natura: rispettivamente al v. 56 l'aggettivo *λοιιδέος* ('livido, violetto cupo, quasi bordeaux'); al v.84 *πόντον ἀπρύγετον*, nel senso di 'mare infecondo', con lessico tratto dal campo semantico della mietitura, del raccolto; infine il celebre *οἶνονι πόντω* (v. 221), cioè 'mare colore del vino', che tanto ispirò le pagine di Sciascia. Ai versi 81-84, 151-153, 156-158 vediamo invece Odisseo, col volto rigato di lacrime, scrutare l'orizzonte con lo sguardo rivolto verso il mare, sospirando sempre il ritorno. Se però per quest'ultimo il destino prefigura una momentanea solitudine, per poi rivedere gradualmente i membri della sua famiglia e, quindi, la sua gente, il giovane 'Ntoni (ri)fugge da essa. Proprio poco prima dell'ultima immagine del romanzo, che fissa Roccu Spatu intento a iniziare meccanicamente la sua giornata, il lemma che pronuncia il giovane paesano parente è appunto *gente* («Ora è tempo di andarmene, perché tra poco comincerà a passare gente»¹⁵). La paura degli altri, del loro giudizio, è quella che spinge 'Ntoni al definitivo addio. In questo passaggio dal reale concreto dei luoghi a quelli del reale sociale, costituito dai conflitti tra le persone, si intra-

¹² «...il mare è al tempo stesso immagine di ripetizione, emblema di quella quotidianità grigia e frustrante cui 'Ntoni ha cercato di sottrarsi e luogo di vagabondaggio, spazio aperto sull'ignoto del vasto mondo e delle sue bramosie; al tempo stesso nega ogni possibile appartenenza e incarna "la voce di un amico"» (P. PELLINI, *Verga, Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino 2012, p. 97).

¹³ VERGA, *I Malavoglia* ..., p. 271.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

vede già Pirandello. La scissione tra io e spazi dell'oggettività viene traghettata, utilizzando le stesse figure, direttamente all'interno delle fratture coscienziali dell'individuo e delle incomprensioni tra quest'ultimo e la società.

Primo esempio di ciò è una novella pirandelliana pubblicata per la prima volta il 31 dicembre 1899 su «Il Marzocco», poi confluita in *Quand'ero matto* (1902): *La maestrina Boccarmè*. Si tratta della storia di un'identità femminile violata, compensata solamente dalla forte determinazione del personaggio, che attraverso la fuga e l'immaginazione riesce a salvarsi. (Non a caso il titolo precedente era *Salvazione*). Il testo inizia prospettando subito al lettore, tramite la tecnica del sommario, le conseguenze di fatti avvenuti nel passato. Ragion per cui Mirina Boccarmé è «fuggita dalla città, se n'era andata in un paesello di mare del Mezzogiorno a fare la maestra»¹⁶. Una vicenda in cui a tratti sembra essere (ri)condensata quella stessa di Marta Ayala nella seconda parte de *L'esclusa*. Vediamo quindi la protagonista ripetere gesti rituali che costituiscono per lei lo sfogo, la distrazione necessaria per far fronte a una vita vuota fatta di malinconie e solitudini. I sentimenti contrastanti che lacerano l'anima di Mirina, prodotti dallo sguardo rivolto al mare, alle navi che partono, si accompagnano all'altalenante capacità immaginativa della stessa, la quale è resa dall'autore tramite squarci lirici che si annidano nelle sequenze descrittive, accentuandone la valenza ossimorica:

«Perché piaceva anche, alla maestrina Boccarmè, intenerirsi così, amaramente, allo spettacolo di quelle navi che all'alba lasciavano il porto, s'indugiava lì a sognare con gli occhi alle vele che a mano a mano si gonfiavano al vento e si portavano via quei naviganti, lontano, sempre più lontano nella luminosa vastità del cielo e del mare, in cui a tratti gli alberi scintillavano come d'argento»¹⁷.

La vastità e la lontananza degli spazi esterni tra cielo e mare rivelano per Mirina l'altrove, cioè la vita che poteva essere e non è stata: un paese grumo di rimpianti, compensato ora da fughe mentali ora da sprazzi onirici. Di contro, il suo ruolo di direttrice scolastica, avvitandola a certi doveri morali e sociali, la spinge a chiudersi in se stessa e a vivere in un luogo angusto, essenziale: più che una casa, un piccolo appartamento ricavato all'interno degli stessi ambienti scolastici. Come se questi luoghi chiusi costituissero per lei il guscio protettivo dai ricordi indesiderati e dalla cattiveria della gente attorno; la mettessero al riparo dai turbamenti emotivi che la vita le aveva cagionato. Il passato in qualche modo torna in maniera brutale, portandosi dietro rancori, rabbia e senso di impotenza. Tuttavia Mirina riesce comun-

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, II, 1, Milano, Mondadori 2001, p. 331.

¹⁷ Ivi, p. 333.

que a farvi fronte, trasformando spazio e tempo nella sua privata favola interiore, fatta anche di felici geografie figurate, frutto del pensiero¹⁸, che smorzano la malizia della società esterna. Essa quindi come Odisseo volge, sognando, lo sguardo al mare; come 'Ntoni, ha un atteggiamento rassegnato; in più però riesce a distrarsi, almeno con la mente.

Se questo personaggio femminile pirandelliano prova comunque a ritagliarsi un pezzetto di mondo nel quale continuare a vivere, la storia di Lars Cleen, emigrato norvegese che approda per caso sulle coste siciliane, protagonista della novella *Lontano* (1902), appare certamente più tormentata. La mancata integrazione e la progressiva marginalizzazione del personaggio sono dovute a un'alienazione che è *in primis* culturale; poi politica e sociale¹⁹. Come altri individui che affollano le *Novelle per un anno*, anche Lars incarna la figura dell'escluso, dello straniero nostalgico che soffre in uno scenario ostile. Anche lui, come Mirina, potrebbe sognare un ambiente diverso da quello che lo soffoca quotidianamente. Lo si vede, piuttosto, vittima di una perplessità statica, un'afasia data dallo spaesamento che gli impedisce la decisione. La maldicenza popolare – come la gente che turba 'Ntoni nel finale dei *Malavoglia* – è rappresentata qui dal coro degli isolani; ma anche dai più stretti familiari che gli fanno il vuoto attorno, costringendolo a un silenzio paralizzante, anche dal punto di vista linguistico-comunicativo. Egli è quindi straniero due volte: per evidente diversità di abitudini, idee e costumi; per mancanza totale degli affetti più intimi. La sua è pertanto una sospensione tra due mondi²⁰: quello legato al passato e alla sua terra d'origine, la Norvegia; quello presente, dal quale non riceve consolazione e che lo condanna all'immobilità. Ne consegue un ripiegamento su se stesso, una cupa oppressione che taglia in partenza ogni possibile risoluzione positiva. Tutto appare capovolto: ciò che è, o dovrebbe essere, vicino, possibile, appare invece distante e impossibile:

«Provava un senso d'opprimente angustia, lì, su quel guscio di noce, in quel mare chiuso, e anche... sì, anche la luna gli pareva più piccola, come se egli la guardasse dalla lontananza di quel suo esilio [...] Udiva lo squillo della campana di bordo; respirava l'odore particolare della sua antica cuccetta; vi si chiudevava a pensare, a fantasticare. Poi riapriva gli occhi, e allora non già

¹⁸ «il lontano azzurro della sua povera favola segreta, e poter seguitare a guardare con lo stesso animo quel cielo e quel mare, le navi che arrivavano al vecchio Molo o ne ripartivano all'alba, lente, nel luminoso tremolio di quelle acque distese fino a perdita d'occhio» (ivi, p. 349).

¹⁹ Ciò, almeno, stando alla recente lettura fornita da Alessandra Sorrentino, la quale, leggendo il testo in chiave post coloniale, afferma che in *Lontano* le diverse anime di Pirandello «si confrontano dando luogo a una negoziazione, rintracciabile nella condizione di ibridità del personaggio» (A. SORRENTINO, *Luigi Pirandello e l'altro. Una lettura critica postcoloniale*, Roma, Carocci 2013, p. 77).

²⁰ Ivi, p. 81.

quello che aveva veduto ricordando e fantasticando gli sembrava un sogno, ma quel mare lì, quel cielo, quel vaporetto e la sua presente vita. E una tristezza profonda lo invadeva, uno smanioso avvillimento»²¹.

Le distanze tra questo e quel mondo sono del tutto appiattite, inconciliabili. Il mare, per definizione spazio aperto, figura di nuove incognite, generatore di possibilità, fonte di speranze e attese, come quello che scrutano Colombo e Gutierrez, nel dialogo morale di Leopardi, diviene adesso, per metafora, «guscio di noce», sistema chiuso, ovattato, luogo stagnante e negativo che inibisce ogni cambiamento. Ancora una volta scene e ambienti vengono filtrati da una specola soggettiva che mostra le contraddizioni del vivere tra la gente. Lars vive di nodi irrisolti: anela il distacco dall'isola-prigione e il conseguente ritorno in Norvegia, pur sapendo che esso costituirebbe ormai una sconfitta, un'onta per la sua identità certo ibrida, ma non del tutto integrata. Il suo addio pertanto è procrastinato all'infinito, la sua patria d'origine resta, per dirla ancora con Leopardi, «pensiero dominante», desiderio infranto, nomadismo mentale privo di concretezza, che lo inchioda a una condizione di perpetuo smarrimento esistenziale, senza alcuna possibilità di ricucire radici²² ormai definitivamente recise. Tutte immagini rese da Pirandello con frequenti punti di sospensione che connotano i pensieri finali del personaggio²³.

Ma cosa suggeriscono in fondo questi individui pirandelliani, figli minori di 'Ntoni Malavoglia e forse nipoti lontani dell'Ulisse omerico, al di là dei conflitti patenti con la società di cui sono portatori? Essi illuminano su una certa idea di scrittura letteraria che a livello stilistico-espressivo muta con il cambiare degli stessi principi epistemologici con i quali si guarda al mondo. Avanza per gradi un lirismo moderno intarsiato di spunti riflessivi che fondendo su uno stesso piano le due linee dalle quali siamo partiti, epico-lirica e saggistico-discorsiva, dà vita a una feconda ricombinazione tra i generi che tanto connoterà il nostro Novecento.

²¹ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, I, 2, Milano, Mondadori 2001, p. 951.

²² «Lars da emigrato non diventa immigrato. La patria resta sempre l'unico dolce pensiero di chi si sposta, il solo riferimento, poiché chi lascia la sua terra diventa come Enea. Fuggiasco e ramingo perenne, infranto dalla nostalgia della terra abbandonata, un albero che non cresce» (H. SERKOWSKA, «...per mare si soffre o non si soffre?» *Alcune osservazioni a margine dell'emigrazione nelle novelle pirandelliane*, in ... *Centomila Pirandello. Saggi critici*, a cura di J. Szymanowska, I. Napiorkowska, Vicchio, Logisma editore 2014, p. 146).

²³ «Comandò al barcaiolo di remare fino all'uscita del porto per potere vedere liberamente il piroscalo allontanarsi man mano nel mare sconfinato, allontanarsi con lui la sua patria, la sua anima. Eccolo, più lontano...più lontano ancora...spariva... – Torniamo? – gli domandò, sbadigliando, il barcaiolo. Egli accennò di sì, col capo» (PIRANDELLO, *Novelle per un anno* ..., p. 973).

ERMELINDA MARTUCCI

Ricercatrice indipendente

REALTÀ, AMORE E SOLITUDINE NELLE NOVELLE
DI LA' DEL MARE DI GIOVANNI VERGA
E L'UOMO SOLO DI LUIGI PIRANDELLO.
AFFINITÀ INTERTESTUALI

Ella ascoltava, avvilluppata nella pelliccia, e con le spalle appoggiate alla cabina, fissando i grandi occhi pensosi nelle ombre vaganti del mare. Le stelle scintillavano sul loro capo e intorno a loro non si udiva altro che il sordo rumore della macchina, e il muggito delle onde che si perdevano verso orizzonti sconfinati¹.

(Giovanni Verga, *Di là del mare*)

Introduzione

Questo è l'incipit della novella *Di là del mare* che fa parte delle *Novelle Rusticane*, una raccolta pubblicata nel 1883 da Giovanni Verga (Vizzini 1840 – Catania 1922), uno degli intellettuali più importanti della letteratura italiana nell'ambito del contesto storico-letterario dell'Ottocento. Appartenente ad una famiglia nobile e liberale, Verga è stato scrittore, giornalista, drammaturgo, fotografo, senatore del Regno d'Italia e autore di romanzi, novelle e testi teatrali, che hanno segnato il passo della narrativa italiana e non solo; nella sua genesi di scrittore risente della tradizione umanistica, degli influssi tardo romantici e scapigliati, fino a modellare il suo gusto letterario sugli esempi degli scrittori francesi moderni, i quali si esprimono attraverso una narrativa che si approccia direttamente alla vita quotidiana, ricostruendo in modo attento e rigoroso, ambienti, personaggi e situazioni. Dopo l'Unità d'Italia, mentre si va modellando l'Italia moderna tra il successo

¹ G. VERGA, *Novelle*, a cura di F. Spera, Milano, Feltrinelli 1992, 2021, p. 261.

delle idee positivistiche e l'imporsi delle scienze nella vita intellettuale, politica e sociale, nella narrativa si impone il verismo degli scrittori siciliani, Verga, Capuana e De Roberto, una narrativa che guardava a Zola ed ai naturalisti francesi, conservando tuttavia le sue peculiarità. Verga, dunque, confrontandosi con le esperienze naturalistiche francesi e interessandosi ai temi regionali, giunge all'esperienza verista che trova la sua massima espressione nel *metodo narrativo dell'impersonalità*, il quale consiste nel far parlare direttamente i personaggi rappresentando la loro realtà senza che l'autore proietti su di loro le proprie idee. Per Ferroni: «è preferibile usare il termine *verismo* per indicare le poetiche e le soluzioni narrative che si svolgono in Italia soprattutto tra il 1870 e la fine del secolo, caratterizzate anche da un interesse per le singole realtà regionali»². Verga, con le *Novelle Rusticane*, vuole riproporre personaggi e ambienti della campagna siciliana: i temi dominanti riguardano il conflitto tra le classi, l'accumulo della roba (terra) fino al punto che essa diventa il loro unico credo, capace perfino di schiacciare i sentimenti, nella corsa affannosa verso l'ascesa sociale. Rispetto alle novelle scritte in precedenza, qui troviamo toni più cupi e personaggi che affrontano in modo sovrumano le difficoltà, le miserie, le sofferenze della vita, ma sono consapevoli di essere destinati al fallimento e all'accettazione del loro destino. *Di là del mare*, l'ultima novella delle *Rusticane*, si differenzia dal resto della raccolta per un ritorno, da parte del narratore, agli influssi tardo romantici. La trama riguarda la storia d'amore tra due giovani in viaggio su una nave da Napoli verso la Sicilia. Nel racconto verghiano sono dominanti i temi dell'amore, della solitudine e dell'accettazione della realtà. Lo stile della novella si differenzia dalle altre *Novelle Rusticane* per la mancanza di espressioni dialettali, è uno stile più *ricercato* e mancano i classici temi verghiani come l'asprezza del lavoro campestre, il peso delle differenze sociali e delle difficoltà economiche. I due innamorati vivono il contrasto tra la felicità del sentimento provato e la triste realtà che sanno di dover affrontare, ossia la separazione e l'abbandono, a causa di un destino a cui non potranno sottrarsi. Nei personaggi è evidente la dicotomia tra il languore dell'innamoramento e l'infelicità della separazione. L'autore è riuscito a rappresentare, con grande maestria, lo stato d'animo dei due amanti (il personaggio femminile è già legato dal vincolo del matrimonio), descrivendo ambienti e paesaggi nei loro colori, ora più accesi, ora più tenui. I temi fondamentali di questa novella (realtà, amore e solitudine) si ritrovano anche nelle novelle pirandelliane, in particolare nel racconto *L'uomo solo* dove «la solitudine,

² G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Mondadori 2012, p. 375.

che possiamo definire il male oscuro dei personaggi pirandelliani, è solitudine morale più che materiale, di pensiero più che di azione. Nelle opere pirandelliane troviamo la solitudine a due, che non è meno tragica della solitudine singola»³, a cui sono destinati, inconsapevolmente, anche i due personaggi della novella *Di là del mare* di Verga.

1. *Novelle rusticane*

La narrativa verghiana dopo una prima fase di ispirazione patriottica, e una seconda di ispirazione mondana, approda ad una terza fase, quella verista, caratterizzata da un ritorno dello scrittore alle sue radici, al suo mondo siciliano, un mondo rimasto fuori dalla storia, caratterizzato da leggi immutabili, complesso, rude e aspro, ma nello stesso tempo sincero e genuino, in netto contrasto con la falsità degli ambienti salottieri delle grandi città. Lo scrittore cambia completamente prospettiva, si rivolge al mondo degli umili e agli emarginati dalla società, ispirandosi al naturalismo francese, ma conservando tuttavia la sua originalità, soprattutto per ciò che riguarda la rappresentazione della realtà. In riferimento a Verga, Gabriella Alfieri sottolinea che: «la sua è stata una lezione di grande impegno civile e umanitario e di autentico, essenziale *realismo*, nell'accostarsi caleidoscopico alla realtà e nel cercare di descriverla nella sua essenza, raccontandola ora da vicino, ora da lontano e con un linguaggio sempre diverso ma sempre adeguato»⁴. «La conversione al Verismo più che un improvviso mutamento di scelte tematiche e formali è l'approdo a un metodo compositivo adatto a rappresentare la vasta realtà sociale moderna»⁵.

Sicuramente Verga è stato uno straordinario inventore di nuove possibilità narrative ed il Verismo si configura come cultura d'avanguardia promossa da un gruppo di scrittori che collaborano insieme sulla base di idee e intenti comuni, dove ciascuno sente quasi come proprio il lavoro altrui in un continuo scambio di riflessioni, di giudizi, di progetti, con l'intento di prendere le distanze dalle convenzioni della narrativa post-romantica e non cedere agli stereotipi facili e mediocri della letteratura d'intrattenimento⁶.

³ R. MARTUCCI, *L'uomo solo tra Italia e Stati Uniti*, in *Pirandello oggi. Intertestualità, Riscrittura, Ricezione*, a cura di A. Frabetti e S. Cubeddu Proux, Fano (Italy), Metauro Edizioni 2017, p. 333.

⁴ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, p. 7.

⁵ Ivi, p. 118.

⁶ G. FORNI (a cura di), *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci editore 2022, p. 14.

Le Novelle rusticane, pubblicate per la prima volta dall'editore Casanova nel 1883, nascono a ridosso di *Vita dei campi*, in esse lo scrittore affronta il tema della roba ma introduce anche temi sociali ed economici riguardanti la Sicilia di fine Ottocento. «Fin dal principio le *Novelle rusticane* si costituiranno come *schizzi e prove* di una nuova tecnica narrativa in grado di scandagliare l'emergere del tipo *borghese* dal mondo aspro e primordiale della *vita dei campi*, fra i cicli inesorabili della natura e l'universo opaco e frammentato della storia»⁷. Verga si interessa ai vinti, ma anche ai vincitori, che saranno i vinti di domani, e focalizza il suo sguardo sulla piccola borghesia paesana, su quel tipo borghese che è un individuo solo, inserito in un contesto in cui il rapporto con gli altri e con la vita dipende ed è influenzato dal possesso della *roba*. «Quel che interessa ora al Verga non è più l'eroe della natura e il suo destino di disadattato e di sconfitto, ma piuttosto l'intreccio discorde e ironico fra modernità e arretratezza, fra dominio e superstizione, entro un tempo nuovo di rapporti costringenti e alienati che relega i valori senza tempo dell'uomo al livello elementare e parodistico dell'animalità»⁸. Questa raccolta sebbene sia stata scritta negli stessi anni dei *Malavoglia* si caratterizza per una concezione della realtà sempre più cupa, senza via d'uscita. L'autore sembra ancora più vicino alla poetica naturalistica: le storie sembrano cedere il passo a delle scene d'ambiente caratterizzate quindi da vari episodi collegati da un filo comune. In queste dodici novelle (*Il Reverendo; Cos'è il Re; Don Licciu Papa; Il Mistero; Malaria; Gli orfani; La roba; Storia dell'asino di San Giuseppe; Pane nero; I galantuomini; Libertà; Di là del mare*) le tecniche narrative utilizzate da Verga, rispecchiano i canoni veristi portati all'estremo come il punto di vista narrativo collocato nei personaggi, nel gruppo sociale e l'uso dello stile indiretto libero, in modo prevalente. Si tratta di un *estremismo sperimentale*, che secondo Mazzacurati «rappresenta la *prova limite* della sua narrativa»⁹. Le scelte stilistiche verghiane si orientano verso l'uso del linguaggio popolare unito a momenti di ispirazioni evocative ed alla tecnica impressionistica caratterizzata dall'ingrandimento dei particolari. Angela Gigliola Drago sottolinea che: «la caratteristica più vistosa delle *Rusticane* è infatti l'assenza di un intreccio riconoscibile nelle sue scansioni tradizionali (*incipit, climax, explicit*) (inizio, svolgimento, conclusione), e – tranne rare eccezioni – quella di un protagonista che coaguli la vicenda e si innalzi sul *brulicame* anonimo degli altri personaggi»¹⁰. Nelle *Novelle Rusticane* l'oggetto

⁷ Ivi, p. 149.

⁸ G. VERGA, *Novelle rusticane, edizione critica* a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, p. XVI.

⁹ A.G. DRAGO, *Verga la scrittura e la critica*, Pisa, Pacini Editore 2018, p. 80.

¹⁰ Ivi, p. 79.

di indagine non è più solo quello dei *vinti* bensì lo sguardo dell'autore si focalizza sul mondo dei *vincitori*, i personaggi spesso sono degli arrampicatori sociali, elementi di un ingranaggio di cui spesso non conoscono i meccanismi, carnefici e vittime allo stesso tempo, rassegnati e piegati al loro destino. Romano Luperini sottolinea, infatti, che «tutti sono dei vinti, travolti dal progresso, sia gli arrampicatori sociali che puntano sul capitale economico sia, a maggior ragione, l'aristocrazia cittadina»¹¹. A tratti la narrazione assume toni paradossali, altre volte diventa seria e concisa, in uno slancio pietoso verso i disagi umani. Lo scrittore analizza gli aspetti psicologici dei personaggi in maniera indiretta attraverso una narrazione oggettiva, a tratti cinica che, portata all'eccesso, genera effetti comici. Il tema della *roba*, che attraversa tutta la produzione verghiana, riveste un'importanza fondamentale nelle *Novelle rusticane*, come sottolineato da Dora Marchese quando afferma che: «infatti non vi sono più le eroiche individualità di *Vita dei campi*, ma si accampa una collettività, mossa solo dall'interesse economico, le cui vicende sono raccontate in trame talvolta sfilacciate e dal finale sospeso che rinuncia alla *pointe* e alla *suspense*»¹². L'autore ci descrive perciò una mentalità del possesso così condizionante da influire pesantemente sui rapporti sociali, al punto da far dipendere il valore della vita di una persona dal suo status economico, anche se come ci ricorda Angela Gigliola Drago: «non sempre i personaggi delle *Rusticane* sono degli arrampicatori sociali, come Mazzarò, o come il Reverendo, protagonista della novella omonima: spesso sono, semplicemente, elementi di un ingranaggio di cui hanno rinunciato a indagare i meccanismi, carnefici e vittime a un tempo»¹³. Anche per Vincenzo Consolo: «così è per tutte le creature verghiane, per tutti i *vinti* che, sin dal loro primo affacciarsi nel racconto, ci dicono subito del loro destino, della supina accettazione di esso»¹⁴.

2. La novella *Di là del mare*

La novella conclusiva delle *Rusticane*, *Di là del mare*, si differenzia notevolmente dalle altre novelle, sia per il contenuto che per il tono elegiaco. Il racconto ruota intorno all'idillio tra un intellettuale ed una donna dell'alta

¹¹ R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma, Carocci Editore 2019, p. 257.

¹² D. MARCHESI, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Catania, Bonanno editore 2009, p. 33.

¹³ DRAGO, *Verga la scrittura e la critica ...*, p. 85.

¹⁴ G. VERGA, *Novelle*, introduzione di V. Consolo, a cura di F. Spera, Milano, Feltrinelli 2021, p. 10.

borghesia. Secondo Gabriella Alfieri:

“Gli eroi piccini” di *Fantasticherie* e de *I Malavoglia* diventeranno “gli umili attori degli umili drammi” passati in rassegna nella novella *Di là del mare*, che chiude il ciclo delle Rusticane, scritta in pochissimi giorni, durante il viaggio a Londra e Parigi del giugno-luglio 1882, la novella è costruita come narrazione e meta narrazione, tra grande amore impossibile di ispirazione autobiografica, e *mise en abîme* di racconti già scritti rinarrati sul momento e depositati in un atlante letterario della Sicilia orientale vista dal mare a volo d’uccello, per fare dimenticare alla donna bambina “il dramma palpitante” in cui loro due si agitavano, con un’ibridazione di ruoli tra teorico, narratore e personaggio-narratore¹⁵.

Nel sistema narrativo di questa novella ritroviamo gli influssi del romanzo romantico, i toni elegiaci, come ad esempio *l’addio* che richiama il Manzoni presente in due momenti della narrazione, come quello sul finire della novella: «Addio, dolce melanconia del tramonto, ombre discrete e larghi orizzonti solitari del noto paese. Addio, viottole profumate dove era così bello passeggiare tenendosi abbracciati. Addio, povera gente ignota che sgranavate gli occhi al veder passare i due felici»¹⁶. Continui sono i richiami alle novelle precedenti, in quanto i titoli di esse vengono ricordati nel racconto dell’innamorato. «Il protagonista del racconto (uno scrittore, evidente proiezione autobiografica di Verga stesso) suole infatti raccontare storie d’ambiente siciliano alla donna che l’ascolta rapita»¹⁷. Le precedenti novelle vengono così inquadrare di nuovo secondo un meccanismo retrospettivo. La novella *Di là del mare* assume un ruolo strategico nell’economia delle novelle verghiane, in quanto diventa elemento di coesione della narrazione, quando essa appare allentata, ponte ideale tra le due raccolte *Novelle rusticane* e *Per le vie*. «La collocazione della novella alla fine della raccolta permette di avvalorare la sua funzione metatestuale e di collocare in prospettiva le novelle stesse»¹⁸. A differenza degli altri racconti che danno voce *agli umili attori degli umili drammi*, in questa novella i protagonisti appartengono alla borghesia, ossia ad una classe agiata e vivono il tormento di un amore infelice a causa del vincolo coniugale della donna. I personaggi sono soggetti a scontrarsi con le rigide leggi morali e le norme di comportamento della loro

¹⁵ ALFIERI, *Verga...*, p. 127.

¹⁶ VERGA, *Novelle...*, p. 267.

¹⁷ DRAGO, *Verga la scrittura...*, p. 92.

¹⁸ Ivi, pp. 92-93.

classe. Verga in questa novella ritorna allo stile delle sue prime esperienze narrative, indaga gli stati d'animo dei due amanti operando una vera e propria indagine interiore. I temi portanti della novella sono quelli della realtà, dell'amore e della solitudine, dove centrale è l'elemento del paesaggio. Dora Marchese sottolinea che la novella «*Di là del mare* è di fondamentale importanza per l'analisi della funzione del paesaggio nelle *Rusticane*, poiché questo, oggetto di esplicite considerazioni da parte dell'autore-narratore, in più punti evocato e descritto, inserito quale protagonista tra i protagonisti, si conferma filo di Arianna dell'intero corpus»¹⁹. Il paesaggio sembra partecipare alle vicende dei due innamorati, dagli stati d'animo cangianti, inebriati dalle emozioni amorose, da un'atmosfera languida e sognante, in cui il ricordo agrodolce del tempo trascorso insieme è velato da una profonda tristezza. «Il paesaggio che l'uomo mostra all'amata è precostituito, plasmato come teatro e sfondo per le creature dei suoi racconti, proiezione di un mondo irreal e fantastico in cui vorrebbero rifugiarsi. Il semplice rievocare le *leggende* che animano quei luoghi gli permette di dimenticare per un momento *il proprio dramma palpitante*»²⁰. Gli amanti sanno che dovranno separarsi, dovranno accettare una realtà amara, un dolore che è preludio alla solitudine che presto vivranno in seguito alla loro separazione. Il paesaggio sembra esprimere il carattere malinconico dei due protagonisti, ed anche il mare diventa elemento ostile, presagio di un destino crudele, caratterizzato dalla solitudine e dalla sofferenza. La vita che li ha uniti nell'amore adesso li allontana perché i loro sentimenti sono schiacciati dal *mare* delle convenzioni, dei doveri, dei pregiudizi, di un'esistenza borghese regolata da norme che occorre rispettare. L'unico riscatto ad una realtà difficile da accettare, ad un amore schiacciato dalle imposizioni di classe, dalla solitudine singola e di coppia, è affidato alla letteratura; infatti, il protagonista della storia, che è uno scrittore, solo nella letteratura, nel narrare, troverà la salvezza, una fuga dalla realtà e dagli affanni quotidiani. Nino Borsellino è certo che «in un fatto contesto di richiami mondani l'autore chiede al pubblico, per il suo siciliano, un'adesione che egli ha finora nascosto; come dicesse: sono carico di sentimento anch'io, la mia sofferenza per un amore impossibile (la storia che vi narro) lo testimonia, e l'indifferenza che esibisco nei confronti dei miei personaggi e delle mie storie è solo la maschera che mi consente di lasciare inalterata la rappresentazione della verità»²¹.

¹⁹ MARCHESI, *La poetica del paesaggio...*, p. 286.

²⁰ Ivi, p. 291.

²¹ N. BORSSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, Laterza 1982, pp. 92-93.

3. Le Novelle *Di là del mare* e *L'uomo solo* di Pirandello. Affinità intertestuali

Si riunivano all'aperto, ora che la stagione lo permetteva, attorno a un tavolino del caffè sotto gli alberi di via Veneto. Venivano prima i Groa, padre e figlio. E tanta era la loro solitudine che, pur così vicini, parevano l'uno dall'altro lontanissimi. Appena seduti, sprofondavano in un silenzio smemorato, che li allontanava anche da tutto, così che se qualche cosa cadeva loro per caso sotto gli occhi, dovevano strizzare un po' le palpebre per guardarla²².

La citazione è tratta dalla prima novella della raccolta *L'uomo solo* di Luigi Pirandello che si presta ad un confronto comparatistico con la novella *Di là del mare* di Giovanni Verga. Entrambi gli autori sono caratterizzati sicuramente da una matrice comune, sia dal punto di vista ispirativo che narrativo, figli della stessa terra, pur nella loro diversità, hanno in comune la stessa anima. «Verga e Pirandello, indiscussi artefici di lucidissimi progetti culturali che hanno precorso tempi e *proposizioni* artistiche future, hanno messo al centro del proprio mondo interiore la realtà dell'uomo in un'escursione tesa, concentrata, talvolta inquietante, nel mondo in cui, comunque, dobbiamo vivere»²³. *L'uomo solo* è una novella di Luigi Pirandello pubblicata nel 1911 che dà il titolo alla quarta raccolta pubblicata nel 1922 delle *Novelle per un anno*. La solitudine è il tema portante delle quindici novelle della raccolta *L'uomo solo*, solitudine disperata che incombe sugli uomini e talvolta può diventare autodistruttiva fino alla morte, intesa come ultima possibilità per uscire da situazioni intollerabili. La solitudine pirandelliana, si può etichettare come *male oscuro* dei personaggi, i quali presentano difficoltà mentali, fisiche e di relazione sociale. Ancora più tragica è la solitudine a due, rispetto a quella del singolo. Secondo l'autore questa solitudine nasce dalla mancanza d'amore, ai personaggi *sol*i di Pirandello manca la figura femminile, alcuni sono vedovi, altri hanno subito un tradimento e vivono questa mancanza come un peso troppo grande da sopportare. Nelle novelle pirandelliane i temi, gli ambienti, i paesaggi sono mutevoli e i personaggi maschili e femminili vivono, gioiscono, ma più spesso soffrono travolti in situazioni strane, assurde, spesso paradossali. «Quella di Pirandello è arte che sa servirsi, però, dell'umorismo: il quale, feroce, aggressivo, amarissimo usa il linguaggio comune, consueto, per giungere con soluzioni stilistiche uniche al paradosso»²⁴. Nella novella

²² L. PIRANDELLO, *L'uomo solo*, Milano, Oscar Mondadori 1969, p. 5.

²³ G. VERGA - L. PIRANDELLO, *Novelle a confronto*, a cura di M. Lirussi, Trieste, Agenzia Libreria Editrice 2003, p. IX.

²⁴ *Ibidem*.

L'uomo solo, i protagonisti si ritrovano al tavolino di un caffè di via Veneto a guardare tutte le donne, storditi e inebriati da quel brulichio, da quel gemito di vita sentono l'orrore della propria casa attufata dai ricordi, convinti e certi che l'uomo non può star tranquillo se non si è assicurato tre cose: il pane, la casa, l'amore. Da un'analisi comparativa tra la novella *Di là del mare* di Verga e *L'uomo solo* di Pirandello si possono cogliere delle affinità intertestuali, infatti affiorano prepotenti i temi della realtà, dell'amore e della solitudine. Sia Verga che Pirandello mettono al centro del loro mondo interiore l'uomo e la sua realtà, intendono la vita come lotta, come fatica, schiacciata dalla solitudine, in quanto ognuno, pur facendo parte di una comunità, è sempre solo con sé stesso. I pregiudizi e le superstizioni degli ambienti piccolo borghesi costringono gli individui ad assumere comportamenti falsi fino a sfiorare il grottesco. Gli uomini, dunque, abbandonano la loro identità per nascondersi dietro le maschere della convenienza. I persecutori, che criticano e giudicano il prossimo, diventano spesso i perseguitati, in uno scambio delle parti drammatico, ma nello stesso tempo anche comico. I due autori, ciascuno secondo le proprie tecniche ispirative, descrivono la realtà della società in cui vivono. In Verga vi è un'amarezza di fondo che sfocia nel paradossale ed anche in Pirandello, considerate le dovute differenze viene espresso il disagio dell'esistenza, gli individui ribellandosi al destino vanno incontro ad una sconfitta totale. I due amanti della novella *Di là del mare*, e i personaggi della novella *L'Uomo solo* provano uno sconforto amaro, una solitudine che è dolore e un dolore che è solitudine e che riguarda tutti, qualunque sia la condizione sociale. I due racconti si caratterizzano, altresì, per lo scenario surreale, quasi crepuscolare, in cui tutto si gioca sulle dicotomie tra presente e passato, realtà e illusione, vita e narrativa dove fondamentale è l'elemento paesaggistico inteso come spazialità immutabile, che sconfigge il tempo e che diventa vera e propria metafora dell'esistenza umana. Tutto sembra avvolto da un senso di dissoluzione e di inerzia, mettendo in evidenza chiaramente degli elementi narrativi tipicamente decadenti. Affiorano nella narrazione di entrambi gli autori il sentimento di mestizia e di caducità, l'incomunicabilità e la precarietà dell'esistenza, i personaggi sono soli e incapaci di comunicare parole, pensieri, sentimenti, desideri, ciascuno chiuso nel proprio dolore. Le due novelle hanno tra i vari punti in comune quello di essere novelle delle emozioni: i protagonisti esprimono voglia, desiderio, tristezza, depressione, disperazione, dolore per la perdita e la mancanza di un amore; tutto può essere però sublimato dall'arte. «I personaggi scaturiti dalla fantasia verghiana sarebbero divenuti anch'essi *larve* soggetti alla transitorietà ed all'oblio, se la sua penna non li avesse fissati sulla carta consegnandoli *ab aeterno* alla collettività, strappandoli ad un'esistenza fittizia che ha consistenza reale soltanto per il tramite della scrittura: siamo davvero

ad un passo dal varcare quella soglia che Pirandello attraverserà compiutamente coi suoi *Sei personaggi in cerca di autore*²⁵. In queste due novelle l'amore è il perno centrale, esso che è esperienza universale permette di lottare contro il dolore, contro la sofferenza, anche se l'amore stesso può portare sofferenza. L'amore è necessario, è vita e può sconfiggere la solitudine, ma può anche provocarla. Nella novella *L'uomo solo* di Pirandello, l'uomo più disperato è il Groa in quanto solo e privo dell'amore, cerca, tramite il figlio-olo, di convincere la moglie a tornare a casa, ma al rifiuto di lei, decide di togliersi la vita diventata per lui insopportabile. I protagonisti dei due racconti sono chiusi nel loro dolore e solo la scrittura può avere una funzione salvifica, fissando e rendendo eterni fantasie, sogni, attese, sconfitte. Sia per Verga che per Pirandello, solo l'arte e la letteratura permettono all'uomo di riscattarsi e di rinascere superando i dolori e l'infelicità dell'esistenza.

4. Conclusione

In conclusione, si può affermare che sia Verga che Pirandello, con la loro narrativa hanno realizzato delle opere particolarissime, estremamente originali rompendo degli schemi e dei cliché, traendo spunti, orientamenti, e direttive da più parti, per poi elaborarli in modo assolutamente personale aderendo a forme di scrittura *sperimentali*, destinate a riscuotere successo, curiosità, interesse e a rappresentare delle pietre miliari della letteratura. Entrambi romanzieri, ma anche drammaturghi, hanno messo in scena la commedia-dramma della vita umana, con delle differenze di stile di pensiero, ma con un'impronta pessimistica comune ed un'ironia di fondo, dove l'elemento comico permette di accettare, almeno in apparenza, i dolori dell'esistenza, caratterizzata dalla *pena di vivere* che contraddistingue ed accomuna i due autori. L'umorismo diventa dunque la difesa che permette di superare le difficoltà della vita reale. Dietro il riso, si nascondono lacrime e pietà, l'inganno della vita è evidente, come nella novella *Di là del mare* dove «la dolorante concezione di vita di Verga si intravede nella personalità dei personaggi in cui i motivi fatalistici limitano l'espansione dei loro caratteri»²⁶. Verga, con le sue opere, ha proposto un modello innovativo e pienamente moderno; infatti, la modernità della narrativa verghiana è evidente anche ai nostri giorni. E dello stesso avviso è anche Romano Luperini quando afferma che:

²⁵ MARCHESI, *La poetica del paesaggio...*, p. 295.

²⁶ A. BACI-POP, *L'Amore e l'eterno femminile verghiano*, in *Discorso e cultura nella Lingua e nella Letteratura Italiana*, Atti del V Convegno Internazionale di Italianistica dell'Università di Craiova (28-21 settembre 2013), a cura di E. Pirvu, Firenze, Franco Cesati Editore 2014, p. 469.

«forse qui sta l'attualità più vera e nascosta di Verga: nel prendere atto duramente di una distruzione (è il suo radicale pessimismo) e nel far intuire la possibilità di un nuovo fragile spazio fra le macerie in cui vinti ed esclusi possano trovare una voce ed esprimere i loro orizzonti di senso. Non c'è sventura, sosteneva Benjamin, che non abbia implicita una *chance*»²⁷.

²⁷ LUPERINI, *Giovanni Verga...*, p. 261.

MARIA LUISI

Università di Bologna

ASCENDENZE VERGHIANE NELLA PROSA DI ADELAIDE BERNARDINI CAPUANA

La scrittrice umbra, e siciliana di adozione, Adelaide Bernardini¹ fa parte di quella schiera di autrici che hanno vissuto in maniera attiva la stagione letteraria otto-novecentesca, subendo poi nel tempo un ingiustificato oblio che ha cancellato i significati del loro impegno culturale². Nel caso specifico della Bernardini, l'essere diventata la giovane moglie di Luigi Capuana poco ha giovato alla sua personalità letteraria. Le accuse di opportunismo che fin da subito furono mosse da molti alla scrittrice, considerata il prodotto di una ossessiva e insistente promozione da parte del marito presso gli editori e l'ambiente letterario coevo, probabilmente hanno impedito una lucida, limpida e onesta disamina della sua produzione letteraria³. Una produzione ricchissima,

¹ Adelaide Bernardini nacque a Narni (in provincia di Terni) nel 1872. Ebbe una vita piuttosto movimentata, che la condusse lontano dalla propria terra, prima a Smirne e poi a Roma. Qui conobbe Capuana, al quale si legò professionalmente e sentimentalmente, seguendolo poi a Catania, dove la coppia si sposò nel 1908. Per un profilo generale della Bernardini cfr. D. MARCHESE, *All'ombra di Capuana: Adelaide Bernardini scrittrice e drammaturga*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», 19 (2016), pp. 225-236.

