

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA

Organo di ITALIA NEL MONDO

Rivista fondata nel 1957

da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore arte,
scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00, Altri
Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

© 2025

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via
dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.
27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplici rivoluzioni della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

Il genoma umano: panorama storico e problemi etici (1998)

Morgagni e Virchow (1987)

Momenti della biologia tedesca: da Virchow a Driesch (1982)

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

A CURA DI CAMILLA TONDI

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

VERISMO IN RETE. VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA E CRITICA

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

Marina Paino, Andrea Manganaro, Antonio Sichera, Antonio Di Silvestro, Liborio Pietro Barbarino, Introduzione 8

A. LETTURE

Liborio Pietro Barbarino, Scrivere su un margine virtuale. Per un commento digitale ai *Malavoglia* di Giovanni Verga (capitolo I) 14

Ottavia Branchina, La colica, il cane, il corvo. Commentare il *Mastro-Don Gesualdo* tra carta e digitale 34

Christian D'Agata, Per una lettura apocalittica di *Viceré* e *Imperio* di Federico De Roberto: Risorgimento, crisi, fine del mondo 57

Eliana Vitale, Di mutrie, mutismi e male parole: la parola antirelazionale nei *Viceré* di Federico De Roberto 79

B. VARIANTI

Mariagiusti Polizzi, Appunti per una nuova edizione de *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana 108

Miryam Grasso, Il laboratorio compositivo del Capuana "fantastico": *Il Dottor Cymbalus* dalla rivista all'edizione a stampa 121

Elisa Conti, La ricerca di una nuova lingua in *C'era una volta*. Per uno studio del laboratorio variantistico di Luigi Capuana 143

Denise Bruno, La «concretezza» e il «fantastico»: la dàrsena filologica del Capuana per ragazzi 159

C. LESSICO

Antonio Di Silvestro, Per un dizionario tematico del Verismo: storia di *bozzetto* 175

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto, Marco Biffi, Giovanni Salucci, Verso il vocabolario digitale dell'italiano verista (VIVer): *corpus*, metodi e prospettive 198

DOSSIER

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

Mauro Distefano, *I Malavoglia*: romanzo familiare tra modernità e attualità 228

Andrea Sartori, Genealogie familiari. *I Viceré* (1894) 'dopo' *I Buddenbrook* (1901) 250

Luigi Gussago, Genio e sregolatezza. Percorso narrativo di una famiglia disgregata in *I divoratori* (1911) di Annie Vivanti 270

Emanuele Delfiore, Elisa filologa romanzesca: l'epistolario di Anna ed Edoardo in <i>Menzogna e sortilegio</i>	289
Lucia Faienza, Ricostruire l'albero. Il romanzo di famiglia di Natalia Ginzburg, tra dissolvimento e connessioni intertestuali	305
Silvia Annavini, <i>Homely/Unhomely</i> : il perturbante familiare. Natalia Ginzburg tra spazio domestico e scrittura minore	319
Alessandro Gerundino, La famiglia e le case: <i>Althénopis</i> di Fabrizia Ramondino	337
Marco Marzi, Aria di famiglia nel contesto brigatista	357
Giuseppe D'Angelo, «Nessuna resa dei conti». Il <i>family novel</i> di Antonio Franchini	374
Sonia Glauser, <i>L'abusivo</i> e <i>Il fuoco che ti porti dentro</i> di Antonio Franchini: un raffronto tra famiglie e generi	395
Serena Cianciotto, Romanzi multigenerazionali oggi	414
ALTRA CRITICA	
Paolo Puppa, Abramo in scena	435
Antonella De Blasio, Due romanzi post-millennial di Sally Rooney	451
Elena Grazioli, Finzioni biografiche e pubbliche conferenze: la ricezione della Beatrice dantesca nell'Ottocento	472
STORIA DELLA DIPLOMAZIA	
Massimo Spinetti, La cultura e la lingua italiana nell'azione diplomatica di Costantino Nigra	491
CULTURA E SOCIETÀ	
Elisabetta Vaccarone, Franco Pistono, Valerio Ciarocchi, Musica, mito, ambiente e intelligenza artificiale: una riflessione	504
CINEMA	
Enrico Procentese, Tra assurdo e assenza: L'eclisse e l'attesa di Godot. Intervista a Gianni Massironi	521
RECENSIONI	
GEOPOLITICA	
Mario Boffo, <i>Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro</i> (di Athanasia Andriopoulou)	532
LETTERATURA	
Gabriele d'Annunzio, <i>Il fuoco</i> (di Giovanni Barracco)	535
Angelo Conti, <i>La beata riva. Trattato dell'oblio</i> . Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio (di Giovanni Barracco)	540

LETTERATURA

**VERISMO IN RETE.
VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO
TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA
E CRITICA**

a cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

INTRODUZIONE

In uno storico convegno, ospitato dall'Università di Catania con il CNR nell'aprile del 1985, Giuseppe Savoca riuniva attorno a un tavolo storici della lingua, lessicografi, filologi, persino fisici. L'auspicio, ambizioso e avvertito, era che i vari ambiti della ricerca letteraria si interrogassero «prima che sull'evoluzione del loro statuto teorico, sulle possibilità oggi offerte da una utilizzazione intelligente e senza pregiudizi degli strumenti e delle metodologie proprie della rivoluzione informatica».¹ Degna di rilievo è l'anteposizione, a quella dell'assetto epistemologico delle discipline, della questione sollevata dall'utilizzo di strumenti e metodi resi disponibili dall'avvento dei computer. Era insomma in quelle parole la convinzione che fosse possibile, se non necessario, fondare su basi informatiche una nuova euristica della testualità, e che dunque l'impianto teorico degli studi letterari dovesse essere ripensato a questa luce.

A distanza di quarant'anni, lo sviluppo dei progetti di italianistica digitale ha registrato numerosi passi in avanti.² Inizialmente concentrati soprattutto sulla letteratura antica e basati sostanzialmente sulla costruzione di banche dati (solo in pochi casi di edizioni critiche vere e proprie), questi progetti si sono progressivamente estesi verso autori della nostra modernità: Manzoni e Leopardi, Pirandello e Pavese, Bassani, Gadda. Dalla presentazione di archivi manoscritti, edizioni postillate, o ancora edizioni critiche con apparato interattivo, si è gradualmente puntato più in alto, alla costruzione di portali multidisciplinari in grado di far

dialogare risorse lessicografiche (ossia i vocabolari d'autore), edizioni critiche ed elementi multimediali connessi a risorse didattiche (il caso di Pirandello).³ Non sempre si è realizzata quella virtuosa 'triade' di lessicografia, filologia e critica, che dava il nome al convegno citato in apertura.

Per tale motivo, e con rinnovata convinzione, abbiamo voluto ispirarci a quell'orizzonte metodologico poggiato sul versante digitale – linea visionaria, non più immaginaria – nel presentare, per la prima volta in un'unica sede, una scelta di lavori che indagano la testualità della letteratura del secondo Ottocento, in particolare quella della corrente verista. Il Verismo si caratterizza infatti per un peculiare intreccio tra produzione letteraria 'classica' (romanzi e novelle), riflessione teorica (affidata a saggi, articoli, lettere, prefazioni) e varietà di generi (un posto non secondario hanno la fiaba e la letteratura per l'infanzia), in grado di rendere particolarmente fecondo l'approccio integrato che i pionieri auspicavano.