² Solo in tempi relativamente recenti la critica ha mostrato interesse nei confronti della scrittrice. Una sua novella, *Colei che tradiva*, è stata inserita nel volume *Tra letti e salotti*, a cura di G. Padovani e R. Verdirame, Palermo, Sellerio 2001, pp. 203-214, preceduta da una presentazione di Rita Verdirame (pp. 199-201), i cui contenuti sono stati in parte ripresi in R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950)*, Padova, Libreria Universitaria 2009, pp. 73-77. Cfr. inoltre EAD., *Una letterata pseudomodernista: Adelaide Bernardini Capuana e una sua novella dispersa*, in «Le forme e la storia», n. s. III (2010), 1, pp. 265-276 e la *Presentazione* di Anna Santoro ad A. BERNARDINI, *L'altro dissidio*, Napoli, Filema 2000, pp. 5-8. Per una lettura più orientata verso gli studi di genere cfr. G.A. GIACOBBE, *Masculinidades alternativas en la narrativa de Adelaide Bernardini: el hombre burlado en «Prime novelles» (1899)*, in *Aproximaciones poliédricas a la diversidad de género. Comunicación, educación, historia y sexualidades*, a cura di F.-J. Martínez-Cano, N. Cuenca, M. Pilar-Rodríguez, Madrid, Editorial Fragua 2021, pp. 607-617. Sulla figura e l'opera della Bernardini è imminente l'uscita del volume nella Collana Testi della Fondazione Verga di D. Marchese, *Adelaide Bernardini. La chimera della letteratura*, Leonforte, Euno Edizioni, che sicuramente disegnerà un compiuto profilo della scrittrice e del suo ruolo all'interno del panorama letterario coevo.

³ La marcata avversità nei confronti di questa donna dal temperamento forte, senza dubbio favorì le molteplici e spesso feroci polemiche nelle quali si trovò coinvolta. Tra le più note si ricordano quelle

che attesta un cimento in ogni forma della scrittura, dalla poesia alla narrativa (novelle, racconti, romanzo breve), dal teatro alla poesia per musica, dai racconti per l'infanzia alla critica letteraria e alla scrittura giornalistica. Una produzione pubblicata, peraltro, con diversi editori italiani e senza soluzione di continuità dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento⁴.

Indipendentemente dal giudizio estetico che le opere della Bernardini ancora attendono in maniera compiuta, l'autrice merita in ogni caso di essere studiata per la sua personalità, per il ruolo che ricoprì all'interno della cerchia letteraria e dei salotti coevi, per l'impegno instancabile nei confronti della scrittura, considerata come vero e proprio *mestiere*, lavoro indefesso nel quale identificare il proprio impegno culturale e sociale, da esercitare intellettualmente *alla pari* con il marito. Donna dal temperamento forte, volitiva e per molti aspetti coraggiosa, la Bernardini fu una grande lettrice che affiancò lo stesso Capuana nell'esercizio critico, mostrandosi sensibile allo studio e al rispetto della tradizione letteraria ma soprattutto attenta alle istanze della poesia e della narrativa contemporanee⁵. Una produzione – la sua – vastissima, segno di un lavoro condotto con metodo e costanza, facendo della letteratura il nucleo vitale della propria esistenza; un mestiere esercitato accanto al marito, della cui opera fu grande sostenitrice e fedele promotrice, soprattutto dopo la scomparsa di Capuana, quando si mostrò capace di amministrare la pesante realtà economica ereditata rivelandosi imprenditrice conscia del valore del diritto d'autore, che proprio in quegli anni si andava definendo attraverso una specifica regolamentazione legislativa⁶. E forse è anche in questa chiave che andrebbe letta la nota polemica con Pirandello, coraggiosamente accusato dalla Bernardini di aver sfruttato la novella di Capuana *Dal taccuino di Ada* (nella raccolta *Il Braccialetto*)⁷ per la stesura del pri-

con Rapisardi, Biondolillo, Martoglio e soprattutto Pirandello. In merito si rimanda a: S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, CUECM 1996; MARCHESE, *All'ombra di Capuana...*; A. GIACOBBE, *Adelaide Bernardini: polemiche e rivalità*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», 23 (2020), pp. 191-202; D. CALCATERRA, *Luigi Capuana critico della vita*, Postfazione a L. CAPUANA, *Lettere alla Assente*, a cura di D. Calcaterra, Torino, Nerosubianco 2015, pp. 86-95 (prima edizione dell'opera: Roma-Torino, Roux & Viarengo 1904).

⁴ Le opere della Bernardini hanno una collocazione editoriale che copre l'intero territorio italiano e che comprende case editrici quali Treves, Mondadori, Carabba, Sandron, Bemporad, Giannotta, Paravia, solo per citarne alcune.

⁵ Una pubblica testimonianza di ciò è costituita dal già citato CAPUANA, *Lettere alla Assente*. In merito all'impegno poetico della Bernardini si ricorda almeno la sua partecipazione all'*Inchiesta internazionale sul verso libero*, promossa da Marinetti attraverso la sua rivista: cfr. «Poesia», II (1906), 3-5, [p. 54].

⁶ Si legga, a titolo di esempio, il carteggio Bernardini-Verga (1915-1921) in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 418-423.

⁷ L. CAPUANA, *Il Braccialetto*, Milano, Brigola 1898, pp. 65-117. La novella trae ispirazione dalla romantica storia d'amore tra Luigi e Ada, che si riassume brevemente: la giovane Adelaide, reduce da una esperienza come istituttrice dei figli del Conte Mancinelli, suo concittadino e ambasciatore italiano a

mo atto di *Vestire gli ignudi*⁸. Certamente la poca simpatia che correva tra la scrittrice e il drammaturgo faceva rientrare questa sgradevole discussione in un annoso contrasto, ma il tema del diritto d'autore non sembra estraneo alla polemica, mentre appare riduttivo credere che le rimostranze della vedova di Capuana fossero legate esclusivamente all'imbarazzo di aver visto in scena parte delle vicende private dei due coniugi. Oltre al fatto che il loro *romanzo d'amore* era già stato rivelato – appunto – dallo stesso Capuana nella citata novella, in generale si può affermare che anche per la Bernardini l'uso dell'esperienza autobiografica (seppur sempre opportunamente rivisitata) rappresenta una costante della scrittura. In parte legato anche a certo gusto di sapore dannunziano che porta con sé l'esigenza di promozione della propria immagine attraverso la storia personale, l'elemento autobiografico (ispiratore di temi costanti come il suicidio, il tradimento, l'amore per un uomo più grande, il desiderio di indipendenza) fondamentale rappresenta quell'ancoraggio al *vero*, alla realtà, che solo autentiche vicende umane possono garantire. E proprio la poetica del *vero*, declinato nella finzione letteraria, rappresenta il legame che la scrittura della Bernardini intrattiene con il magistero verghiano.

Quello con Verga è un rapporto indubbiamente reale e concreto per Ada, vista la solida amicizia tra lo scrittore e Capuana, che lo scelse come testimone di nozze. Verga non si sottrae alle richieste di attenzione avanzate dall'amico o direttamente dalla Bernardini per il suo esercizio di scrittura e con puntualità ne segue l'*iter*, fornendo anche i richiesti consigli⁹. Pertanto è naturale che la giovane scrittrice veda nell'autore dei *Malavoglia* un maestro, come non manca di dichiarare nella dedica del dramma *L'integro*, pubblicato nel 1911: «A / Giovanni Verga / la cui arte mi è luce / la cui amicizia mi è sacra»¹⁰.

Smirne, rientrata in Italia, a seguito di una delusione amorosa provò a togliersi la vita in un albergo romano nell'estate del 1895. La notizia approdò sui giornali e in qualche modo Capuana, singolarmente incurioso dalla vicenda, ebbe modo di prendere contatti con la ragazza, che presto divenne sua collaboratrice. Da quel momento cominciò tra i due un lungo e ininterrotto sodalizio intellettuale, che si trasformò in matrimonio solo nel 1908, dopo il trasferimento a Catania avvenuto nel 1903.

⁸ Sulla vicenda si veda A. GIACOBBE, *De la vida a la obra: dal «Taccuino di Ada» a «Vestire gli ignudi»*, in *Escritoras y personajes femeninos en relación*, a cura di D. Cerrato, Madrid, Editorial Dyckinson 2021, pp. 521-536.

⁹ Ne sono testimonianza le lettere pubblicate nel già citato RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*. Come si evince dalle lettere inserite in questo *Carteggio*, anche i rapporti epistolari tra Verga e la Bernardini furono costanti, seppur spesso mediati attraverso l'intervento di Capuana e decisamente caratterizzati da maggiore "freddezza" dopo la morte di quest'ultimo. Nelle parole di Verga indirizzate alla scrittrice traspare sempre una cordialità sicuramente mai trasformatasi in amicizia profonda, ma in ogni caso cortese e rispettosa delle scelte sentimentali dell'amico (e conseguentemente dei suoi giudizi letterari sulla compagna).

¹⁰ A. BERNARDINI, *L'integro. Dramma in tre atti*, Lanciano, Carabba 1911. L'opera fu rappresentata per la prima volta a Milano nel febbraio dello stesso anno dalla compagnia Caimmi-Berti. Questo testo

Appare interessante, allora, cercare di comprendere in quali forme l'autrice intrattiene un rapporto con il modello verghiano, soprattutto rispetto ai mutamenti che la sua scrittura subisce nel tempo. Le prime raccolte di novelle e i testi drammatici creati dalla penna della Bernardini sono ritratti d'ambiente, in cui emergono in particolare storie di donne intente a spezzare le catene delle convenzioni borghesi, desiderose di libertà e indipendenza, moderne eroine che combattono per l'affermazione di sé ma anche per l'accettazione dei propri errori. L'ambientazione è in genere quella romana, del mondo salottiero borghese in cui l'autrice vive con Capuana fino al 1902, o di una generica città: «Epoca presente – In una città d'Italia», recita l'indicazione scenica nel citato *Integro*. I temi narrati, se non ricalcano, prendono almeno spunto dalle esperienze autobiografiche: drammi amorosi (spesso dovuti alla grande differenza di età tra marito e moglie), suicidi, adulteri, lotta per la conquista della propria indipendenza attraverso il lavoro. Temi che frequentemente fanno diretto riferimento a vicende vissute e che dunque, se da un lato consentono di comprendere la capacità della Bernardini di dare in pasto al pubblico la propria vita privata senza particolari remore, dall'altro rendono anche plastico quel senso del *vero* che è tale perché si nutre di materia *vera*, realmente vissuta o che comunque prende spunto da fatti reali. Così prendono vita sulla scena¹¹ o nella pagina narrativa tante figure forgiate su brandelli di esperienza che la trasposizione nella finzione letteraria rende oggettive. Allora dalla penna di Adelaide nasce Anna, la giovane maestrina umbra protagonista dell'atto unico *Rovina* che tradisce (pur amandolo) il marito che ha il doppio dei suoi anni e che vive con angoscia il suo essere *vecchio* rispetto alla moglie¹². Nasce Vittoria (nella novella *L'altro dissidio*)¹³ che, scappata dal marito e dalla sua asfissiante famiglia, dopo la morte dell'amante prova a tornare ma rinuncia per sempre a quel vuoto mondo borghese scegliendo eroicamente di far crescere da sola il bambino che attende. Nasce Antonietta (nel citato *L'integro*), la giovane musicista e letterata che ambisce a procurarsi la dote con il proprio lavoro di insegnante, perché le convenzioni ancora la esigono, ma la fierezza dell'irrinunciabile

teatrale in tre atti rappresenta un'eccezione per la Bernardini, che per la sua consistente produzione drammaturgica predilige l'atto unico.

¹¹ In particolare sugli elementi autobiografici nel teatro della Bernardini e specificamente sui personaggi femminili cfr. G.A. GIACOBBE, *El carácter autobiográfico del teatro de Adelaide Bernardini*, in *La fisura de la historia. Intelectuales, artistas y científicas*, a cura di E.M. Moreno Lago, Granada, Comares 2021, pp. 107-118 e EAD., *Nuovi contributi al teatro di Adelaide Bernardini*, in *Escrituras y escritoras (in) pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*, a cura di E.M. Moreno Lago, Madrid, Dyckinson S. L. 2021, pp. 345-356.

¹² A. BERNARDINI, *Rovina*, in «Rivista Teatrale Italiana», II (1902), vol. IV, pp. 60-79.

¹³ EAD., *L'altro dissidio*, in *La signora Vita e la signora Morte...*, Milano, Treves 1920, pp. 85-102 (ora anche in edizione moderna: cfr. n. 2).

spirito di indipendenza non consente alla coscienza di ottenerla in modi diversi. Nasce Lina Feboli, protagonista dell'omonima novella che ancora una volta narra una storia di tradimento, suicidio (questa volta maschile) e tentativo di salvare il comodo assetto borghese della propria condizione di moglie¹⁴. Nasce Lea Doralva, la *Prima attrice* (come titola la novella) la cui arte sarà compromessa per sempre dall'amore per l'ingrato attore giovane della sua compagnia¹⁵. E tante, tantissime altre figure della ricca galleria di personaggi creati dalla fantasia ma poggiati sulle solide basi della verosimiglianza, perché – come conclude in *Colei che tradiva* il personaggio-scrittore Ruggero Masi di fronte all'assurdità della storia narratagli dall'amico Livio Franchi – «spesso niente è più inverosimile del vero!»¹⁶.

Protagonista di quest'ultima novella è Giulia Senesi, una donna vittima del proprio ferino istinto di tradire tutti gli uomini della sua vita e che, disperata, chiede al medico (sua ultima vittima in ordine di tempo) di guarirla da questo male interiore. Siamo sempre in una dimensione borghese, ritratta con uno stile narrativo in qualche modo asettico, come sembra esigere una doverosa oggettività impegnata nel ritrarre storie che la penna dello scrittore (proprio come fa il personaggio Ruggero Masi) si limita a *registrare*.

Ma da un certo momento in poi la scrittura della Bernardini e il suo modo di ritrarre il vero sembrano prendere un'altra piega. Per comprenderlo può essere utile proprio il paragone con un personaggio per alcuni aspetti affine alla *malata* Giulia, ma in realtà molto distante da lei sul piano della resa narrativa e quindi anche nella struttura di personaggio. Si tratta di Maddalena Liurni, chiamata Nena e soprannominata *la Scalzina*, personaggio che dà il nome all'omonima novella pubblicata nella citata raccolta *La signora Vita e la signora Morte...* del 1920¹⁷. Nena è una prostituta, una donna dalla passionalità travolgente e bestiale, che consente un immediato paragone con la Lupa verghiana. Anche lei è una *malata*, perché compie un delirante gesto estremo, incendiando la casa dell'uomo di cui – per la prima volta in vita sua – si era innamorata e che ora, avendola rifiutata per un'altra donna, merita la morte. Ma le affinità tra *la Scalzina* e la borghese Giulia finiscono qui. In questa novella tutto è cambiato: è cambiato il ruolo sociale del personaggio, è cambiato il modo di descriverlo, e soprattutto è cambiato l'ambiente in

¹⁴ EAD., *Lina Feboli*, in *Prime novelle*, Catania, Giannotta 1899, pp. 55-71.

¹⁵ EAD., *Prima attrice*, ivi, pp. 149-176.

¹⁶ EAD., *Colei che tradiva*, edizione moderna nel già citato *Tra letti e salotti* (la novella apriva la raccolta *Le spine delle rose*, Roma-Torino, Roux & Viarengo 1905).

¹⁷ EAD., *La "Scalzina"*, in *La signora Vita e la signora Morte...*, pp. 63-83. La novella è dedicata ad Ada Negri.

cui si colloca. Questa volta siamo in Umbria, nella terra natale della Bernardini, nel suo mondo, dove sono le sue radici. Siamo nella campagna nei dintorni di Narni, qui nominata solo occasionalmente e altrove – come si dirà – nascosta dietro altro nome o addirittura volutamente non connotata agli occhi di un lettore comune, ma perfettamente individuabile per chi quei luoghi li conosce e li ri-conosce tra le righe della narrazione.

Proprio il senso del *vero* ha portato sempre la Bernardini a impossessarsi degli ambienti in cui si è trovata a vivere: infatti, dopo l'ampia produzione che dipinge affreschi del mondo romano, o ad esso assimilabile, la scrittrice dà prova di sapersi avvicinare anche alla realtà siciliana, come fa con il dramma *Ammatula!*... del 1915¹⁸, tradotto in dialetto da Capuana ma certamente già ben impostato con una buona patina di *sicilianità*¹⁹. Se non è facile stabilire fin dove la Bernardini sia riuscita a spingersi dal punto di vista dialettale, certamente si può affermare che la condotta dell'intreccio drammatico e lo spirito dei personaggi fanno sì che quest'opera rappresenti un affresco pertinente all'ambiente che si propone di ritrarre.

Ma è con il ritorno – forse ancora più insistente dopo la scomparsa del marito – ai luoghi e ai personaggi del mondo da cui proviene, mai dimenticato e frequentato con una certa regolarità²⁰, che la scrittrice umbra sembra trovare la sua vena più autentica, ritraendo nel modo più originale e *verghiano* quel senso del *vero*, che può fotografare tanto più oggettivamente quanto più profondamente conosce la realtà su cui si incardina. E infatti si scopre che *La Scalzina* non è l'unica novella della silloge *La signora Vita e la signora Morte*... ad essere ambientata nella sua terra d'origine. In questo luogo della memoria, chiamato con un nome apparentemente immaginario (*Montello*) ma che in realtà si ispira a una località nei dintorni di Narni a lei ben nota (*Montiello*), prendono vita tanti personaggi che sono specchio di figure *reali* del posto, veri abitanti che si muovono in luoghi puntualmente rintracciabili della sua città natale e che vengono richiamati attraverso un'onomastica specifica, spesso mascherata ma per qualcuno pur sempre riconoscibile: insieme a Nena *la Scalzina* vediamo sfilare Madmoiselle Emmy (la sartina Giu-

¹⁸ EAD., *Ammatula!*... "Dramma in un atto" tradotto in dialetto siciliano da Luigi Capuana, Catania, Giannotta 1915. L'opera fu rappresentata per la prima volta a Boston dalla Compagnia Mimi Aguglia Ferrau.

¹⁹ Sull'approccio della Bernardini al teatro dialettale siciliano cfr. GIACOBBE, *El carácter autobiográfico del teatro de Adelaide Bernardini* ..., p. 111.

²⁰ Adelaide continuò a frequentare la terra umbra, sia negli anni romani che dopo il trasferimento a Catania. Lo testimoniano le citate *Lettere alla Assente*, nonché documenti come la lettera indirizzata da Capuana alla famiglia il 22 aprile 1908, alla vigilia delle sue nozze: qui lo scrittore riferisce che nei giorni successivi al matrimonio Ada partirà e che «dopo Roma andrà a vedere i suoi parenti di Perugia e di Narni che non vede da nove anni» (cfr. L. CAPUANA, *Le familiari. Lettere inedite di L. Capuana (1873-1915)*, a cura di P. Sidoti, Caltagirone, [s. a., 1981?]).

stina Manni), ma anche Pietruccio Fabbri, Roberto Boschi e la signorina Loveri²¹, e poi ancora Giovenale Lolli e la sua *Rossa*, il cui suicidio nella novella che apre la raccolta (*Dopo il "no!"*) è narrato con profonde sfumature psicologiche. Ed è la voce del popolo, quella corallità sottesa che è già di per sé garante del *vero*, a dare motivo a quel soprannome, che tanto ci ricorda un ben più noto *Rosso*:

Tutti la dicevano *Rossa*, quasi non avesse il bel nome di Ginevra, quasi non avesse altro di buono all'infuori di quel gran fascio di capelli color rame che le davano fastidio a portarli pettinati sporgenti su la fronte, e rizzati a guisa di elmo senza bisogno di rigonfi, di intrugli per reggerli; quasi oltre tanta singolare ricchezza di capelli, non avesse quel bel paio di occhi azzurri che pareva sorridero guardando, e quella carnagione fresca, bianca, lievemente sparsa di lentiggini simili a forfora di rame cascata giù dai capelli. Ma, ormai, abituata a sentirsi chiamare *Rossa*, forse non si sarebbe voltata se qualcuno le avesse gridato il suo nome di battesimo²².

Il rapporto della Bernardini con la sua terra è complesso, ma in realtà sempre sotteso alla sua scrittura. Ne troviamo traccia anche nella produzione poetica: a Narni, ad esempio, è dedicata la poesia *In riva al Nera*, in cui l'autrice, rivolgendosi al materno fiume, lamenta la propria condizione di *pellegrina* e la percezione di non appartenenza all'ambiente natio: «[...] Trascorso / È lungo tempo; ed ora / Più non t'intendo; invano / La voce tua mi parla, (e ciò mi accòra) / No, non t'intendo più, mio Nera! / È strano, / Niente più intendo qui [...]»²³.

Però è proprio questa condizione di estraneità a un mondo pure ben conosciuto che consente all'autrice una visione distaccata ma penetrante di quella realtà, in un percorso definibile come geograficamente opposto a quello compiuto da Verga: è dal sud a lei altrettanto estraneo che può osservare con sguardo nuovo, attraverso una lente, il mondo in cui affondano le sue radici. Anche i suoi personaggi sono dei *vinti*: provano a fuggire dalla realtà ma ne vengono sopraffatti; provano a modificare il *diché* che lo guar-

²¹ Cfr. A. BERNARDINI, *La parabola di "Mademoiselle Emmy"* (pp. 137-155) e *L'escluso* (pp. 171-192), in *La signora Vita e la signora Morte...*, pp. 137-155 e 171-192.

²² Cfr. EAD., *Dopo il "no!"*, ivi, pp. 1-45, alle pp. 17-18. Si rimanda ad altra sede la puntuale disamina di questi personaggi, riconoscibili attraverso i nomi (o i soprannomi) reali o volutamente variati che la Bernardini adotta, nonché dei luoghi, delle attività commerciali e industriali che effettivamente caratterizzano il territorio ritratto in quegli specifici anni.

²³ EAD., *In riva al Nera*, in *Flos animae*, Trieste, Ferretti 1900, pp. 85-88, a p. 86.

do del mondo che li circonda ha riservato loro, ma è una lotta da cui escono necessariamente sconfitti.

Tutto ciò assume forma decisamente più compiuta nel tardo “romanzo breve” *Un uomo di ieri*, pubblicato nel 1922 e dedicato a Grazia Deledda²⁴. In questa opera si realizza un disegno di scrittura che rivela come la Bernardini abbia cercato di far tesoro, seppur in modo personalizzato, della lezione verghiana. Protagonista non è solo l’inetto Giuseppe Rocci, ma un intero paese, di cui viene realizzato un autentico affresco, ricco di sfumature, fatto di persone e luoghi reali. Ancora una volta e più che mai, però, celati dietro un gioco onomastico che stravolge i nomi rendendoli riconoscibili solo a chi ha frequentazione di quell’ambiente e può divertirsi a rintracciare i personaggi veri che hanno dato vita alla finzione letteraria. Giuseppe Rocci è compiutamente un vinto: dalla condizione imposta di prete cui vuole sfuggire a tutti i costi a quella di marito e poi di uomo tradito, si lascia consumare dalla incapacità di reagire e dalla vergogna cui quotidianamente si sente sottoposto nell’asfittico ambiente provinciale in cui si trova a vivere – dopo aver acquistato una tabaccheria – e che certamente lo giudica. E anche questo ambiente diventa protagonista, con i suoi luoghi reali, con il suo assetto politico, con la storia del suo sviluppo industriale e sociale, con la coralità della sua voce:

Nel *Circolo* egli già copriva la carica di Vice Presidente; un bel salto per un prete spretato! E la sua nomina aveva offerto occasione al Presidente di fare una lunga chiacchierata intorno all’evoluzione delle coscienze giovani, integre [...]

Il Rocci si era meritato quell’onore, non tanto pel sincero entusiasmo con cui aveva accettato il complesso statuto del Sodalizio, e per lo zelo che metteva in ogni cosa che ad esso si riferisse, quanto per aver permesso – dicevano i maligni – a molti soci d’iniziare un piccolo vero saccheggio nella *Tabaccheria*...²⁵

L’opera di Adelaide Bernardini, dunque, merita quelle attenzioni che è giusto riservare a chi ha speso un’intera vita nell’esercizio letterario, cercando di porsi in linea con le tendenze della scrittura contemporanea e soprattutto, al di là degli esiti e del valore estetico della propria arte, cercando di lasciare una traccia, un segno quanto più possibile *vivo e vero* del mondo e dell’ambiente di cui ha fatto parte.

²⁴ A. CAPUANA BERNARDINI, *Un uomo di ieri*, Palermo, Sandron 1922. Di questa opera è in preparazione un’edizione commentata per mia cura. Si rimanda a tale pubblicazione l’analisi dettagliata dei luoghi e dei personaggi del romanzo.

²⁵ Ivi, pp. 59-60.

VINCENZA D'AGATI

Università di Palermo

«NEL NOME DI GIOVANNI VERGA, L'EDIFICATORE».
UN'IPOTESI DI RICOSTRUZIONE LETTERARIA

È noto come l'*iter* della ricezione verghiana abbia seguito una linea tortuosa e altalenante, segnata per decenni dal prevalere di alcuni pregiudizi di varia natura. Accanto ad una diffusa incomprendenza intorno ai *Malavoglia*, risaltano pure la predilezione per la produzione giovanile e l'assenza, almeno fino agli inizi del Novecento, di una riflessione critica sistematica sull'intero corpus verghiano.

Le molteplici cause di tale impopolarità sono state a lungo dibattute dalla critica e ci si è spesso soffermati sull'ostilità verso una lingua guardata con malevolenza dai puristi per il suo carattere *antiletterario*. Esacerbato da tali critiche, Verga si ritaglia più volte degli spazi auto-apologetici, come in una ben nota lettera a Carlo Del Balzo, in cui ribadisce la necessità di mantenere saldo il legame tra la lingua adottata e la realtà rappresentata e aggiunge che, se avesse dovuto riscrivere il romanzo, lo avrebbe fatto ricorrendo esattamente alla stessa lingua. Rincarando poi la dose, pone pure l'accento sul carattere attardato della cultura italiana del tempo e ne biasima la mancata apertura nei confronti delle novità: «Sino a quando ci culleremo nella solita nenia delle frasi lisciate da cinquant'anni, non avremo una vera e seria opera d'arte in Italia – di questo son convinto»¹.

Non meno aspri sono poi i pregiudizi di carattere contenutistico, alimentati pure dall'avversione verso la poetica del verismo – la cui presenza viene inizialmente rinnegata da vari autorevoli studiosi – e da un certo accanimento contro i presunti elementi regionali dell'universo narrativo verghiano. In un articolo intitolato *Sicilia verista e Sicilia vera* (1894), per esempio, Edoardo Boutet accusa Verga e Capuana di aver contribuito a snaturare

¹ G. VERGA, *Lettera al Del Balzo del 28 aprile 1881*, in «La Ruota», VI, settembre 1940, Milano; qui citata da L. RUSSO, *Giovanni Verga* [1919], Bari, Universale Laterza 1966, p. 304.

l'immagine della Sicilia, rendendola irreali, letteraria, retoricamente connotata e non corrispondente a quella autentica.

Seppure non manchi qualche sporadica voce più benevola sul finire dell'Ottocento², un vento più propizio comincia finalmente a soffiare agli inizi del nuovo secolo, anche per effetto della lettura crociana del 1903 che – pur tra molteplici luci ed ombre – riesce comunque ad offrire una preziosa spinta agli studi verghiani. Un'ulteriore tappa cruciale è data, nel 1919, dalla pubblicazione della monografia di Luigi Russo, destinata a suscitare una vasta reazione, tra consensi e dissensi, anche in virtù della sua puntuale e fedele ripresa di alcuni nuclei crociani, come la spinta al lirismo, la negazione dell'apporto verista e la ricerca di una continuità tra la produzione giovanile e quella matura. Soffermandosi sull'importanza del libro, Giorgio Santangelo ne sottolinea la naturale collocazione all'interno di uno scenario storico-culturale solcato da profonde esigenze di *rinnovamento* culturale:

Nel 1919, vide la luce il saggio del Russo, dal quale si iniziò un profondo rinnovamento degli studi verghiani, in virtù di un vigoroso impulso di carattere metodologico e critico che trascese, a volte, i limiti del problema verghiano, attingendo superiori validità sul piano di una più generale esigenza di revisione di tutta la cultura letteraria italiana contemporanea³.

Ed è proprio dopo la Grande Guerra che questa «più generale esigenza di revisione» incoraggia una nuova stimolante fase della ricezione dello scrittore catanese, non solo perché si assiste ad una rilettura della sua *opera omnia*, ma pure perché si diffonde la convinzione che la sua esemplarità abbia ancora molto da insegnare, soprattutto alle più giovani generazioni di scrittori. Questo cambio di rotta appare nettissimo e non si tratta soltanto della *riscoperta* di un caso letterario da sottrarre all'oblio, ma è piuttosto un fenomeno che si lega pure alla necessità di individuare un valido contraltare da opporre alla crisi primonovecentesca. La rinnovata centralità della *funzione Verga* è ampiamente testimoniata dal moltiplicarsi degli studi critici e delle occasioni commemorative, come quelle celebrative per gli ottant'anni dalla nascita e, di lì a poco, quelle successive alla morte dell'autore.

Tra i primi sostenitori del modello verghiano (e prima ancora dell'uscita del saggio del Russo) risaltano alcuni contributi di Federigo Tozzi, e soprat-

² Tra tali voci si segnala quella del Torraca che non esita ad assegnare ai *Malavoglia* il valore di un documento storico-sociale, al pari dell'inchiesta sul Meridione di Franchetti e Sonnino. Né va sottaciuta la relativa fortuna delle opere teatrali, sostenuta peraltro da una strenua difesa da parte di Vittorio Betteloni, allora coinvolto in un'accesa polemica antidannunziana che contrapponeva la *Cavalleria Rusticana* a *La figlia di Iorio*.

³ G. SANTANGELO, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia 1962, p. 61.

tutto un suo articolo pubblicato ne «Il Messaggero della domenica» il 17 novembre 1918 e significativamente intitolato *Giovanni Verga e noi*. Tale testo risente fortemente di quel complesso coacervo di inquietudini e aspirazioni profonde che segnarono la recente uscita dal conflitto e si segnala per svariate ragioni. Innanzitutto, nell'introdurre la questione dell'impopolarità verghiana, Tozzi ribalta la prospettiva critica precedente, poiché non va a ricercare una responsabilità intrinseca in Verga, nel suo verismo o nelle sue modalità espressive, ma si concentra piuttosto su un implacabile esclusivismo che le varie tendenze letterarie dominanti impongono:

«In Italia c'è la mania di ridurre ogni periodo di letteratura all'adorazione di una preferenza; che impedisce di riconoscere, senza pregiudizi e senza malintesi, anche altri valori. [...] È stata una perversa e sciocca mania idolatra, una negazione continua e sistematica di tutto ciò che non apparteneva a quel dato indirizzo di moda»⁴.

Dopo una siffatta premessa, Tozzi accenna ad una distanza abissale che avrebbe segnato il percorso di Verga, preservandolo dai possibili effetti nocivi di un suo uso improprio, e sostiene che lo scrittore siciliano sarebbe stato a lungo evitato anche a causa di un *imbarazzo* reverenziale che era in grado di suscitare in coloro che vi si accostavano: «Il Verga, discosto da noi e dalle nostre abitudini, si è mantenuto meglio che se l'avessimo vissuto e macerato. Noi sapevamo che c'era questo grande scrittore e quasi lo evitavamo appunto perché ci avrebbe come imbarazzati»⁵.

L'articolo si sofferma pure su un interessante confronto tra Verga e D'Annunzio che non mira però a rimarcare gli elementi antitetici (cosa che invece farà, di lì a poco, Luigi Pirandello), ma a riconoscere piuttosto una complementare e fruttuosa coesistenza di entrambi gli scrittori nel panorama culturale italiano primonovecentesco. La riflessione tocca poi il suo culmine laddove individua in Verga un punto di riferimento saldo ed ineludibile, simile «ad una di quelle montagne attorno alle quali girava la nostra strada priva di indicazioni»⁶; a Verga, inoltre, egli assegna pure una capacità di fondere insieme le istanze letterarie a quelle etiche e di *elevare* verso l'alto l'*anima* di quanti vi si accostano:

così nella silenziosa grandezza del Verga noi troviamo una enorme espres-

⁴ F. Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, in *Opere*, Milano, I Meridiani 2011, p. 1305.

⁵ Ivi, p. 1306.

⁶ *Ibidem*.

sione della nostra letteratura compiuta. Tutto ciò che il nostro popolo ha di più sano, di più vivo, di più spontaneo, è anche nell'arte del Verga; che sembra una di quelle impalcature fatte per tenere in qualche remota elevazione la nostra anima⁷.

Negli anni immediatamente successivi, spiccano poi due preziosi monumenti verghiani, più o meno coevi, che esprimono a pieno titolo la ritrovata vitalità dell'opera del Verga. Mi riferisco al ben noto *Discorso di Catania* di Luigi Pirandello, risalente al 1920 ma poi rimaneggiato per la conferenza tenuta al cospetto della Reale Accademia d'Italia nel 1931, e ad alcuni articoli di Giuseppe Antonio Borgese, revisionati e confluiti nel capitolo d'apertura di *Tempo di edificare*. Queste due testimonianze presentano dei tratti sorprendentemente simili in quanto prendono le mosse dallo stesso denominatore comune, vale a dire da un'implacabile radiografia dello stato di salute della cultura italiana del tempo, nonché dalla convinzione che Verga possa fungere da valido antidoto contro la dissoluzione in atto.

A proposito di Pirandello e del suo peculiare rapporto con Verga, è innegabile come lo scrittore agrigentino abbia risentito di una certa influenza verghiana e si tratta, d'altro canto, di un aspetto che è stato ampiamente dibattuto da tanta critica pirandelliana. Assai suggestivi sono, inoltre, gli spunti offerti dallo stesso Pirandello in un'intervista a Giuseppe Villaroel, nel maggio del 1924, nella quale egli rievoca un suo vecchio incontro con Verga e non esita a presentarsi allusivamente come il suo legittimo erede: «Egli si sentiva ormai sorpassato dai tempi e vedeva spegnersi la sua lucerna accanto alla quale si accendeva il lumicino dell'arte mia»⁸.

Il *Discorso di Catania* sopraggiunge dopo un prolungato silenzio su Verga: infatti, nel 1890 Pirandello aveva già pubblicato un articolo intitolato *Prosa moderna (Dopo la lettura del Mastro don Gesualdo del Verga)* in cui però il baricentro della riflessione critica tendeva a perdere di vista il romanzo verghiano e a privilegiare un'intera generazione di novellieri, criticati dall'agrigentino in quanto considerati «digiuni, come spesso sono, della disciplina filologica»⁹. Trent'anni dopo, il *Discorso di Catania* segna invece un mutamento di giudizio, in quanto Verga viene stavolta indicato come l'ultimo grande esempio vivente di quella preziosa categoria di *costruttori* (gli scrittori *di cose*) a cui si contrappone in termini dicotomici la categoria dei

⁷ Ivi, p. 1305.

⁸ G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET 1963, p. 193.

⁹ L. PIRANDELLO, *Prosa moderna (Dopo la lettura del «Mastro-don Gesualdo» del Verga)*, su «Vita Nuova», 5 ottobre 1890, qui riproposto da L. PIRANDELLO, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Onofri, Roma, Salerno Editrice 1993, p. 93.

riadattatori (gli scrittori di parole). Tale opposizione costituisce per Pirandello una costante imprescindibile dell'intera storia letteraria italiana sin dalle origini: «[...] Li abbiamo fin dagli inizi della nostra letteratura questi due stili opposti: Dante e Petrarca, e possiamo seguirli a mano a mano fino a noi, Machiavelli e Guicciardini, l'Ariosto e il Tasso, il Manzoni e il Monti, il Verga e il D'Annunzio»¹⁰.

A proposito di quest'ultima contrapposizione, Massimo Onofri osserva come il *Discorso di Catania* vada a sovraccaricare simbolicamente l'antitesi dualistica tra i due autori, contribuendo ad alimentare, soprattutto nella letteratura siciliana successiva, una divaricazione netta e insanabile tra il mito verghiano da un lato e un ostinato antidannunzianesimo dall'altro: «Né bisogna trascurare il fatto, di decisiva importanza, che qui Verga e D'Annunzio sono caricati di una valenza simbolica tale da acquistare il peso di veri e propri miti letterari, con conseguenze di non poco conto nella storia della letteratura italiana, e, soprattutto, siciliana»¹¹.

La riflessione pirandelliana si fa poi mirabilmente suggestiva e profonda laddove indugia sulla *tristezza* verghiana, antropologicamente intesa come un tratto distintivo di quel «senso tragico della vita» che è proprio dei siciliani. E dinanzi a queste pagine non si può fare a meno di pensare agli sviluppi successivi di una simile teorizzazione e alla persistente vitalità che il tema dell'*apprensione* dei siciliani avrà in tanta letteratura isolana, con punte particolarmente elevate in autori come Brancati e Sciascia. Tuttavia è assai chiaro come il *Discorso di Catania* ruoti soprattutto intorno alla consacrazione di un modello da privilegiare ad altri proprio perché Verga rappresenta «il più *antiletterario* degli scrittori» da contrapporre a D'Annunzio, che invece «è tutto letteratura»¹². Da ciò trae vigore il reiterato appello ad un ritorno a Verga rivolto a tutti quei giovani che si siano ormai stancati di una certa letteratura. E questo monito si fa martellante nel rimaneggiamento pronunciato al cospetto della Reale Accademia, dove Pirandello asserisce che prima o poi ai poeti *costruttori* si ritorna sempre e inevitabilmente:

A Dante, sempre, si ritorna. Si ritorna a Machiavelli. Si ritorna all'Ariosto. Si ritorna al Leopardi e al Manzoni. E si ritorna a Giovanni Verga. Il Governo d'Italia perciò fa bene ad onorare oggi con questa celebrazione l'arte di Giovanni Verga, a cui i giovani (ed era inevitabile) ritornano, sazi e stanchi di quella troppa letteratura che era tornata a dilagare in Italia per colpa di chi

¹⁰ PIRANDELLO, *Discorso di Catania*, in ID., *Verga e D'Annunzio...*, p. 73.

¹¹ ONOFRI, *Introduzione*, in PIRANDELLO, *Verga e D'Annunzio...*, p. 18.

¹² PIRANDELLO, *Discorso di Catania*, in ID., *Verga e D'Annunzio...*, p. 72.

non aveva saputo vedere nel Leopardi e nel Manzoni i due grandi filtri che avevano purgato la poesia e la prosa italiane dalla secolare retorica¹³.

Se per lo scrittore agrigentino Verga funge da sano antidoto contro una prassi letteraria intrisa di retorica e grondante di dannunzianesimo, per Giuseppe Antonio Borgese rappresenta piuttosto un solido baluardo di oggettività, organicità e costruttività da opporre all'erosione di alcune tendenze letterarie disgreganti del tempo. Più precisamente, nei due autori siciliani, vagamente differenti sono i bersagli polemici individuati (anche perché il giudizio del polizzano su D'Annunzio è ben più clemente di quello pirandelliano), ma pressoché identico è il *phármakon* proposto da entrambi, in quanto coincide con la ricerca di un programma risanatore con al centro Verga.

L'interesse borgesiano per l'autore dei *Malavoglia* non è circoscritto unicamente a *Tempo di edificare*, ma attraversa con insistenza l'intera sua produzione critica sin dalla primissima fase giovanile, tant'è vero che – dopo qualche pregiudizio iniziale, trasmessogli dal Cesareo – già in un articolo pubblicato su «Hermes» nel 1904 Borgese palesa con entusiasmo la propria devozione al Verga, riconoscendogli un'indiscussa paternità letteraria: «Giovanni Verga è veramente il gran padre di tutta la nostra narrativa presente»¹⁴. Tra le successive attestazioni di stima spicca pure, pochi anni dopo, un altro interessante riferimento a Verga – in un saggio dedicato a Grazia Deledda – in cui profeticamente egli asserisce: «Da Giovanni Verga bisogna rifarsi tutte le volte che si parla di quella stupenda fioritura del romanzo popolare in Italia, che la moda ha seppellito, ma che la gloria un giorno o l'altro risusciterà»¹⁵.

Tuttavia è in *Tempo di edificare* che la consacrazione del mito verghiano tocca il suo culmine. Polemizzando contro i detrattori dei generi narrativi tradizionali, Borgese insiste sulla necessità di ripristinare *l'edificio della letteratura italiana* dai presunti danni provocati dai cultori del frammentismo e del calligrafismo. Tale ipotesi di risanamento trova ancora una volta delle solide fondamenta in Verga che, attraverso un'insistita trama metaforica, viene definito di volta in volta come un *edificatore* e un *restauratore*:

Il bello e sontuoso edificio della letteratura italiana di fine e principio di secolo si è frantumato come un palazzo d'esposizione universale, con gran polverio di calcinacci. Quella grande lirica personalistica si è polverizzata, e

¹³ PIRANDELLO, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in ID., *Verga e D'Annunzio...*, p. 35.

¹⁴ G.A. BORGESE, *Le sette lampade d'oro del Corradini*, in «Hermes», fasc. III, marzo-aprile 1904, p.169.

¹⁵ G.A. BORGESE, *Grazia Deledda*, in *La vita e il libro*, Seconda Serie, Bologna, Zanichelli 1928, p. 80.

la parola frammentaria insegue la sensazione senza soggetto. Il Verga richiama a sé, come intorno a un restauratore, quelli che desiderano ricominciare di là da questa dissoluzione anarchica. Egli richiama ad una costruzione classica ed umanistica, ad una indagine dei problemi dell'anima, ad uno stile essenziale da cui la decorazione venga abolita. Tutti quelli che vogliono qualche cosa di serio e di duraturo e cercano nell'arte recente un esempio di volontà ferma, radicata, incorruttibile, si riferiscono a Verga. Perciò l'ottantesimo anniversario e la morte non furono soltanto occasioni encomiastiche¹⁶.

La suggestiva insistenza sulle metafore architettoniche, assai frequente in *Tempo di edificare*, contribuisce a rimarcare la funzione ricostruttiva assegnata a Verga e ben si accorda alle altre testimonianze che sono state prese in esame nelle pagine precedenti: infatti, come abbiamo già visto, Tozzi assegnava alle «impalcature» verghiane la capacità di elevare «la nostra anima» e pure Pirandello si ostinava a definire Verga come un glorioso esponente della categoria dei «costruttori».

Tempo di edificare si apre all'insegna di Giovanni Verga – il *costruttore* per eccellenza – a cui è dedicato l'ampio saggio iniziale, ma in realtà anche i capitoli successivi finiscono spesso col ruotare intorno all'asse verghiano, in quanto i *Malavoglia* fungono da frequente termine di confronto per le opere di altri autori presi in esame. Tali parallelismi si fanno poi particolarmente ossessivi nelle pagine riservate al compianto Federigo Tozzi, il dedicatario di *Tempo di edificare*, la cui eredità verghiana viene esplicitata sin dall'*Avvertenza*: «Il libro s'inizia nel nome di Giovanni Verga, l'edificatore, del vecchio tempo, più devoto e paziente. Lo dedico alla cara memoria di Federigo Tozzi, uno dei primissimi edificatori nella nuova giornata letteraria d'Italia»¹⁷.

E proprio le riflessioni su questi due autori permettono di scorgere, in filigrana, la ricerca di un accorto dosaggio tra il vecchio e il nuovo, tra l'istanza costruttiva del Verga e la predilezione tozziana per una componente più lirica, a tratti visionaria, e capace di attuare «una discesa da palombaro» nei recessi della coscienza. E se l'analisi di *Tre croci* è interamente condotta tramite un accurato confronto – *per differentiam* – coi *Malavoglia*, spicca pure l'augurio che la ricezione del romanzo del senese sia segnata da un destino più benevolo rispetto a quello che era toccato a Verga, anche in virtù di un generale mutamento dei tempi: «Oggi le cose sono mutate. Oggi non v'è letterato rispettabile che non riconosca la trinità Leopardi, Manzoni, Verga,

¹⁶ G.A. BORGESE, *Giovanni Verga*, in *Tempo di edificare* [1923], a cura di M. Rizzante, Università degli Studi di Trento 2008, p. 22.

¹⁷ BORGESE, *Avvertenza*, in ID., *Tempo di edificare...*, p. VII.

anche se i *Malavoglia* non sono i *Promessi Sposi*, come *Tre Croci* non sono i *Malavoglia*¹⁸. Tale fiducioso spiraglio viene ribadito pure nel saggio intitolato *Venti e ventuno*, che offre un affresco fortemente chiaroscurale della cultura del tempo, segnata da innumerevoli contraddizioni, da un malcontento assai diffuso, ma anche dalla speranza che «i libri della vita vissuta» possano prima o poi rifiorire: «Se siano per apparire nessuno può prevedere. Ma i segni di un risanamento del gusto sono numerosi. Si pensi al rispetto unanime o quasi che circonda due artisti *costruttori* come Verga e Pirandello»¹⁹.

A conclusione di questo percorso, mi piace ricordare un brevissimo frammento tratto da una conferenza inedita su Verga, datata 8 giugno 1920, e citata da Ivan Pupo che la definisce come «una prima stesura degli articoli confluiti nel saggio verghiano di *Tempo di edificare*»²⁰. Tale testimonianza, coeva al *Discorso di Catania* di Pirandello, fornisce un icastico quanto suggestivo ritratto di 'Ntoni:

'Ntoni Malavoglia non è rimasto soddisfatto della vita che conduceva nel suo piccolo paese ed ha tentato altre vie. Questi tentativi lo hanno slogato, gli hanno slogato i nervi. Egli ha prima subito il disordine in se medesimo e poi lo ha portato nella sua famiglia²¹.

Borgese sottolinea qui alcuni tratti distintivi dell'irrequieto e moderno personaggio verghiano, come la costante insoddisfazione esistenziale, la fuga dal paese natio, la ricerca di un riscatto e infine l'esito fallimentare, se non addirittura autolesionistico, dei suoi *tentativi* di rivalsa. Tuttavia, nel tratteggiare la fisionomia di 'Ntoni Malavoglia, finisce quasi col restituirci un fedele ritratto del suo Filippo Rubè. Infatti, come osserva Ivan Pupo, tutti questi elementi evidenziati da Borgese – ed espressi in modo mirabile attraverso la metafora della *slogatura* dei nervi – contribuiscono a proiettare sul personaggio verghiano alcune caratteristiche fondamentali di Rubè, facendone senza dubbio «un precursore»²². La moderna irrequietezza di 'Ntoni,

¹⁸ BORGESE, *Federigo Tozzi*, in ID., *Tempo di edificare...*, p. 33.

¹⁹ BORGESE, *Venti e ventuno*, in ID., *Tempo di edificare...*, p. 259.

²⁰ I. PUPO, *Né con te né senza di te*, in G.A. BORGESE, *Una Sicilia senza aranci*, Roma, Avagliano Editore 2005, p. 34.

²¹ Ivi, p. 33.

²² Ivan Pupo coglie in modo assai pertinente il meccanismo di *proiezione* che la descrizione borgesiana di 'Ntoni mette in atto: «Confortato dalla convinzione secondo cui Verga deve considerarsi un maestro “nell'indagine dei problemi dell'anima” Borgese proietta sul personaggio malavogliesco tratti psicologici di un'umanità nevrotizzata ed insieme le stimate del corpo martoriato di Cristo crocifisso, facendone in tal modo un precursore del suo Rubè», ivi, p. 34.

pertanto, pare qui anticipare ed ispirare l'irrefrenabile *nevrasenia* che lacera senza sosta Rubè e testimonia ancora una volta come la *funzione Verga* eserciti una forte risonanza non solo tra le pagine critiche, ma anche all'interno della narrativa borgesiana.

STEPHANIE CERRUTO

Università di Catania

ALLA RICERCA DELLA «SPONTANEITÀ CAMPAGNOLA»:
ECHI VERGHIANI IN *TRE CROCI* (1920)
E *IL PODERE* (1921)

1. Introduzione

È risaputo che Federigo Tozzi fu tra i primi, insieme a Borgese e a Pirandello, a riscoprire e a portare all'attenzione della critica e dei lettori il maestro del verismo e le sue opere nel primo Novecento. In un appunto privato, non confluito poi in nessuno dei suoi scritti critici editi, lo scrittore senese riconduce lo scarso successo di Verga rispetto a D'Annunzio a una questione di stile: «Dire che se Verga avesse ripulito il suo stile sarebbe già riconosciuto più grande di D'Annunzio»¹. Probabilmente questa annotazione è da ricondurre alla stesura del celebre articolo intitolato *Giovanni Verga e noi*, pubblicato il 17 novembre 1918 sul «Messaggero della Domenica», in cui Tozzi riconosce l'importanza che Verga, «quello grande e schietto come le cose più schiette della natura»² ed «espressione della nostra letteratura compiuta»³, potrebbe avere nell'*edificazione* (per dirla con Borgese) del romanzo e della letteratura, ammettendo il ruolo fondamentale assunto da d'Annunzio nella 'riscoperta' dello scrittore siciliano:

Tutto ciò che il nostro popolo ha di più sano, di più vivo, di più spontaneo, è anche nell'arte del Verga; [...]. Ma questa chiarezza di giudizio noi la dobbiamo a un altro maestro: a Gabriele d'Annunzio. Il quale ha soddisfatto con

¹ F. TOZZI, *Cose e persone. Inediti e altre prose*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi 1981, p. 404.

² F. TOZZI, *Opere, Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Mondadori 1987, p. 1305. Si ponga attenzione alla ripetizione dell'aggettivo «schietto», caro al Verga che lo usa nella prefazione a *I Malavoglia*: «Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice» (G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2014, p. 11).

³ *Ibidem*.

più immediatezza la nostra sensibilità, avendo potuto mettere nei giovani un insegnamento che appunto, perché essenzialmente estetico, ci lascia poi liberi e ci suggerisce il mezzo di cercare da noi stessi una decisiva individualità. Ma il d'Annunzio è stato per la nostra consistenza e la nostra serietà umana soltanto una indispensabile violazione; dopo la quale è stato opportuno provvedere da noi stessi»⁴.

Non è certo un caso che, qualche mese prima dell'uscita di questo articolo, l'aggettivo «spontaneo» compaia anche in una lettera del 24 luglio 1918 alla moglie Emma Palagi in riferimento alla stesura de *Il podere*: «Per il romanzo ho dovuto tenermi alla linea che già c'era, che ho trovato ottima, perché piena di quella spontaneità campagnola che s'imporrà».

Verga, dunque, si presenta agli occhi di Tozzi «come una di quelle montagne attorno alle quali girava la nostra strada priva di indicazioni»⁵, come un'ancora, un approdo a cui fare riferimento di contro al continuo sperimentalismo dannunziano e alle derive del dannunzianesimo, nel difficile passaggio primo-novecentesco dal frammento alla ri-costruzione romanzesca.

Secondo la testimonianza di Borgese⁶, Tozzi si sarebbe avvicinato al Verga solo intorno al 1918, ma dall'epistolario sappiamo che l'interesse nei confronti dello scrittore siciliano è senz'altro precedente, dato che nella lettera del 15 novembre 1915 scritta all'amico Domenico Giuliotti, in cui Tozzi dichiara altresì «abbasso Carducci, D'Annunzio!», lo scrittore siciliano è considerato fra i pochi autori «rispettabili» insieme a Leopardi, a Manzoni e, con qualche riserva, anche a Pascoli⁷. Inoltre, Verga è argomento di discussione anche nella corrispondenza epistolare con la moglie, alla quale in una lettera del 1917 suggerisce, per «[vedere] chi è Verga», la lettura de *I Malavoglia* e la raccolta *Don Candeloro e C.*⁸.

Alcuni punti di contatto fra le opere verghiane e quelle tozziane sono già state rilevate da diversi studiosi, che hanno indagato il rapporto fra i due scrittori da diversi punti di vista⁹. Questo contributo si pone, dunque, sulla

⁴ Ivi, p. 1305-1306. Si legga anche quanto scrive Tozzi in merito a Verga nell'articolo *Critica costruttiva*: «non s'aveva più paura a dichiarare che Giovanni Verga, per tre o quattro libri, è il nostro più grande scrittore; e nessuno fingeva di non sapere che il dannunzianesimo aveva fatto marcire anche la critica nostra» (ivi, p. 1296).

⁵ Ivi, p. 1306.

⁶ G.A. BORGESSE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves 1923, p. 48.

⁷ F. TOZZI, *Carteggio con Giuliotti*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi 1988, p. 338.

⁸ F. TOZZI, *Mostra di documenti*, a cura di M. Marchi, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi 1984, p. 83.

⁹ Cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano: «Il Podere»*, Padova, Liviana 1972; L. MELOSI, *Altri reagenti di tradizione: Verga e il regionalismo*, in EAD., *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere 1991, pp. 82-96; R. LUPERINI, *Federigo Tozzi: frammentazione espressio-*

scia di questi importanti studi e non ha l'obiettivo di ricondurre lo scrittore senese nell'alveo della tradizione naturalista e regionalista da cui è già stato affrancato innanzitutto da Debenedetti¹⁰, seguito da Baldacci¹¹, che intitola significativamente il suo volume *Tozzi moderno*. Piuttosto, si intende rispondere, almeno in parte, all'appello di Tortora che ritiene sia arrivato il momento di «valutare quanto [...] di un Ottocento minore e maggiore sia rimasto nella pagina tozziana: sia nell'ottica di *Realismo modernista* proposta da Castellana, sia soprattutto recuperando quella linea Verga-Deledda-Pirandello»¹². In questa sede, ci occuperemo pertanto di capire se alcuni aspetti linguistico-stilistici possano essere ricondotti a una matrice verghiana. In particolare, si analizzerà in *Tre croci* e ne *Il podere* (romanzi che per data di composizione e di pubblicazione si collocano dopo la riscoperta tozziana di Verga) un elemento che la critica, in particolare Alfieri¹³, ha segnalato come peculiare della narrativa verghiana, ossia il ricorso a espressioni fraseologiche e il loro trattamento nella scrittura narrativa¹⁴. Più che riferimenti puntuali si mostreranno quindi alcune convergenze di tecniche e si presenteranno, pertanto, i risultati di alcuni sondaggi che possono senz'altro dirsi parziali e che andranno verificati anche nella restante produzione tozziana.

2. Un ingrediente dell'etnificazione: la fraseologia

Già Rossi¹⁵ ha posto l'accento sulla fraseologia ne *Il podere*, confrontandola con quella de *I Malavoglia*. In questa sede si intende approfondire, con

nista e ricostruzione romanzesca, Modena, Mucchi 1993; C. MARCHISIO, *Tracce verghiane nel «Podere» di Tozzi*, in «Linguistica e letteratura», XLII (2017), pp. 111-134.

¹⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi*, in «Aut-Aut», n. 78 (1963), pp. 28-48; G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti 1971.

¹¹ L. BALDACCII, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi 1993.

¹² M. TORTORA, *Tozzi e la tradizione del romanzo impiegatizio europeo*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana, I. De Seta, Roma, Carocci 2017, pp. 48-49.

¹³ Cfr. G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani ne «I Malavoglia»*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XIV (1980), pp. 221-295; G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei Malavoglia*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 2, Catania, Fondazione Verga 1985; G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991.

¹⁴ È attualmente in fase di elaborazione, da parte della Fondazione Verga e dell'Accademia della Crusca, il *VIVer*, «Vocabolario reticolare dell'italiano veristico» in cui molta attenzione è rivolta proprio alla fraseologia (cfr. G. ALFIERI - S. ARCIDIACONO - M. BIFFI - S. CERRUTO - A. DI SILVESTRO - V. PUGLISI - R. SARDO, *Il VIVer: vocabolario reticolare dell'italiano veristico*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XIV [2021], pp. 343-402 e il sito internet in fase di costruzione del progetto: <https://testi.progettoviver.it>).

¹⁵ Cfr. ROSSI, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano...*

particolare attenzione alla tecnica della riformulazione o «occultamento» della fraseologia nel tessuto frasale, quanto già detto dallo studioso e aggiungere alcune considerazioni anche su *Tre croci*. La modifica di espressioni fraseologiche dovuta alla sostituzione di alcuni elementi o all’inserimento nel contesto frasale, in direzione di una simulazione del parlato in cui spesso queste unità non mantengono la fissità con la quale vengono registrate dalle fonti lessicografiche, non è una tecnica esclusivamente verghiana, ma ci pare significativo che sia ben presente nelle due opere qui analizzate che risalgono, come abbiamo già detto, al periodo della ‘riscoperta’ tozziana dello scrittore siciliano.

A parte il proverbio già citato da Rossi¹⁶ e tratto da *Il podere*, come «A questo mondo non deve star bene nessuno!»¹⁷ che riformula «Quando siamo contenti (o si sta bene), si muore», si riscontra un’ampia casistica. Si riportano di seguito alcuni esempi rappresentativi di proverbi ed espressioni idiomatiche, adducendo fra parentesi quadre la forma registrata dai dizionari¹⁸:

[Niccolò:] – Giulio! Smettila! *Tu sai quel che ho nel cuore. È una spina grossa come il mio pollice.*

[Giulio:] – Lo so: sarà eguale alla mia¹⁹. [«avere una spina nel cuore»]²⁰

[Enrico:] – Tu stai zitto, perché non sai quel che snàcchero. *Ma chi mi deve intendere, non è sordo! A buon intenditore, poche parole*²¹. [«non c’è peggior sordo di chi non vuole sentire»]

[Niccolò:] – È bene che Modesta *faccia buon viso alla sventura*. Subito ci si deve avvezzare! Ci penso io! Guai a lei se piange! [...] *Le turo la bocca con le mani*²². [«fare buon viso alla cattiva sorte»; nel secondo caso, l’espressione «turare la bocca» è variamente attestata e si tratta pertanto di una scelta, non isolata, in direzione toscaneggiante]

¹⁶ Cfr. ROSSI, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano...*

¹⁷ TOZZI, *Opere, Romanzi ...*, p. 310.

¹⁸ Per la terminologia qui adottata si rimanda a ALFIERI – ARCIDIACONO – BIFFI – CERRUTO – DI SILVESTRO – PUGLISI – SARDO, *Il VIV: vocabolario reticolare ...*, pp. 380–383.

¹⁹ TOZZI, *Opere, Romanzi...*, p. 168. Corsivi dell’autrice.

²⁰ L’espressione viene riformulata diverse volte anche da Verga. Si veda un esempio tratto dal *Mastro-don Gesualdo*: «Scusatemi, io so parlare col cuore in mano... tale e quale come m’ha fatta mia madre... Ora che siete padre anche voi, don Gesualdo, capirete quel che devo averci in cuore... che spina... che tormento!...» (G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, p. 171).

²¹ TOZZI, *Opere, Romanzi...*, p. 209. I corsivi presenti in questa citazione e nelle seguenti sono dell’autrice.

²² Ivi, p. 232.

[Giulia:] – Se Dio c'è, spero di trovare chi m'aiuta²³. [«Aiutati che Dio ti aiuta»]

[Berto:] – Son sicuro che [Tordo] al momento opportuno *chiude un occhio e poi anche l'altro*²⁴. [«chiudere un occhio»]

Tutta la sua vita sembrava *chiusa dentro un sacco, da cui non c'era modo di metter fuori la testa*²⁵. [«fare le cose, agire con la testa nel sacco»]

[Chiocciolino:] – Ora sarebbe bene che io e lei, invece, fossimo amici, con lo scopo di *mettere un piatrone su le cose passate*²⁶. [«mettere una pietra sopra»]

[Ciambella:] – Gli direi [a Remigio]: [...] Lei, invece, non sa né meno *quando i polli vanno a letto*²⁷ [«andare a letto con i polli o con le galline»]

Ma il contadino [Berto], facendosi bianco come un cencio, anche su la fronte, si mise un dito alle labbra e disse:

– *Chi camperà, vedrà*²⁸. [«Chi vivrà, vedrà»]

Remigio disse:

– Povera bestia!

[Berto:] – Se fosse mio, a quest'ora, gli avrei tirato una fucilata: i gatti non li posso patire

Disse Picciòlo:

– Anche loro hanno diritto a vivere, perché sono stati creati come noi. Mi ricordo di un contadino che li faceva morire tutti quanti gliene nascevano, strizzandoli tra l'uscio e il muro; ma non finì bene! *già, ho sempre sentito dire, da tutti i vecchi, che ad ammazzare i gatti ci si porta disgrazia. E quel che dicono i vecchi è vero!*

Berto si ritenne già provocato, e rispose:

– Io, per ora, sono più giovane che vecchio; e, perciò, non ho nessuna paura ad ammazzare anche un uomo!²⁹ [«Chi ammazza cani e gatti non fa mai bene»]

²³ Ivi, p. 311.

²⁴ Ivi, p. 312.

²⁵ Ivi, p. 318.

²⁶ Ivi, p. 332.

²⁷ Ivi, p. 356.

²⁸ Ivi, p. 346.

²⁹ Ivi, pp. 381-382.

In quest'ultimo esempio, si può cogliere un riferimento alla «gallina nera» de *I Malavoglia*³⁰, per la quale viene usato lo stesso aggettivo («poveretta» nel romanzo verghiano, «povera bestia» in quello di Tozzi) e anch'essa presagio e portatrice di disgrazia³¹.

In linea di massima, non stupisce che le espressioni fraseologiche siano ben più presenti, vista l'ambientazione rurale, ne *Il podere*, nel quale è da rilevare che le strutture iperlinguistiche e antropologiche, ingredienti dell'etnificazione, sono riservati ai personaggi più popolari o all'avvocato e allo scritturale, ma non a Remigio, il che marca anche a livello linguistico l'estraneità del protagonista al mondo del "podere" ma anche alla realtà socio-economica, peraltro sottolineata più volte nel corso del romanzo:

[l'avvocato:] – Hai mai fatto le cambiali?

[Remigio:] – No. [...]

[l'avvocato:] – *Si vede che ancora non hai mai vissuto*³².

- [Bùbbolo:] – Ai galantuomini non si risponde così. *Si vede che lei ha ancora da imparare molte cose*³³.

Non sarà sicuramente un caso che un'alta concentrazione di espressioni fraseologiche si rilevi nel parlato degli unici personaggi ai quali è riservato un soprannome, ossia il sensale Pietro Carletti «detto Chiocciolino», Corradino Crestai «soprannominato Ciambella», l'altro sensale Bùbbolo o ancora, ad esempio, a Picciòlo³⁴. Inoltre, come si può già notare dagli esempi riportati, gran parte delle espressioni fraseologiche si trova nel discorso diretto, il

³⁰ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 108.

³¹ Altri riferimenti verghiani alla gallina nera si ritrovano nelle novelle *Pentolaccia* («la gallina nera, appollaiata sulla scala, non finiva di chiocciare, come quando deve accadere una disgrazia») e *La caccia al lupo* («A un tratto la gallina nera si mise a chiocciare, malaugurosa»).

³² TOZZI, *Opere, Romanzi...*, p. 276.

³³ Ivi, p. 292.

³⁴ In linea di massima, i soprannomi, altro elemento molto diffuso in Verga, non sono molto usati da Tozzi ma si rileva un'altra convergenza *en passant* fra i due scrittori, in particolare fra *Rosso Malpelo* e le novelle *Il crocifisso* e *La matta* dello scrittore senese. I personaggi di queste novelle sono conosciuti con i loro soprannomi al tal punto che ormai quasi nessuno ricorda il loro vero nome: «Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo» (G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, p. 49); «Dice come si chiama, ma il suo nome se lo ricorda lei soltanto; e glielo cambiano sempre» (F. TOZZI, *Giovani*, a cura di P. Salatto, Roma, Edizioni di storia e letteratura 2018, p. 254); «Ma non pensavo che la conoscesse anche di nome. Non so se lo sa: la chiamavano tutti la Matta...» (F. TOZZI, *Giovani...*, p. 281). Per un approfondimento generale sui nomi di Tozzi si rimanda a M.A. GRIGNANI, *Nomi di Tozzi*, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VII (2005 [2004]), pp. 269-287.

che avvicina i due romanzi più al *Mastro* che a *I Malavoglia*. Alfieri rileva infatti nel secondo romanzo del ciclo dei vinti «un'individualizzazione linguistica ricercata anche nel proverbio, non solo sul piano della caratterizzazione, quanto soprattutto nella citazione soggettivizzata in discorso diretto, al contrario dell'enunciazione corale, narratologica o impersonale, delle formule ne *I Malavoglia*»³⁵.

L'esempio che segue si colloca a metà fra fraseologia e gestualità, ossia si tratta di un caso in cui il gesto, assumendo un valore universale, è diventato proverbiale. Ci troviamo nel punto del romanzo in cui viene scoperto l'affare delle cambiali false firmate dai Gambi:

Ma Niccolò vide alcune persone ferme dinanzi alla bottega; allora, andò dietro i vetri e fece una risata: le persone, sorprese e vergognose, s'allontanarono.

– Credono che io gliela dia vinta! Altro che fallimenti ci vogliono! Niccolò non si leva il cappello a nessuno!³⁶

Con lo stesso modo di dire vengono descritti i Trao dopo l'incendio nel *Mastro-don Gesualdo*: «poveri sì, ma i Trao non s'erano mai cavato il cappello a nessuno»³⁷. Inoltre, in continuità con le convergenze rilevate da Marchisio³⁸ fra l'incendio della mucchia ne *Il podere* e l'incendio con cui si apre *Mastro-don Gesualdo*, si ritiene che fra i due romanzi esista almeno un'altra concordanza fra don Diego Trao e Remigio nella loro prima uscita dopo l'incendio, nello stesso luogo del romanzo verghiano in cui si trova l'espressione idiomatica analizzata sopra. Si notino, in particolare, il desiderio di evitare conversazioni spiacevoli o di salutare, la curiosità della gente che tenta di carpire i dettagli del disastro avvenuto o, ancora, le risate di Ciolla e del canonico Lupi nel *Mastro* e dell'avvocato e di Giangio ne *Il podere*.

³⁵ ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»...*, p. 498.

³⁶ TOZZI, *Opere, Romanzi...*, p. 231. «Cavarsi, levarsi il cappello, fare il cappello, fare di cappello, portarsi la mano al cappello, toccarsi il cappello, ecc.: scoprirsi il capo in segno di deferenza (nel salutare, o entrando in un luogo privato). – Al figur.: considerare con rispetto, con riverente ammirazione» (S. BATTAGLIA - G. BARBERI SQUAROTTI (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2009, sub voce *cappello*). Inoltre cfr. M. QUARTU - E. ROSSI, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Hoepli 2012, sub voce *cappello*.

³⁷ VERGA, *Mastro-don Gesualdo...*, p. 15.

³⁸ Cfr. C. MARCHISIO, *Tracce verghiane nel «Podere» di Tozzi*, in «Linguistica e letteratura», XLII (2017), pp. 111-134.

3. Conclusioni

È indubitabile, viste anche le premesse, che, pur con le dovute divergenze dettate da cambiamenti epocali, la scrittura di Verga abbia influenzato Tozzi. Certo è che lo scrittore senese non guarda a Verga passivamente, come in effetti già rilevato dagli studiosi citati sopra che si sono occupati di analizzare, soprattutto nella sua produzione “rurale”, quanto potesse essere ricondotto al naturalismo, al realismo, al verismo. Come ha sostenuto recentemente Tellini, «il recupero della lezione verghiana serve a Tozzi in funzione propulsiva, serve da antefatto necessario verso un moderno realismo introspettivo»³⁹. Nel caso della fraseologia e delle convergenze rilevate in questo studio ci sembra di poter concludere che, pur condividendone le tecniche di resa e avvicinandosi più al *Mastro* che a *I Malavoglia*, Tozzi faccia sua l'esperienza verghiana che viene piegata alle istanze degli scrittori e all'orizzonte di attesa dei lettori del primo Novecento.

Concludiamo riportando ancora una volta le parole di Tozzi che dimostrano quanto nella pratica letteraria egli sia stato coerente con le idee enunciate in sede teorica e saggistica. Riconoscendo la grandezza e l'esperienza degli scrittori precedenti, l'autore de *Il podere* è ben consapevole che per essere tale uno scrittore deve saper guardare al passato ma essere al contempo un innovatore:

Gli scrittori che si lasciano convincere da formule già note, e quindi più comode e spaziate, senza saperle rinnovare con i propri mezzi, sono destinati agli esercizi della calligrafia interiore e alle saggezze della modestia accademica. [...] È un luogo ormai comune che dai Promessi Sposi si va ai Malavoglia. Ma questa verità sembra fatta apposta per provare che non si può fare a meno di tendere verso la cima di più moderne unità psicologiche⁴⁰.

³⁹ G. TELLINI, *Verga e il Novecento*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 277-289, a p. 281.

⁴⁰ F. TOZZI, *L'acqua fa l'orto*, in «Il Messaggero della Domenica», 4 giugno 1918, ora in F. TOZZI, *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, ETS, Pisa 1993, pp. 301-304, alle pp. 301-302.

DARIA MOTTA

Università di Catania

BRANCATI NOVELLIERE
E IL «NON-MAESTRO» VERGA

1. Introduzione

In anni recenti la critica ha indagato la qualità e la persistenza dell'influsso esercitato da Verga non solo sugli autori a lui contemporanei, ma anche su quelli successivi, fino ad arrivare addirittura alla letteratura del tardo Novecento e a varcare i più consueti e tradizionali confini geografici¹. Questa prospettiva ha anche importanti ricadute didattiche, poiché un problema rilevante per i docenti consiste nella selezione del canone novecentesco, troppo ricco e denso per i programmi scolastici ma difficile da limitare. Il criterio di selezione adottato, tuttavia, non dovrebbe essere di tipo quantitativo ma, secondo una prospettiva qualitativa, dovrebbe riguardare temi e scarti stilistico-diegetici nella narrativa del Novecento talmente innovativi da restituire la particolare fisionomia di quel secolo. In questo sta il senso della "funzione Verga": individuare il magistero dello scrittore catanese non tanto nella riproposizione dell'elemento contenutistico e di un'ambientazione campestre o proletaria, quanto in un nuovo statuto del personaggio, che vede in 'Ntoni, «l'archetipo dell'uomo esiliato del Novecento»², colui che apre la strada all'inquietudine e alle contraddizioni degli inetti. Sul piano linguistico-narratologico, poi, è necessario assumere il discorso «indiretto libero, inscindibile dalla costruzione dialettale del dettato testuale e [la] conseguente impostazione corale» come elementi che permeano in profondità quel realismo italiano «che non si limita a fotografare

¹ Cfr. A. MANGANARO - F. RAPPAZZO, *Verga "e gli altri". La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XI (2018).

² M. TORTORA, *Il modello Verga nel Novecento: prospettive didattiche*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), numero monografico «A scuola con Giovanni Verga», a cura di G. Alfieri e A. Manganaro, p. 51.

lo status quo sociale, ma [che vuole anche] far esperire al lettore quel senso di soffocamento che il protagonista e gli altri personaggi vivono calati in una determinata comunità»³.

È possibile estendere questa impostazione critica all'analisi dell'opera di Vitaliano Brancati, «scrittore assolutamente atipico»⁴ nel panorama italiano e certamente autore ancora oggi poco compreso e spesso banalizzato dalla vulgata didattica? Per rispondere a questa domanda si è scelto in questa occasione di soffermarsi sulla narrativa breve dell'autore, la cui scrittura, accompagnandolo lungo tutto l'arco della carriera, ha rappresentato per lui una sorta di «laboratorio permanente, a volte un vero e proprio luogo di sperimentazione»⁵ di nuclei tematici, tipi, personaggi e nodi esistenziali.

2. Brancati e il magistero verghiano

Quello che Verga esercitò su Brancati non fu un magistero inteso nel senso più tradizionale, ossia come una diretta ricaduta tematica o stilistica dall'opera del più anziano in quella del più giovane. In effetti Verga fu per Brancati un «non maestro»⁶ perché troppo diversa da quella del primo fu la scrittura del secondo, sempre estremamente raffinata e modulata prevalentemente su un registro linguistico e stilistico di controllata medietà. Piuttosto, secondo Schilirò, Verga fu soprattutto «uno specchio» in cui Brancati potè ritrovare certi nuclei identitari profondi e personalissimi, a cominciare dall'isolamento rispetto ai concittadini, dai quali entrambi gli scrittori si sentivano in generale incompresi o comunque meno apprezzati del dovuto, o il bisogno di allontanarsi, a volte quasi di fuggire, dalla propria terra.

Brancati cominciò a dedicarsi alla scrittura a quindici anni – proprio nell'anno della morte di Verga, il 1922 – componendo versi sulla falsariga dannunziana e collaborando con alcuni giornali locali. Di certo, un giovane catanese con velleità letterarie non poteva non confrontarsi con una figura del calibro di Giovanni Verga ed egli lo fece infatti già nella tesi di laurea, del 1928, e poi in alcuni saggi giovanili. Erano gli anni dell'entusiastica adesione al fascismo, poi rinnegata, e l'ideologia del Ventennio avrà certamente influ-

³ Ivi, p. 52.

⁴ V. BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Milano, Mondadori 2003, p. XIII.

⁵ D. PERRONE, *Introduzione*, in V. BRANCATI, *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori 2002, p. VIII.

⁶ Cfr. M. SCHILIRÒ, *Il silenzio del maestro. Verga e Brancati*, 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. XI (2018), pp. 243-258.

to anche sulle posizioni antidialettali e sul giudizio complessivamente critico nei confronti di Verga. Ma sarebbe ingiusto dare un peso eccessivo agli scritti di questo periodo – come pure parte della critica fece –, che infatti lo stesso Brancati avrebbe poi ripudiato. Proprio a questa prima fase si devono i primi giudizi poco lusinghieri sulla scrittura di Verga, che secondo Sgroi⁷ non sarebbero stati sostanzialmente ribaltati nemmeno dal saggio *L'orologio di Verga*, pubblicato postumo nel 1955. Invece proprio quel saggio può essere assunto come punto di partenza per valutare la profondità e la ricorsività della riflessione che ha portato Brancati a rivedere la sua prima idea della scrittura vergiana, ossia quella di una prosa caratterizzata da

un linguaggio immediato, quasi dialettale, pieno di immagini, di passione, di violenza; un periodo irregolare che andrà avanti a colpi secchi e duri, in mezzo ai quali i principii di canto resteranno come interrotti, un periodo che non sembrerà per niente quello di una vera prosa, ma piuttosto la strofa di una lirica dal metro misterioso⁸.

A dire il vero anche quest'errore prospettico dello scrittore pachinese, comune a tanta parte della critica e riassumibile nel topos della scrittura "improvvisa" di Verga, tutta dominata dal sentimento e dalla passione e pertanto spontanea e non letteraria, verrà almeno parzialmente rivisto nel corso del tempo⁹. Nel 1947, infatti, nel saggio *Un letterato d'altri tempi*, dedicato a De Roberto, il nostro scriveva che «Verga non era affatto uno scrittore di puro istinto, e aveva forse più dubbi, esitazioni e rimorsi che non lo stesso De Roberto; ma in Verga era più facile non vedere questa pesante armatura di onestà»¹⁰. Tuttavia, la riflessione dello scrittore non fu certo contraddistinta dalla linearità e dal rigore di quella di un critico, e non fu priva di ripensamenti e contraddizioni. In una pagina del *Diario romano*, infatti, egli descrisse a più riprese Verga come uno scrittore lontano dalla cultura e, in fondo, «ignorante»:

Il contatto dei siciliani con la cultura è sempre drammatico. Verga, dopo un'esperienza negativa, se ne ritrasse con disgusto e, aggirando la posizione,

⁷ Cfr. S.C. SGROI, *Il dialetto nella concezione di Vitaliano Brancati*, in «Dialetto e letteratura. Atti del 2° Convegno di Studi sul dialetto siciliano», a cura di G. Gulino e E. Scuderi, Pachino 1989, p. xxx.

⁸ V. BRANCATI, *Uno scrittore dimenticato: Federico De Roberto*, in «Quadrivio», 15 dicembre 1935, pp. 1-2, ora in SGROI, *Il dialetto nella concezione di Vitaliano Brancati...*, p. 103.

⁹ Cfr. SCHILIRÒ, *Il silenzio del maestro...*, pp. 243-258.

¹⁰ BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti...*, p. 1715.

tornò a uscire nella modernità (modernità relativa) attraverso un corridoio sotterraneo e profondo nella vita, nei gusti, nella sintassi dialettali¹¹.

E ancora, caratteristica di Verga sarebbe stata quella di rinunciare alla cultura europea: «Ma Verga era quasi un ignorante in fondo al cui cervello perennemente borbottava il dialetto»¹².

Ne *L'orologio di Verga*, tuttavia, Brancati ha anticipato alcune delle più acute acquisizioni della critica di stampo linguistico, intuendo che la grande peculiarità di Verga era stata quella di riuscire a cogliere l'essenza del linguaggio dialettale dei personaggi e a «tradur[la] in una musica indimenticabile»¹³. Emerge in questo commento la metafora fonico-acustica che al di là di questo saggio, in cui è usata per interpretare il senso della scrittura verghiana, si ritrova anche in diverse opere narrative in cui compaiono rimandi all'ambito musicale o a quello, più in generale, dei suoni e dei rumori. Sembra dunque plausibile parlare di una vera e propria metafora prolungata, un filo rosso che collega tra loro diverse opere attraverso il tema insistito della musica o del rumore che distrae i personaggi e che toglie loro serenità e lucidità¹⁴. Anche su Verga, secondo Brancati, aveva auto un influsso negativo il rumore della società del Nord, caotica e operosa, «rumorosa e ottimistica». Lo scrittore catanese aveva avuto bisogno di tornare nella quiete silenziosa del Meridione per sentire le «dissonanze» del progetto narrativo dei Vinti, col quale in un primo momento aveva immaginato di poter rappresentare ogni gradino della società.

Nella silenziosa e malinconica società meridionale, il Verga invece provò ogni giorno la musica del suo periodo, già compromessa dopo *I Malavoglia*, e non si lasciò fuorviare nemmeno da qualche amico che lo incoraggiava troppo¹⁵.

Verga però non era riuscito a dare un «suono profondo» alla società colta, a «mettere in musica i discorsi della figlia di Mastro don Gesualdo» e con parole semplici e dirette, secondo Brancati, avrebbe ammesso all'amico Guglielmino il proprio fallimento:

¹¹ Ivi, p. 1615.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 1789.

¹⁴ Si veda ad esempio il racconto significativamente intitolato *Rumori*, comparso nella raccolta *Don Giovanni in Sicilia*, di cui si analizzeranno più avanti alcuni stralci.

¹⁵ BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti...*, p. 1785.

E allora io vi dico che non scriverò mai *La duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo no. Questi per dire una cosa mentiscono due volte: se per esempio hanno debiti, dicono di avere mal di testa... E dicessero mal di testa! No, dicono che hanno l'emigrania¹⁶.

Secondo la prospettiva di Brancati, dunque, Verga non aveva trovato uno «stile» da poter adattare volta per volta ai diversi contesti e ambienti socioeconomici da rappresentare, ma aveva trovato «un tono», ossia «la musica dolorosa dei sentimenti non confortati né chiariti dalla cultura»¹⁷. Conservatore sul piano politico e amante della «calma e [dell']ordine costituito», Verga era però riuscito a sentire nel profondo «il lamento di chi soffre languendosi in un linguaggio da analfabeta», che era il «dialetto semibarbaro» in cui il vecchio padron 'Ntoni biassicava nel suo letto d'ospedale, in *Fantasticheria*. La sua grande intuizione, capisce Brancati, era stata quella di non riprodurre quel dialetto, ma di «aprirlo» e di renderne «il sapore» nella sua scrittura. È l'essenza dell'etnificazione linguistica, poi teorizzata da Nencioni¹⁸ e le cui strategie operative nel romanzo del 1881 sarebbero state compiutamente indagate da Alfieri¹⁹.

È qui, nel dialetto semibarbaro, nei ritmi di un analfabetismo vecchio di alcuni millenni, che Verga trova il suo tono fondamentale. Egli apre questo dialetto chiuso come un'ostrica e ne trae un sapore violento e amaro che, come certi veleni, va subito al cuore.

Chi sono i personaggi che parlano questo dialetto che Verga, per la consonanza del suo temperamento e della sua ispirazione, può subito tradurre in una musica indimenticabile?²⁰

La traduzione verghiana, perfettamente riuscita nei *Malavoglia*, consiste nel trasformare in lessico e sintassi la musica e il ritmo del dialetto,

ed è quasi incredibile che una melodia possa durare così a lungo senza interruzione o disturbi. Il ritmo è lento, faticoso, estremamente suggestivo; è il

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 1786.

¹⁸ Cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"*, in *I Malavoglia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, pp. 445-513.

¹⁹ Cfr. G. ALFIERI, «*Coi loro occhi e colle loro parole*». *Verga traduttore e interprete della parlata popolare*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», vol. XX (1997), pp. 205-290.

²⁰ BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti...*, pp. 1788-1789.

ritmo delle parole che si spiccicano con difficoltà da cervelli rozzi. Parole precise, semplici e difficili. Ci vuole una forte carica di sentimento per espel-lerne una dalla mente e poi dalla bocca. Sicché nessuna sillaba è a vuoto, nessuna frase dà l'impressione di essere traboccata da quell'abbondanza ver-ebale che è nelle menti abituate alla lettura e alla conversazione. Ogni parola [...] fa aggio sulla cosa²¹.

3. Echi verghiani nelle novelle di Brancati

Come si è anticipato, lo scopo di questo contributo è valutare l'effettiva ricaduta nei racconti di Brancati delle sue riflessioni sullo stile di Verga, spe-cialmente in termini linguistico-stilistici o diegetici.

Nonostante l'ambiente rappresentato da Brancati sia molto diverso da quello delle principali opere verghiane, comune ai due autori può essere l'i-stanza realistica e lo sguardo indagatore della realtà, in una scrittura che vede una delle sue più essenziali spinte nel «vero e proprio amore e “simpatia” per le cose, per il mostrarsi e l'apparire della vita concreta»²².

In effetti, come già segnalato da Schilirò²³, nel corpus novellistico dei due autori è possibile individuare alcune consonanze tematiche, che in certi casi si configurano addirittura come vere e proprie epifanie narrative. La no-vella di guerra *Il cavaliere*, del 1947, sembra per esempio richiamare da vici-no alcuni temi e immagini di *Rosso Malpelo*, sebbene molto diversa sia l'am-bientazione dei due testi. Nel racconto di Brancati a rimanere sepolto vivo non fu un minatore, ma un «omino» catanese che millantava il titolo di “ca-valiere”, il cavalier Luigi Arcidiacono; e le macerie non si trovavano in una cava, ma erano quelle di un palazzo distrutto dai bombardamenti che nel 1943 avevano raso al suolo una parte di Catania. Nonostante queste diffe-renze, certamente importanti per la contestualizzazione diafasica dei due te-sti, non può non far pensare a Verga l'immagine del figlio del cavaliere, di-strutto dal dolore, che scava a mani nude nella terra e che poi, quando è per-sa ogni speranza, viene trascinato via «a viva forza».

Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle un-ghe colà nella rena, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando s'accosta-

²¹ Ivi, p. 1792.

²² Ivi, p. XXIV.

²³ Cfr. SCHILIRÒ, *Il silenzio del maestro...*, pp. 243-258.

rono col lume gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e tale schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate, e gli pendevano dalle mani tutte in sangue, Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza²⁴.

Il figlio non rispondeva neppure, e graffiava e scavava la terra con le mani, ficcando la testa fra le pietre, come se anche lui volesse seppellirsi vivo²⁵.

Terminata l'incursione, tre operai impedirono con la forza a Rosario Arcidiacono di correre sulle rovine del palazzo san Placido, e fattolo salire, sempre con la forza, in un'autoambulanza, lo accompagnarono a casa²⁶.

Anche nel racconto brancatiano, poi, il fatto che si perda per sempre ogni traccia del corpo del malcapitato trasforma il protagonista in una leggenda popolare, poiché «gli uomini volano e le loro parole restano»²⁷. E così, l'«omino basso vestito sempre di nero» viene trasformato nell'immaginario urbano in «un giovane alto e robusto, con gli occhi velati da un velo cangiante di severità e tristezza»²⁸ che, in certi crepuscoli, suona le campane con forza sovrumana.

Come si è anticipato, più che consonanze tematiche la funzione Verga deve consentire soprattutto di individuare nei testi ricadute diegetico-narratologiche. Nei racconti di Brancati non si rileva un discorso indiretto libero che, come quello verghiano, determini la sovrapposizione dei piani del discorso e l'eclissi del narratore. Quest'ultimo, dunque non si mimetizza coi personaggi popolari, assumendone il punto di vista e la lingua e occultando invece il proprio sistema valoriale. Del resto, però, questo non serve a Brancati perché nella sua narrativa vi è già una condivisione di orizzonti tra il narratore borghese e i personaggi, quasi sempre tipi "strani" della piccola e media borghesia cittadina. Il narratore senza troppi sforzi può quindi far parte del coro cittadino e riportare le parole dei personaggi, che potrebbero essere anche le sue, senza rinunciare all'espedito grafico delle virgolette.

C'è però da segnalare un trattamento del dato dialettale per il quale di certo Brancati ha fatto propria la lezione di Verga. Al pari del più anziano

²⁴ G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, p. 55.

²⁵ BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti...*, p. 319.

²⁶ Ivi, p. 322.

²⁷ Ivi, p. 323.

²⁸ Ivi, p. 325.

scrittore, anche Brancati riversa nella lingua, “aprendolo”, il dialetto; questo però non è più per lui il codice cupo e barbaro del popolo ma quello che, frammisto all’italiano, è diventato il veicolo della comunicazione quotidiana della borghesia cittadina. Sulla base di una competenza linguistica italiana certamente più solida e generalizzata di quella della generazione di Verga, conseguenza di un’italofonia più avanzata, il dialetto diventa adesso lo strumento per veicolare l’espressività, l’ironia e l’identità di una comunità. Esso è saldamente presente sia nei romanzi di Brancati, in cui si arriva addirittura a numerosi casi di commutazione di codice²⁹, sia nei suoi racconti, in cui è sapientemente amalgamato alla matrice linguistica italiana con travasi dalla semantica dialettale a quella nazionale, con traduzioni di espressioni fraseologiche e con calchi sintattici.

Si veda come esempio di questa modalità espressiva uno stralcio di discorso diretto che riporta il commento di uno degli operai – in questo caso, uno dei membri del coro – alla notizia che il defunto cavaliere fosse in realtà un poveraccio:

«Oh, il gran fesso!» esclamò un operaio guercio, «Non era niente, non possedeva sale di saliera, e mentre stava sotto le pietre come un sorcio nella trappola, cosa gli faceva dire la testaccia maledetta? Ch’era cavaliere!... Oh, il gran fesso!»³⁰

L’espressione «Oh, il gran fesso!», che a Schilirò³¹ era sembrata riconducibile all’epiteto *Bestia* attribuito a Mastro Misciu, il padre di Malpelo, delimita significativamente i confini della battuta, che viene così “foderata” secondo una modalità tipica del parlato in tanti casi sfruttata nella narrativa verghiana³². Soprattutto, il dialetto emerge scopertamente nell’espressione «non possedeva sale di saliera», traduzione del siciliano *non ci aiu mancu sali di salera*, che si riferisce a uno stato di totale indigenza³³; e più velatamente

²⁹ Cfr. D. MOTTA, *Italiano parlato nello scritto: usi e varietà da De Roberto a Brancati*, in «Coesistenze linguistiche nell’Italia pre- e post-unitaria. Atti del XLV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana» (Aosta/Bard/Torino, 26-28 settembre 2011), a cura di T. Telmon, G. Raimondi, L. Revelli, vol. II, Roma, Bulzoni 2012, pp. 679-694.

³⁰ BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti...*, p. 322.

³¹ Cfr. SCHILIRÒ, *Il silenzio del maestro...*

³² D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. XI, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, pp. 182-184.

³³ Per connotare l’espressione come effettivamente propria del siciliano e non come frutto della creazione di Brancati si riporta l’esempio della poesia *Briscula ’n cumpagni*, tratta dalla *Centona* di Martoglio (1870-1921): «Misseri e sceccu ccu tutta ’a tistera, / comu vi l’haju a diri, a vastunati, / ca mancu haju sali di salera?».

nelle espressioni «Non era niente», che rimanda al modo di dire siciliano *Es-sere nuddu ammiscatu cu nienti*, usato per riferirsi a una persona di poco valore; e «cosa gli faceva dire la testaccia» che traduce il siciliano *chi c'havi a ddiri a testa?*. La figura del sorcio, poi – anch'essa comune a *Rosso Malpelo* – sebbene presente anche nel modo di dire italiano, rimanda probabilmente all'espressione *fari a morti du surgi*, in riferimento a qualcuno che rimane in trappola³⁴.

Al coro cittadino partecipano anche le donne in fila per il pane, che al momento della ripresa dei bombardamenti urlano «Ah, come ci scombinarono!», espressione che, sebbene non lo traduca perfettamente, rimanda al siciliano *Comu ni cunzarunu!*. Si qualifica invece come perfetta traduzione l'espressione tipicamente catanese «Sant'Agatuccia bella» (*Sant'Aituzza bed-da*), usata in una battuta resa ancora più aderente ai moduli del parlato, ma anche a quelli dialettali, dalla dislocazione a sinistra e dall'inserzione di un pronome *gli* al posto del femminile *le*: «Vuol dire che a Sant'Agatuzza bella non *gli* piacciono i cavalieri!»³⁵.

Del resto, i tratti più caratteristici del parlato e delle tendenze di ristan-dardizzazione dell'italiano contemporaneo ricorrono frequentemente nella prosa di Brancati: oltre alle frequentissime dislocazioni, si trovano numerose occorrenze del *che* polivalente, usi del futuro epistemico (*sarà* per indicare una congettura), casi di *deissi* tipica del parlato («alto *così*»):

«Oh, la campana!» disse meravigliato un operaio, «L'avevamo scordato *che* c'erano le campane... E chi le suona?»

«Sarà Pietro Simili» rispose un soldato, «ch'è arrivato ieri sera in licenza e ha fatto voto di suonare la campana!»³⁶.

«Ho visto le fotografie: un omino *alto così*, sempre col bastone e il cappello nero!»

«Oh, non me lo dire *che* mi tremano le cosce dal rispetto!...»³⁷.

Molto ricco di tratti ascrivibili a questa tipologia è anche il racconto *Rumori*, tratto da *Don Giovanni in Sicilia*. Come si è anticipato, il titolo del racconto rimanda a un'idea topica di Brancati: il rumore della città, cioè quello della società moderna, caotica e “operosamente fascista”, togliere serenità e

³⁴ Cfr. MOTTA, *La lingua fusa...*, p. 300.

³⁵ BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti...*, p. 319.

³⁶ Ivi, p. 320.

³⁷ Ivi, p. 317.

lucidità ai personaggi, che in cerca di quiete si rifugiano in case stipate di mobili e di oggetti. Anche lì, però, arriva la confusione, con le sovrapposizioni diastratiche e diafasiche della città: una «grandinata di parole sconce», o il grido dei venditori ambulanti, che «il loro pesce era troppo, troppo, troppo bello»³⁸. La caotica polifonia è anche diamesica, poiché agli stralci di parlato si sovrappongono le parole che nelle case penetrano attraverso i canali della scrittura:

In aggiunta a queste parole, dette o gridate, era sparso per lo studio un numero infinito di parole mute, ch'entravano subito nell'occhio: principi di lettere (caro amico, avvocato mio, carissimo, commendatore bello), calendari *réclame* (comperate! acquistate! fornitevi! partite subito!) e dediche, e titoli di giornali, uno dei quali, accartocciato da due anni intorno a una lampada, diceva da una parte: *ci si avvia fatalmente*, e dall'altra: *verso il cozzo*³⁹.

Anche in questo racconto è facile trovare numerosi calchi di espressioni colorite del dialetto siciliano:

Sa la luna cosa le succede quando, battendo a una finestra del Sud, allunga i suoi raggi nella stanza... (*Sapi a luna...*)⁴⁰.

«Senti [...] una ragazza a 25 anni deve maritarsi?» | «*Ci ha perduto tempo*» (*ci pessi tempu*, per 'alla buon'ora')⁴¹.

«È una *testa di gallina*» (*testa i jaddina*)⁴².

... era chiamato l'avvocato piccolo, per distinguerlo dal padre che *veniva inteso* l'avvocato grande (*era 'ntisu* per 'era detto')⁴³.

Come si vede anche da questi ultimi esempi, si tratta di un dialetto usato in modo giocoso e leggero, certamente molto distante da quello che secondo Brancati caratterizzava lo stile di Verga. È una vera e propria risorsa comunicativa, espressiva e identitaria al tempo stesso, di una generazione che padroneggia entrambi i codici e che, anche sulla scia della strada aperta da Verga, può permettersi ora di arricchire il proprio discorso con una nuova 'melodia'.

³⁸ Ivi, p. 128.

³⁹ Ivi, p. 130.

⁴⁰ Ivi, p. 127.

⁴¹ Ivi, p. 138.

⁴² Ivi, p. 149.

⁴³ Ivi, p. 128.

MARIELLA GIULIANO

Università di Catania

DAL VERISMO AL NEOREALISMO. *LO STILE CHE
ESPRIME MA NON SPIEGA IN PAESI TUOI* (1941) E NE
IL COMPAGNO (1946) DI C. PAVESE

1. Introduzione

Il presente contributo, che si inserisce negli studi sull'evoluzione del romanzo italiano degli anni Trenta e Cinquanta tra naturalismo, neorealismo e modelli narrativi americani, mira a definire il ruolo svolto dal modello verista nella prosa di Pavese. Com'è noto, in tutte le opere letterarie che perseguono intenti realistici, il problema della lingua si lega in maniera indissolubile alle esigenze di verosimiglianza¹. Sicuramente il modello verghiano ha influenzato il romanzo del Novecento, offrendo nuove soluzioni espressive per rappresentare gli stati d'animo, la vita psichica, l'interiorità dei personaggi². Partendo da queste riflessioni, l'obiettivo di questo studio è stato quello di individuare le strategie discorsive utilizzate da Pavese nei romanzi *Paesi tuoi* (1941)³ e *Il Compagno* (1946)⁴, entrambi editi da Einaudi. In particolare, la mimesi stilistica e l'architettura morfosintattica sono apparse un osservatorio privilegiato per capire se, nell'intento di rendere credibile il parlato dei suoi personaggi, lo scrittore piemontese si fosse affidato all'efficacia del dialetto, come appariva dalle prime produzioni letterarie⁵ o se, per

¹ Cfr. G.L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti 1989; P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi 1991; E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi 1997; V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi 2022; G. ALFIERI, *Verga*, Milano, Salerno 2016.

² M. TORTORA, *Il modello Verga nel Novecento: prospettive didattiche*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XV (2022), pp. 43-54.

³ Qui si cita da C. PAVESE, *Paesi tuoi*, a cura di G. Barbera, Milano, Foschi editore 2021. D'ora in poi *Pt*.

⁴ Qui si cita da C. PAVESE, *Il compagno*, a cura di S. Carrai, Milano, Bur Rizzoli 2021. D'ora in poi *Co*.

⁵ Si fa qui riferimento ai racconti di *Ciau Masino*, scritti tra l'ottobre del 1931 e il 1932 e pubblicati postumi nel 1968, in cui l'autore esibisce non solo una commistione di dialetti diversi, alternando dia-

simulare l'oralità, avesse optato verso una mimesi stilizzata di matrice verghiana allontanandosi dalle pennellate impressionistiche.

Per meglio rintracciare la funzione Verga nell'opera di Pavese, ho articolato la mia ricerca in due parti: nella prima ho cercato di ricostruire, seppur brevemente, il rapporto con Verga e il verismo⁶ attraverso le pagine del *Mestiere di scrivere*⁷; nella seconda parte mi sono concentrata sulle scelte diegetico-stilistiche.

2. Alla ricerca delle radici verghiane: tra meditazioni e raffronti

Tra le numerose riflessioni fulminanti di Pavese sulla lingua, contenute nel suo zibaldone, quella annotata il 22 febbraio 1940 («È l'originalità di queste pagine: lasciare che la costruzione si faccia da sé» *MdV*, p. 175) pare identificarsi nelle parole di Verga all'amico Salvatore Farina, «l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé»⁸. Ma già qualche anno prima, in una considerazione del 5 novembre '38, lo scrittore piemontese aveva affermato che il verismo con il suo impressionismo aveva contribuito a superare lo «stile costruito» di Leopardi e di Stendhal, perché capace più di ogni altro di «suscitare i suoi pensieri esprimendoli. [...] Uno stile che esprime ma non spiega»⁹. L'autore di *Paesi tuoi* adopera poi il termine *antiverismo* per definire la narrativa di Verga, che avrebbe avuto il pregio di convertire il realismo in «un perenne farsi di vita interiore [che] traspare nei momenti in cui soggetto del racconto è il legame di realtà e immagine, cioè il farsi di una realtà interiore espressiva» (*MdV*, p. 134).

Ma il filo rosso che lega la narrativa dello scrittore delle Langhe a quella verghiana oltrepassa le pagine delle notazioni personali de *Il Mestiere di vivere*. La tendenza pavesiana a descrivere e rievocare oggettivamente la società nei suoi aspetti più dimenticati e brutali fu rilevata anche dalla critica coeva: in un articolo pubblicato l'11 ottobre del 1952 sul «Corriere della Sera», Eu-

letto torinese e dialetto piemontese delle campagne, ma anche una mescolanza di stili che amalgama lingua parlata e lingua colta, espressioni gergali e intercalari giovanili.

⁶ Sulla posizione di Pavese nei confronti del verismo e di Verga, e sulle affinità tematiche tra *I Malavoglia*, i versi di *Lavorare stanca* e *La luna e i falò* si veda M. GRASSO, *Per Pavese e Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XI (2018), pp. 147-162.

⁷ Qui si cita da C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti – L. Nay, Torino, Einaudi 2000. D'ora in poi *MdV*.

⁸ Qui si cita da G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, «i Meridiani» Mondadori 1979, p. 203. Per le citazioni delle novelle si useranno le sigle dei titoli, seguiti dai numeri di pagina (es: *Rosso Malpelo* = *RM*).

⁹ C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi 2000, p. 133.

genio Montale definiva Pavese «un naturalista d'altri tempi» per la sua fedeltà nel descrivere ambienti e personaggi:

Il suo gusto dell'asindeto, la sua frase calcata sul dialetto fanno pensare al Verga. Parte da zero ma non si muove a casaccio, bensì va dove il suo stile (il suo limite interno) lo porta: e in ciò è ancora parente di Verga. Borghese, si trova soprattutto a suo agio quando esprime la vita dei contadini e degli operai: altra somiglianza.

Dunque i raccordi tematico-contenutistici rappresentano un primo legame della scrittura di Pavese con la narrativa verghiana: l'ambientazione rusticana e i raffronti con il mondo animale per delineare i tratti dei personaggi. Tutti i protagonisti verghiani (*Jeli, Rosso Malpelo, I Malavoglia, Mastro don Gesualdo*) fanno parte di un mondo dominato dal meccanismo della lotta per l'esistenza, in cui non è possibile migliorare la propria condizione, e in questo fatale percorso verso la morte o il fallimento esistenziale gli animali diventano rappresentazioni di un contesto degradato: «Rosso Malpelo è un *brutto ceffo, torvo, ringhioso*, che tutti schivavano *come un can rognoso*; era ridotto veramente *come quei cani*, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello, [...] *diventano affamati, spelati e selvatici come lupi*» (*RM*, p. 173)¹⁰.

Analogamente in *Pt* la rassegnazione e l'emarginazione sociale si concretizzano attraverso il raffronto con il mondo animale: «Talino mi fissa, camminando, *come un bue*, con gli occhi grossi che aveva sempre; Pareva già tranquillo e neanche s'accorgeva che andavamo *come i buoi* senza sapere dove [...] aveva fatto due occhi da bestia, *da bestia davvero*; Aveva gli occhi *di un cane, di un cane arrabbiato e affamato che ha preso dei calci*» (*Pt*, p. 61). In questo romanzo anche le questioni economiche si intrecciano con le vicende personali dei protagonisti, come accadeva nella famiglia Malavoglia o nella vita di Gesualdo Motta. Così il capofamiglia Vinverra, padre di Talino, esprime a Berto, che proviene dalla città, l'attaccamento alla terra e al lavoro:

- Ce n'è del lavoro in campagna, eh?
- Ognuno il suo, ognuno nel *suo pezzo di terra*. *Ma la terra mangia più* di noi.
- Sarebbe?
- Sarebbe che non basta la fatica. Bisogna spenderci quel poco guadagno, per averla pronta l'anno dopo.

¹⁰ Su questo fondamentale aspetto si veda R. LUPERINI, *Giovanni Verga*, Roma, Carocci 2019 e A. MANGANARO, *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s. 4, Leonforte, Euno editore 2020.

- Allora del guadagno ce n'è.
- Ci sarebbe, non fosse che quando il lavoro spinge, *vi portano via i figli per delle storie*. Soldi, ci vogliono. (*Pt*, p. 22)

In questo dialogo gli echi verghiani si riscontrano non solo nel culto della *roba*, ma anche nella percezione di uno Stato (*vi portano via i figli per delle storie*) che, osservato dal basso, fa temere il suo potere e le sue leggi, così come la partenza di 'Ntoni, sottraendo forza-lavoro alle possibilità già ridotte, destabilizza la famiglia Toscano, obbligandola a trovare una via d'uscita per sopravvivere:

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico *della Locca*, o qualchedun altro. *Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva* quando erano atti a buscarsi il pane (*MAL*, pp. 21-22)¹¹.

3. *Lo stile come vita interiore che si fa*. Tra scelte diegetiche e soluzioni espressive. Un delicato equilibrio tra chi sa e chi ignora

Si legano strettamente alla funzione Verga il ruolo della voce narrante – di non distanza dal mondo narrato – e il problema delle scelte linguistiche adottate da Pavese.

Se Verga affida il racconto a una voce narrante interna, di volta in volta identificabile con un narratore eterodiegetico grazie all'indiretto libero¹² che «crea una continuità tra la voce popolare che racconta e le parole dei personaggi¹³, in Pavese autore e protagonista spesso coincidono. Si legge infatti nel *MdV*: «Come nel naturalismo l'autore doveva scomparire davanti alla realtà, così ora deve scomparire davanti all'occhio del personaggio» (p. 134). In particolare, in *Pt*, pur appartenendo a un livello modesto, la voce narrante non si colloca socialmente entro il mondo contadino, che viene osservato da un punto di vista sì basso e popolare, ma esterno al mondo rappresentato. Tale modalità diegetica influenza la focalizzazione e i livelli di

¹¹ Qui si cita da G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2014.

¹² Sull'uso del discorso indiretto libero in Pavese si veda il volume di E. CANE, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva 1969.

¹³ TORTORA, *Il modello Verga...*, p. 6.

conoscenza. Infatti, se il narratore racconta retrospettivamente, ha una conoscenza più estesa e può anticipare il futuro come nella riflessione che precede l'uccisione di Gisella («Forse Gisella cedeva, forse in tre potevamo ancora fermarlo; queste cose si pensano dopo», p. 123). Se poi il discorso si trova focalizzato sull'io personaggio, come avviene anche nel *Co*, la narrazione è condizionata da un raggio di visuale più ristretta e avrà l'effetto di una narrazione al presente, anche se il protagonista usa il passato remoto e l'imperfetto che portano il lettore nel tempo della memoria:

Mi dicevano Pablo perché suonavo la chitarra. La notte che Amelio si ruppe la schiena sulla strada di Avigliana, ero andato con tre o quattro a una me-
renda in collina – mica lontano, si vedeva il ponte – e avevamo bevuto e
scherzato sotto la luna di settembre, finché per via del fresco ci toccò cantare
al chiuso (*Co*, p. 23).

In questo caso, il narratore non si intrometterà e seguirà i fatti insieme al personaggio stesso, negando così «l'equilibrio tra autore e personaggi, tra chi sa e chi ignora» (*MdV*, p. 180). C'è un altro aspetto interessante da considerare in relazione all'autore mimetizzato: in *Pt* il meccanico torinese Berto non è l'unica voce narrante, nel senso che Pavese si riserva alcuni spazi come nel caso delle descrizioni del paesaggio che assumono una connotazione sessuale. Dunque potremmo dire che la soggettività delle descrizioni del protagonista non è l'unica “lente”:

C'era una collina che sembrava una mammella, tutta annebbiata dal sole, e
le gaggie della ferrata la nascondono, poi la fanno vedere un momento, poi
entriamo in una galleria e fa fresco come in cantina ma si dimenticano di ac-
cendere la luce (*Pt*, p. 29).

Guardo in su i pipistrelli che volano e mi vedo davanti, bella rosa, la collina
del treno, col suo capezzolo sulla punta, e dei lumi sul fianco, e mi volto, ma
la casa nasconde quell'altra che si vedeva dall'aia. Siamo in mezzo a due
mammelle, dico; qui nessuno ci pensa, ma siamo in mezzo a due mammelle
(*Pt*, p. 42).

Sul piano lessicale¹⁴, il tipo di narrazione autodiegetica, fondato sulla co-

¹⁴ Per le osservazioni sul lessico si è fatto riferimento ai seguenti dizionari: *Grande Dizionario della lingua italiana* (1961-2002), a cura di S. Battaglia, G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, d'ora in poi GDLI; REPERTORIO ETIMOLOGICO PIEMONTESE, a cura di A. Cornagliotti, Torino, Centro Studi Piemontesi 2015, d'ora in poi REP; Dizionario elettronico piemontese www.piemunteis.it/dep/, d'ora in poi DEP. Ultima consultazione 29 gennaio 2023.

incidenza tra io narrante e protagonista, fa sì che le forme dialettali si diffondano su tutti i piani del testo, in continuità tra la diegesi d'autore e la parola dei personaggi¹⁵. Si evidenzia infatti qualche tratto dialettale e si registrano parole che per il significato con cui sono utilizzate rimandano all'italiano regionale piemontese o a forme gergali: *gorba* (o *còrba*)¹⁶ 'canestro, cesta, pagnone', ma anche 'bambino irrequieto, impertinente'. La voce è diffusa anche nel dialetto ligure e in tutta l'area iberoromanza («Salta su il *gorba* che mi aveva lustrato la macchina e dice: «Perché non si pianta una vigna per figlio?», *Pt*, p. 36); *bricchi*¹⁷ è la forma italianizzata del dialettale *bric* 'altura scoscesa, collina' («Allora parlò di suo genero Pietro che l'aveva incantato con quella macchina che gli mangiava soltanto dei soldi e ammazzava le bestie che la tiravano sui *bricchi* e gli teneva lontano dai beni due uomini» *Pt*, p. 35); il metaplasmo *branda*¹⁸ 'brandy' e i regionalismi *verduriere* 'fruttivendolo' («Una donna, due donne dal grembialone di cuoio, *verduriere* dei banchi, che anche loro prendevano grappini o il caffè con la *branda*», *Co*, p. 46) e *golata*¹⁹, 'sorsata' («Ma dormire non riuscivo, e allora sento odor d'acqua dal pozzo, e tanto vale, salto su: avevo voglia di una bella *golata*», *Pt*, p. 118); il gergale *tampa*²⁰, 'buca, osteria', annoverato da Regis²¹ tra i geosinonimi di rango dialettale («Mi tornavano in mente le volte che Amelio sentiva nella *tampa* parlar di politica»). Tra i regionalismi morfologici, *il trave*, con uso maschile è un tratto molto frequente («Mi prendo il piatto e me ne vado a mangiare *sul trave*, per star solo», *Pt*, p. 119)²².

Da questi esempi emerge un uso del dialetto che non rappresenta una semplice esibizione del colore locale. E lo stesso autore ne chiarisce il senso in una lettera indirizzata all'amico Tullio Pinelli che gli contestava le "sgrammaticature" e la mancanza di uno stile letterario proprio in *Pt*:

La lingua ...è tutt'altra cosa da un impressionismo naturalistico. Non ho scritto rifacendo il verso a Berto – l'unico che parli – ma traducendo i suoi ruminamenti, i suoi stupori i suoi scherni ecc., come li direbbe lui *se parlasse italiano*. Ho solo sgrammaticato quando sgrammaticare indicava una sprezza-

¹⁵ TESTA, *Lo stile semplice...*, p. 234.

¹⁶ REP, s.v.

¹⁷ REP, s.v.

¹⁸ GDLI, s.v., attestato come dialettale con il significato di 'acquavite' in Pavese.

¹⁹ GDLI, s.v.

²⁰ GDLI, s.v., attestato con il significato di 'osteria, bettola di infima categoria' proprio in Pavese.

²¹ R. REGIS, *I geosinonimi*, in R. SIMONE (dir.), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana/Treccani 2010, pp. 561-564.

²² GDLI, s.v.; DEP, s.v., che ne attesta l'uso maschile.

tura, un'involuzione, una monotonia dell'animo suo». Non ho voluto far vedere come parla Berto sforzandosi di parlare italiano (che sarebbe impressionismo dialettale) ma come parlerebbe se le sue parole sinceramente gli diventassero –per Pentecoste– italiane. Come pensa, insomma» (*MdV*, p. 164).

Da queste dichiarazioni, mi sembra che la funzione Verga abbia giocato un ruolo decisivo per quanto riguarda il rapporto tra lingua parlata, dialetto e italiano letterario. Bastino due citazioni note. Nella *Prefazione* ai *Malavoglia*, lo scrittore catanese scriveva: «Perchè la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna [...] esser sinceri per dimostrare la verità, giacchè la forma è così inerente al soggetto» (p. 12). Ma non solo. Nella nota e fondamentale lettera al critico musicale Filippo Filippi che gli contestava l'uso insistito degli imperfetti in *Rosso malpelo* Verga rispondeva:

Il mio studio ... è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere 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 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'arte²³.

3.1 Alla ricerca di una lingua «antiborghese»: stilizzazione del parlato e sintassi popolareggiante

La costante aspirazione di Pavese a rappresentare la realtà nella scrittura narrativa si concretizza nella ricerca di uno stile medio e di un parlato informale e colloquiale che, in entrambi i romanzi, si traduce in una sintassi popolareggiante. Estremamente rilevante è la frequenza della sintassi marcata declinata in un'ampia casistica, di cui si riporteranno esempi rappresentativi dei singoli fenomeni, tratti da entrambi i romanzi del *corpus*: frasi dislocate a sinistra («*L'incendio ce l'avevo io nella testa*» *Pt*, p. 15; «*La stanza l'aveva già data a un sergente, borghesi non ne voleva più*» *Co*, p. 9;) e a destra («*Gisella li ha mangiati i peperoni*» *Pt*, p. 27; «*Non li legge i giornali*» *Co*, p. 39;), frasi scisse («*È Gisella che ha visto da casa uno che correva nella stoppia*» *Pt*, p. 61;

²³ Si tratta di una lettera dell'11 gennaio 1884 che Verga scrive da Torino, citata in P. TRIFONE (1977), *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», IV (1977), pp. 5-29, alle pp. 9-10.

«Sono io solo *che* vado», *Co* p. 30), anacoluti che ricorrono in frasi constative («*Pieretto* era il suo genere spaventare la gente» *Pt*, p. 17; «*Io* in quei giorni *bastava* dicessi» *Co*, p. 33), o in frasi sentenziose («*Il fischio*, piazzata la macchina, *bisogna farla fischiare* perché tutte le campagne lo sappiano» *Pt*, p. 100) e dubitative («*Tu Carletto*, ti è mai successo che una cosa era decisa da qualcuno» *Co*, p. 122), *c'è* presentativo («*C'era* un cane lontano lassù *che* abbaiva» *Pt*, p. 31; «*C'era* sua madre *che* girava in cucina e non voleva che bevesimo» *Co*, p. 35) e, infine, il *che* polivalente con valore causale («Cosa vuoi fare qui, *che* non conosci nessuno» *Pt*, p. 5) e di subordinatore generico («Cercavo un bar *che* non mi conoscessero» *Pt*, p. 4»; «Lui era di quelli *che* gli piace come canta una chitarra» *Co*, p. 37). Rientrano nella tendenza di forzare l'ordine naturale le numerose prolessi colloquiali («*Da mangiare* ce ne dava una nonna che era la madre di tutte e di Talino» *Pt*, p. 25; «*Di sentirci il profumo di Linda* non ero più così sicuro» *Co*, p. 34). Ma è soprattutto nelle frasi ipotetiche con il doppio indicativo che si può cogliere il grado di semplificazione («*Era* meglio *se diventava* vostro genero. Così niente *succedeva*» *Pt*, p. 135; «*Se venivo* un po' prima li *trovavo* insieme» *Co*, p. 28).

Certamente prima degli studi sull'italiano dell'uso medio²⁴ e neostandard²⁵ tali tratti di alleggerimento sintattico erano considerati costrutti sgrammaticati, e perciò può sembrare verosimile supporre come alla percezione normativa di Pavese questi usi potessero apparire vere e proprie stilizzazioni del parlato popolare.

Un'ultima osservazione riguardante la «sintassi microfrastica, iperparatattica»²⁶ in cui l'alternanza dei tempi verbali risulta funzionale all'uso dell'indiretto libero:

Fortuna che non c'era Vinverra. *Fortuna che* capisco a volo le cose. Mentre l'Adole ci dava i peperoni, faccio in fretta i conti. Non c'era soltanto da ripassare i comandi, ma da servire la battitrice, attaccarci i buoi e girare le campagne. Adesso capivo cos'era una piazza. Ma dunque avevamo lavoro per una stagione e *ci usciva una paga*. *Vecchio Vinverra, non te la cavi col vino*. Vado a cercarlo nella stalla ma prima passo dal fienile a infilarmi la tuta. (*Pt*, p. 34)

Si può facilmente osservare in questo passo – in cui il protagonista medita ironicamente sull'offerta di lavoro del padre di Talino – che il tipo di costruzione paratattica, caratterizzata dal coordinamento asindetico, asseconda le

²⁴ F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *L'italiano nel mondo moderno*, voll. I-III, Napoli, Liguori 2012 [1985], II, pp. 3-36.

²⁵ G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia 1987.

²⁶ COLETTI, *Storia dell'italiano...*, p. 343.

esigenze dell'oralità, evidenti non solo nella formula d'avvio (*Fortuna che*) enfatizzata dall'iterazione anaforica, ma anche nella successione dei tempi verbali in cui il presente, alternato all'imperfetto, serve a esprimere i pensieri di Berto. L'intento dell'autore di regredire nel suo personaggio-narratore, che è un tratto spiccatamente verghiano, viene raggiunto anche sul piano lessicale con l'uso pronominale di *uscire* (*ci usciva una paga*), attestato dal GDLI in un altro piemontese come Fenoglio. Ne *Il Compagno*, invece - romanzo che rappresenta la presa di coscienza del protagonista, il discorso indiretto libero mostra chiaramente il tentativo di imitare la lingua parlata:

S'intromise Chelino che cominciò a dir stupidaggini. «Preferisce se vanno delle ragazze a trovarlo...» Io Chelino già a quel tempo non potevo soffrirlo; era di quelli che ti vengon dietro e ti dicono stasera ridiamo, e tu suoni e cantate e bevete, poi l'indomani senti dire che la chitarra l'hai comprata coi denari di tua mamma e che se hai dato sigarette a tutti quanti era per non pagare il vino e che vai con Amelio perché è un sovversivo e tu sei un coglione (*Co*, p. 30).

Il brano inizia con una proposizione tipica di un racconto tradizionale che, come dimostra il *verbum dicendi* (*cominciò a dir*) introduce il discorso diretto. La frase con il verbo all'imperfetto traduce la riflessione di Pablo, che assume il valore di didascalia, in quanto rivisitazione critica del proprio passato. Subito dopo ha inizio l'indiretto libero, costruito con enunciati polisindetici marcati dall'uso del tempo presente che, oltre a sottolineare le meditazioni del protagonista, mostrano il rifiuto della realtà circostante da parte del narratore-protagonista, che così va incontro a una brutale presa di coscienza, espressa dall'epifonema conclusivo. Va altresì segnalato che, trattandosi di considerazioni narrate in prima persona, il discorso indiretto libero in realtà si può configurare come un monologo interiore²⁷.

4. Conclusioni

Torniamo ora alla domanda iniziale: espressività dialettale o parlato stilizzato? Per rispondere possiamo citare la risposta di Pavese all'amico Tullio Pinelli il 3 dicembre 1947:

Si capisce che fare il becerò per farlo non è ancora letteratura, ma credi tu,

²⁷ Sull'uso del discorso indiretto libero in Pavese si veda il volume di E. CANE, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva 1969.

[...] che, quand'io scrivo *tampa* torinesizzo, rifaccia il verso ai compagni? Ricrediti, allora, perché quando io torinesizzo sono più letterato che mai e dunque seguio, with a difference, beninteso, la tua ricetta»²⁸

In altre parole, Pavese ambisce a uno stile letterario che punta alla rappresentazione del vero e in questo bisogno di realismo è decisiva l'influenza dei narratori americani. Come Verga, anche Pavese piega la sintassi a finalità stilistiche perché «il dialetto è sottostoria. Bisogna invece correre il rischio e scrivere in lingua, cioè entrare nella storia [...]» (*MdV*, p. 177). In tal senso l'etnificazione verghiana diventa per Pavese modello di quel parlato «anti-borghese»²⁹ che, passando da uno stile semplice ed essenziale – soprattutto ne *Il Compagno* – anticipa sulla pagina letteraria come stile individuale quello che poi negli anni Ottanta sarà sancito dai sociolinguisti come stile collettivo e descritto come italiano dell'uso medio o neostandard.

²⁸ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi 1968, p. 565.

²⁹ P.V. MENGALDO, *Storia dell'italiano del Novecento*, Bologna, il Mulino 2014 [1994].

GIUSEPPE PALAZZOLO

Università di Catania

POMILIO, VERGA E L'URTO CON IL REALE

Non bisogna fidarsi troppo delle dichiarazioni dei critici, soprattutto quando sono anche scrittori. Se ci affidiamo totalmente alle parole che Mario Pomilio consegna a Carmine Di Biase, dovremmo considerare che l'attività critica e l'attività narrativa scorrono lungo «due solchi [...] separati» che trovano pochissimi incroci. «Mi sono occupato [...] di poetiche – le poetiche dei naturalisti, dei veristi o di Pirandello –, ma erano poetiche distanti dalla mia», chiarisce Pomilio, e aggiunge: «mi sono occupato di Celini, di Verga, di De Roberto, di D'Annunzio, di Brancati – per dire alcuni nomi –, ma erano chiaramente scrittori diversi da me, universi lontani in fatto di sensibilità»¹.

Mario Pomilio è un intellettuale meridionale per nascita – a Orsogna, in Abruzzo, nel 1921, un anno prima quindi della morte dello scrittore catanese –, per formazione – a Napoli si laurea ed è attivo protagonista dell'ambiente letterario –, ma soprattutto per vocazione, considerando sia gli interessi dello studioso che quelli del critico militante. Ma la sua è una meridionalità vissuta ma mai esibita, né come cifra stilistica né come prospettiva critica. Si innesta, invece, in un umanesimo aperto e problematico, di cui Pomilio stesso delinea i contorni in un saggio del 1962: «quello dell'umanesimo, e cioè d'una difesa e d'uno sviluppo delle qualità riflessive e interiorizzanti, e delle qualità morali dell'uomo più che delle sue capacità tecniche, resta sempre un problema aperto, *il problema*, anzi, dell'arte come dell'uomo»². A questa poetica rimarrà fedele, se alla fine degli anni Ottanta

¹ C. DI BIASE, *Intervista a Mario Pomilio*, in «Italianistica», XVI (1987), 1, pp. 117-128.

² M. POMILIO, *Contestazioni*, Milano, Rizzoli 1967, pp. 88-89. Lo inquadra negli stessi termini anche C. DI BIASE, *Il critico e lo scrittore*, in *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento*, a cura di C. Di Biase, Napoli, Guida editori 1991, pp. 137-163. Quella di «scrittore problematico» è una formula usata spesso per Pomilio, come attesta l'intitolazione di una raccolta di sue interviste: S. GAMBACORTA, *Lo*

così si ritrae: «La mia poetica? È presto detto: credo nei personaggi, credo nei valori, credo nel romanzo come a uno scandaglio dell'uomo, credo che il narratore dia la misura di sé solo collocandosi al centro dell'animo dell'uomo. Quanto al linguaggio, preferisco quello che permette d'andare a fondo e che sa a tempo debito sostanzarsi di pensiero. Forse perciò non amo il dialetto»³. La lezione verghiana fatica ad emergere da queste righe e appare un retaggio lontano, assimilata e fusa insieme a quella di altri sottili indagatori dell'animo umano come Flaubert, Mauriac, Camus, Chesterton, riferimenti di un autore eminentemente «geopolitico»⁴.

Eppure è a Verga che si rivolge Pomilio nel tornante della crisi che apre gli anni Sessanta. Chiamato da Salvatore Battaglia a collaborare alla cattedra di Letteratura italiana⁵, Pomilio supera le secche in cui il neorealismo si stava illanguidendo e sfugge al gorgo della Neoavanguardia risalendo la corrente fino alla sorgente ottocentesca della narrativa moderna, verso quel nodo tra naturalismo e verismo di cui precocemente individua continuità e aderenze. Vedono così la luce importanti studi critici, da quelli contenuti in *Dal naturalismo al verismo*, pubblicato nel 1966 ma in realtà concepito e steso nel 1962 sotto forma di dispense per le lezioni napoletane, a interventi come *La fortuna del Verga* (1963) e *La formazione critico-estetica di Pirandello* (1966), fino ai saggi compresi in *Scritti sull'ultimo Ottocento*, pubblicato postumo per la cura di Mirko Volpi. È lo stesso Pomilio, in uno di quei rari passaggi autobiografici che non è però sfuggito ai critici più attenti⁶, a datare il suo incontro con lo scrittore catanese e ad attribuirgli una funzione rivelatrice:

Mi sia consentito, un po' contro l'uso, di iniziare con un ricordo personale,

scrittore problematico. Appunti biografici e interviste su Mario Pomilio, seconda edizione rivista e ampliata, Teramo, Galaad Edizioni 2021.

³ *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo 1990, p. 281.

⁴ *Pomilio geopolitico* intitola Alessandro Zaccuri la sua introduzione alla riedizione di M. POMILIO, *Il nuovo corso*, a cura di M. Volpi, Matelica (MC), Hacca 2014. Nel presentare la pubblicazione degli scritti pomiliani sugli ultimi anni dell'Ottocento, Paola Villani riconosce che la formula della «letteratura meridionale» non sarebbe stata gradita dall'apolide Pomilio, postero ai suoi tempi almeno quanto estraneo ai suoi luoghi», perché considerata «una pericolosa riduzione e ghetizzazione» (P. VILLANI, *Introduzione: un apocrifo Pomilio meridionale*, in M. POMILIO, *Scritti sull'ultimo Ottocento*, a cura di M. Volpi, introduzione di P. Villani, con una nota di M.A. Grignani, Novate Milanese (MI), Prospero editore 2017, p. xviii).

⁵ L'interesse di Battaglia per la rivista «Le ragioni narrative», di cui Pomilio era redattore insieme a Michele Prisco, Domenico Rea e altri, è all'origine di una simpatia che si trasforma presto in amicizia e sodalizio intellettuale. Lo racconta lo stesso Pomilio nella sua memoria introduttiva a S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori 1991, pp. xvii-xxv.

⁶ Cfr. P. VILLANI, *Autoritratto in limine. Il dialogo con Carmine Di Biase*, in *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoria di Carmine di Biase*, a cura di F. Pierangeli e P. Villani, Roma, Studium 2014, in particolare p. 49.

introdotto non per altro motivo che per valere come documento.

Per me la scoperta del Verga avvenne intorno al 1940, poco dopo il mio ingresso all'università. Fino a quell'anno non conoscevo di lui che la novella *Malaria*, letta in quarta o quinta ginnasiale su una antologia scolastica⁷.