Fino a pochi anni fa, la letteratura del Verismo soffriva per la mancanza di portali di servizio e di una biblioteca digitale di riferimento, qualcosa di simile alla ormai obsoleta *LIZ* (e poi *BIZ*, *Biblioteca Italiana Zanichelli*), patrimonio che non è riuscito a superare i limiti tecnologici del CD-Rom, il supporto che la ospitava. L'assenza di una filologia 'in rete', con testi controllati e accessibili in maniera semplice, ha ritardato la nascita di iniziative organiche di digitalizzazione e archiviazione dei materiali di questo segmento tanto importante della nostra storia letteraria. Situazione tanto più paradossale, in quanto per un autore come Verga si dispone dell'Edizione Nazionale delle opere, ormai in fase di completamento, e che per molti autori vicini, da Capuana a De Roberto, esistono edizioni assai affidabili e numerosi carteggi. Una disponibilità che invita a un approccio 'reticolare' al laboratorio del Verismo, che proprio nella configurazione ipertestuale del Web può dischiudere potenzialità non facilmente ricavabili dallo studio sul cartaceo.

In questa prospettiva, il dossier che presentiamo – che richiama nel titolo, *Verismo in rete. Verga, Capuana, De Roberto tra lessicografia, filologia e critica*, quel punto d'inizio – vuole essere un contributo all'integrazione fra rigore filologico, approfondimento critico e orientamento lessicografico, che affonda le radici nella tradizione, cresce sulle possibilità del presente e mantiene lo sguardo rivolto al futuro. I lavori presentati esprimono alcuni *output* di progetti digitali attivi – "Verismo Digitale", "CoVerLeSS" e "VIVer" –, oppure si confrontano con essi per via indiretta, elaborando criticamente dati e risultati ricavati dall'interrogazione dei testi in rete. L'architettura del volume riflette un percorso di indagine articolato in tre sezioni che dimostrano l'indispensabile complementarità degli approcci: *Lecture*, *Variants* e *Lessico* sono

spazi di dialogo fra interpretazione dei testi, analisi del processo creativo e mappatura linguistica che – muovendo magari dall'uno dei lati del triangolo – ambiscono a ricomporre organicamente le principali direzioni di ricerca sulla testualità letteraria digitale, applicata al Verismo.

I contributi della prima sezione, *Lecture*, afferiscono al progetto "Verismo Digitale", finanziato dal Partenariato Esteso 5 Changes e afferente allo Spoke 3, *Digital Libraries, Archives and Philology*, progetto guidato da docenti del Dipartimento di Scienze Umanistiche di Catania e che ospita le edizioni digitali commentate delle principali opere di Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto. In questa sezione si discutono le potenzialità di un commento on line che integra l'esegesi puntuale e il discorso meta-critico, puntando decisamente sulla correlazione fra lessicografia e studio delle varianti d'autore per approdare a un carotaggio profondo dei testi (*I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*), in una forma 'sostenibile' da diversi livelli di utenza. Inoltre, anche attraverso l'allestimento di un vocabolario derobertiano costruito sui *Viceré*, si analizzano le linee di campo della parola e del silenzio, o temi e motivi che ne investono le strutture linguistiche e narrative, come quello dell'apocalisse.

Posta in mezzo come un diaframma, la sezione apparentemente più distante da declinazioni digitali, *Varianti*, si rivela invece preziosa in quanto funzionale a un lavoro di verifica della correttezza testuale e alla conseguente ricostruzione dei processi elaborativi delle opere: elementi indispensabili per il successivo allestimento di edizioni critiche sul web. Si è scelto di collocare in questa zona una tetradè di contributi incentrati su uno scrittore come Capuana, per il quale è necessaria (ma lo è anche per De Roberto) una messa a punto filologica di molte opere, dai romanzi alle novelle alla produzione pedagogica per bambini e ragazzi. Gli studi presentati documentano la complessità del processo compositivo capuaniano e la profonda riflessione sulla forma e sulla lingua, offrendo acquisizioni sul *Marchese di Roccaverdina*, sul laboratorio del Capuana 'fantastico' e sulle dinamiche correttive della produzione fiabistica.