Un ricordo insieme personale e generazionale dà l'abbrivio per una ricostruzione della critica verghiana per grandi campate. Dalla memoria dell'esperienza ginnasiale e liceale, Verga si conferma un narratore poco letto. Nel noviziato del giovane studente della Scuola Normale Superiore di Pisa, e sotto il magistero di Luigi Russo, la riscoperta di Verga giunge come un'epifania, come l'occasione propizia per una presa di consapevolezza culturale, sociale, storica. Il processo di sprovincializzazione avviene di concerto con l'abbandono di un certo dannunzianesimo ancora in voga e volgendo lo sguardo alla doppia stella di Verga e Montale, consentanei nell'offrire – in prosa e in versi – i moduli espressivi per dire il mutamento in corso:

per me significava stabilire d'istinto una serie di sotterranei rapporti sia con la poetica che ritrovavo in atto ne *I Malavoglia* e in certe novelle del Verga, sia col suo senso del mondo e la chiusa tristezza che ne sprigionava: inavvertitamente, cioè, pareva di scorgere nel fatalismo sociologico del Verga, nella sua pena del vivere, un preannuncio della pena esistenziale che stava investendo in quegli anni l'Europa⁸.

La «liricità pura», su cui convergevano con varie distorsioni l'idealismo crociano e l'ermetismo, viene paradossalmente rovesciata sulle strutture narrative. «E quale opera, più di questa del Verga, offriva l'esempio d'un narrato stretto, denso, essenziale, tutto volto all'effetto poetico senza parentesi o concessioni fatte alle minime necessità strutturali e dove il postulato della forma impersonale sembrava risolversi in rappresentazione totale?», si chiede il critico, e si risponde chiamando in causa anche il successo della prosa d'arte nell'affermazione di questa chiave di lettura. Ma il vero segreto del fascino della narrativa verghiana risiede nella sua capacità rivelatrice, e Pomilio ammette che Verga è stato, prima di tutto, maestro di realismo, contro e oltre un'educazione ancora troppo letteraria:

Ma sono anche in grado di affermare che in segreto, e senza che lì per lì

⁷ M. POMILIO, *Le quattro età di Verga*, «Opera aperta», 5-6 (1966), pp. 56-64, ora in *Scritti sull'ultimo Ottocento ...*, p. 1. Il saggio ripropone, con alcune modifiche significative, il primo capitolo della monografia *La fortuna del Verga*, intitolato *I termini del problema* (Napoli, Liguori 1963, pp. 5-21).

⁸ POMILIO, *Le quattro età di Verga ...*, p. 2.

nemmeno me ne accorgessi, il fascino fondamentale di Verga, per me, risiedeva altrove, dipendeva dal modo in cui egli m'insegnava a guardare la realtà italiana. Non sembri strana una simile affermazione oggi, dopo che la letteratura del secondo dopoguerra ha portato insistentemente il suo scandaglio all'interno di quella che comunemente si suol definire la realtà sociale. Bisogna cercar di situarsi, per intenderla, proprio in quegli anni, e riferirsi alla situazione di giovani che avevano condotto avanti la loro formazione essenzialmente su una letteratura, quale quella italiana, la quale si presentava prevalentemente in vesti auliche, e che solo in rari casi, leggendo i suoi maggiori scrittori aveva sentito l'urto, il ferro bollente della realtà. Quella di Dante e del Boccaccio ci appariva troppo distante, più vicino si sentiva il Manzoni, ma la sua materia, il Seicento, sembrava anch'essa allontanata nel tempo, solo attraverso uno sforzo, riuscivamo ad attagliarla alle nostre misure, alla dimensione del mondo che ci circondava. E poi tra Manzoni e noi c'era di nuovo Carducci, c'era D'Annunzio c'era, l'europeizzante novecentismo dei post-dannunziani⁹.

Da questa genealogia rapidamente scorciata è estratto l'antidoto al carduccianesimo e al dannunzianesimo, ma soprattutto è sbalzato in rilievo un modello narrativo degno di stare a fianco dei russi e dei francesi, finalmente liberato dalle ipoteche esornative e idealizzanti della tradizione letteraria. Verga riesce a mettere di fronte al lettore «un'Italia reale mal conosciuta», rendendola quindi un 'problema', facendo sì che leggendo soffra «direttamente, da un'opera in lingua italiana, l'urto delle cose che mi vivevano intorno, il bruciore della nostra realtà quotidiana»¹⁰. Da questa letteratura intesa non «come orpello o abbellimento, e in sostanza deformazione e mitizzazione del reale», ma «come finestra aperta su di esso, e diretta, concreta, partecipe sofferenza», si scarica una tensione etica che si traduce in un sentimento di corresponsabilità nei confronti «delle opache tristezze che s'annidano in una condizione sociale miserevole e ingiusta»¹¹. Allora la «questione meridionale» si squaderna attraverso le pagine verghiane, riuscendo a infrangere l'ovattata e suadente propaganda fascista delle magnifiche sorti della nazione italica, anticipando, per forza di intuizioni, le ricerche dei meridionalisti, e dando voce alla contronarrazione del Risorgimento come «rivoluzione strozzata a metà», se non gramscianamente mancata.

E diversamente anche ci si configurava la storia italiana dell'età postrisorgi-

⁹ Ivi, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 4.

mentale: non più solo di intraprese coloniali e di tentativi irredentistici, ma la reale vicenda d'una rivoluzione strozzata a metà – come il tentativo insurrezionale dei contadini della verghiana *Libertà* –, d'una società piena di tare e d'ingiustizie disperanti e d'uno Stato rimasto avulso dalla coscienza di tanti strati della sua popolazione – si pensi ad esempio a cosa sono il servizio militare e la battaglia di Lissa, nei *Malavoglia*, e a come si presenta alla coscienza popolare la nuova monarchia nazionale in *Cos'è il re*¹².

Anche invertendo i termini del processo, come suggerisce Mineo considerando la scoperta della vera Italia durante la Seconda guerra mondiale la condizione propizia per una più profonda comprensione del messaggio verghiano¹³, la lettura pomiliana di Verga – significativamente romanziere e novelliere – vale come dichiarazione di metodo, riassunto in questi termini parlando di un altro siciliano, Brancati:

soffrire e sposare i dilemmi del proprio tempo senza cedere alle facili acrisie del distacco e dell'evasione, ma serbandosi in pari tempo intatto un senso della letteratura come intima fedeltà a se stesso, al proprio tessuto esistenziale, alla propria moralità, alla propria libertà¹⁴.

Il ricordo della salvifica scoperta del realismo verghiano all'inizio degli anni '40, quindi sulla soglia degli incantamenti e dei furori di una nuova stagione di narrazione e di impegno, viene rievocato in un clima ormai mutato, in cui per attraversare la crisi – variamente declinata: dell'ideologia, dell'impegno, del romanzo... – si vuole abbandonare il realismo per abbracciare l'espressionismo, l'oltranza e la deformazione linguistica. Mentre da parte della neoavanguardia si propone una concezione antimimetica della narrativa, in nome della rottura della «barriera del naturalismo»¹⁵ prodotta da Pirandello e Svevo, Pomilio caparbiamente rimette il realismo al centro del discorso, inanellando riprese e rilanci che dalle discussioni teoriche successive, anche recenti, avrebbero ricevuto non poche conferme.

Il volume *Dal naturalismo al verismo*, ad esempio, denuncia fin dal titolo la volontà di collocare Verga all'interno di un quadro europeo, ricostruendone parentele e affinità. Ribadisce in apertura l'appartenenza di Verga alla

¹² *Ibidem*.

¹³ N. MINEO, *Pomilio lettore di Verga*, in *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento ...*, pp. 181-194.

¹⁴ POMILIO, *La situazione di Brancati*, in *Contestazioni ...*, p. 10. Il saggio era stato prima pubblicato nel 1960 sul primo numero delle «Ragioni narrative» con il titolo *La doppia crisi di Brancati*.

¹⁵ Il riferimento è naturalmente a R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia 1964.

cultura positivista, procedendo dunque in direzione contraria rispetto alla tradizione critica di impianto neoidealistico, ma riconosce, in solidarietà con Capuana, che il metodo messo a punto da Verga è sfrondata dal «massiccio apparato dottrinario e ideologico del naturalismo di specie zoliana»¹⁶. Invece, l'adesione al naturalismo consente all'autore la presa di consapevolezza del «contratto, severo, dolente sentimento del vivere», l'accettazione dei principi «canonici della visione positiva del mondo, lo stretto determinismo, il rigoroso causalismo, il principio della riduzione dell'insieme dei moventi umani a pura economicità o, in altri termini, l'idea della lotta per l'esistenza come unica legge governante la vita dei singoli e il processo dell'evoluzione e della storia»¹⁷ lo lascia «sgomento», privo di qualunque forma di compensazione finalistica, sia di marca scienziata che di matrice marxista. A questo punto Pomilio, con un'osservazione di grande finezza, riconosce a Verga una sorta di angoscia dell'influenza nei confronti del magistero zoliano, da cui si distanzia per approssimarsi a Flaubert. Alla «sovrabbondanza costruttiva e descrittiva» dei romanzi di Zola, Verga preferisce l'essenzialità e la misura flaubertiana. Ancora una volta sulla scia di Russo, Pomilio nota una singolare affinità di immagini nelle proposte teoriche dei due scrittori:

Quando Verga parla del «coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera», e dell'opera che deve sembrare «esser sorta spontanea come un fatto naturale», senza serbare «alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat creatore», si ripensa d'istinto a quante volte Flaubert ha affermato che l'autore nella sua opera dev'essere «come Dio nell'universo, ovunque presente, e in nessun luogo visibile; essendo l'arte una seconda natura, il creatore di questa seconda natura deve agire con procedimenti analoghi»¹⁸.

Anche l'impersonalità non è funzionale allo scientismo zoliano, ma è flaubertianamente strumento di perfezione e assolutezza artistica. In questa chiave viene considerata la lettera al Farina, nella quale il critico pone attenzione al continuo battere verghiano su un doppio registro: la linea zoliana del racconto come un documento umano, nudo e schietto, è contrappuntata dal *pathos* «delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne», dall'attenzione alla psicologia, più che alla fisiologia, al «misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano,

¹⁶ M. POMILIO, *Giovanni Verga*, in ID., *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori 1966, p. 108.

¹⁷ Ivi, p. 111.

¹⁸ Ivi, p. 112.

maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo». La celebre enunciazione della teoria dell'impersonalità – «l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*» – secondo Pomilio «non esprime affatto, presso Verga, l'ambizione di fare l'arte emula della scienza (che era poi il senso che assumeva in Zola); ma piuttosto, flaubertianamente, [...] quella di conferire all'opera d'arte quell'armonia di forme, quell'impronta di necessità, quella totale coesione di tutte le parti che il Verga si stava sforzando di conseguire ne *I Malavoglia*»¹⁹.

Questa attitudine più flaubertiana che zoliana si riconosce anche nel linguaggio, che diventa «un modo di calarsi e di sparire nei personaggi, di parlare con la loro voce, di soffrire insieme con loro»: in Italia, che rispetto alla Francia sconta l'iperletterarietà della situazione linguistica, la scelta verghiana suona rivoluzionaria grazie alla sua capacità di scardinare le strutture classiche della sintassi «per introdurvi le cadenze, la proverbialità, la concretezza istintiva e immaginosa del linguaggio popolare»²⁰. L'impersonalità verghiana non è dunque l'impassibilità a cui aspira Zola, ma è al contrario «un partecipare, un immergersi interamente nell'animo delle sue creature [...] è rinuncia a giudicare, uno stare con le sue creature soffrendo con loro, una compassione dolente delle loro angustie e del loro destino»²¹.

Lo stretto legame tra Flaubert e Verga è stato confermato anche da chi, come Pellini²², ha anticipato alla metà dell'Ottocento la nascita della lunga parabola del realismo modernista. Il collocarsi in mezzo alle creature per soffrire insieme a loro, senza compatirle o giudicarle, cela per il critico anche il motivo del fallimento del ciclo dei *Vinti*: la disponibilità stilistica del narratore ad adattare la forma linguistica al soggetto rappresentato, infatti, avrebbe comportato il rischio di un ritorno alla prosa mondana ed estetizzante del periodo preverista: «egli cioè, in omaggio alla sua stessa poetica, non si rendeva conto che non è lo stile che deve adeguarsi alle cose, ma che lo stile d'un vero scrittore è come un lago capace di riflettere un firmamento, è un fiume che scorre specchiando le rive che lambisce»²³.

¹⁹ Ivi, pp. 114-115.

²⁰ Ivi, p. 115.

²¹ Ivi, pp. 115-116.

²² Cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo*, Roma, Artemide 2016. La categoria di modernismo italiano, che coinvolge problemi di definizioni, appartenenze, periodizzazioni, ha dato vita ad un ampio dibattito: costituisce un'ottima introduzione generale il volume a più voci *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci 2018; entra nella questione con alcune precisazioni rilevanti anche *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi e A. Manganaro, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno edizioni 2020. Legge il rapporto tra Verga e Flaubert attraverso un'indagine sulle strutture narrative A. DI SILVESTRO, *Per Verga e Flaubert*, in «Annali della Fondazione Verga», *Verga e "gli altri"*. La biblioteca, i presupposti, la ricezione, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, n.s. XI (2018), pp. 109-126.

²³ POMILIO, *Giovanni Verga ...*, p. 119.

A questo punto riprendiamo in mano i saggi raccolti da Mirko Volpi, che ha meritatamente portato a termine con la pubblicazione un antico progetto pomiliano²⁴, per seguire il critico di Orsogna nel suo attraversamento della storia del realismo. La lettura pomiliana della critica verghiana ha una caratteristica, apertamente rivendicata fin dall'inizio: è sempre situata, nel tempo e nello spazio. Così, la scoperta di Verga attorno al '40 non solo segna l'uscita dall'adolescenza per la generazione dei nati nel ventennio o poco prima, non solo è introdotta dagli studi di Flora e di Russo²⁵, ma è anche l'adito che immette nella nuova letteratura del secondo dopoguerra, che rivolge uno sguardo privilegiato verso la società e la nazione italiana. Tenendo come punto di arrivo la rivalutazione recente – 1960 – della portata europea del verismo compiuta da Salinari²⁶ rovesciando lo schema tradizionale che individuava nel decadentismo lo sforzo di sprovincializzazione della cultura, Pomilio disegna il lungo arco della ricezione critica di Verga, scandendola in quattro tempi. Il primo, dagli anni Ottanta alla fine del secolo, è segnato dall'opposizione degli ambienti culturali, con l'importante eccezione della «ostinata e lineare difesa» compiuta da Capuana. Il secondo tempo, tra il saggio crociano del 1903 e quello di Vossler del 1914, è dominato da «silenzio e incomprendimento». È solo con la terza fase, avviata da Tozzi con il suo *Verga e noi* (1918), che comincia «il periodo di più appassionato e vario lavoro critico intorno al Verga». Dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta, infine, prende vita la «nuova ripresa e attualizzazione del messaggio verghiano», la quarta fase. A questo punto Pomilio si preoccupa di tracciare l'influenza esercitata da Verga sugli scrittori, di come il suo realismo abbia agito da stimolo e da modello per la creazione artistica, individuando tre vettori: la dimensione regionale e popolare, un nuovo rapporto tra lingua parlata e lingua scritta, una diversa «coscienza etico-politica della realtà». Ne viene fuori una griglia, in cui le direttrici incrociano quattro generazioni verghiane corrispondenti ai quattro momenti della critica prima richiamati: i veristi di fine Ottocento, la generazione di Pirandello, Tozzi e Deledda, quella tra le due guerre, e infine quella degli scrittori apparsi nel secondo dopoguerra, a cui Pomilio non dovette sentirsi estraneo.

²⁴ Si tratta del già citato volume *Scritti sull'ultimo Ottocento*, che si apre con *Le quattro età di Verga e Il mito di Roma nella cultura italiana di fine Ottocento*, quest'ultimo già apparso con titolo *I prodromi del nazionalismo e il mito di Roma nella cultura italiana della fine dell'Ottocento* in «Politica e Mezzogiorno», 1-2 (1968), pp. 53-59, e corrispondente in *La fortuna del Verga ...*, pp. 26-35 (cap. II, *La critica verghiana dal 1880 al 1900*, pp. 22-71).

²⁵ Per Flora, Pomilio cita il capitolo dedicato all'autore nella *Storia della letteratura italiana*, nel 1940, per Russo il *Linguaggio di Verga* (1941).

²⁶ C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo europeo*, Milano, Feltrinelli 1960.

Dalla delusione postrisorgimentale si dispiega il racconto di una crisi ben più ampia del ristretto orizzonte dell'isola, o della penisola italiana: Verga «non appare più solo il cantore delle umili storie dei *paesani* della Sicilia, come ingiustamente è stato giudicato per troppo tempo, sibbene lo scrittore emblematico d'un momento capitale della recente cultura europea»²⁷. Pomilio si sottrae dunque alla fascinazione di un'impostazione autonomistica della questione meridionale e dell'immaginario narrativo, dominata dall'eccezionalità e dalla separazione, che invece ha esercitato un'egemonia profonda e duratura sulla letteratura meridionale, come ha dimostrato l'ampia ricognizione di Giuseppe Lupo²⁸. Piuttosto predilige una struttura tensiva, in cui Verga occupa uno dei poli di un'opposizione politica, oltre che letteraria e culturale, che comprende dall'altro lato il classicismo carducciano.

In funzione contrastiva viene considerata anche la vicenda letteraria, quasi in termini di industria culturale, che vede i gruppi più riservati, «annidati all'ombra di case editrici oneste e modeste»²⁹, presenti nelle capitali letterarie del tempo – «Milano, Napoli, Catania, la stessa Firenze» – soccombere di fronte alla prepotente pervasività e capacità di creare consenso di D'Annunzio e dell'editore Sommaruga.

Oltre Serao e Scarfoglio, la costellazione che Pomilio fa brillare attorno a Verga contempla, in posizione privilegiata, Federico De Roberto, sul quale il critico si sofferma in almeno due interventi³⁰. Nel primo, dopo aver richiamato ampiamente i giudizi critici di Carlo Bo e di pochi altri (Brancati, Russo) per contribuire a sottrarre l'autore dei *Vicerè* dal cono d'ombra in cui era prematuramente precipitato, invita a considerare il romanzo non tanto come una saga familiare, quanto come «la più seria proposta problematica che noi possediamo intorno alla mancata rivoluzione del Sud, come la più complessa messa in discussione dei valori risorgimentali tentata da un

²⁷ M. POMILIO, *L'eclissi del verismo*, in ID., *Scritti sull'ultimo Ottocento ...*, pp. 125-126.

²⁸ G. LUPO, *La Storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2021. Nel suo ampio affresco, Lupo ha individuato nella letteratura meridionale una costante professione di opposizione alla modernità, che ritrova in Verga sostegno teorico e modelli narrativi. È tratteggiata una produzione che raffigura un Meridione incapace di scrollarsi dal fatalismo, dall'immobilismo, dalla condizione di subalternità e che raccoglie una sorte di anticanone risorgimentale, che dai *Vicerè* di Federico De Roberto (1894) arriva al *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo (1976), passando attraverso *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello (1913), *Gli zii di Sicilia* di Leonardo Sciascia (1958), *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958).

²⁹ M. POMILIO, *Il mito di Roma nella cultura italiana della fine dell'800*, in ID., *Scritti sull'ultimo Ottocento ...*, p. 25.

³⁰ M. POMILIO, *L'antirisorgimento di De Roberto*, in «Le ragioni narrative», I (1960), 6, ora ID., *Scritti sull'ultimo Ottocento ...*, pp. 73-89; e ID., *Il silenzio di De Roberto*, in «Realtà del Mezzogiorno», I (1961), n. 6-7, quindi in ID., *Scritti sull'ultimo Ottocento ...*, pp. 90-99.

uomo dell'Ottocento, e in un momento in cui la storia presentava a un tratto le sue scadenze»³¹. Le date sono eloquenti: il romanzo è pubblicato nel 1894, «l'anno stesso dei Fasci Siciliani, l'anno della prima grande crisi post-risorgimentale del Sud, l'anno del primo grande spavento della nostra borghesia»³², ma Pomilio ne scrive nel 1960: nello stigmatizzare la «perenne vocazione al compromesso – la costante più tipica della politica italiana», che ritrova denunciata lucidamente nella dichiarazione di voto a favore dei clericali espressa da Consalvo, Pomilio ha probabilmente in mente il governo Tambroni, sostenuto dalla Democrazia Cristiana e dal Movimento Sociale. Si sovrappongono e si confondono le delusioni per gli ideali traditi nel 1860, e poi nel '94, e ancora nei sessanta del Novecento, quando le promesse di rinnovamento e di modernizzazione si rivelano strategie retoriche per il mantenimento del potere. Paola Villani ha giustamente insistito sul meridionalismo 'apocrifo' di Pomilio, sostenuto da ragioni critiche acute e in alcuni casi in anticipo sui tempi. Nel suo lungo attraversamento del realismo, Pomilio contorna la nozione di 'impersonalità' procedendo sia dai saggi verghiani che dagli articoli più militanti (come *La grande glaciazione*): intende contrastare la pretesa di oggettività del neorealismo, che in nome della rispecchiabilità del reale sovrappone l'ideologia del giudizio esterno alla rugosità dei drammi umani, ma anche la «marea dell'oggettività» che negli anni Sessanta minacciava di risalire «coi dialetti, con le tecniche al magnetofono [...], con la tendenza dello scrittore a cercare il bello attraverso la pura prassi mimetica, con la sua rinunzia ad esercitare la sua pressione sul reale e ad essere un di più il di più etico-storico, il di più coscienziale di fronte alla realtà che rappresenta»³³.

Su un'ultima questione si può chiudere. Dopo aver considerato in che maniera il critico si è confrontato con Verga, è legittimo chiedersi se e in che modo l'influenza del modello abbia agito sul narratore. Gli anni di maggiore attività critica corrispondono alla fase di silenzio narrativo, come se il vuoto generato dalla crisi creativa attivasse un processo di ricerca e studio. Ne recano testimonianza i racconti rimasti a uno stato embrionale, o larvale, e messi insieme nel 1978 con il titolo *Il cane sull'Etna* con il compito

³¹ Ivi, pp. 78-79.

³² Ivi, p. 79.

³³ POMILIO, *Dialecto e linguaggio*, in ID., *Contestazioni ...*, p. 52. Con l'espressione «mare dell'oggettività» Pomilio si riferisce al saggio eponimo di Italo Calvino, composto nell'ottobre 1959 e pubblicato nel 1960 sul numero 2 de «Il Menabò». Le intersezioni, i rilanci e i rinforzi tra studio accademico e critica militante sono stati accertamente ricostruiti da G. PULLINI, *Pomilio critico: da Verga alle avanguardie*, in *Mario Pomilio scrittore problematico*, numero monografico di «Abruzzo. Rivista dell'istituto di studi abruzzesi», XXIX, gennaio-dicembre 1991, pp. 253-276.

di comporre un abbozzo di «enciclopedia del dissesto», come dichiara il sottotitolo della raccolta. Nel racconto che dà il titolo alla silloge il protagonista non ha un nome da vantare, è sufficiente la X, l'incognita matematica, a designarlo – forse in memoria di una novella verghiana, suggerisce Paola Villani³⁴ – e denunciare fin dall'incipit l'assoluta disponibilità a vivere la crisi. Il progetto del personaggio «di poter scrivere un'enciclopedia del dissesto» si scontra con la scoperta foucaultiana della separazione radicale tra il linguaggio e la realtà – «lo considerava in parte il frutto dell'irriducibile malizia che sta nelle cose prima ancora che nelle parole»³⁵ – fino alla stessa dissoluzione del soggetto. Nel 1965 aveva visto la luce il quarto romanzo di Pomilio, *La compromissione*³⁶, destinato a vincere nello stesso anno il Premio Campiello. La storia delle delusioni di Marco Berardi, intellettuale di provincia (Teramo) che rinuncia con piccoli smottamenti all'impegno politico, al tradizionale *engagement*, per adattarsi a una vita borghese con il suo *côté* di tradimenti e sensi di colpa, non era piaciuta a Calvino, che aveva giudicato il libro «una testimonianza sincera e fedele e tutta esplicita e motivata» che però «spiega fin troppo, non lascia zone d'ombre, un minimo margine d'ambiguità poetica che possa far sperare che oltre alla crisi ideologica, prevedibile – anzi scontata – fin dalla prima pagina, ci sia anche *altro*»³⁷. L'autore del *Barone rampante*, che aveva mandato il suo intellettuale sugli alberi per tenerlo alla giusta distanza teoretica ed etica dalla realtà, non poteva certo apprezzare la scelta opposta di Pomilio, che invece pedina il suo personaggio da vicino, fornendogli una voce narrante costantemente focalizzata su di sé. Pomilio è agli antipodi dell'impersonalità verghiana, ma in filigrana riporta la stessa implacabile – e pietosa – volontà di mettere a nudo l'animo del personaggio, svelandone gli autoinganni e le falsificazioni. Anche i materiali preparatori testimoniano il confronto con la grande narrativa ottocentesca e nello stesso tempo la consapevolezza di dover fare ricorso a di-

³⁴ La novella X è la terza della raccolta *Primavera* e racconta la «fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano»; la protagonista è una donna «mascherata», «incognita». Cfr. VILLANI, *Autoritratto in limine. Il dialogo con Carmine Di Biase ...*, p. 37n.

³⁵ M. POMILIO, *Il cane sull'Etna*, in ID., *Il cane sull'Etna. Frammenti d'una enciclopedia del dissesto*, Milano, Rusconi 1977, p. 31. Ricordiamo che *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* è pubblicato nel 1966 con l'editore Gallimard e l'anno successivo in italiano presso Rizzoli con il titolo *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, negli stessi anni di stesura dei racconti. Rilegge il racconto in chiave profetica e apocalittica G. MAFFEI, *Pomilio, «Il cane sull'Etna». Le parole e la parola*, in ID., *Le apocalissi difficili. De Roberto Vittorini Pomilio Frasca*, Roma, Salerno Editrice 2017, pp. 80-104.

³⁶ M. POMILIO, *La compromissione*, Firenze, Vallecchi 1965, ora con introduzione di G. Lupo, Milano, Bompiani 2021.

³⁷ I. CALVINO, *Lettera a Mario Pomilio*, Torino, 13 maggio 1964, in I. CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2000, p. 811.

verse disposizioni fabulatorie³⁸. Nella lenta compromissione con la ruvida realtà del mondo da parte dell'intellettuale di fede marxista riconosciamo quel sacrificio dell'effetto della catastrofe che Verga aveva enunciato nella celebre *Prefazione a L'amante di Gramigna*. E ritroviamo anche, declinato in una narrazione autodiegetica che espone evidenti marche autobiografiche, il grande tema dell'eredità che non può essere disgiunta dal tradimento: il nesso da cui, dieci anni più tardi, nel 1975, prenderà forma *Il quinto evangelio*.

³⁸ Conferme in tal senso si possono leggere anche nello scavo di L. CANNAVACCIUOLO, *Tra le pieghe dell'avantesto. «La Compromissione» di Mario Pomilio*, in EAD., *Napoli Boom. Il romanzo della città*, Avellino, Sinestesie 2016, pp. 157-190.

SANDRO DE NOBILE

Università di Chieti

«PREFERISCO IL CATANESE»¹. SULLA LUNGA FEDELITÀ
DI LUCIANO BIANCIARDI A GIOVANNI VERGA

I miei maestri si chiamano così: Giovanni Verga, catanese. Seguo invano le sue tracce da quando avevo diciotto anni. Carlo Emilio Gadda, milanese come te e come me, tuttora insuperato. Henry Miller, detto anche Enrico Molinari, da New York, che ebbi la fortuna di tradurre e di conoscere personalmente².

Con queste righe, tratte da uno dei suoi ultimi pezzi usciti per «Il Guerin Sportivo» (13 settembre 1971), Luciano Bianciardi, rispondendo a una sollecitazione di Enzo Tortora, traccia una fulminea genealogia della propria scrittura, una genealogia che certo non stupisce i suoi lettori più scaltriti, ma che in ogni caso merita ancora di essere scandagliata soprattutto nel riferimento, tra i tre, meno scontato, ovvero quello a Giovanni Verga (peraltro individuato da Italo Calvino, nella celebre prefazione del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, quale modello, con *I Malavoglia*, per l'intera «generazione degli anni difficili», accanto al Pavese di *Paesi tuoi* e al Vittorini di *Conversazione in Sicilia*³).

Purtroppo la natura sintetica e i modi tranchant delle note apparse sul periodico sportivo non permettono un chiarimento circa l'ispirazione vergiana che si valga di giustificazioni che l'autore non fornisce; eppure è proprio sul settimanale diretto da Gianna Brera che troviamo i riferimenti numericamente più significativi di Bianciardi a Giovanni Verga, una figura che

¹ L. BIANCIARDI, *Tra Rivera e Corso, una moglie in meno*, in «Il Guerin Sportivo», 1° marzo 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico*, Milano, ExCogita 2015, p. 252.

² BIANCIARDI, *Dialogo con Tortora*, in «Il Guerin Sportivo», 13 settembre 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 406.

³ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, ora in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori 1991, vol. I, pp. 1187-1188.

pare stagliarsi più nettamente nell'orizzonte dello scrittore proprio negli anni conclusivi della sua parabola.

In una delle tante classifiche che gli capita di compilare per il «Guerino», ad esempio, l'intellettuale maremmano pone Verga in vetta al suo personalissimo ranking dei migliori scrittori, un elenco che prosegue, ovviamente, con Gadda, e poi con Nievo, Capuana e Moravia⁴.

Bianciardi, sollecitato dai lettori delle sue rubriche di lettere, mostra a più riprese di preferire l'autore siciliano rispetto a vari altri scrittori che pure perlopiù apprezza: Cesare Pavese⁵, James Joyce⁶, Victor Hugo⁷, Alessandro Manzoni⁸, rispetto al quale, però, il suo giudizio pare più sfumato, riconoscendo egli al lombardo una grandezza superiore a Verga, al quale però va la sua personale preferenza.

Il giudizio dell'autore grossetano, in questo caso, pare scindere tra un'analisi storico-letteraria che individua in Manzoni il più grande narratore italiano, e una consonanza estetica sulla base della quale egli riconosce invece in Verga uno dei padri della propria scrittura.

Oltre a questi sintetici giudizi Bianciardi si sofferma per due volte a notare, polemicamente, come il Premio Nobel per la letteratura (onorificenza che egli non apprezza particolarmente) sia stato assegnato a Pirandello (altrove definito «un monotono autore siciliano che fu scambiato per pensatore profondo in un'Italia assai provinciale»⁹), Carducci, Deledda, Quasimodo, ma non a Verga (e figuriamoci ad Henry Miller)¹⁰.

In un altro articolo apparso sul «Guerino»¹¹ Bianciardi annuncia pure, nel gennaio del 1971, un prossimo viaggio in Sicilia sulle orme di Garibaldi e

⁴ BIANCIARDI, *Merckx e Francescon*, in «Il Guerin Sportivo», 11 gennaio 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 202.

⁵ BIANCIARDI, *Il mito di Nuvolari – La morte di Mattei*, in «Il Guerin Sportivo», 4 gennaio 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 192.

⁶ BIANCIARDI, *I travagli di Riva – L'amante di H. H.*, in «Il Guerin Sportivo», 1° febbraio 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 222.

⁷ BIANCIARDI, *Tra Rivera e Corso, una moglie di meno ...*, p. 252.

⁸ BIANCIARDI, *I travagli di Riva – L'amante di H. H. ...*, p. 222; L. BIANCIARDI, *Mazzola per Rivera*, in «Il Guerin Sportivo», 30 novembre 1970, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 157.

⁹ L. BIANCIARDI, *Meazza Pirandello e le Carceri Nuove*, in «Il Guerin Sportivo», 19 aprile 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 304; L. BIANCIARDI, *Bernardini Rivera e il mulino del Po*, in «Il Guerin Sportivo», 26 aprile 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 311.

¹⁰ L. BIANCIARDI, *Meglio Rivera che Albano, meglio Gadda che Solgenitsin*, in «Il Guerin Sportivo», 2 marzo 1970, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 126; L. BIANCIARDI, *Da' retta, Boniperti, conferma Vycpà-lek!*, in «Il Guerin Sportivo», 10 maggio 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 327.

¹¹ L. BIANCIARDI, *Thoeni e il manifesto*, in «Il Guerin Sportivo», 25 gennaio 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico ...*, p. 216.

Verga, viaggio che in un pezzo scritto per «Playmen»¹² viene presentato come in corso di svolgimento nel marzo dello stesso anno; l'articolo che ne verrà fuori, pubblicato da «Tempo» nel maggio del '71, è però una sorta di pellegrinaggio, in piccola parte in compagnia di Leonardo Sciascia, nei *santuari* della mafia (Montelepre, Portella della Ginestra, San Giuseppe Iato, ecc.) con sparuti riferimenti ai Mille e nessuno a Giovanni Verga.

Fin qui le coordinate del legame Bianciardi-Verga rintracciabili negli scritti giornalistici del grossetano; ma la fedeltà dell'autore de *La vita agra* al campione del Verismo può dirsi ben più lunga, risalendo intanto ai dialoghi con l'amico Mario Terrosi (il quale definisce lo scrittore maremmano un «entusiasta ammiratore»¹³ del narratore siciliano) e alla querelle che, nel 1953, come riporta l'altro amico Isaia Vitali¹⁴, portò alla rottura con il P.C.I. e alla fine del cineforum organizzato da Bianciardi e da altri nella provincia grossetana, pietra dello scandalo probabilmente proprio quel *La terra trema* che Luchino Visconti aveva tratto da *I Malavoglia*, film sul quale significativamente anche l'io narrante de *La vita agra* si scontra col critico cinematografico Fernaspe (nella realtà Guido Aristarco), propugnatore di un realismo capace di superare il neorealismo, a sua volta prodotto di medio-lungo termine proprio della poetica verghiana¹⁵.

Tuttavia la radice dell'affezione nei confronti dell'opera del siciliano affonda senza ombra di dubbio negli anni universitari, mediatore il grande studioso Luigi Russo, il quale, per cominciare, fu colui che volle bandire il concorso per combattenti e reduci che aprì le porte della Scuola Normale Superiore di Pisa al giovane intellettuale grossetano¹⁶.

Le lezioni su Verga di Russo sono riportate in un quaderno di appunti attualmente conservato presso la Biblioteca della Fondazione Luciano Bianciardi di Grosseto, quaderno intestato scherzosamente al «RAG. GEOM. LUCIANO BIANCIARDI» e riportante in apertura l'esergo ovidiano «Leve fit quod bene fertur onus», testimonianza di una propensione allo studio appassionata e allo stesso tempo indefessa del nostro.

Gli appunti, dopo un'accurata cronologia verghiana, riportano spunti

¹² L. BIANCIARDI, *Non dire membro se no te lo tagliano*, in «Playmen», marzo 1971, ora in *L'antimeridiano. Opere complete*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola e A. Piccinini, vol. II, Milano, Isbn 2005, p. 1635.

¹³ M. TERROSI - A. GESSANI, *L'intellettuale disintegrato: Luciano Bianciardi*, Roma, Iannua 1985, p. 85.

¹⁴ I. BLUNDO, *Bianciardi d'essai. La vita agra di Luciano Bianciardi a Grosseto raccontata da Isaia Vitali, Mario Dondero, Maria Jatosti*, Viterbo, Stampa Alternativa 2015, p. 14.

¹⁵ BIANCIARDI, *La vita agra*, in *L'antimeridiano. Opere complete ...*, vol. I, p. 599.

¹⁶ L. BIANCIARDI, *Ricordi del '46*, in *Diari di Guerra 1944-1946*, in *L'antimeridiano. Opere complete...*, vol. I, p. 2036.

dalle lezioni del Prof. Russo che ne riflettono il nocciolo del pensiero critico su Verga e dintorni: la continuità del Verismo rispetto al Romanticismo; le divergenze tra il Naturalismo e il Verismo, e tra Zola e Verga, divergenze che si possono sintetizzare nel rifiuto del siciliano nei confronti del ciccio credo scienziasta del francese, nel peso avuto presso il catanese dalla tradizione lirica nazionale, nella disseminazione urbana propria della realtà italiana; il mito del popolo affermato dal Verismo verghiano, che si sposa al coevo mito del popolo imbastito dal pensiero democratico e socialista; il valore «disciplinare e immunizzante contro i pericoli del suo temperamento sensitivo e fantastico»¹⁷ che assume un naturalismo che per Verga è più metodo che scelta estetica; la profonda moralità dell'opera verghiana; l'umorismo, per quanto amaro, dell'autore siciliano.

Questi gli indizi disseminati nella biografia e nella produzione di Bianciardi: a partire da questi dati i pochi studiosi e lettori che si sono cimentati sulle scarse tracce di Verga all'interno del corpus bianciardiano ne hanno evidenziato aspetti diversi.

Tornando al reportage siciliano, ad esempio, ripercorrendolo alcuni anni fa sulle colonne de «L'Avanti», Lorenzo Catania (con una intuizione in realtà anticipata l'anno prima da una suggestione di Irene Blundo¹⁸) sottolinea una certa vicinanza tematica tra i due scrittori, riconducibile ai termini dello sradicamento del provinciale nella metropoli:

l'autore dei *Malavoglia* ha un po' a che fare con il tema essenziale della migliore narrativa di Bianciardi, costituito dal passaggio traumatico dalla vita di provincia a quella della metropoli, che produce uomini destinati a uno scacco esistenziale¹⁹

Recentissimamente Giuseppe Lupo ha invece rimarcato (peraltro sottolineando anch'egli la centralità di Milano, città d'adozione del catanese come del grossetano, quale manifestazione concreta dell'antitesi metropolitana per entrambi) la comune appartenenza di Bianciardi e Pasolini (due autori che poco si conoscevano e per nulla simpatizzavano) a una tendenza ideologica antimoderna inaugurata proprio da Verga, seppure con una radice profondamente diversa rispetto a quella dei due autori novecenteschi:

¹⁷ Citazione tratta dal quaderno di appunti universitari conservato presso la Biblioteca della Fondazione "Luciano Bianciardi" di Grosseto.

¹⁸ BLUNDO, *Bianciardi d'essai. La vita agra di Luciano Bianciardi a Grosseto raccontata da Isaia Vitali, Mario Dondero, Maria Jatosti ...*, p. 15.

¹⁹ L. CATANIA, *La Sicilia letteraria e la mafia raccontate da Luciano Bianciardi*, in «L'Avanti», 16 luglio 2016, <https://www.avantionline.it/la-sicilia-letteraria-e-la-mafia-raccontate-da-bianciardi/>.

Mentre in Verga la sfiducia nel progresso affonda nei retaggi di una tradizione storico-antropologica, in Pasolini e in Bianciardi interferisce con il sostrato ideologico-politico che ha nutrito di contraddizioni e di paradossi il cuore di un Novecento, nato come il secolo della modernità e passato invece alla storia, almeno in Italia, come il periodo di maggiore conflittualità nei confronti del moderno²⁰.

Nella sua tesi di laurea, infine, Ilaria Muzzi ha sottolineato come il magistero verghiano rispetto a Bianciardi abbia una duplice natura, formale e morale, aspetti che si compenetrano in una poetica modernissima di necessaria fusione:

Verga è l'antecedente principale di un romanzo embrionalmente moderno, nel quale la distinzione tra forma e contenuto, fra lingua e vicenda perde di significato. [...] Questa radicale identificazione fra stile espressivo e tematica narrativa è per Bianciardi una lezione fondamentale; voglio aggiungere che Verga è suo maestro in una doppia chiave: è maestro di espressività, nel creare una propria lingua dove l'italiano e il dialetto siciliano confliggono e si ibridano, ma è anche maestro morale, in virtù della decisione di concentrare la propria attenzione sui vinti, osservati nella realtà esistenziale delle proprie vite, rappresentate nella verità naturalistica della società nella quale sono confinati e di cui finiscono per essere vittime²¹.

Bianciardi condivide l'idea verghiana che il linguaggio narrativo debba legarsi strettamente al mondo narrato (ad esempio nella denominazione degli oggetti che sono parte della narrazione, come egli ricorda in riferimento a Padron 'Ntoni e al suo mestiere²²), salvaguardando credibilità ma soprattutto efficacia del racconto, attraverso una mimesi non semplicemente fotografica, ma calata moralmente, socialmente e politicamente dentro una materia che trovi la propria lingua naturale tramite uno sperimentalismo non fine a se stesso.

Per questo, ad esempio, quando è chiamato a giustificare alcune sue scelte linguistiche, lo scrittore grossetano non può non chiamare in causa proprio il maestro Verga:

²⁰ G. LUPO, *Il centenario degli antimoderni*, in «Vita e Pensiero», n. 3, 5 marzo 2022, <https://rivista.vitaepensiero.it/news-vp-plus-il-centenario-degli-antimoderni-5791.html>.

²¹ I. MUZZI, *Il dilemma del prigioniero. Luciano Bianciardi e il disincanto del moderno*, tesi discussa nel 2016 presso la City University of New York, https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1677&context=gc_etds, p. 202.

²² L. BIANCIARDI, *Un mestiere improbabile*, in «Executive», settembre 1968, ora in *L'antimeridiano. Opere complete ...*, vol. I, p. 1568.

Ha criticato [Arnoldo Foà, n. d'a] l'uso che ho fatto della parola "certi" al posto di "certuni". Lo so, tecnicamente ha ragione lui, ma vedi, in quel caso io tentavo di riprodurre il "parlato" della bassa Toscana, e sarebbe stato assurdo, da parte mia, usare "certuni", che in Toscana non esiste. Ti faccio l'esempio. Tu vuoi dire, ambientando una tua storia ad Acitrezza: "Era quell'ora fra il tramonto e le nove durante la quale le donne perbene non vanno a passeggio". È correttissimo, secondo Basilio Puoti, ma sbagliato secondo la logica dell'ambiente in cui il giudizio si dà. E infatti Verga dice così: "Era quell'ora fra vespero e nona che non va in volta femmina bona". Quel "che" è tecnicamente arbitrario, è una traduzione del ca siciliano, ma puoi negare che sia efficace?²³

Questa poetica mimetica che accomuna Bianciardi a Verga presenta anche un ulteriore passaggio (che, a conoscere la natura del laboratorio bianciardiano, non può essere certo considerato secondario) attraverso l'opera traduttoria dello scrittore grossetano, che gli consente di operare un suggestivo parallelo (peraltro reiterato in un altro articolo del '71²⁴) tra il catanese e William Faulkner:

Verga e Faulkner hanno molte cose in comune. Intanto i temi, cioè la povera gente del Sud (italiano e americano) sfottuta e oppressa. Poi la sintassi, che intende riprodurre la parlata popolare, ricorrendo anche a quelle che certi critici pignoli e sciocchi chiamano "sgrammaticature"²⁵.

La battaglia bianciardiana in favore delle *sgrammaticature* era in realtà iniziata anni prima e oltre che essere evidente dalle sue scelte linguistiche e stilistiche essa è teorizzata pure nella serie di articoli apparsi su «ABC» nel 1966 col significativo titolo *Come si diventa un intellettuale*.

Per Bianciardi per imparare a scrivere bisognerebbe, in realtà, disimparare a scrivere, come hanno fatto autori che egli non manca di ricordare additandoci un ennesimo albero genealogico della propria poetica:

In seconda elementare un ragazzo normale sa già scrivere come un beatnik, e continuerebbe volentieri su quella strada, ma la maestra, con tanta pazienza

²³ L. BIANCIARDI, *Risposta a Foà*, in «Il Guerin Sportivo», 22 febbraio 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico* ..., p. 240.

²⁴ L. BIANCIARDI, *Parlo con Ghirelli di Mazzola e Verga*, in «Il Guerin Sportivo», 18 ottobre 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico* ..., p. 442.

²⁵ L. BIANCIARDI, *Coppi Merckx e Verga*, in «Il Guerin Sportivo», 12 luglio 1971, ora in *Il fuorigioco mi sta antipatico* ..., pp. 395-396.

e tanta fatica, ha saputo poi correggerlo, i professori hanno fatto il resto e adesso, a vent'anni, il Nostro scrive esattamente come Giuseppe Lipparini. Toccherà a lui la fatica di disimparare, riapprendere i modi dell'anacoluto pregnante, dell'antisintassi, passare da Manzoni a Verga, da Verga a Gadda, da Gadda a Kerouac²⁶.

Nel brano emerge, dunque, oltre a un riferimento ironico al ruolo e all'importanza delle maestre, che per Bianciardi si identificano nella sua mamma-maestra, severa educatrice di un piccolo Luciano vessato dai compiti in più, una precisa linea stilistica che procede da Manzoni sino al già tradotto Kerouac, una linea dentro la quale troviamo anche l'adorato Gadda e che mette al centro dell'attenzione l'espressione linguistica.

Dobbiamo pensare questo agire stilistico e linguistico come un'immersione dello scrittore dentro la materia narrata, immersione dalla quale egli riemerge con un linguaggio che quella stessa materia veste perfettamente, un linguaggio che non è quello costruito dalla tradizione letteraria, ma quello che meglio si adatta al mondo rappresentato, esaltandone gli aspetti maggiormente tipici (secondo una linea di condotta che lo scrittore ha ben chiara sin dagli anni giovanili²⁷): così aveva fatto Verga con la lingua dell'io narrante popolare de *I Malavoglia*, espressione del mondo contadino ben oltre la pura mimesi linguistica, bensì in via di un'adesione ideologica rispetto a quello stesso mondo; così fa Bianciardi con la lingua ibrida de *La vita agra*, manifestazione concreta dell'alienazione del lavoratore *quartario* rispetto al capitalismo efficientista.

La questione linguistica è in realtà contenuta nella più ampia problematica delle scelte poetiche, scelte che tanto per Verga quanto per Bianciardi si pongono lungo il delicato crinale sul quale il contenuto incontra la forma, nella convinzione che ogni nuova materia narrabile non possa avere valore estetico se non passa attraverso un'adeguata elaborazione stilistica.

Verga, dunque, assieme e prima rispetto a Gadda, Faulkner, Miller, Kerouac, insegna a Bianciardi la necessità di una scelta stilistica innovativa non fine a se stessa, ma necessitata da una materia nuova emergente da una realtà in mutazione che non può che investire anche il linguaggio; e questa mutazione, significativamente, coinvolge la categoria dei vinti, ovvero coloro

²⁶ L. BIANCIARDI, *Come si diventa un intellettuale*, in «ABC», 1 maggio 1966, ora in *L'antimeridiano. Opere complete ...*, vol. I, p. 1277.

²⁷ «Io non sono un fotografo, ma un pittore, non sono un tecnico ma (scusami tanto) un artista, non voglio fare dei ritratti somiglianti, ma espressivi, non voglio comprenderti [...] ma solo creare una immagine viva e (scusa ancora la superbia) esteticamente bella» (BIANCIARDI, *Diari universitari*, in *L'antimeridiano. Opere complete ...*, vol. I, pp. 1917-1918).

che risultano incapaci di adattarsi alla «fiumana del progresso» e che da questa vengono spazzati via.

La lingua con cui dicono questo scacco sociale è anch'essa sintomo evidente di quello scacco: per Verga essa è il segno concreto di un'alterità geografica e sociale refrattaria rispetto all'omologazione dell'Italia fresca unitaria; per Bianciardi essa parla l'io narrante quasi possedendolo, significandone in maniera evidente l'alienazione, che passa soprattutto attraverso il piano linguistico perché è lì che il protagonista consuma quel lavoro culturale che lo spossa di sé.

È solo a questo livello che la narrazione corale del maggiore romanzo verghiano può incontrare l'apparentemente inconciliabile ipertrofia dell'io narrante propria della narrativa bianciardiana.

È dunque sul piano delle scelte poetiche e linguistiche a monte che Bianciardi incontra Verga, riconoscendosi in lui e riconoscendo in lui il padre di un modo di fare letteratura che è anche il suo, nonostante l'apparente distanza e differenza.

Per questo preferisce il catanese.

SILVIA CAVALLI

Università Cattolica

LUIGI MALERBA TRA FUNZIONE VERGA E MODELLO VISCONTI

Per interrogarsi su una funzione Verga all'interno dell'opera di Luigi Malerba occorre partire da un dato che difficilmente può sfuggire: Malerba è un nome verghiano. Sfogliando le pagine delle *Novelle rusticane*, di *Per le vie*, *Vagabondaggio* e del teatro, ci si imbatte infatti dapprima in Don Marcantonio Malerba, nobiluomo caduto in povertà e «carico di figliuoli», in *I galantuomini*¹; poi in un militare di leva, un «selvatico» nostalgico del proprio paese d'origine, nelle pagine milanesi di *Camerati*²; infine nella «donna di mondo» reietta di *Un processo*, storia di ossessione e gelosia³; mentre nelle «scene drammatiche in due atti» della *Lupa* Malerba è il nome del *fool*, «il buffone della compagnia» dalla «faccia di scimmia» e «dal ghigno malizioso», come si legge nella presentazione dei personaggi⁴.

Sono quindi diverse le suggestioni che Luigi Bonardi accoglie nel momento in cui sceglie per sé lo pseudonimo Malerba. L'anno e le circostanze dell'esordio sembrano essere determinanti per la scelta, perché ben prima di approdare alla narrativa con i diciassette racconti della *Scoperta dell'alfabeto*, pubblicati nel 1963 da Bompiani nella collana di narrativa sperimentale I numeri, Malerba avvia la propria carriera collaborando alla nuova serie del

¹ G. VERGA, *I galantuomini*, in ID., *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2016, pp. 139-150, a p. 144.

² ID., *Camerati*, in ID., *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, con un aggiornamento di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, reprint prima serie, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2022, pp. 79-92, a p. 79.

³ ID., *Un processo*, in ID., *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2018, pp. 61-74, a p. 65.

⁴ ID., *La Lupa. Scene drammatiche in due atti*, in ID., *Teatro*, vol. I *Cavalleria rusticana. In portineria. La lupa*, edizione critica a cura di B. Rodà e F. Milone, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2023, pp. 109-212, a p. 110.

quindicinale «Cinema», inaugurata nell'ottobre 1948. Il suo primo articolo si trova nel n. 19 del luglio 1949 nella rubrica di *Retrospective*, la cui prima proposta è *Un chien andalou* (il film di Luis Buñuel del 1929 su «scenario» dello stesso Buñuel insieme a Salvador Dalí), seguita da un approfondimento sui *Manifesti per film* nel n. 26 del novembre 1949 e da *Emile Reynaud e le pantomime luminose* nel n. 29 del dicembre 1949⁵. Nel settembre di quell'anno un ventunenne Malerba – in procinto di trasferirsi a Roma in cerca di una carriera cinematografica che nel 1952 lo porterà a firmare la sceneggiatura per *Il cappotto* di Alberto Lattuada – inizia a dirigere la rivista «Sequenze», stampata a Parma, città della provincia emiliana che con il cinema ha un rapporto particolare e che tra il 1946 e il 1948 aveva già visto in attività «La Critica cinematografica» di Antonio Marchi, futuro regista, insieme a Malerba, di *Donne e soldati* nel 1956⁶.

Gli articoli su «Cinema» dovrebbero essere i primi nei quali compare lo pseudonimo Malerba. La derivazione insieme verghiana e neorealista del nome è evidente, considerando la cronologia (*La terra trema* di Visconti è del 1948) e tenendo presente quanto il neorealismo tutto sia debitore nei confronti di Verga: basterebbe citare gli articoli di Mario Alicata e Giuseppe De Santis nella prima serie di «Cinema»⁷ oppure, spostandosi sul versante letterario, la prefazione del 1964 scritta da Calvino per la nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, diciassette anni dopo la *princeps*⁸. Il nome che Malerba sceglie per sé sul finire degli anni quaranta non deve tuttavia apparire anacronistico rispetto agli sviluppi della sua narrativa, perché sembra essere valido per la sua intera produzione il principio che Visconti rivendica per il proprio cinema in un articolo uscito sulla prima serie di «Cinema» nel settembre-ottobre 1943 e non a caso riprodotto nel secondo fascicolo di «Sequenze» dell'ottobre 1949. «Al cinema», afferma Visconti e approva Malerba ripubblicandolo, «mi ha portato soprattutto [*sic*] l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse»⁹.

⁵ L. MALERBA, *Retrospective. Un chien andalou*, in «Cinema», nuova serie, II (1949), 19, pp. 52-53; L. MALERBA, *Manifesti per film*, in «Cinema», nuova serie, II (1949), 26, p. 261; ID., *Emile Reynaud e le pantomime luminose*, in «Cinema», nuova serie, II (1949), 29, pp. 360-361. Cfr. M. GUERRA, *Archeologie malerbiane: la critica cinematografica*, in N. CAPELLI (a cura di), *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, Parma, Diabasis 2013, pp. 131-140.

⁶ Cfr. M. GUERRA, *Fare una rivista di cinema. Di nuovo*, in M. GUERRA - G. PARMIGIANI (a cura di), «Sequenze». *Quaderni di cinema (1949-1951)*, Parma, Uni.Nova 2009, pp. 5-19.

⁷ M. ALICATA - G. DE SANTIS, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», VI (1941), 127, pp. 216-217; ID., *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», VI (1941), 130, pp. 314-315.

⁸ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1991, pp. 1185-1204, a p. 1887.

⁹ L. VISCONTI, *Il cinema antropomorfico*, in «Cinema», VIII (1943), 173-174 (1943), pp. 108-109, a p. 108.

L'impegno per Malerba coincide dunque con l'osservazione del reale e con la sua trasposizione sotto le diverse forme dei lavori per il cinema prima, delle stesure dei racconti e dei romanzi poi. L'indagine parte verghianamente dallo studio di coloro che escono sconfitti dalle trasformazioni della contemporaneità, come nei racconti della *Scoperta dell'alfabeto*, che si collocano ai margini della geografia (con una rappresentazione dell'Appennino parmense attraversato dalla Cisa) e della storia. L'ambientazione è contemporanea, la dimensione rappresentata è invece fuori dal tempo: i contadini di Malerba non conoscono né il mare, né la scrittura e vivono in una dimensione che è alla lettera pre-storica; non conoscono l'italiano e, quando lo imparano, lo apprendono in prigione. Nella *Scoperta dell'alfabeto* l'italiano è la lingua dei padroni, dei rappresentanti delle forze dell'ordine e della giustizia, secondo una polarizzazione elementare e frequente altrove in narrativa, che *La terra trema* di Visconti ha reso udibile al pubblico italofono dei lettori e degli spettatori, con un carico emotivo non da poco¹⁰. I protagonisti della *Scoperta dell'alfabeto* incarnano senz'altro la prima delle metamorfosi cui vanno incontro i vinti nella narrativa di Malerba, ma nei romanzi *Il serpente* del 1966, *Salto mortale* del 1968 e *Il protagonista* del 1973, che pagano il pegno maggiore allo sperimentalismo della neoavanguardia, vengono mostrati in fin dei conti altrettanti sconfitti. Lo stesso può dirsi dei personaggi che compaiono nella narrativa per ragazzi: le storie di Millemosche, inventate insieme a Tonino Guerra tra il 1969 e il 1974, mettono in scena personaggi squinternati, cavalieri alla *Brancaleone* non dissimili da quelli già visti in *Donne e soldati*.

Nella prospettiva di una funzione Verga sono però peculiari le scritture per il pubblico adulto che Malerba dà alle stampe nella seconda metà degli anni settanta: *Le rose imperiali*, *Il pataffio* e *Dopo il pescecane*, usciti nella collana Letteraria Bompiani rispettivamente nel 1974, nel 1978 e nel 1979. Volumi di racconti il primo e l'ultimo, romanzo il secondo, risultano più interessanti dei lavori precedenti sia per il modo in cui declinano il motivo dei vinti, sia per gli elementi di soglia, tanto più significativi nel momento in cui stabiliscono un nesso con la premessa al ciclo verghiano. I paratesti delle *Rose imperiali*, del *Pataffio* e di *Dopo il pescecane*, letti uno di seguito all'altro, creano infatti un discorso unitario che ha il proprio perno nella violenza e nell'oppressione del potere.

Le rose imperiali, recita la quarta di copertina del primo di questi testi, «crescono nei giardini dei Palazzi abitati dal primo imperatore cinese Che Huang-ti, e raggiungono dimensioni inusitate quando vengono innaffiate

¹⁰ Cfr. L. MICCICHÉ, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Venezia, Marsilio 1990, pp. 178-181; S. PARIGI, *Il dualismo linguistico*, in L. MICCICHÉ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino, Lindau 1993, pp. 141-164.

con il sangue dei sudditi»¹¹. I diciotto racconti di cui si compone il libro, alcuni dei quali risalenti alla metà degli anni sessanta¹², si concludono per lo più con una decapitazione o una riduzione al silenzio o, nel migliore dei casi, alla fuga di chi osa contraddire il potere dell'autorità imperiale. Tutti coloro che cercano di cambiare una situazione immobile da secoli finiscono sconfitti. La burocratizzazione della ferocia rappresentata da Malerba è specchio dell'attualità e lo conferma la presentazione della quarta, unico paratesto ad accompagnare la pubblicazione:

Queste cronache apocrife del primo impero cinese [...] non costituiscono [...] una semplice evasione in un tempo immaginario, favolistico e inattuale: sono una rappresentazione tanto più drastica quanto più indiretta della virulenza repressiva di ogni burocrazia [...], di ogni arbitrio, di ogni violenza sistematizzata [...]. Sotto il velo della "cineseria" erudita e capricciosa [...] traspare un formidabile rapporto informativo sulla crudeltà e sulla dinamica quotidiana dell'aggressione¹³.

La situazione non è solo senza via d'uscita, ma destinata a ripetersi all'infinito: la dimensione del tempo è circolare e perciò universale, in Malerba come già in Verga. In questo contesto, è singolare che i racconti siano presentati come uno strumento per veicolare al lettore un «rapporto informativo» e non come storie d'invenzione. Da una parte, l'espressione è con ogni probabilità debitrice dello «studio sincero e passionato» che Verga dice di volere compiere nella prefazione ai *Malavoglia*¹⁴; dall'altra, la specificazione che si tratti di una sorta di relazione «sulla crudeltà e sulla dinamica quotidiana dell'aggressione» anticipa le riflessioni che Foucault consegna nel 1977 a *La vie des hommes infâmes*¹⁵. Colpisce, ad ogni modo, che l'equivalente si ritrovi nel «weekly report» aziendale che Primo Levi sostiene di avere tenuto come guida per la stesura di *Se questo è un uomo* in una celebre intervista rilasciata a Philip Roth nel settembre 1986¹⁶.

¹¹ L. MALERBA, *Le rose imperiali*, Milano, Bompiani (Letteraria Bompiani) 1974, quarta di copertina.

¹² Cfr. G. RUOZZI, *Introduzione*, in L. MALERBA, *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori (Oscar baobab. Moderni) 2020, pp. V-XLIV, a p. XXI.

¹³ MALERBA, *Le rose imperiali* ..., quarta di copertina.

¹⁴ G. VERGA, *Prefazione*, in ID., *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014, pp. 11-13, a p. 11.

¹⁵ M. FOUCAULT, *La vie des hommes infâmes*, in «Les Cahiers du chemin», 29 (1977), pp. 12-29. La versione italiana si può leggere in ID., *La vita degli uomini infami*, traduzione di G. Zattoni Nesi, [con un saggio di R. Bodei], Bologna, il Mulino 2009.

¹⁶ P. LEVI, *Risposte a Philip Roth*, in ID., *Opere complete*, vol. III *Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, a cura di M. Belpoliti, Bibliografia e indici a cura del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, Torino,

Nel caso del *Pataffio*, benché la forma narrativa sia differente da quella delle *Rose imperiali* e trascorrono quasi quattro anni tra la pubblicazione dell'uno nell'ottobre 1974 e quella dell'altro nel maggio 1978, dalla quarta di copertina si possono dedurre scarti e analogie rispetto al libro precedente:

Questo testo a forma di romanzo comico, o saga medievale, o “farsaccia” di impianto popolare, è intonato al disordine, alle infamie e alle violenze d'oggi che (pian piano se ne convincono in molti) mostrano clamorose simmetrie con i periodi più neri del Medioevo: in questo senso il testo è disordinato, infame e violento¹⁷.

Se l'«impero [...] immobile» delle *Rose imperiali* era descritto come «gremio [...] di tutori dell'ordine e del potere», al contrario nel *Pataffio* è il disordine a regnare, mentre rimangono immutati l'ambientazione medievale e il sostrato di violenza che accomuna quell'epoca all'attualità. Ma è il seguito del testo a catturare l'attenzione, perché esplicita una questione linguistica tutt'altro che irrilevante:

L'italiano imbalsamato del marconte di Caganza, il latino maccheronico di frate Cappuccio, il dialetto laziale del villano Migone sono i linguaggi del potere e delle sue vittime e la loro mostruosa miscela è, sulla pagina, una nuova trasgressione ai tabù che da secoli, senza interruzione, dominano il corpo sociale della nostra penisola¹⁸.

Di fronte al *pastiche* che Malerba mette in scena nel *Pataffio* è quasi inevitabile ripensare alla didascalia iniziale della *Terra trema*: «La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini»; e poco oltre, in riferimento agli attori-personaggi della pellicola: «Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri»¹⁹. *La terra trema* alterna dialoghi in siciliano (l'equivalente

Einaudi (Opere complete di Primo Levi, 3) 2018, pp. 1074-1091: «Ho scritto *Se questo è un uomo* sforzandomi di spiegare agli altri, ed a me stesso, i fatti in cui ero stato coinvolto, ma senza precisi intenti letterari. Il mio modello, o se preferisci il mio stile, era quello del *weekly report* che si usa fare nelle fabbriche; deve essere conciso, preciso, e scritto in un linguaggio accessibile a tutti i livelli della gerarchia aziendale» (ivi, p. 1080).

¹⁷ L. MALERBA, *Il pataffio*, Milano, Bompiani (Letteraria Bompiani) 1978, quarta di copertina.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Per la trascrizione e il commento puntuale della didascalia scritta da A. Trombadori, cfr. MICCICHÈ, *Visconti e il neorealismo ...*, pp. 175-177.

del dialetto laziale di Migone, si potrebbe dire) a un commento in italiano che ha un effetto straniante, acuito dal fatto che nel film parlano italiano solo i funzionari dell'ordine e i rappresentanti di un potere opprimente: periti della banca per le ipoteche, estensori delle notifiche di pignoramento, contrabbandieri pronti a sfruttare la disperazione delle loro vittime²⁰. La «mostruosa miscela», che Malerba riproduce sulla pagina come «trasgressione» a un «tabù» secolare, risponde alla medesima volontà manifestata in apertura della *Terra trema*, che deriva dall'osservazione dei fatti: la storia dello sfruttamento si ripete da sempre, dalla Sicilia postunitaria a quella del secondo dopoguerra, da un Medioevo più o meno fantastico agli anni settanta nei quali Malerba scrive.

Sul finire del decennio, nel settembre 1979, esce *Dopo il pescecane*, che raccoglie diciassette racconti pubblicati a partire dal 1965²¹. Sono passati poco meno di un anno dal *Pataffio* e cinque dalle *Rose imperiali*, e il paratesto riprende il discorso interrotto in quest'ultimo libro: «Il progetto è ancora quello di sfuggire, creandone gli antidoti, alle rumorose aggressioni che minacciano quotidianamente la nostra presenza»²², dichiara *Dopo il pescecane*, laddove la quarta di copertina delle *Rose imperiali* si chiudeva proprio sulla denuncia della «dinamica quotidiana dell'aggressione». La spiegazione che si legge in seguito è il testo più verghiano tra quelli analizzati sinora:

Questa serie di racconti mimetici [...] ci mettono sotto gli occhi un quadro della catastrofe sociale nella quale siamo chiamati a vivere, o a sopravvivere. Il consigliere delegato, il primario ospedaliero, l'aspirante mafioso, lo scippatore, l'ufologo, il marito femminista, il gorilla, l'inventore della dieta semiotica, il soggettista cinematografico, sono altrettanti tasselli di una tipologia sociale ad ampio raggio che aspira a edificare un sistema a rovescio, condizionato dai vizi e dai traumi²³.

Il calco della prefazione ai *Malavoglia* è palese²⁴. I racconti presentano infatti dei tipi umani, ognuno afflitto da un problema che ha nella modernità la propria causa. L'ambientazione è cittadina, non si è più tra i contadini emiliani e si è lontani tanto dall'esotismo delle allegorie cinesi quanto dal *revival* medievale del *Pataffio*. Si è, per così dire, un libro avanti rispetto a quello cui si era fermato il ciclo dei vinti. I personaggi narrati da Malerba in

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 177-178.

²¹ RUOZZI, *Introduzione ...*, p. XXIX.

²² L. MALERBA, *Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani (Letteraria Bompiani) 1979, quarta di copertina.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. VERGA, *Prefazione ...*, p. 13.

Dopo il pescecane appartengono alla classe borghese ed esprimono, avrebbe detto Verga, «tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà»²⁵. Trionfano avidità, egoismi, ipocrisie, speculazioni. Cambia la tecnica narrativa: la voce narrante è quasi sempre in prima persona, una scelta che Malerba giustifica, nella breve nota che introduce *Dopo il pescecane*, come «un lieve espediente retorico che, avendo facilitato il compito all'autore, si presume possa aiutare anche il lettore a farsi partecipe di situazioni e storie e personaggi»²⁶. La soluzione è opposta a quella verghiana e il motivo si può intuire: nei personaggi di Malerba interviene quella che Verga definisce «la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione», l'ipocrisia che non può essere rappresentata altrimenti²⁷.

Non è allora un azzardo ricondurre la produzione di Malerba, non solo degli esordi cinematografici, ma persino quella narrativa posteriore agli anni sessanta, a una funzione Verga mediata dal modello Visconti. Secondo Verga nelle sfere sociali più elevate «il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi [...] di tutti gli artifici della parola [...] in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee»²⁸ e le sperimentazioni di Malerba si innestano su queste parole. La ricerca stilistica e linguistica dei *Mala-voglia* e di *Mastro-don Gesualdo*, fondamentale per gli autori che debuttano nel secondo dopoguerra, nel caso di Malerba diventa indispensabile anche per superare gli schemi troppo stretti del neorealismo e portare avanti in modi differenti la medesima istanza di rinnovamento delle forme nelle stagioni del benessere e della società di massa, dell'instabilità politica e degli scandali finanziari.

Può essere interessante fare un ultimo accenno allo *Scrittore robot*, curioso racconto di *Testa d'argento*, la raccolta uscita per Mondadori nel 1988 che ha un risvolto di copertina straordinariamente simile alla nota introduttiva di *Dopo il pescecane*²⁹. Il protagonista, un autore alle prese con un «romanzo di qualità», si affida per la scrittura a «un piccolo computer [...] avuto in prestito da una famosa ditta americana di Minneapolis, Minnesota» (forse un ri-

²⁵ Ivi, p. 12.

²⁶ L. MALERBA, [Nota introduttiva], in ID., *Dopo il pescecane* ..., p. 5. La nota si può ora leggere in ID., *Tutti i racconti* ..., p. 207.

²⁷ VERGA, *Prefazione* ..., p. 12.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Il risvolto di *Testa d'argento* è riportato per intero nelle *Notizie sui testi*, a cura di G. Ronchini, in L. MALERBA, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, con un saggio introduttivo di W. Pedullà, Milano, Mondadori (I Meridiani) 2016: «L'autore di questi racconti ha creduto che l'uso della "prima persona" potesse aiutare il lettore a entrare nei panni e nell'anima dei personaggi» (ivi, p. 1627).

chiamo al *Versificatore* della NATCA di «Fort Kiddiwanee, Oklahoma»³⁰. A dare retta al campione di classici con cui il personaggio creato da Malerba istruisce la propria «intelligenza artificiale», Verga sarebbe ora espressione di un gusto «conformista»:

Il computer mi dà dei consigli, collabora alle varie stesure come un amico intelligente e molto colto anche se tendenzialmente un po' conformista (per «indirizzarlo» gli ho fatto memorizzare vari capolavori scegliendo gli autori secondo criteri che corrispondono alla mia nuova ideologia letteraria. Sterne sì, Thackeray no; Stendhal e Flaubert sì, Maupassant e Dickens no; Kafka sì, Hemingway no; Dossi, Svevo e Gadda sì, Manzoni, Verga e D'Annunzio no, e via dicendo)³¹.

Verga viene così escluso dalla «nuova ideologia letteraria», dalla ricetta per costruire un'«opera di vera letteratura» e ottenere quel «successo artistico che si può programmare e ottenere con la tecnologia»³². Rimane da verificare se si tratta di una provocazione, come sembra, oppure se davvero le sollecitazioni attive nei decenni precedenti sono destinate a cambiare nella produzione successiva di Malerba.

³⁰ P. LEVI, *Il Versificatore*, in ID., *Opere complete*, vol. I, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi (Opere complete di Primo Levi, 1) 2016, pp. 495-513, a p. 502.

³¹ La citazione da L. MALERBA, *Lo scrittore robot*, in ID., *Testa d'argento*, Milano, Mondadori (Scrittori italiani e stranieri), 1989 si legge ora in ID., *Romanzi e racconti ...*, pp. 817-821, a p. 819 e in L. MALERBA, *Tutti i racconti ...*, pp. 385-388, a p. 387.

³² *Ibidem*.

MILENA ROMANO

Università di Catania

ECHI VERGHIANI NELL'OPERA DI EMMA DANTE FRA TEATRO, CINEMA E ROMANZO

1. Introduzione

Nella scrittura teatrale e narrativa di attori-autori siciliani contemporanei, come Emma Dante, Davide Enia e Franco Scaldati, si può rilevare un percorso di sperimentazione nel rappresentare gli “ultimi”, gli emarginati della società contemporanea, in un legame inscindibile tra contesto storico-geografico e realtà linguistica, tra scrittura e oralità, connubio già peculiare in Verga. In tale prospettiva l'opera di Emma Dante, drammaturga e regista palermitana contemporanea, è stata scandagliata nel tentativo di cogliere gli echi verghiani nella testualità teatrale, narrativa e cinematografica della scrittrice. Nel confronto si sono tenute idealmente sullo sfondo le scelte stilistiche di Verga nel passaggio dalla scrittura narrativa a quella teatrale¹.

Il corpus di Emma Dante qui selezionato² consente di individuare alcuni nuclei tematici peculiari dell'opera verghiana: il tema della famiglia, che affonda le radici nella sicilianità (da *Carnezzzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, 2007 a *Le sorelle Macaluso Liturgia familiare*, 2016 e relativa trasposizione filmica del 2019) e il tema dei “vinti”, reinterpretato come “marginalità” nella

¹ Cfr. A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia 1974; P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in L. SERIANNI - P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, vol. II, Torino, Einaudi 1994, pp. 81-159; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016.

² Qui di seguito le abbreviazioni utilizzate per alcune opere del corpus: MP= *mPalermu*; VM= *Vita mia*; VCB_r= *Via Castellana Bandiera* romanzo; VCB_f= *Via Castellana Bandiera* film; LsMd= *Le sorelle Macaluso* dramma teatrale; ACS= *Acquasanta*; CZ= *Il castello della Zisa*. Le edizioni delle opere dantiane sono le seguenti: E. DANTE, *Carnezzzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi 2007; EAD., *via Castellana Bandiera*, Milano, Rizzoli 2008; EAD., *Trilogia degli Occhiali. Acquasanta. Il castello della Zisa. Ballarini*, Milano, Rizzoli 2011; EADEM, *Le sorelle Macaluso Liturgia familiare*, Palermo, Glifo 2016.

Trilogia degli Occhiali (2011). Più in generale si è considerato quell'«effetto Sicilia» rappresentato come «impresa di verità, di scavo e di oltraggio»³ riconoscibile già nelle opere di autori isolani otto-novecenteschi e ravvisabile nell'opera dantiana, in particolare nel romanzo *via Castellana Bandiera* (2008) e nella sua trasposizione cinematografica del 2013.

2. Il tema della “famiglia”: da *Carnezzzeria* a *Le sorelle Macaluso*

La trilogia *Carnezzzeria* è connotata dallo sperimentalismo linguistico peculiare delle opere della Dante, ma ristretto in questo caso all'area geografica palermitana. L'autrice ricorre consapevolmente al dialetto: «Sto cercando una lingua [...]. Ma questo dialetto mi spiazza, mi sorprende, perché è una lingua molto aperta alle contaminazioni e alle impurità, elastica e viva, tanto che alcune parole sono in traducibili in italiano»⁴. In tal senso le scelte linguistiche della Dante divergono profondamente da quelle verghiane. Se la Dante nasce come autrice (e regista) di teatro, Verga, come è noto, considera il teatro un'arte più limitata rispetto alla narrativa e il ricorso al dialetto equivale per lo scrittore a una «dolorosa mutilazione comunicativa»⁵, a un «impicciolirci e dividerci da noi stessi», se non addirittura a un'ambigua chimerica culturale, «perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente malata di letteratura»⁶.

Un primo excursus all'interno dell'opera della Dante consente di cogliere già nel titolo *mPalermu* (prima opera della trilogia *Carnezzzeria*) la preferenza per la varietà palermitana: diastraticamente connotati appaiono gli adattamenti fonosintattici dati dall'afesi di *in* con univerbazione e dal passaggio della nasale alveolare *n* alla bilabiale *m*. Anche l'incipit dell'opera (*Chi fa, 'a grapèmmu 'sta finestra?*, *MP*, p. 23) accoglie tratti del palermitano di cui la stessa Dante spiega il valore semantico e stilistico: «quel “chi fa” in dialetto racchiude un sentimento molto preciso che è “se non apriamo questa finestra è la fine, perché moriamo soffocati”». Come tradurlo in italiano?»⁷.

³ C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno (Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Cammilleri)*, Macerata, Quodlibet 2007, p. 17; A. BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS 2009, p. 15.

⁴ E. DANTE, *La strada scomoda del teatro*, in A. PORCHEDDU (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona 2006, pp. 139-141, alle pp. 66-67.

⁵ TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 150.

⁶ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, in G. RAYA (a cura di), *Lettera di Verga a Capuana del 1911*, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 215-216.

⁷ DANTE, *La strada scomoda...*, pp. 66-67; BARSOTTI, *La lingua teatrale...*, p. 57.

Il modulo interrogativo *Chi fa* potrebbe evocare il *che* introduttivo dell'interrogativa diretta, frequente in *Cavalleria rusticana*⁸ («O compar Alfio, *che* potete pigliarlo un viaggio per Militello?», *Cr*, pp. 190-191), che Trifone⁹ considera come espediente per la mimesi del parlato, rimarcandone la maggiore frequenza nel dramma rispetto alla novella omonima.

Il secondo dramma, *Camezzeria*, che dà il nome alla trilogia, propone il tema dell'incesto, già presente ne *La lupa* di Verga. La protagonista Nina "a scimunita" (continuamente violentata, offesa dai fratelli, nonché incinta di uno di essi) tuttavia si contrappone nettamente alla gnà Pina verghiana, caratterizzata da una «femminilità erotica» tale da essere definita da Nanni un «diavolo in carne e ossa»¹⁰.

Vita mia, che completa la trilogia, richiama, nel titolo, le allocuzioni (*vita mia*, *sangue mio*) con cui le madri siciliane appellano i propri figli, e tale espressione viene adoperata in questo caso nella veglia funebre di una madre per un figlio morto in giovane età. Nella madre di *Vita mia* rivive l'archetipo della "famiglia" intesa in senso assolutistico, quale *forma mentis* siciliana, tema già presente nel dramma verghiano *Dal tuo al mio* (1903) e nella novella omonima (1906)¹¹, e poi assolutizzato ne *La vita che ti diedi* di Pirandello. Se tuttavia nell'opera di Verga prevale una visione patriarcale, rappresentata dalla forza di Raimondo Navarra contro le minacce verso la propria famiglia, in *Vita mia*, la Dante lascia prevalere una visione matriarcale, nella lotta di una madre per i propri figli, per la sopravvivenza, persino contro la morte.

La corallità verghiana, reinterpretata però tutta al femminile, appare nel dramma teatrale *Le sorelle Macaluso*: la vita di sette sorelle (ridotte a cinque nella versione filmica) ruota intorno a elementi simbolici quali la casa e la famiglia. La casa (come la casa del nespolo verghiano) rappresenta l'unità familiare, il luogo dei ricordi, che permane nonostante lo scorrere del tempo; dall'altro assume, soprattutto nella versione filmica, le fattezze di una prigione, il luogo in cui i parenti "cattivi" sono al contempo prigionieri, in senso etimologico (*captivi*). Nell'attaccamento delle sorelle Macaluso alla loro casa, in cui tutto marcisce, sembra concretizzarsi quell'ideale verghiano dell'ostrica, quella «rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circondano» (*Fant*, p. 136).

⁸ Qui di seguito le abbreviazioni per le opere verghiane: *Cr*=*Cavalleria Rusticana*; *Fant*=*Fantasticheria*; *Mal*= *I Malavoglia*. Per *Cavalleria Rusticana* e *Fantasticheria* si veda l'edizione G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979; per *I Malavoglia* l'edizione G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2014.

⁹ TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 152.

¹⁰ BARSOTTI, *Verga drammaturgo...*, p. 102.

¹¹ BARSOTTI, *La lingua teatrale...*, p. 19.

La famiglia patriarcale dei *Malavoglia*, rappresentata da padron 'Ntoni («Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore» (*Mal*, p. 15) si contrappone, ancora una volta, alla famiglia matriarcale ne *Le sorelle Macaluso*, palesata anche dall'affermazione di Maria: «Io mi chiamo Maria Macaluso e sugnu a cchiù granni di tutte 'i soru...Ogni matina mi su-su alle sei e preparo 'u cafè pi tutti...» (*LsMd*, p. 81).

3. La “marginalità” nella *Trilogia degli occhiali*

La capacità di Emma Dante (come già di Verga, Pirandello e Sciascia) di «maneggiare le eccezioni, casi-limite in cui le varie energie della vita si sono condensate, combinando passioni e fatti, in modo esemplare e quindi universale»¹² si esplica nella *Trilogia degli occhiali*. L'opera è composta da tre drammi (*Acquasanta*, *Il castello della Zisa* e *Ballarini*), indipendenti dal punto di vista narrativo, ma legati a tematiche della «marginalità» (*povertà, malattia, vecchiaia*)¹³: i protagonisti, tipi umani malinconici e alienati, sono accomunati dagli occhiali che indossano.

Come nei *Malavoglia* i protagonisti sono pescatori, così in *Acquasanta* il personaggio principale è 'O *Spicchiato*, mozzo dall'età di quindici anni, innamorato del mare a tal punto da considerarlo la propria fidanzata: «'O mare è 'a guagliona mia!» (*ACS*, p. 31). Nelle parti discorsive la varietà regionale utilizzata non è tuttavia, come sarebbe prevedibile, il siciliano, ma il napoletano colloquiale, alternato col neostandard, e non senza picchi aulici e letterari (*stillano gocce d'acqua*, *ACS*, p. 13), per riprodurre il flusso di coscienza del protagonista.

Ne *Il castello della Zisa* la Dante porta in scena l'autistico Nicola, che si esprime esclusivamente in dialetto (*'U mè nome è Nicola. Sugnu di Palermo, d'a Zisa*, *CZ*, p. 55), accudito da due suore che alternano invece dialoghi in italiano (standard) e in francese, marcando così la distanza socio-culturale attraverso le varietà di lingua (anche straniera). Questo *gap* linguistico tra suore accudenti ed emarginati accuditi richiama alla mente il frammento della verghiana *Fantasticheria*, laddove si legge:

Vi ricordate anche di quel vecchietto che stava al timone della nostra barca? [...] Ora è morto laggiù, all'ospedale della città, [...] servito dalle bianche mani delle suore di carità, le quali non avevano altro difetto che di non saper

¹² Ivi, p. 17.

¹³ DANTE, *Trilogia degli Occhiali...*, p. 7.

capire i meschini guai che il poveretto biasciava nel suo dialetto semibarbaro (*Fant*, p. 133).

4. L'«effetto Sicilia» in *via Castellana Bandiera*

Quell'«effetto Sicilia»¹⁴, quel «contrasto di fondo fra l'uomo isolato e la realtà» e l'impossibile conciliazione «fra l'individuo e il mondo sociale»¹⁵, già presente nella concezione verghiana (evidente da *Rosso Malpelo* ai *Malavoglia*)¹⁶, sembra permeare l'impianto linguistico-testuale del romanzo *via Castellana bandiera* (2008) e della omonima trasposizione filmica (2013). Qui la Dante gioca la «carta malavogliesca della coralità»¹⁷, puntando su un intreccio di voci e prospettive, realizzato non attraverso il discorso indiretto libero, ma attraverso il rimescolamento dei ruoli tradizionali di protagonisti e comparse, di singoli e individualità.

Si rintracciano così in *VCB* tre livelli narrativo-discorsivi, con tratti linguistici peculiari: il piano narrativo affidato alla voce del narratore onnisciente; il parlato «corale» della famiglia Calafiore e degli abitanti di *via Castellana Bandiera*; il parlato «individuale» di Rosa, la protagonista. Grazie alla sovrapposizione e intersecazione di questi piani narrativi viene messo in atto quell'«artificio della regressione» già riconosciuto da Baldi¹⁸ per Verga.

Osservando più nel dettaglio, si nota come il piano del narratore onnisciente, facendo da *trait d'union* tra coralità e individuo, si apra alle varietà del repertorio linguistico italiano, oscillando tra italiano standard (con picchi aulici), italiano neostandard (infarcito da colloquialismi), e varietà regionale siciliana¹⁹. Rappresentativi di questa lingua fluida, punteggiata a tratti da fraseologia idiomatica («nei confronti della *progenie: carne della propria carne e sangue del proprio sangue*, *VCB*, p. 9), sono i moduli descrittivi di stampo letterario in cui si incastonano soprannomi, modi di dire o espressioni popolari:

¹⁴ MADRIGNANI, *Effetto Sicilia...*, p. 17.

¹⁵ A. ASOR ROSA, *Il primo e ultimo uomo del mondo*, in ID., (a cura di), *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo 1972, pp. 11-85, a p. 81.

¹⁶ BARSOTTI, *La lingua teatrale...*, p. 10.

¹⁷ TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, p. 152.

¹⁸ G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori 2006 [1980].

¹⁹ M. ROMANO, *La scrittura femminile siciliana in scena: Emma Dante fra teatro, cinema e romanzo*, in G. MARCATO (a cura di), *Il dialetto, nel tempo e nella storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sappada/Plodn, 2-5 luglio 2015), Padova, CLEUP 2016, pp. 507-514.