Nella sezione *Lessico* vengono discussi, anche in forma di applicazione su uno specifico caso di studio, due progetti che si occupano della testualità verista da due punti di partenza differenti ma complementari. Il progetto "VIVer", che vede coinvolte numerose università italiane guidate dalla Fondazione Verga e da vari docenti del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'ateneo catanese, è frutto di una tradizione di lessicografia digitale che ha consentito di coniugare prospettiva storico-letteraria e storico-linguistica, con la possibilità di navigare in una biblioteca del Verismo e di sondarne strutture lessicali e unità fraseologiche (formularità, proverbi, similitudini, ecc.). "CoVerLeSS" (progetto PRIN2022 PNRR, guidato dall'Università di Catania e avente come altra unità di ricerca l'ISTC-CNR, sede di Catania)

prevede la costruzione di un *corpus* della letteratura secondaria (recensioni, saggi e articoli tratti da periodici letterari postunitari) connessa alle principali opere del Verismo. Lo spoglio dei testi – che consente di isolare tutta una zona di metalinguaggio critico e di pervenire a una descrizione dei tecnicismi caratterizzanti il laboratorio compositivo degli autori – è anche utile a ricostruire la ‘storia’ cronologica di generi come il bozzetto (che, *spoiler*, affonda i suoi primordi proprio in questo perimetro).

In conclusione vorremmo sottolineare un ultimo aspetto, che ci sembra il punto focale della triangolazione metodologica di cui si è detto: l’essere questi contributi maturati all’interno di progetti i cui componenti (nei loro differenti ruoli) si confrontano costantemente su dati, pratiche, risultati, disseminazione. Una comunità scientifica per la quale il digitale non è semplice strumento di conversione del dato ‘analogico’, ma processo trasformativo di metodologie e contenuti, spazio di dialogo interno e verso l’esterno. In un’era caratterizzata dal sovraccarico cognitivo quanto dall’esigenza di accessibilità, il nostro lavoro vuole tracciare una rotta, in quella galassia chiamata DH, di reciproco arricchimento tra l’umano e il digitale. Dove il primo termine non abdichi a ciò che lo caratterizza e il secondo non sia ridotto a pura tecnica, a strumento; ma diventi invece paradigma di uno sguardo capace di rinnovare la comprensione del patrimonio letterario – e dunque della testualità nella sua forma più alta – per tutte e per tutti: dal più ‘puro’ lettore allo studioso esperto, fino alla comunità, prima musa ispiratrice, degli insegnanti e studenti della scuola secondaria.

LIBORIO PIETRO BARBARINO

ANTONIO DI SILVESTRO

ANDREA MANGANARO

MARINA PAINO

ANTONIO SICHERA

Note

¹ *Lessicografia, filologia e critica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania-Siracusa, 26-28 aprile 1985), a cura di G. Savoca, Olschki, Firenze 1985, p. 5.

² Come documenta l'importante convegno bolognese del 2020, da cui è scaturito un portale collegato alla rivista *griseldaonline*: <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/strumenti/strumenti-italianistica-digitale>.

³ Si veda in particolare la versione digitale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, progetto della Commissione Nazionale nominata dal MIBACT con la collaborazione di Mondadori: <https://www.pirandellonazionale.it>.

A. LETTURE

SCRIVERE SU UN MARGINE VIRTUALE.
PER UN COMMENTO DIGITALE
AI MALAVOGLIA DI GIOVANNI VERGA
(CAPITOLO I)¹

Il contributo esplora le potenzialità e le sfide del commento letterario in ambiente digitale, rileggendo I Malavoglia di Giovanni Verga come caso emblematico. Le applicazioni del digitale mettono fortemente in discussione i principi di selezione dei contenuti e cura del lettore su cui il commento si è tradizionalmente fondato. Coniugando forme del comprendere di derivazione ermeneutica e tecnologia digitale, una rilettura del primo capitolo dei Malavoglia (attraverso l'esegesi puntuale, il discorso metacritico e l'applicazione di saperi qualitativi e quantitativi), vuole dimostrare insieme le potenzialità dell'integrazione fra analisi filologica e lettura concordanziale con la necessità di una riflessione digitale e umanistica sulla secolare attività dell'annotazione a margine.

Parole chiave: *commento digitale, I Malavoglia, filologia, lessicografia, ermeneutica*

The paper explores the potential and challenges of literary commentary in the digital environment, using I Malavoglia by Giovanni Verga as a paradigmatic case. The affordances and applications of digital

tools fundamentally challenge the traditional principles of content selection and reader orientation upon which literary commentary has traditionally relied. By integrating hermeneutic approaches to understanding with digital technologies, a close reading of the first chapter of I Malavoglia – through textual exegesis, metacritical discourse, and subtilitas applicandi – aims to demonstrate both the potential of combining philological analysis with concordance-based reading and the necessity of a reflection that is at once digital and humanistic, on the longstanding practice of margin annotation.

Keywords: *digital literary comment, I Malavoglia, philology, lexicography, hermeneutics*

1. **Prima premessa: quale commento?**

Commentare in forma digitale un testo letterario significa fare i conti con la rimediatazione di una pratica che ha radici profonde ed estese. Più ‘giovane’ della scrittura in termini di tecnologia ed esperienza, il commento può esser fatto risalire idealmente al passaggio dal *volumen* al *codex*: durante quella transizione mediale (non era la prima)², la mano del lettore – fin lì impegnata a sostenere il rotolo – scopre la libertà di annotare, glossare e arricchire il testo. Sul finire dell’antichità dunque l’interazione tra lettore e testo si riconfigura radicalmente, assecondando un processo che oggi, in piena rivoluzione digitale, trova un parallelo sorprendente. Tradizionalmente nella civiltà tipografica il commento è stato organizzato sulla selezione delle informazioni: una testualità ancillare poiché subordinata e al servizio di quella principale (connotata dal titolo e dal nome in copertina), che andava accompagnata ma non sovrastata.³ Questa economia dell’informazione, dettata sostanzialmente dai vincoli fisici del supporto cartaceo, viene ora messa in discussione dalla virtualità dell’infosfera, che teoricamente permette una proliferazione infinita di annotazioni, collegamenti e rimandi. Una trasformazione che – destabilizzando il rapporto fra testo e paratesto – solleva interrogativi sulla natura stessa del commentare: in che modo la funzione selettiva e orientativa del commento va ripensata in un ambiente che incoraggia l’accumulazione delle informazioni?

Si tratta di una questione che mi pare ancora non sollevata, probabilmente perché se il digitale ha trovato da subito grande applicazione nella filologia – dall’edizione sinottica di testi alla rappresentazione di fonti primarie –, più faticoso (e meno immediatamente vantaggioso) ne è apparso l’utilizzo da parte della critica testuale.⁴ Gli esempi che tuttavia

iniziano a prodursi⁵ paiono affrontare il problema più dal versante delle possibilità tecniche (ed eventualmente semi-automatiche)⁶ di integrazione di note a un testo, che da quello delle implicazioni di tali indefinite possibilità (che però, è bene ricordare, hanno un limite visivo dettato dal dispositivo di interfaccia utente). Posta un'amplissima disponibilità di risorse (archivistiche, bibliografiche, didattiche o genericamente multimediali) e la facoltà di integrarle *ad infinitum*, cosa si chiede dunque a un commentatore?

A inquadrare in un orizzonte più ampio e sistematico le questioni di metodo che poniamo, soccorre la millenaria tradizione ermeneutica, di cui vale la pena qui richiamare in particolare il Gadamer di *Verità e metodo*. Nella parte dedicata alle scienze dello spirito, il filosofo tedesco torna sul «problema ermeneutico fondamentale»,⁷ insistendo (con rimando alle *Institutiones hermeneuticae sacrae* di Rambach) sulla *subtilitas*, cioè su quella «particolare finezza di spirito» che esige «ogni atto di comprensione». Questa competenza si manifesta in tre aspetti, distinti quanto intimamente connessi: la comprensione propriamente detta (*subtilitas intelligendi*), la spiegazione (*subtilitas explicandi*) e l'ultima, cioè l'applicazione (*subtilitas applicandi*). È già il Romanticismo a riconoscere l'unità di *intelligere* ed *explicare* e cioè il fatto che non si dia comprensione senza spiegazione, perché «la spiegazione» è «la forma esplicita del comprendere». Il comprendere, tuttavia, non è tanto «un metodo», ma – avendo «come presupposto l'appartenere a un vivente processo di trasmissione storica in atto» – è esso stesso «un accadere storico». È così postulata una storia del comprendere che culmina nel presente, in «una sorta di applicazione del testo da interpretare alla situazione attuale dell'interprete».⁸