Dietro il muro di sostegno [...] *si erge favolosa e austera* la palazzina neogotica [...], detta “quattro pizzi” [...]. Lo stile della sua *architettura eclettica ottocentesca stride* con quello degli edifici [...], *figliati “come cunigghi”* dall’abusivismo dei nostri anni (*VCB*, p. 9).

Per il parlato “corale” della famiglia Calafiore la Dante ricorre a un parlato interferito dalla varietà regionale siciliana in ogni livello di lingua, lad-dove Verga si era proposto quale «traduttore e interprete della regionalità nativa nei confronti del destinatario italiano colto»²⁰.

In particolare in *VCB* a livello morfosintattico sono frequenti le forme pronominali *iddu/idda/iddi*: («A cumannàno a bacchetta e *idda* si scanta! [...] «Picchì hanno a vinciri *iddi*, *VCB*, p. 36), nonché il *ci* attualizzante, diffusissimo nei *Malavoglia*²¹ e nelle novelle, siciliane e milanesi, soprattutto nelle battute dialogiche, per rendere mimeticamente il parlato, in quell’originalissima soluzione dell’italiano interregionale che contraddistingue la mimesi stilistica verghiana²². Anche nella lingua dei personaggi di *VCB* si rileva un’alta occorrenza di questo tratto, prevalentemente in dialoghi connotati emotivamente: «A lassassi jiri...amunì. *Niente ci trasi*»²³ (*VCB*, p. 36).

A livello morfosintattico frequenti gli imperativi utilizzati in funzione di segnale discorsivo quali *amunì* ‘andiamo’ e *talè* ‘guarda’ («Si levasse dalla strada, *amunì*, che ora è...*Talè* che bedda!» *VCB*, p. 13) che incrementano a livello lessicale i già numerosi sicilianismi, soprattutto per segnalare l’età dei personaggi: *nicareddi* (*VCB*, pp. 7, 8), *picciriddi* (*VCB*, pp. 7, 9, 11, 43, 44); *picciotti* (*VCB*, p. 8).

Per il parlato “individuale” di Rosa (e della sua compagna Clara) la Dante sceglie una base di italiano dell’uso medio, caratterizzato a livello morfosintattico da un registro colloquiale, in cui rimangono ben saldi alcuni tratti dello standard, quali la presenza (e buona resistenza) del congiuntivo per tutto il romanzo, anche nei momenti di alta tensione emotiva: «nessuno mai che *indichi* una via col numero civico» (*VCB*, p. 16).

Nelle opere teatrali verghiane, com’è noto, l’innalzamento del tasso di

²⁰ ALFIERI, *Verga...*, p. 252.

²¹ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997; F. BRUNI, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»*, in ID., *Prosa e narrativa dell’Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati 1999, pp. 235-292.

²² Cfr. ALFIERI, *Verga...*; G. ALFIERI, *Dialecto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della dialettologia fra narrativa e teatro*, in G. MARCATO (a cura di), *Dialecto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sappada/Plodn, 30 giugno-4 luglio 2016), Padova, CLEUP 2017, pp. 305-319; G. ALFIERI, *Presentazione della Nuova serie dell’Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI (2017), pp. 7-22.

²³ *Niente ci trasi* traducibile con *non c’entra niente*.

colloquialità non corrisponde a un innalzamento del «modesto tasso di sicilianità linguistica»²⁴, benché in *Cavalleria rusticana* o *La lupa* Verga ricorra a tratti panitaliani del parlato quali il *ci* attualizzante, le ridondanze pronominali e fenomeni di sintassi marcata²⁵. Si rintraccia nelle opere di Emma Dante e in particolare in *VCB* un’altissima frequenza di tratti del parlato: *che* polivalente («portami l’acqua *che* mi sta venendo un’ustione di terzo grado», *VCB*, p. 15), dislocazioni a sinistra e a destra («Ma *l’hai* capito o no *che ci siamo perse?*», *ivi*, p. 15), topicalizzazioni contrastive e soggetti posposti. Tuttavia le scelte linguistiche dalla Dante variano nel passaggio dal romanzo alla versione filmica, come in questi due frammenti:

<p>ROMANZO (<i>VCB</i>, p. 23)</p> <p>«Non rompere, Clara! Sono nervosa [...]»</p> <p>«Ora <i>la colpa è mia!</i>»«Io <i>non ci volevo venire a questo matrimonio. Sei stata tu a insistere!</i>»</p>	<p>FILM (<i>VCBf</i>, 11’49”)</p> <p>Clara: Senti Rosa...</p> <p>Rosa: no/ ti prego! Fa caldo/ sono stanca non sento niente// [...] <i>io te l’avevo detto che non ci volevo venire qua!</i></p>
---	--

Nel romanzo il parlato di Rosa viene interferito dalla varietà regionale a livello sintattico: l’espressione è *colpa mia*, marcata già nello standard, viene resa attraverso la topicalizzazione contrastiva *la colpa è mia!*, probabile traduzione del siciliano “*a culpa è a me*”. A questo tratto diatopicamente interferito si aggiunge l’affastellamento, in un breve frammento testuale, della dislocazione a destra *Io non ci volevo venire a questo matrimonio* e della frase scissa *Sei stata tu a insistere*.

Nel film invece il riferimento allo stesso tema narrativo viene semplificato e risolto attraverso un sistema paratattico e giustappositivo: una doppia dislocazione a destra (*io te l’avevo detto che non ci volevo venire qua*) con il deitico spaziale *qua* isolato in fondo alla frase.

²⁴ TRIFONE, *L’italiano a teatro...*, p. 151.

²⁵ TRIFONE, *L’italiano a teatro...*; ALFIERI, *Verga...*

5. Elementi dell'etnificazione verghiana: il sistema dei soprannomi in Emma Dante

L'etnificazione compiuta da Verga nelle sue opere²⁶, con la stilizzazione del parlato popolare attraverso innesti nella lingua letteraria di tratti di cultura popolare, si rintraccia anche nella testualità di Emma Dante, in cui si addensano strutture iperlinguistiche (nomignoli, paragoni proverbiali, modi di dire e proverbi) e strutture antropologiche (codice gestuale e canzoni popolari). Di particolare rilevanza in tal senso il sistema dei soprannomi (esteso sia ai personaggi principali sia a quelli minori), a cui la Dante ricorre sia in funzione mimetico-realistica, rifacendosi al patrimonio etnolinguistico siciliano, sia in funzione mimetico-letteraria, per una probabile eco verghiana. La scrittrice tuttavia non ripropone la modalità prevalentemente antifrastica verghiana de *I Malavoglia*, ma ripristina la finalità di rappresentazione socio-etnica allusiva ai difetti corporali e ai vizi dei suoi personaggi, più frequente in *Vita dei Campi*²⁷ e nelle novelle rusticane e milanesi, così come nel *Maestro-don Gesualdo*.

Così se in *Carnezzeria* si rileva il soprannome 'a *scimunita* per Nina, in *Acquasanta* il protagonista si autoproclama 'o *Spicchiato* fornendo una glossa esplicativa del soprannome: «Mi chiamano 'o Spicchiato per via degli occhiali. [...] 'O sapiti che 'i lenti so l'intelligenza mia» (ACS, pp. 14,18)²⁸.

L'ampio sistema di soprannomi presente nel romanzo *VCB* viene, talvolta, scardinato nel film. Così il patriarca della famiglia Calafiore si presenta nel romanzo come *Saro 'u semenzaru*:

Piacere, Calafiore Rosario [...] Per gli amici, Saro 'u semenzaru, perché vendo calia e semenza 'a Maciuni di quannu ci avevo sette anni, a piazza Maggione, 'a putia, 'a bottega che c'è a lato del teatro Garibaldi, ce l'ha presente? (VCBr, pp. 30-31).

²⁶ G. NENCIONI, *La lingua de «I Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del convegno internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1982, vol. II, pp. 445-513; ALFIERI, *Verga...*

²⁷ D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 12, Acireale, Bonanno 2011.

²⁸ Il termine *spicchiato* può essere interpretato sia come “munito di specchi”, sia, come “dotato di intelligenza”. Da ricondurre anche alla voce siciliana *spicchiari* (Traina, s.v.): *lucere come specchio: luccicare, lustrare* e al lemma *spicchiato* (Traina, s.v.): *chiaro, evidente, specchiato*. Poco plausibile ricondurre il termine *spicchiato* a *spicchiari* (Traina, s.v.): “delle frutta che si dividono agevolmente con mano: spiccare. Cavar dal guscio: sgusciare”. A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel 1868-1873.

La glossa esplicativa, a carico dello stesso personaggio, è sincronica, non ripropone infatti una caratterizzazione familiare (come i Malavoglia verghiani), ma si riferisce all'attività lavorativa (*perché vendo calia e semenza*), già d'altronde rilevabile linguisticamente nel suffisso *-aro* dei *nomina agentis* del soprannome *Semenzaru*.

Nel film il personaggio, oltre a “perdere” il soprannome (sostituito da una lunga sequenza di mestieri), inverte la sequenza cognome-nome (*Calafiore Rosario* vs *Saro Calafiore*) utilizzata nel romanzo come probabile mimesi del parlato trascurato, e resa invece nella versione filmica attraverso tratti fonetici diatopicamente marcati:

SARO: *Piacere, Rosario Calafiore* [...] per gli amici Saro! Virissi chi iu m'ha firu a fari tutti cosi/ dal muratore all'idraulico [...] fici tuttu inta sta vita/ mi cughiuvi lastri i fierru/ lastri i vitru/ u cattuni/ u ramu// Ora sugnu mezzu 'nvalidu [...] (VCBf, 21'14"- 21'35").

Anche la protagonista femminile, Rosa, nel romanzo, attribuisce a sé il soprannome *Corna dure*, nel tentativo di veder riconosciuta la propria appartenenza al contesto socio-culturale di via Castellana Bandiera:

Rosa: «Non posso! Per principio: io non mi sposto» [...] «Pure io sono emigrata, siciliana di origine [...]. «*Corna dure*” mi chiamavano quando ero nica» dice Rosa a voce alta, pronta a gustarsi le facce di quelli che avrebbero apprezzato il suo soprannome (VCBr, p. 37).

Il soprannome viene tuttavia rigettato dalla comunità per una ragione prettamente linguistica: gli abitanti di via Castellana Bandiera, a causa della tendenza mimetica che mira a distanziarsi dal contesto dialettale di appartenenza (*parla tutta tischì toschi*), ribattezzano Rosa come *'a milanisi*, mettendone in evidenza l'estraneità dall'ambiente nativo: «E allora se è di qua, “*corna dure*”, picchè parla tutta *tischì toschi?*» [...] «Lassala stare: *'a milanisi* ci avi ragione!» (*ivi*).

Nel film la mimesi socio-linguistica attribuirà il nomignolo più caratterizzante alla protagonista, abbandonando il soprannome *'a milanisi*: «Ma cù? *Tischì toschi?* Samira chiù dura l'avi i coinna. Prima o poi si stanca, *tischì toschi*». (VCBf, 38'22"- 38'55").

L'agnonimo *Corna dure* nel film viene invece riattribuito dalle donne del quartiere alla contendente principale di Rosa (*Samira corna dure è*, VCBf: 25'24"- 26'27") che nel romanzo invece era definita *'a patrùna di via Castellana Bandiera* (VCBr, p. 68).

Tra questa folla che si agita intorno alle protagoniste/contendenti, anche

i personaggi minori sono tratteggiati attraverso il soprannome. Ecco così apparire ora *quattrochi* (VCBr, p. 40) ora *Mariolino detto u piddu*²⁹, quest'ultimo inserito in un coro da tragedia greca in qualità di corifeo temporaneo:

Una voce all'improvviso esce dal coro e annuncia la *fine dello stasimo*. Tutti si voltano verso di lui: un uomo basso e minuto, con le rotelle ai piedi, si avvicina a Saro come se *andasse incontro a Creonte*. «Stai parlando cu mia?» ci spia Saro [...] «See, cu tia!» risponde *Mariolino detto 'u Piddu*, mentre scende dal suo skateboard (VCBr, p. 39).

Potremmo azzardare come nell'epilogo corale di *via Castellana bandiera* la Dante sembra quasi generalizzare ed estremizzare l'impianto policentrico delle scene iniziale e finale di *Cavalleria rusticana*, dove, come osserva Trifone³⁰, non ci sono "solisti", ma c'è invece l'"orchestra" dei paesani.

5.1 Altri elementi di etnificazione

All'ampio e diffuso sistema di agnomimi presenti in tutta l'opera dantiana, si affianca la congerie di modi di dire, benché non siano sempre attinti dal repertorio socio-culturale siciliano. Così in *Vita mia* il detto *Ti piaciù 'a bicicletta? Pedala!* (VM, p. 141), rivolto dalla madre al figlioletto (morto), risulta assai efficace, nonostante sia de-italianizzata: l'espressione, secondo modalità tipicamente verghiane³¹ appare riletteralizzata poiché il bambino viene rappresentato mentre inforca una bicicletta. Nel romanzo *via Castellana Bandiera* i modi di dire occorrono sia in frammenti testuali descrittivi dal sapore aulico e letterario (VCBr, p. 9) sia in contesti dialogici e corali. Ricordiamo ad esempio, l'assunto diastraticamente connotato, ma panitaliano, relativo alla presunta inettitudine alla guida delle donne: «*U vidi quannu ci sunnu 'i fimmini al volante?*» (VCBr, p. 27).

Alle strutture antropologiche (codice gestuale e canzoni popolari) la Dante ricorre, quasi necessariamente, nelle opere teatrali. Così in *LsMd* le protagoniste vengono tratteggiate con la gestualità (e alcuni segni distintivi, quali gli scudi) dei pupi siciliani. E nel flusso di ricordi d'infanzia delle pro-

²⁹ *U piddu* come attestato già da Mortillaro, s.v.: piddu/peppe: peppi nnappa, persona ridicola, idiota, incapace. V. MORTILLARO, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, I, Palermo, Tipografia del Giornale letterario; II, Palermo, Stamperia Orotea 1838-1844.

³⁰ TRIFONE, *L'italiano a teatro...*, pp. 152-153.

³¹ G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca 1982.

tagoniste il passato viene richiamato alla mente anche grazie a un'ampia digressione canzonettistica tratta da *Lu pisci spada* di Modugno:

ANTONELLA (*canta*): “*Ci pigghianu 'na fimminedda, drittu drittu 'ntra lu cori, e chiancia di duluri, ahia ahia ahia...[...]* e la varca strascinava, e lu sangu 'ni curria, e lu masculu chiancia, ahia ahia ahia...” (LsMd, pp. 43-44).

6. Conclusioni

Da quanto osservato, seppur in maniera escursiva, possiamo rilevare come la drammaturgia verghiana fornisca un contributo importante alla definizione linguistica del parlato teatrale moderno e contemporaneo³².

In tal senso la lingua di Emma Dante si caratterizza per uno sperimentalismo linguistico consapevole, ravvisabile dalla prima all'ultima produzione, nella continua ricerca di un codice attraverso cui rappresentare e caratterizzare adeguatamente i personaggi.

Se per *Carnezzeria* la Dante sceglie non un dialetto pan-siciliano, ma una 'parlata palermitana', nella *Trilogia degli Occhiali* mostra aperture non solo nei confronti di altre varietà del repertorio linguistico italiano (il napoletano in *Acquasanta*), ma anche verso varietà esterne come il francese ne *Il castello della Zisa*.

Per il dramma *Le sorelle Macaluso*, la Dante recupera con decisione la varietà regionale siciliana, diastraticamente connotata e ormai ampiamente sperimentata nelle opere precedenti.

Diversamente accade in *via Castellana Bandiera*, romanzo (2008) e film (2013), produzioni ponte tra le opere teatrali, non solo dal punto di vista diacronico, ma anche come genere testuale. Nel romanzo la Dante deve confrontarsi con la mediazione narrativa-descrittiva del discorso, che nelle opere teatrali è affidata a brevi didascalie, mentre nel film è risolta attraverso ampie sequenze di immagini. Nel romanzo per il piano narrativo la scrittrice sceglie tendenzialmente una varietà di italiano neostandard, con innesti sia di elementi aulici e letterari sia di tratti dialettali o regionali: sia l'elemen-

³² TRIFONE, *L'italiano a teatro...*; C. GIOVANARDI - P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino 2015; G. ALFIERI, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in G. SORBELLO (a cura di), *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno Internazionale della Fondazione Verga (Catania, 13-17 dicembre 2010), in «Annali della Fondazione Verga», n.s. III (2010), pp. 5-28.

to letterario sia quello regionale/dialettale sembrano assolvere alla funzione di animare il discorso narrativo, di renderlo più brillante.

Nella lingua filmica si rileva maggiormente la contrapposizione tra due poli: da un lato la varietà neostandard con innesti colloquiali scelta prevalentemente per i protagonisti, dall'altra una varietà di italiano regionale/dialettale, affidata alla comunità corale o a personaggi minori. Tale modulazione tra le varietà del repertorio linguistico consente di attuare processi di identificazione o alterità con il contesto sociale in cui è ambientata la vicenda.

Se Verga sembra non osare nella produzione drammaturgica rispetto ai capolavori³³, con Emma Dante si assiste a uno sperimentalismo "al contrario". La scrittrice infatti esibisce una certa disinvoltura stilistica nelle opere teatrali, mentre mantiene per i testi narrativi un registro più tradizionale, pur senza perdere la vena espressiva: nell'italiano standard e neostandard si innestano i tratti dell'etnificazione pre- e post- malavogliesca a cui Verga aveva fatto ricorso per creare una popolarità universale e interscambiabile, e perciò decodificabile, per ogni realtà geoculturale.

³³ Come dimostrato da TRIFONE (*L'italiano a teatro...*) e ALFIERI (*Verga...*).

DARAGH O'CONNELL

University College Cork

SOTTO IL SOLE VERGHIANO: VERGA E CONSOLO SCRITTORI DI COSE

In questo saggio vorrei esaminare come Vincenzo Consolo abbia stabilito un dialogo con le figure canoniche di Manzoni e Verga, concentrandomi sulle nozioni di genere e tradizione – in questo caso la tradizione letteraria specificamente siciliana. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo, del 1976, costituisce un ampliamento e una riorganizzazione radicale del romanzo storico siciliano. Questo testo autoriflessivo si confronta sia direttamente che indirettamente con i suoi modelli precursori. Questa indagine, pertanto, sarà duplice. Esaminando Manzoni e Verga separatamente, cercherò di dimostrare alcune delle tecniche di filtraggio impiegate da Consolo nel trattare questi due autori distinti; e anche di dimostrare che l'atteggiamento di Consolo nei confronti della tradizione è allo stesso tempo rispettoso e revisionista. Se cerchiamo un termine per racchiudere la sua poetica, forse *iperletterarietà* ci aiuta a definirla; perché qui vi è una strategia narrativa che rischia il proprio essere e la propria posizione futura attraverso un impegno senza riserve con i precursori letterari; invocando volutamente la tradizione italiana nella sua realizzazione, e coinvolgendo quella stessa tradizione nelle sue procedure.

La tradizione letteraria è uno dei maggiori interessi di Consolo e, decisamente, lo è il ruolo che egli avrà in essa. L'interesse verso antenati e tradizioni letterarie è parte di ciò che contraddistingue la sua particolare esperienza artistica. Avere una relazione profondamente sentita con la tradizione non implica necessariamente una subordinazione servile verso precursori e modelli. Piuttosto, nel caso di Consolo, implica un uso trasformativo e creativo della letteratura, e l'estensione dei suoi limiti: in pratica, l'accesso e la partecipazione a quella stessa tradizione. Nonostante le sue tematiche siano decisamente siciliane e, dalla ricchezza della tradizione letteraria siciliana, si possano estrarre grandi livelli di influenza, Consolo non ignora il contesto più ampio italiano all'interno del quale scrive. Parte del problema risiede

nella scrittura stessa di Consolo e nella vertiginosa serie d'interessi presente nelle sue opere e la sua consuetudine ad arricchire i suoi testi con dialoghi intertestuali polifonici complessi. Sono echi, motivi, reminiscenze, modelli retorici, allusioni dirette, e modelli architettonici a segnalare la *iperletterarietà* di Consolo.

Al di là dei testi stessi, Consolo fornisce numerosi esempi del suo particolare rapporto con la tradizione nei suoi saggi, nelle prefazioni e nelle numerose interviste. In una di queste interviste, in riferimento a Manzoni, afferma:

Manzoni è il nome fondamentale, sacramentale forse dovrei dire, della letteratura italiana moderna, del romanzo storico. E noi scrittori siciliani, “inclinati” alla storia, troviamo in Manzoni paternità e sostegno. Nel Manzoni dei *Promessi sposi* e della *Colonna infame*, quello della necessità della storia, prima della narrazione e soprattutto quello della necessità della metafora. [...] La lezione del Manzoni è proprio la metafora¹.

Qui c'è ben poco che possa far pensare a una relazione antagonista con Manzoni; piuttosto viene usato come una figura paterna gentile, sotto il cui ombrello generazioni di scrittori di prosa hanno trovato ombra. L'autore de *I promessi sposi* è un deposito di lingua e di motivo, una presenza seducente in quello che George Steiner chiamava lo *shadow-theatre of encounters*, cioè il teatro d'ombre di incontri².

La metafora manzoniana del romanzo storico è anche una metafora che Consolo ha voluto emulare in quasi tutta la sua opera. Ma Consolo s'impegna con Manzoni anche a livello parodico e testuale. Come capolavoro riconosciuto di Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è stato variamente descritto come una *Summa* della poetica consoliana, un frammento tra i frammenti e un'opera che ha come fondamento un progetto enciclopedico. L'uso multistrato di Consolo e la sua preoccupazione per il linguaggio lo collocano inevitabilmente all'interno di quella linea di «macaronici» che Contini definisce «gli esperti delle scritture composite, [...] degli aristocratici per definizione»³. Cesare Segre scrive che Consolo condivide con Gadda «la voracità linguistica, la capacità di organizzare un'orchestra di voci», ma anche, seguendo Bachtin, che il plurilinguismo di Consolo è anche «nettamente

¹ V. CONSOLO, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli 1993, pp. 46-47.

² G. STEINER, *Grammars of Creation*, Londra, Faber 2001, p. 73.

³ G. CONTINI, 'Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese', in ID, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1979, pp. 533-566, a p. 540.

plurivocità»⁴. I commenti di Bachtin sull'enciclopedismo nel genere del romanzo sono particolarmente rilevanti per quello che lui definisce il romanzo di «Seconda Linea». Questo tipo di romanzo cerca di ottenere una «generica, enciclopedica completezza», compreso l'uso di generi inseriti. Prosegue affermando che la funzione dei generi inseriti nei romanzi di Seconda Linea «ha lo scopo fondamentale di introdurre l'eteroglossia nel romanzo, di introdurre i molti e diversi linguaggi di un'epoca»⁵. L'uso sapiente di Consolo di mescolare generi letterari ed extraletterari contrassegna *Il sorriso dell'ignoto marinaio* come un complesso romanzo polifonico. Altrove Consolo afferma:

C'è questo gusto di rifare un po' in chiave ironica la letteratura italiana. Io dico che non siamo mai vergini, siamo degli obelischi incisi da geroglifici che poi emergono a nostra insaputa e quando sono consapevoli si ironizzano, ma anche a nostra insaputa emergono sempre. Credo che la letteratura sia una riscrittura continua⁶.

Nel capitolo V del romanzo *Il Vespero*, un contadino, Peppe Sirna, paralizzato dal dolore e senza fiato per la stanchezza, alza la testa dal suo lavoro per il suono delle campane. Qui c'è un'allusione evidente al dipinto *Angelus* di Jean-Francois Millet. Giovanni Tesio, che ha curato un'edizione critica del romanzo, vede in questo brano un'allusione letteraria alla poesia di Carducci *La chiesa di Polenta* della raccolta *Rime e ritmi*⁷. Tutto questo è in linea con la strategia intertestuale multipla di Consolo, che mescola il *pastiche* letterario con il riferimento pittorico. Ciò che sorprende, tuttavia, è che Tesio non abbia commentato il fatto che la maggior parte del brano è stampata in corsivo, suggerendo uno stato narrativo trasformato e un'ulteriore fonte per il brano:

Ed ecco che, *stando così immoto a sedere, sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, sentì anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. Di lì a poco sente un altro scampanò vicino, anche quello a festa; poi un altro. Corre per l'aure vespertine l'umil saluto, dalle campane del paese, la Matrice l'Annunziata San Michele, [...] rispondono le campane delle chiese di campagna,*

⁴ C. SEGRE, *Intrecci di voci: La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi 1991, pp. 83-85.

⁵ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 2001, p. 218.

⁶ S. SANNA, *A colloquio con Vincenzo Consolo*, in «Italienisch: Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht», 1 (1987), pp. 8-50, a p. 32.

⁷ V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, a cura di G. Tesio, Milano, Elemond scuola 1995.

dell'Eremo, il Rogato. A festa. Per l'Ascensione di domani, diciassette maggio⁸.

Si tratta, naturalmente, di un'appropriazione o prestito letterale dalla fine del capitolo 21 de *I promessi sposi* che descrive la conversione de l'Innominato⁹. Qui, naturalmente, l'allusione è ironica, perché nel capitolo Peppe Sirna non ha una conversione religiosa di alcun tipo, ma allo stesso modo si può dire che questo è il momento del testo in cui si convince e si converte alla nozione, anzi alla necessità, dell'azione politica. Ciò che è importante è che Consolo si è spostato dalle precedenti squallide descrizioni della sorte del contadino «lordo di vomito» al contrastante passaggio ultra-letterario, ecfrastico e rarefatto in questione. Tranne il corsivo non c'è nel testo nessuna indicazione che si tratti di una citazione manzoniana.

Ma Consolo era un siciliano e parafrasando D. H. Lawrence qui sta la difficoltà. Gli scrittori siciliani scrivono sì per un pubblico nazionale, ma allo stesso tempo scrivono all'interno di una tradizione esclusiva: una tradizione che si avvale di modelli nazionali e internazionali, ma che invoca di proposito la propria identità in ogni occasione. Qualunque sia il sostegno o la protezione che Consolo può aver sentito con la figura di Manzoni, le cose cambiano radicalmente con la figura di Giovanni Verga; qui emergono tensioni diverse. Consolo sente il bisogno di misurarsi con il romanziere catanese; per farlo sottolinea la peculiarità della tradizione siciliana e costruisce una genealogia letteraria che inizia con Verga come capostipite e lui stesso come erede naturale. All'interno di questa tradizione unica, abbiamo a che fare con una contro-storia dell'Italia dal punto di vista siciliano.

I paratesti d'autore, come i saggi e le interviste, rivelano come Consolo configuri la propria poetica all'interno di un paradigma verghiano. Per quanto riguarda l'importanza di Verga rispetto a Manzoni, Consolo sostiene che Verga aveva «la volontà di uccidere quel padre italiano che era Manzoni» per trovare la propria voce. Verga può benissimo aver avuto Manzoni nel mirino, ma l'eredità e la lotta di Consolo collocano chiaramente Verga all'inizio della tradizione siciliana a cui lui desidera tanto partecipare. L'obiettivo di Consolo di unirsi a questo filone è forse meglio articolato nella seguente citazione:

Ambientai *Il sorriso dell'ignoto marinaio* nel 1860, l'anno dell'Unità d'Italia. Se non riuscivo a parlare della rivoluzione politica del presente, avrei parlato di

⁸ V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Milano, Mondadori 2015, pp. 205-206.

⁹ A. MANZONI, *I promessi sposi 1840*, a cura di S. Nigro, Milano, Mondadori 2002, p. 409.

quella del passato, come nel *Gattopardo*. E decisi di muovermi nel solco della letteratura siciliana, sotto il grande sole verghiano¹⁰.

Verga, per Consolo, non è quello «schifosissimo Verga il più reazionario tra gli scrittori moderni» di cui scrive Vittorini ne *Le due tensioni*¹¹. Questo sole verghiano, tuttavia, ha un duplice aspetto, con qualità sia positive che negative. Verga è presente in tutta la produzione narrativa di Consolo: nel suo primo romanzo *La ferita dell'aprile*, il personaggio di Zio Peppe è tratto direttamente da quello verghiano, dal «mondo dei vinti»; il personaggio del capraio Janu in *Nottetempo, casa per casa* (1992) sembra provenire direttamente dalle pagine di *Jeli il pastore* di Verga, in quanto «l'accorgersi che non si sta bene o che si potrebbe star meglio» lo contraddistingue fin dall'inizio. Giovanni Verga stesso fa un'apparizione ne *L'olivo e l'olivastro* di Consolo del 1994, che è la rivisitazione di Consolo del nostos e tragico ritorno in Sicilia come Itaca perduta. Questo è interessante perché Consolo immagina un incontro privato tra il giovane Luigi Pirandello rispettoso che va a Catania e un Verga malinconico, proprio la vigilia del suo *Discorso su Verga*, testo fondamentale per gli studi verghiani ma anche per la nozione di Verga come scrittore di cose.

Altrove, Consolo cerca di abbinare certi aspetti della biografia di Verga alla sua e legge la vita di Verga e la grande svolta nella poetica verghiana attraverso il contatto con il mondo industriale di Milano e il concomitante ritorno in Sicilia attraverso la memoria, una Sicilia «solida» e «cristallizzata»¹². Il linguaggio che Consolo impiega è degno di nota – si riferisce allo «spaesamento» di Verga in questo nuovo contesto urbano. Inoltre, in un saggio su Verga – *Sopra il vulcano* – Consolo afferma: «A Milano si rivelano a Verga delle nuove storie, si rivela una nuova storia. Di cui non ha cognizione, memoria, linguaggio. E di fronte alla quale si ritrae, smarrito»¹³. La lettura di Consolo di Verga è, a ben vedere, un'auto-lettura – un'autoproiezione sul padre del verismo: in altre parole, l'ultima figura che si è unita al filone degli scrittori siciliani vede e legge se stesso in termini straordinariamente verghiani. In un altro brano Consolo utilizza la stessa identica terminologia per spiegare l'impatto che Milano ha avuto su di lui quasi un secolo dopo Verga:

[...] il mio trasferimento al Nord, a Milano, [...] e il conseguente spaesamen-

¹⁰ V. CONSOLO, *Odiata Sicilia quanto ti amo*, Intervista a Natalia Aspesi, 03 luglio 1992, «La Repubblica», 3 luglio 1992.

¹¹ E. VITTORINI, *Le due tensioni. Appunti per un'ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore 1967, p. 77.

¹² CONSOLO, *Fuga dall'Etna ...*, p. 68.

¹³ ID., *Di qua dal faro*, in *L'opera completa ...*, p. 1093.

to, subito in un contesto urbano, industriale di cui non avevo memoria, non possedevo linguaggio, e in un momento di acuta storia (1968), di acceso dibattito politico e culturale, di duro conflitto sociale¹⁴.

Ciò non significa, tuttavia, che Consolo non abbia alcune difficoltà con Verga. Egli segue la linea di Sciascia dal saggio *I fatti di Bronte* nell'accusare Verga di aver manipolato di proposito i fatti storici nella novella *Libertà*. Sia Sciascia che Consolo sostengono che Verga abbia consapevolmente sostituito il «pazzo» assassinato con un «nano», riducendo così la gravità del crimine perpetrato dalle truppe di Nino Bixio nella repressione della rivolta¹⁵. Consolo afferma:

Quindi c'è questa impostura letteraria compiuta da Verga. [...] io credo di avere una concezione diversa da quella del Verga. Verga era un antistoricista, lui credeva che non serviva a niente cambiare la condizione sociale dell'uomo, che l'uomo rimane sempre uno sconfitto e che la storia è un'illusione. Io sostengo che la storia non è un'illusione, la storia ha un suo cammino ineluttabile ed è sempre progressiva¹⁶.

Tuttavia, Verga rimane tra i primi modelli della poetica consoliana. Passando poi alle istanze testuali della presenza di Verga in Consolo, diventa evidente che le affinità tra il romanzo di Consolo *Il sorriso* e la novella *Libertà* di Verga sono sorprendenti: entrambi si concentrano sulle rivolte sanguinose di piccole città periferiche all'indomani dello sbarco di Garibaldi a Marsala. Infatti, *Il sorriso* si chiude con la parola «libirtaa» scritta in dialetto sanfratellano. Da prospettive completamente diverse, i due autori esaminano le tecniche repressive impiegate dai cosiddetti «liberatori» di Garibaldi su coloro la cui comprensione del concetto di libertà differiva dalla linea ufficiale del nuovo governo piemontese. Entrambe le rivolte sono storicamente reali e una conseguenza dello sfruttamento secolare delle masse subalterne dell'isola, eppure questi eventi sono curiosamente assenti dai resoconti patriottici della *gloriosa* rivoluzione.

Il grido «Viva l'Italia! Viva Garibaldi!» ha la sua diretta correlazione nella novella di Verga con il grido ripetuto tre volte «Viva la libertà!». Ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, il grido che fungerà da segnale per la rivolta rispecchia

¹⁴ ID., «*Il sorriso*», vent'anni dopo, in *L'opera completa* ..., p. 1253.

¹⁵ L. SCIASCIA, *I fatti di Bronte*, in *Opere, Volume II – Inquisizioni – Memorie – Saggi*, a cura di P. Squilacioti, Milano, Adelphi 2019, pp. 215-228.

¹⁶ SANNA, *A colloquio con Vincenzo Consolo* ..., p. 39.

curiosamente l'abisso fra significato e aspettative nel testo precursore. Nel capitolo *Il Vespero*, uno dei leader della rivolta, il borghese e benestante don Ignazio Cozzo, invita gli uomini a gridare «Viva l'Italia» all'inizio della rivolta. Viene immediatamente insidiato da Turi Malandro Fragapane, capo dei braccianti: «Io dico: il segnale sarà «Giustizia!» e non «Viva l'Italia!», capite? «Giustizia!»»¹⁷. Questo motivo viene ripreso e mutato ulteriormente nelle *scritte* dei ribelli incarcerati che adornano le mura della prigione a forma di spirale. Il numero VII delle scritte racconta:

VIVA LA TALIA
GRIDÒ IL GALANTUOMO
VINDITTA VINDITTA
GIUSTIZIA
IL NOSTRO CAPOBANDA¹⁸

Al numero XI delle scritte queste denominazioni hanno chiuso il cerchio, con il ritorno dell'Italia e di Garibaldi al grido, ma questa volta la mutazione è completa; quello che era stato un grido di battaglia diventa ora un'invettiva contro i cosiddetti *liberatori* che hanno incarcerato i rivoltosi analfabeti:

PORCA LA TALIA
PORCO LO RE
E PORCO GARIBARDO¹⁹

Nella *Libertà* di Verga c'è un racconto straziante dell'omicidio del figlio del notaio:

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. [...] Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; [...] - Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni - e tremava come una foglia - Un altro gridò: - Bah egli sarebbe stato notaio, anche lui!²⁰

¹⁷ CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ..., p. 209.

¹⁸ Ivi, p. 245.

¹⁹ Ivi, p. 249.

²⁰ G. VERGA, *Libertà*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 339-340.

Ciò che è degno di nota in questo brano sono le somiglianze con il numero III delle 'Scritte' del romanzo di Consolo, che descrive il massacro del nipote di un altro notaio:

PUZZA DI MERDA A NOI
LA SERA DI SCESA NEL PAESE
STANO TURUZZO
STRASCINO FORA
SERRO COLLE COSCE
SFORBICIO IL GARGAROZZO
NOTARO SARIA STATO PURE LUI²¹

Verga è servito quindi, attraverso la sua novella, come una delle influenze, testuali e tematiche, de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Pertanto, nonostante il desiderio di Consolo di incorporare il maggior numero possibile di discorsi nel romanzo e di non privilegiarne uno, la storia che viene drammatizzata nella narrazione è profondamente testuale e letteraria. Questo è in linea con la sua poetica palinsestica e la costante riscrittura delle fonti testuali. Ma Verga è anche molto di più. Nella prefazione all'edizione Sellerio de *Le storie del castello di Trezza*, Consolo afferma:

Quel castello di Trezza diventa ora la torre sulla spiaggia di Sandycove dell'*Ulisse* di Joyce. La torre da cui comincia la narrazione dell'odissea di un uomo, degli uomini. L'odissea dei vinti²².

Anche se è Vittorini a inaugurare il *nostos* nella letteratura siciliana con *Conversazione in Sicilia*, Consolo situa Verga come l'ideatore di questo movimento. *Il Castello di Trezza* diventa per Consolo la torre di Joyce a Dublino, che diventa un motivo anche nelle sue opere successive, e sempre sotto quel sole verghiano. Ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* il personaggio di Mandralisca articola il grande sogno per il futuro, ma è anche un sogno letterario, un sogno che Consolo condivide con Verga, entrambi scrittori di cose:

Ah, tempo verrà in cui da soli conquisteranno que' valori, ed essi allora li chiameranno con parole nuove, vere per loro e giocoforza anche per noi, vere perché i nomi saranno intieramente riempiti dalle cose²³.

²¹ CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ..., p. 241.

²² ID., *Del castello di Trezza*, in *L'opera completa* ..., p. 1087.

²³ ID., *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ..., p. 120

ANGELO CAMPANELLA

Università di Palermo

SPIGOLATURE LINGUISTICHE
DA VERGA A SILVANA GRASSO

Introduzione

Si intende mostrare come alcune caratteristiche presenti nel romanzo *Il bastardo di Mautàna* di Silvana Grasso (1994)¹ rivelino un influsso verghiano, con particolare riferimento alla novella *La Lupa* (1880)². Istituiremo tra le due opere un raffronto intertestuale sul piano linguistico, al fine di collocare la produzione della Grasso tra tradizione e innovazione, mostrando i debiti derivanti dalla riscrittura e gli elementi di novità. L'analisi linguistica potrà risultare utile per cogliere la vitalità della lingua e indagare le ragioni profonde dello stile di Verga e di Silvana Grasso. Per esempio, quando i due autori utilizzano le strutture marcate della frase come le dislocazioni a destra o a sinistra, intendono conferire al messaggio una sfumatura che ci consente di percepire la voce narrante come siciliana³ o di cogliere la caratterizzazione di un personaggio sul piano sociale attraverso echi della lingua parlata. La marcatura dei costituenti, insomma, va annoverata tra le figure insostituibili e va considerata come una tecnica di valorizzazione sul piano della lingua stessa. Occorre chiarire *in limine* che l'influsso verghiano sul romanzo della Grasso, oltre che da un raffronto linguistico, risulta ancor più evidente alla luce della struttura narratologica, del sistema dei personaggi e dei temi di fondo, che potranno essere oggetto di analisi in altra sede.

¹ Il romanzo fu pubblicato per la prima volta nel 1994: S. GRASSO, *Il bastardo di Mautàna*, Roma, Anabasi 1994. Per questo lavoro abbiamo utilizzato la seguente edizione: S. GRASSO, *Il bastardo di Mautàna*, Torino, Einaudi 1997, dalla quale traiamo le citazioni.

² La novella *La Lupa* è stata pubblicata per la prima volta nel 1880. Edizione utilizzata per le citazioni: G. VERGA, *La Lupa e altre novelle di sesso e di sangue*, a cura di S. Campailla, Roma, Newton & Compton 1996.

³ La sintassi del dialetto siciliano fa prevalere spesso una disposizione dei costituenti secondo l'ordine Verbo Soggetto e non, come si preferisce in italiano, Soggetto Verbo.

1. Dai toscanismi di Verga agli aulicismi della Grasso

Scriva Fabio Ruggiano:

Le fonti di lingua di Verga adolescente, il dialetto, l'ambiente culturale classicista della scuola privata di Abate [...] e della letteratura risorgimentale gli trasmettono un'impressione di lingua letteraria aulica e patetica, librescamente toscana. [...] I tratti di questa lingua [...] non saranno dall'autore mai abbandonati del tutto⁴.

In effetti, *La lupa* è del 1880, ma contiene molti elementi che possono essere ricondotti alla tradizione di stampo toscano o a un registro aulico. Per esempio, l'uso dei pronomi soggetto «ella», «egli» e addirittura l'aulico pronome «ei»⁵, significativamente utilizzato nell'ultima sequenza per conferire al testo una sfumatura tragica⁶. L'uso di preposizioni articolate tronche: «pe' capelli»⁷, «co' denti»⁸, «da' campi»⁹. Il mantenimento del dittongo toscano in parole come «figliuoli»¹⁰, «figliuola»¹¹. Congiunzioni arcaiche: «allorquando»¹², «allorché»¹³. Verbi di uso arcaico: «togliere» al posto di «prendere moglie» nella frase «nessuno l'avrebbe tolta in moglie»¹⁴. La struttura toscaneggiante o aulica non è presente solo nelle sequenze narrative e nel discorso indiretto, ma talvolta è riscontrabile anche all'interno del discorso diretto, laddove ci si aspetterebbe una mimesi del parlato con l'uso di forme dialettali o di varianti regionali siciliane.

⁴ F. RUGGIANO, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, p. 231. Anche Enrico Testa parla di coesistenza tra mimesi delle forme del parlato e strutture della tradizione letteraria. Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, p. 136.

⁵ VERGA, *La Lupa...*, p. 24.

⁶ In altri luoghi di *Vita dei campi* Verga usa il pronome «ei» per ragioni fonetiche, soprattutto in nessi con pronomi obliqui o con suoni palatali cooccorrenti. Cfr. D. MOTTA, *Il tessuto linguistico di «Vita dei campi» tra grammatica e retorica*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», n. 21 (2007), p. 422.

⁷ VERGA, *La Lupa...*, p. 22.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 23. Daria Motta, riprendendo gli studi di Testa sui *Malavoglia*, osserva che nell'uso dei connettivi, anche in *Vita dei campi*, Verga costruisce il testo ricorrendo sia alle strategie dello scritto che a quelle del parlato, al punto che si può parlare di moduli dell'oralità e moduli dello scritto. In entrambi i casi, la collocazione di tali moduli non è mai casuale, come si evince dalle varianti e dagli abbozzi, che consentono di osservare le tante correzioni e riformulazioni operate da Verga (MOTTA, *Il tessuto linguistico...*, p. 432).

¹⁴ Ivi, p. 21.

Il romanzo di Silvana Grasso è stato studiato nei suoi aspetti linguistici complessivi da Marina Castiglione, nella monografia *L'incesto della parola. Lingua e scrittura in Silvana Grasso*,¹⁵ che raccoglie un'imponente mole di dati e consente di classificare lessico, strati e movenze morfosintattiche. Marina Castiglione propone una classificazione del materiale lessicale in quattro categorie: strato dialettale, che comprende gli autoctonismi¹⁶; strato regionale, costituito dai regionalismi; strato italiano, in cui si fanno confluire sia aulicismsi sia disfemismsi, oltre ai neologismsi; strato allogeno, che comprende termini in greco e latino¹⁷. Ad uno sguardo ravvicinato sul testo della Grasso, si osserva intanto che, rispetto al modello verghiano, è scomparso il sostrato del toscano letterario, ma sono ripresi ed esasperati gli stilemi riconducibili alla poetica del vero. La narrazione della Grasso è condotta su una base di italiano di registro aulico che prevede l'uso di un lessico ricercato e la presenza di arcaismsi. Per esempio, già nell'incipit è presente l'aggettivo «leggiero»¹⁸ in luogo di «leggero». Si tratta, è vero, di un toscanismo, ma a differenza di Verga, che ricorreva a voci toscane per allusione a un modello letterario risorgimentale, la Grasso opera una scelta di ricercatezza. Altri esempi: le scelte grafiche «sagrestano»¹⁹, il lessico desueto in «attrista»²⁰, «empire»²¹, eccetera²².

2. Discorso diretto e libero indiretto

Nel discorso diretto Verga alterna frasi in italiano formale, come «ed io voglio vostra figlia, che è zitella»²³, pronunciata da Nanni, a frasi in cui si inseriscono elementi del registro parlato popolare, come nel caso di «Cosa gli date a vostra figlia Maricchia?»²⁴. In questa frase, pronunciata anch'essa da Nanni, si osserva un uso agrammaticale del pronome «gli»; il costruito sin-

¹⁵ M. CASTIGLIONE, *L'incesto della parola. Lingua e scrittura in Silvana Grasso*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 2009.

¹⁶ Per il termine "autoctonismo" si veda R. SOTTILE, *Sciasciaro dialettale. 67 parole dalle Parrocchie*, Firenze, Cesati 2021, *passim*.

¹⁷ Cfr. CASTIGLIONE, *L'incesto della parola. Lingua e scrittura in Silvana Grasso ...*, pp. 54-55.

¹⁸ GRASSO, *Il bastardo di Mautàna...*, p. 9.

¹⁹ Ivi, p. 58.

²⁰ Ivi, p. 12.

²¹ Ivi, p. 50.

²² Cfr. CASTIGLIONE, *L'incesto della parola ...*, pp. 78-79.

²³ VERGA, *La Lupa...*, p. 21.

²⁴ Ivi, p. 22.

tattico marcato della dislocazione a destra, usato spesso da Verga per rappresentare il parlato popolare; il ricorso a un nome, Maricchia, ben connotato sull'asse diatopico, perché di chiara ascendenza siciliana. È interessante notare che una tale differenza di stile, all'interno del discorso diretto, è attribuita al medesimo personaggio, il quale di fatto non possiede una voce specifica e riconoscibile. Nanni si esprime talvolta con frasi in italiano standard, altre volte usa l'italiano regionale o il linguaggio assertivo dei proverbi popolari: «No! Non ne va in volta femmina buona nell'ora fra vespero e nona!»²⁵. In questo caso, Verga desidera proporre una mimesi del parlato, ottenuta per mezzo del doppio punto esclamativo e dell'inversione dei due cola del proverbio. Una medesima variabilità stilistica si riscontra nelle battute della Lupa, che vanno dal registro formale al parlato con influssi dialettali. La prima frase attribuita alla Lupa è questa: «Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!»²⁶. In questo caso, le movenze del parlato sono suggerite attraverso il doppio uso del punto esclamativo, l'anafora e l'epanalessi. Si noti, però, che la transitività del verbo è rispettata, secondo le norme del registro formale. Più avanti, la Lupa dice: «Essa ha la roba di suo padre [...] a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina [...]»²⁷. In questo caso l'operazione messa in atto da Verga è più complessa. Il parlato di registro popolare emerge dall'uso di «Essa» in luogo di «Ella»²⁸, da elementi lessicali che rinviano al gergo contadino siciliano, «roba»; da un uso agrammaticale delle reggenze: «a me mi basterà»²⁹, con il costrutto marcato della dislocazione a sinistra. Accanto a tali elementi, però, è presente il toscanismo «cantuccio», che denuncia l'artificio linguistico e ci consente di dedurre che la mimesi del parlato regionale è il risultato di un'operazione svolta a tavolino. Si tratta di una lingua letteraria, che è funzionale a dare un'idea del parlato popolare pur senza riprodurlo di fatto³⁰. In altre

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 21.

²⁷ Ivi, p. 22.

²⁸ Daria Motta precisa che «il pronome *esso* [...] nelle lettere di scriventi colti del primo Ottocento costituisce l'alternativa più comune a *egli*», ma poi aggiunge che il pronome *essa* nel dialogo tra Nanni e la Lupa potrebbe essere influenzato dal siciliano *idda*. Cfr. MOTTA, *Il tessuto linguistico...*, p. 422.

²⁹ Come ha osservato Contini, in realtà tali forme non sono da considerarsi necessariamente come influssi del dialetto siciliano, ma possono derivare dalla tradizione manzoniana. Scrive Contini: «gli umili verghiani [...] parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano» (G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 19861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 142) e propone tra gli esempi il *che* usato per introdurre l'interrogativa, nel nostro testo in esame compare «Che volete, gnà Pina?», e la prolessi pronominale, come «a me mi». Cfr. P. TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino 2007, pp. 105-106.

³⁰ Sugli strumenti linguistici utilizzati da Verga nel suo laboratorio di scrittore, si veda, per esempio, G. ALFIERI, *Verga e «il valore d'uso» nella lingua e nel dialetto, tra vocabolari siciliani, toscani e... non solo*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXXII (2021), p. 119 sgg. Alfieri passa

parole, Verga trova una terza via tra il dialetto puro e l'italiano puro, costruendo artificialmente una lingua impura e duttile, che, per usare le parole di Pietro Trifone, «conduce al riuscito innesto del colorito dialettale siciliano entro un impianto linguistico saldamente italiano»³¹.

Silvana Grasso italianizza alcune espressioni tipiche del dialetto, per esempio «ogni due e tre», e riproduce strutture ricorrenti nel dialetto siciliano, come le figure di ripetizione, che, a differenza di quanto si è osservato a proposito di *Vita dei campi*, sono presenti in gran numero anche nelle sequenze narrative e non solo nei dialoghi: «quanto a vederci Semenza non ci vedeva»³². L'epanalessi è presente in tutto il romanzo, ma in particolare ricorre in maniera quasi ossessiva nelle sezioni dedicate all'arciprete Lupo, che sente l'eco insistente delle parole di don Giachino, dalla quale non riesce a liberarsi, nonostante il vecchio patriarca sia morto da anni. Attraverso la figura di ripetizione, Silvana Grasso rende l'opprimente insistenza del pensiero ossessivo, sottolineata da un uso fitto dei punti di sospensione, nelle sequenze di discorso diretto:

È svelto Lupo... Mariannina... lo dobbiamo fare studiare... questo tuo figlio... magari da prete in seminario... e poi Vescovo magari... chissà... Vescovo di Piazza Armerina... sai se la passano bene i preti... fatica poco e tasca piena... i Vescovi poi... altro che terre e poderi... i padroni sono... ti dico... i padroni... Dio in cielo e loro in terra... e tu Lupo... che ne dici tu...?³³

Nelle sequenze dialogiche, si osserva anche la presenza della particolare forma di epanalessi, la frase foderata: «la facciamo la cosa questa sera... che la facciamo?»³⁴. Inoltre, a differenza della prosa verghiana, che ne è priva, il testo della Grasso presenta alcune sequenze nelle quali l'autrice insiste su particolari osceni e talvolta inserisce difemismi, non presenti mai in Verga. Per esempio:

E questo succedeva a Mautàna specie quando a San Martino si provava il vino nuovo che, giovane di fermento, li scuocera i visceri digiuni e li sfiniva d'un'ingrata diarrea per la quale, oltre alla pena del bruciore all'ano, dell'incontinenza, delle coliche intestinali, si doveva patire lo sfottimento degli altri.³⁵

in rassegna i vocabolari e i repertori utilizzati dall'autore e affronta il tema della «tricuspidè» costituita da vocabolari di latino, italiano, dialetto siciliano.

³¹ TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi ...*, p. 97.

³² GRASSO, *Il bastardo di Mautàna...*, p. 14.

³³ *Ivi*, p. 56.

³⁴ *Ivi*, p. 57.

³⁵ *Ivi*, p. 11.

In questa breve sequenza, la Grasso inizia utilizzando un registro di italiano formale, ma il periodo poi sembra ribaltare lo stile iniziale introducendo il costrutto della dislocazione a destra «li scuoceva i visceri digiuni» e l'uso di un lessico afferente a situazioni che lo stesso Verga avrebbe considerate eccessive: «diarrea», «ano», ma anche il disfemismo «sfottimento».

3. La poetica del vero e l'innovazione della Grasso

Nell'ambito della poetica del vero, Verga costruisce una lingua che possa rappresentare in modo credibile il parlato e l'andamento dei personaggi popolari. Le scelte linguistiche in tal senso non si limitano alle sequenze di discorso diretto, ma anche alla costruzione del discorso indiretto libero, che nella novella occupa uno spazio importante, fin dall'incipit. Si osservano alcuni costrutti sintattici marcati. Per esempio, dislocazioni a sinistra: «alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime»³⁶; dislocazioni a destra: «glieli piantava in faccia, quegli occhi»³⁷, «adesso l'amava anche lei quel marito»³⁸. Il periodo ipotetico costruito con l'imperfetto: «il parroco ricusò di portargli il Signore se la Lupa non usciva di casa»³⁹. L'uso del *che* polivalente⁴⁰: per esempio, oltre al *che* in funzione di pronomi relativo o di congiunzione dichiarativa, si osserva l'uso del «ché» causale al posto di «perché» in «Svegliati, ché ti ho portato il vino»⁴¹ o in «Ammazzami, – rispose la Lupa, – ché non me ne importa»⁴². Nell'ambito della mimesi del parlato, Verga usa il *che* a metà tra il pronome e la congiunzione: «Che volete, gnà Pina?»⁴³, «Non sapeva più che fare»⁴⁴. Interessante la scelta del *che* in contesti che presentano costrutti idiomatici o che riportano detti della mentalità popolare per mezzo del discorso indiretto libero⁴⁵: «Ed avrebbe voluto strapparsi gli occhi per non vedere quelli della Lupa, che quando gli si ficcavano ne' suoi

³⁶ VERGA, *La Lupa...*, p. 23.

³⁷ Ivi, p. 22.

³⁸ Ivi, p. 23.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Alcuni fenomeni, come nel caso del *che* polivalente, in realtà potrebbero essere associati alla ricerca di uno stile che riproducesse il parlato e non solo specificamente il dialetto siciliano. Per un approfondimento di questo aspetto si veda MOTTA, *Il tessuto linguistico...*, p. 441 sgg.

⁴¹ VERGA, *La Lupa...*, p. 22.

⁴² Ivi, p. 24.

⁴³ Ivi, p. 21.

⁴⁴ Ivi, p. 23.

⁴⁵ Cfr. MOTTA, *Il tessuto linguistico...*, p. 444.

gli facevano perdere l'anima ed il corpo»⁴⁶. Sul piano sintattico, la massiccia presenza di fatismi evidenzia e rafforza la componente parlata del testo. Spesso si tratta di fatismi neutri, denotativi: «diceva», «domandava», «disse», «rispose». In alcuni casi, l'autore sceglie verbi dal valore connotativo intenso, che contribuiscono a indirizzare il lettore e forniscono un'interpretazione emotiva dell'azione descritta: «singhiozzava»⁴⁷, «minacciò»⁴⁸, «balbettò»⁴⁹. Inoltre, come ha osservato Daria Motta⁵⁰, Verga fa prevalere il connettivo *e* rispetto a strutture ipotattiche più complesse. Si tratta di una strategia coordinativa funzionale a conferire una sfumatura di parlato anche al discorso indiretto. Per esempio: «Nanni era tutto unto e sudicio dell'olio e delle olive messe a fermentare, e Maricchia non lo voleva a nessun patto»⁵¹. Si osserva, infine, un massiccio uso delle ripetizioni, che nel discorso diretto assumono talvolta la forma della frase foderata: «Andrò dal brigadiere, andrò!»⁵².

Se procediamo al confronto col romanzo della Grasso, già alla prima pagina⁵³, possiamo osservare la tecnica stilistica: la base è l'italiano di registro letterario alto, ma si innestano elementi di caratterizzazione linguistica. A partire dall'epigrafe in siciliano «*Stidda ca nascisti a lu livanti / stidda ca va cuoddi a lu punenti*», che invita il lettore a varcare una soglia oltre la quale si accede a un mondo avvolto dalla sicilianità. Si noti che questa litania dialettale, seppure presente in Pitrè, è stata raccolta dalla Grasso direttamente dai parlanti del territorio catanese, come documentato da Marina Castiglione: «I versi vennero uditi dalla Grasso, durante un concerto in piazza, da un cantastorie di paese che li citava ad incipit di una esecuzione»⁵⁴. Vi è poi il toponimo «Mautàna», che è un toponimo reale del territorio di Gela, ma nella trama del romanzo corrisponde di fatto a un territorio di fantasia⁵⁵, il toponimo «Accia», voce siciliana che significa sedano, l'uso di espressioni come «macchia di rovi» e, sul piano sintattico, il costruito marcato della dislocazione a destra: «gliele spaccava le labbra rosse come le hanno solo le vergini».

⁴⁶ VERGA, *La Lupa...*, p. 23.

⁴⁷ Ivi, p. 22.

⁴⁸ Ivi, p. 23.

⁴⁹ Ivi, p. 24.

⁵⁰ MOTTA, *Il tessuto linguistic...*, p. 433.

⁵¹ VERGA, *La Lupa...*, p. 22.

⁵² Ivi, p. 23. Per l'uso delle frasi foderate in Verga, si veda P. TRIFONE, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino 2007, pp. 102-103. Daria Motta osserva che in *Vita dei campi* si contano in tutto sette occorrenze di frase foderata, tutte presenti in contesti dialogici. MOTTA, *Il tessuto linguistico...*, pp. 446-447.

⁵³ GRASSO, *Il bastardo di Mautàna...*, p. 9.

⁵⁴ CASTIGLIONE, *L'incesto della parola...*, p. 31.

⁵⁵ Cfr. CASTIGLIONE, *L'incesto della parola...*, p. 281.

Proseguendo nella lettura⁵⁶, i costrutti sintattici marcati divengono più frequenti e si notano parole siciliane italianizzate, «niuro», «raspare», «acro», o voci siciliane autoctone non adattate, «malupirtùsu», «rrunchiàte», che la Grasso riporta in corsivo e accentate.

La lingua di Verga di recente è stata analizzata da Fulvio Leone, nel suo *La lingua dei Malavoglia rivisitata*⁵⁷, ma anche da Gabriella Alfieri, in diversi interventi⁵⁸. Leone problematizza gli studi precedenti sull'uso del dialetto da parte di Verga affermando che «non si possono definire sicilianismi [...] fenomeni ben presenti nell'italiano nazionale del secondo Ottocento (e spesso anche nell'italiano antico e di oggi, cioè pancronici), soltanto perché, per comune etimologia e costruzione, corrispondono agli equivalenti del dialetto»⁵⁹. Giovanni Verga, argomenta Leone, fu combattuto tra due aspirazioni contrastanti: da un lato desiderava prendere le distanze dal dialetto in quanto linguaggio delle classi inferiori, dall'altro sentiva l'esigenza di conferire al testo una coloritura locale, soprattutto nei dialoghi e nel discorso indiretto libero. Ciò che Verga crea è una sorta di illusione del dialetto⁶⁰. Gabriella Alfieri riconduce le scelte linguistiche di Verga a un processo traduttivo:

«il nostro non fu certo un *traduttore-traditore* della versione originaria del suo discorso, nata forse in dialetto nella mente del Verga parlante, ma immediatamente riconvertita in lingua nella mente “malata di letteratura” del Verga scrittore⁶¹.

In altre parole, Verga, pur a partire da una conoscenza diretta del dialetto, si pone il problema di adattare e riconvertire il linguaggio al fine di renderlo intellegibile al pubblico esterno senza tradirne lo spirito. Per l'a-

⁵⁶ GRASSO, *Il bastardo di Mautàna...*, pp. 10-11.

⁵⁷ F. LEONE, *La lingua dei Malavoglia rivisitata*, Roma, Carocci 2006.

⁵⁸ Cfr. soprattutto G. ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2006), pp. 205-290. Numerosi sono gli studi precedenti che riportano analisi sulla lingua di Verga, a partire dalla monografia L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1995. Ricordiamo anche G. DEVOTO, *Giovanni Verga e i piani del racconto in: Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier 1962, pp. 202-214; L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero 1976, pp. 305-311; A.M. CIRESE, *Verga e il mondo popolare*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi 1976, pp. 3-32. Utile sintesi sulla lingua di Verga è quella redatta da Fabio Ruggiano, in *Verga e il Verismo...*, pp. 231-243.

⁵⁹ LEONE, *La lingua dei «Malavoglia»...*, p. 117.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 62-65.

⁶¹ ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole»..., p. 285.

nalisi linguistica di *Vita dei campi*, inoltre, si rinvia soprattutto agli studi di Daria Motta⁶².

Per un'ulteriore nota sullo stile della Grasso, infine, si osserva il ricorso alla figura dell'allusione, nella sua specifica articolazione in forma di citazione. Nel romanzo, la citazione costituisce un "effetto eco"⁶³, cioè rinvia a un contenuto o a una forma che non sono richiamate esplicitamente dall'autrice, ma si intendono compresi tra le conoscenze del lettore. La scelta dei nomi dei personaggi, l'uso di innesti dialettali e di proverbi o versi tratti dal patrimonio popolare, ma anche l'impianto generale della trama e i temi di fondo⁶⁴ fanno spesso riferimento alle opere di Verga e in particolare alla novella *La Lupa*, che tuttavia non è mai citata esplicitamente. La Grasso, in altre parole, istituisce con il lettore un patto narrativo basato sul non detto e in questo modo lo seduce, facendo appello alla sua capacità di cogliere i riferimenti. La rete di rimandi intertestuali, nel caso delle due opere in esame, si estende anche agli aspetti più specificamente linguistici e allo stile. Da questa prospettiva è possibile cogliere meglio la specificità della sua prosa. Un'analisi delle figure retoriche consente, infatti, di individuarvi un tono nuovo, rafforzato dalla presenza di disfemismi, del tutto assenti nella prosa verghiana. Inoltre, la scrittrice di Giarre utilizza il dialetto autentico della propria microarea, attinto direttamente sul campo e non si limita, come Verga, a un'attenzione meramente letteraria verso il siciliano.

Conclusioni

Da un confronto lessicale, sintattico e prosodico tra i due testi di Verga e Grasso, emerge che la lingua della Grasso è di fatto influenzata, oltre che da un siciliano mediato attraverso la letteratura, anche da uno strato di siciliano attinto direttamente all'uso. Pertanto, la Grasso usa molti autoctonismi, invece Verga si mantiene su un uso puramente letterario del dialetto e attinge a una variante standard del siciliano⁶⁵. Verga costruisce la mimesi del parlato con caratterizzazione siciliana a partire da un sostrato attinto alla tra-

⁶² MOTTA, *Il tessuto linguistico...*; D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi n. 11, Acireale, Bonanno 2011.

⁶³ Cfr. M. PRANDI, *Le metafore tra le figure: una mappa ragionata*, Novara, UTET Università 2021.

⁶⁴ L'analisi comparata dei temi di fondo e della struttura narratologica dei due testi non è oggetto di questo lavoro, ma il riferimento valga quale spunto per ulteriori ricerche.

⁶⁵ Per una trattazione esaustiva di questo assunto si rinvia alle monografie citate di Castiglione e Leone, nelle quali è possibile trovare un congruo numero di esempi. La matrice letteraria della lingua di Verga e il «monolinguisimo tendenziale» dei veristi è sintetizzato anche da Fabio Ruggiano, in *Verga e il Verismo...*, p. 238.

dizione letteraria risorgimentale, ricca di toscanismi e di stampo manzoniano. Su tale base opera a tavolino riscrivendo i testi alla luce di strutture marcate sul piano del parlato e caratterizzate sull'asse diatopico del siciliano. Silvana Grasso, invece, edifica la propria lingua su un sostrato letterario di italiano formale aulico, arricchito da elementi lessicali ricercati e arcaicizzanti. Su tale strato, l'autrice innesta le strutture del parlato dialettale attingendo non solo alla tradizione letteraria verista, ma anche alla lingua viva e non disdegnando di inserire termini non adattati e disfemismi. In altre parole, la Grasso esaspera sia i toni dell'aulicismo sia quelli del registro basso popolare. Alla luce di una tale differenza di metodo, la lingua della Grasso, nutrita anche di circa un secolo di esperienze letterarie da Gadda a Consolo, sembra aver portato a compimento e maturazione quella mimesi che il Verga, ancora legato alla tradizione risorgimentale che pure rivoluzionò, non aveva perseguito fino in fondo.

INDICE DEI NOMI

Verga, Giovanni non è indicizzato in quanto è in tutte le pagine.

- Alfieri, Gabriella, 10, 13n, 15n, 16 e n, 38n, 39n, 41n, 43n, 44n, 46n, 48n, 49n, 51n, 77 e n, 80 e n, 107 e n, 108n, 111 e n, 113n, 117 e n, 123n, 139n, 161n, 166n, 167n, 168n, 170-172, 184n, 188 e n
- Alicata, Mario, 154 e n
- Alighieri, Dante, 18, 99, 136
- Amici, Gualtiero, 58n
- Arcidiacono, Salvatore, 107n, 108n,
- Ariosto, Ludovico, 99
- Aristarco, Guido, 147
- Aristotele, 50 e n, 51 e n, 52 e n, 53n
- Asor Rosa, Alberto, 31n, 165n
- Bachtin, Michail Michajlovi , 68, 174, 175 e n
- Baci-Pop, Aliana, 84n
- Baldacci, Luigi, 107 e n
- Baldi, Guido, 13, 14n, 55 e n, 165 e n
- Baldini, Alessio, 13n, 68n
- Balzac, Honorè (de), 27, 34
- Baranelli, Luca, 143n
- Barbera, Gianluca, 123n
- Barberi Squarotti, Giorgio, 111n, 127n
- Barco, Giovan Battista, 50n, 52n
- Barengi, Mario, 145n, 154n
- Barilli, Renato, 137n
- Barsotti, Anna, 161n, 162n, 163n, 165n
- Battaglia, Salvatore, 33n, 111n, 127n, 134n
- Battistini, Andrea, 71n
- Beccaria, Gian Luigi, 123n
- Belpoliti, Marco, 156n, 160n
- Benjamin, Walter, 60, 85
- Berardi, Marco, 143
- Bernardini Capuana, Adelaide, 10, 87-94
- Berruto, Gaetano, 47n, 130 e n
- Bertolini, Lucia, 28n
- Bertoncini, Giancarlo, 112n
- Bertoni, Clotilde, 56n
- Bertoni, Federico, 56n
- Betteloni, Vittorio, 96n
- Bianciardi, Luciano, 145-152
- Biffi, Marco, 107n, 108n,
- Bigazzi, Roberto, 55n, 61n
- Biondolillo, Francesco, 88n
- Blundo, Irene, 147n, 148 e n
- Bo, Carlo, 141
- Boccaccio, Giovanni, 136
- Bodei, Remo, 156n

Boito, Arrigo, 39
 Boito, Camillo, 39
 Bonardi, Luigi (pseudonimo Maler-
 ba), 10, 153
 Bonaviri, Giuseppe, 67
 Borgese, Giuseppe Antonio, 10, 98,
 100-102, 105, 106 e n
 Borgese, Maria, 22n
 Borsellino, Nino, 81 e n
 Boutet, Edoardo, 95
 Brancati, Vitaliano, 10, 11 e n, 67,
 99, 113-122, 133, 137, 141
 Brentani, Emilio, 55, 57
 Brera, Gianni, 145
 Bruni, Francesco, 41n, 166n
 Bufalino, Gesualdo, 11 e n
 Buñuel, Luis, 154
 Buttitta, Antonino, 69n
 Calcaterra, Domenico, 88n
 Calvino, Italo, 132n, 142n, 143 e n,
 145 e n, 154 e n
 Camerino, Giuseppe Antonio, 58n
 Cameroni, Felice, 19, 22, 23 e n,
 25, 26, 27, 39
 Campailla, Sergio, 181n
 Camus, Albert, 134
 Cane, Eleonora, 126n, 131n
 Cannavacciuolo, Laura, 144n
 Capuana, Luigi, 19, 20, 22n, 25, 31,
 32, 37, 39, 43, 47, 76, 87 e n,
 88-90, 92 e n, 95, 138, 140, 146
 Carducci, Giosuè, 106, 136, 146,
 175
 Carrai, Stefano, 123n
 Castellana, Riccardo, 107 e n
 Castelli, Rosario, 48n, 139n
 Castelvetro, Lodovico, 50-52
 Castiglione, Marina, 183 e n, 187 e
 n, 189n
 Catania, Lorenzo, 148n
 Catelli, Nicola, 154n
 Cecco, Ferruccio, 32n, 105n, 126n,
 156n, 163n
 Cellini, Benvenuto, 133
 Cerrato, Daniele, 89n
 Cerruto, Stephanie, 43n, 45n, 47n,
 107n, 108n
 Cesareo, Giovanni Alfredo, 100
 Cesari, Giulio, 60n
 Chesterton, Gilbert Keith, 134
 Cirese, Alberto Mario, 188n
 Coletti, Vittorio, 47n, 123n, 130n
 Collodi, Carlo, 33n
 Colombo, Davide, 55n
 Colombo, Cristoforo, 74
 Coluccia, Rosario, 47n
 Consolo, Vincenzo, 10, 69n, 79 e n,
 141n, 173-180, 190
 Contini, Gianfranco, 13 e n, 174 e
 n, 184n
 Coppola, Massimo, 147n
 Cremieux, Benjamin, 60 e n
 Cristaldi, Sergio, 48n, 139n
 Cubeddu Proux, Stefania, 77n
 Cuenca, Nerea, 87n
 Cupo, Rosy, 33n
 Curti, Luca, 65n
 D'Achille, Paolo, 47n
 D'Annunzio, Gabriele, 27, 40, 55,
 59n, 60, 97, 99, 100, 105, 106,
 133, 136, 141, 160
 Dalì, Salvador, 154
 Dall'Ongaro, Francesco, 38
 Dante, Emma, 161-168, 170, 171,
 172
 Daudet, Alphonse, 58 e n
 De Blasi, Nicola, 47n
 De Goncourt, Edmond e Jules, 30n,
 58
 De Mauro, Tullio, 47 e n
 De Meis, Angelo Camillo, 37
 De Nittis, Giuseppe, 25

De Roberto, Federico, 32, 51, 67,
 76, 115, 133, 141 e n
 De Sanctis, Francesco, 37
 De Santis, Giuseppe, 154 e n
 De Seta, Ilaria, 107n
 Debenedetti, Giacomo, 107 e n
 Del Balzo, Carlo, 95
 Deledda, Grazia, 94, 100, 107, 140,
 146
 Devoto, Giacomo, 188n
 Di Biase, Carmine, 133 e n
 Di Silvestro, Antonio, 37n, 107n,
 108n, 139n
 Dickens, Charles, 160
 Dossi, Carlo, 39, 160
 Drago, Angela Gigliola, 78-80
 Durante, Matteo, 153n
 Enia, Davide, 161
 Falchetto, Bruno, 145n, 154n
 Farina, Salvatore, 20, 33n, 38, 61,
 124, 138
 Faulkner, William, 150, 151
 Fenoglio, Giuseppe (detto Beppe),
 55, 131
 Ferraguti, Arnaldo, 34, 35
 Ferrante, Elena, 49
 Ferroni, Giulio, 76 e n,
 Filippi, Filippo, 20, 39, 129
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna,
 40n, 56n
 Flaubert, Gustave, 19, 24, 25, 27,
 34, 59, 134, 138, 139 e n, 160
 Flora, Francesco, 140 e n
 Fogazzaro, Antonio, 59n
 Fojanesi, Giselda, 42
 Forni, Giorgio, 13n, 40, 44n, 77n,
 78n, 112n, 153n, 182n
 Fortis, Leone, 39
 Foucault, Michel, 156 e n
 Frabetti, Anna, 77n
 Franchetti, Leopoldo, 96n
 Fucini, Renato, 45 e n
 Gadda, Carlo Emilio, 145, 146, 151,
 160, 174, 190
 Gambacorta, Simone, 133n
 Garibaldi, Giuseppe, 146, 168, 178,
 179
 Gallavotti, Carlo, 50n, 52, 53
 Gessani, Alberto, 147n
 Giacobbe, Giuliana Antonella, 87-
 90, 92n
 Giacosa, Giuseppe e Piero, 39
 Giovanardi, Claudio, 171n
 Giudice, Gaspare, 98n
 Giuliotti, Domenico, 106
 Goldoni, Carlo, 46
 Grasso, Myriam, 124n
 Grasso, Silvana, 10, 181-183, 185-
 190
 Greppi, Paolina, 42, 47
 Grignani, Maria Antonietta, 110n,
 134n
 Gualdo, Luigi, 39
 Guerra, Michele, 154n
 Guerra, Tonino, 155
 Guglielminetti, Marziano, 124n
 Guicciardini, Francesco, 99
 Guidotti, Angela, 60n
 Gulino, Giuseppe, 115n
 Gutierrez, Pietro, 74
 Halévy, Ludovic, 35
 Hardy, Thomas, 49
 Hemingway, Ernest, 160
 Hugo, Victor, 146
 Inserra, Simona, 51n
 Isella, Dante, 177n
 Jonard, Norbert, 60n
 Joyce, James, 146, 180
 Kafka, Franz, 160
 Kerouac, Jack, 151
 Lattuada, Alberto, 154
 Lavagetto, Mario, 56n, 61n

Lawrence, David Herbert, 176
 Leone, Fulvio, 188 e n, 189n
 Levi, Primo, 156 e n, 157n, 160n
 Lipparini, Giuseppe, 151
 Lirussi, Mirella, 82n
 Lo Vecchi-Musti, Manlio, 39n
 Lombardo, Giovanna, 19n, 23n, 25n
 Longo, Giorgio, 48n
 Luperini, Romano, 13, 37n, 55n, 62n, 68n, 79 e n, 84, 85n, 106n, 125n
 Lupo, Giuseppe, 141n, 143n, 148, 149n
 Machiavelli, Niccolò, 99
 Madrignani, Carlo Alberto, 162n, 165n,
 Maffei, Giovanni, 37, 143 n
 Maier, Bruno, 59n
 Malerba, Luigi, 10, 153-160
 Mancinelli, Conte, 88n
 Manganaro, Andrea, 15n, 37n, 48n, 49n, 51n, 70n, 113 n, 114n, 125n, 139n
 Manzoni, Alessandro, 18, 39, 41, 60, 80, 99, 100, 101, 106, 136, 146, 151, 160, 173, 174, 176 e n
 Marcato, Gianna, 44n, 165n, 166n
 Marchese, Dora, 79 e n, 81 e n, 84n, 87n, 88n
 Marchetti, Alfred, 35
 Marchi, Antonio, 154
 Marchi, Marco, 61n, 105n, 106n,
 Marchisio, Cristina, 107n, 111n
 Marinetti, Filippo Tommaso, 55, 88n
 Martignoni, Clelia, 60n
 Martinez-Cano, Francisco-Julian, 87n
 Martini, Ferdinando, 17, 18, 33, 42
 Martoglio, Nino, 88n, 120n
 Martucci, Roberto, 77n
 Maupassant, Guy (de), 160
 Mauriac, François, 134
 Maxia, Sandro, 65n
 Mazzacurati, Giovanni, 56n, 78
 Melis, Rossana, 51n
 Melosi, Laura, 106n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 123n, 132n
 Metastasio, Pietro, 51 e n
 Miccichè, Lino, 155n, 157n
 Milanini, Claudio, 154n
 Miller, Henry, 145, 146, 151
 Millet, Jean-Francois, 175
 Milone, Federico, 153n
 Mineo, Nicola, 137 e n
 Molinari, Enrico, 145
 Mondo, Lorenzo, 132n
 Montale, Eugenio, 60 e n, 125, 135
 Monti, Vincenzo, 99
 Morabito, Raffaele, 43n, 153n
 Moravia, Alberto, 146
 Moreno-Lago, Eva María, 90n
 Mortillaro, Vincenzo, 170n
 Motta, Daria, 38n, 120n, 121n, 168n, 182n, 184n, 186n, 187 e n, 189 e n
 Muzzi, Ilaria, 149 e n
 Napiorkowska, Izabela, 74n
 Nay, Laura, 124n
 Nencioni, Giovanni, 38n, 47 e n, 117 e n, 168n
 Nieri, Ildefonso, 33n
 Nievo, Ippolito, 146
 Nigro, Salvatore, 176n
 Nitti, Alfonso, 55, 57, 60n, 62
 Ohnet, Georges, 58
 Omero, 17, 18, 52 e n, 68
 Onofri, Massimo, 98n, 99 e n
 Padovani, Gisella, 87n
 Palagi, Emma, 106

Palmieri, Nunzia, 61n
 Palumbo, Matteo, 56n
 Paola Verdura, Salvatore, 15, 30, 31 e n, 32, 56
 Parigi, Stefania, 155n
 Parmigiani, Giampaolo, 154n
 Pascoli, Giovanni, 106
 Pasolini, Pier Paolo, 148, 149
 Pavese, Cesare, 55, 123-132, 145, 146
 Pedullà, Walter, 159n
 Pellini, Pierluigi, 32n, 71n, 139 e n
 Perrone, Domenica, 114n
 Petrarca, Francesco, 99
 Petronio, Giuseppe, 60n
 Piccinini, Alberto, 147n
 Piccolomini, Alessandro, 50n
 Piemontese, Felice, 134n
 Pierangeli, Fabio, 134n
 Pilar-Rodriguez, Maria, 87n
 Pinelli, Tullio, 128, 131
 Pirandello, Luigi, 10 e n, 39 e n, 40 e n, 41, 50 e n, 55, 67, 68 e n, 72-74 e n, 82-84, 97-102, 105, 107, 133, 137, 140, 141n, 146, 163n, 164, 177
 Pirvu, Elena, 84n
 Poggi, Flaminio, 14n, 15n
 Pomilio, Mario, 10, 133-135, 137-144
 Porcheddu, Andrea, 162n
 Prandi, Michele, 189n
 Proietti, Domenico, 47n
 Puglisi, Valentina, 107n, 108n
 Pullini, Giorgio, 142n
 Pupo, Ivan, 102 e n
 Quartu, Monica, 111n
 Quasimodo, Salvatore, 146
 Raimondi, Gianmario, 120n
 Rapisardi, Mario, 88n
 Rappazzo, Felice, 19n, 23n, 25n, 113n, 114n, 139n,
 Raya, Gino, 20-22, 26n, 34n, 88n, 89n, 162n
 Regis, Riccardo, 128 e n
 Revelli, Luisa, 120n
 Riccardi, Carla, 20n, 61n, 69n, 108n, 110n, 119n, 124n, 163n, 179n
 Rizzante, Massimo, 101n
 Rod Eduard, 27, 32, 58n
 Rodà, Barbara, 153n
 Romano, Milena, 165n
 Ronchini, Giovanni, 159n
 Rossi, Aldo, 106-108
 Rossi, Elena, 111n
 Roux, Giorgio, 32
 Ruggiano, Fabio, 182 e n, 188n, 189n
 Ruozzi, Gino, 156n, 158n
 Russo, Luigi, 10, 37n, 95n, 96, 135, 138, 140n, 141, 147, 188n
 Sabatini, Francesco, 47n, 130 e n
 Saccone, Antonio, 60n
 Salatto, Paola, 110
 Salinari, Carlo, 140n
 Samigli, Ettore (pseudonimo di Italo Svevo), 57
 Sand, George, 34
 Sanna, Salvatore, 175n, 178n
 Santangelo, Giorgio, 96 e n
 Santi, Alessandra, 47n
 Santoro, Anna, 87n
 Sardo, Rosaria, 107n, 108
 Sartori, Andrea, 55n
 Sarzana, Pietro, 60n
 Savoca, Giuseppe, 37n
 Scaldati, Franco, 161
 Scaramuzza, Guido, 60n
 Scarano, Nicola, 40
 Scarfoglio, Edoardo, 34 e n, 141
 Scarpati, Claudio, 67n, 188n
 Schilirò, Massimo, 114 e n, 115n, 118n, 120n

Sciascia, Leonardo, 67, 71, 99, 141n, 147, 164, 178 e n
 Scuderi, Ermanno, 115n
 Segni, Bernardo, 51 e n, 52n, 53n
 Segre, Cesare, 60 e n, 174, 175n
 Serao, Matilde, 141
 Serianni, Luca, 161n
 Serkowska, Hanna, 74n
 Sgroi, Salvatore Claudio, 115n
 Sidoti, Pina, 92n
 Signorini, Telemaco, 37
 Simone, Raffaele, 128n
 Sonnino, Sidney, 96n
 Sorbello, Giuseppe, 46n, 171n
 Sorrentino, Alessandra, 73n
 Sottile, Roberto, 183n
 Spera, Francesco, 75n, 79n
 Spitzer, Leo, 67n, 188n
 Squillaciotti, Paolo, 178n
 Starobinski, Jean, 154n
 Steiner, George, 174 e n
 Stendhal (pseudonimo di Marie-Henri Beyle), 124, 160
 Sterne, Laurence, 160
 Svevo Fonda Savio, Letizia, 59n
 Svevo, Italo, 10, 55-62, 64 e n, 65n, 137, 160
 Szymanowka, Joanna, 74n
 Tangi, Italo, 49n
 Tarchetti, Iginò Ugo, 37
 Tasso, Torquato, 99
 Taviani, Ferdinando, 68n
 Tedesco, Natale, 67 e n
 Tellini, Gino, 58n, 59n, 112 e n
 Telmon, Tullio, 120n
 Terrosi, Mario, 147 e n
 Tesio, Giovanni, 175 e n
 Testa, Enrico, 123n, 128n, 166n, 182n
 Thackeray, William Makepeace, 160
 Tolstoy, Lev, 40
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 141n
 Torelli, Achille, 37
 Torraca, Francesco, 32, 51n, 96n
 Tortora, Enzo, 145
 Tortora, Massimiliano, 49 e n, 107 e n, 113n, 123n, 126n, 139n
 Tozzi, Federigo, 10, 96, 97 e n, 101, 105 e n, 106 e n, 108n, 110-112, 140
 Tozzi, Glauco, 105n, 106n
 Traina, Antonio, 168n
 Traversa, Alessandra, 14n
 Treves, Emilio, 21 e n, 26, 31 e n, 32, 34, 47, 57, 65
 Treves, Giuseppe, 32, 35
 Trifone, Pietro, 20n, 129n, 161-163, 165n, 167n, 170-172, 184n, 185 e n, 187n
 Trombadori, Antonello, 157n
 Tummolo, Giovanni, 60n
 Turchetta, Gianni, 176n
 Vahlen, Johannes, 50n, 50n, 52n, 53n
 Valabrègue, Antony, 30, 31n
 Vallès, Jules, 24
 Valussi, Pacifico, 37, 38n
 Verdirame, Rita, 87n
 Villani, Paola, 134n, 142, 143
 Villari, Luigi Antonio, 37
 Villaroel, Giuseppe, 15, 16, 98
 Vingtras, Jacques, 23, 24
 Visconti, Luchino, 147, 154 e n, 155, 159
 Vitale, Melania Maria, 17n, 24n
 Vitali, Isaia, 147
 Vittorini, Elio, 67, 145, 177 e n, 180
 Vittorini, Fabio, 61n
 Volpi, Mirko, 134 e n, 140
 Zaccuri, Alessandro, 134n

Zampa, Giorgio, 60n
Zappulla Muscarà, Sarah, 88n
Zattoni Nesi, Gabriella, 156n
Zola, Émile, 14, 24-27, 30, 31n, 34,
58, 59, 76, 138, 139, 148