Se queste sono le forme del comprendere,⁹ e dunque quelle in cui si iscrive la nostra operazione – di lettura che diventa scrittura su un margine virtuale –, vediamo quali possono essere i risultati attuandole su un testo come *I Malavoglia*. Prima di entrare nel vivo però occorre puntualizzare (brevemente, per quello che qui è consentito) le coordinate di questo «accadere storico».

2. Seconda premessa bibliografica «(a mo' di scusa)»

È arduo ripercorrere in poche righe la tradizione di un'opera come *I Malavoglia*, che – nonostante al suo primo apparire non ne avesse dato segno¹⁰ – ha goduto di un'enorme fortuna, anche scolastica. Si tratta di un territorio vastissimo, in grado di esaurire una vita nel tentativo di esplorarlo sistematicamente. Tuttavia, più che affidarsi ai numerosi strumenti bibliografici a disposizione degli studiosi (che non illuminano gli anni più recenti),¹¹ un

percorso privilegiato per attraversare quell'accadere storico cui sopra si accennava sembra essere il succedersi delle edizioni commentate. Queste infatti, per la loro ampia diffusione, finiscono per costituire il rivo principale della tradizione di un testo, e per loro stessa natura (leggi: la selezione che necessariamente operano) evidenziano la vitalità e persistenza (o viceversa la caducità) di uno strumento o di una prospettiva critica.

Potrà vedersi dunque come la lettura proposta da Croce, della «personalità» dell'«“impersonale” Verga»,¹² sia una delle prime vie aperte sulle trame del narratore, che Tozzi e Pirandello rilanciano¹³ e le fatiche di Luigi Russo non mancano di attrezzare a partire dagli anni Venti del secolo scorso, segnando il primo campo base nella storia della ricezione di questo testo.¹⁴ E d'altra parte, un commento fortunato e a lungo ripubblicato come quello di Nardi¹⁵ cristallizza l'attenzione esegetica (e la vitalità scolastica) tributata all'opera nel torno di tempo che dalla seconda guerra mondiale fa transitare *I Malavoglia* dentro il fervore del neorealismo.¹⁶ Due saggi fondamentali di Devoto¹⁷ e Spitzer¹⁸ (questo in risposta a quello) entrano nel vivo darsi dell'opera alla ricerca del suo *quid*, di strategie stilistiche che denotino l'originalità di quella scrittura. Un'attenzione minuta che inaugura o precede di poco la stagione degli studi filologici,¹⁹ linguistici,²⁰ sulle strutture della narrazione o sui personaggi,²¹ che – non riscontrabile in un altro (meno fortunato) commento pubblicato a Milano sul finire degli anni Settanta²² – trae ulteriore linfa dalla ricorrenza del centenario della *princeps*.²³

Gli anni Ottanta vedono, intorno al *Caso Verga*,²⁴ il consolidarsi della generazione critica emersa a partire almeno dal decennio precedente, con la lunga fedeltà di Luperini che esita per il momento nel commento pubblicato con Mondadori nel 1988 (e nella successiva monografia),²⁵ e che – convogliando nelle note e negli apparati di quell'edizione, le ricerche fin lì stratificatesi – viene a costituire un nuovo fondamentale punto di riferimento per la lettura dell'opera.²⁶ Parallelamente, sulla scorta del grande impulso della Fondazione Verga, guadagna spazio la scuola catanese con affondi critici e proposte che scardinano definitivamente la trincea dell'ortodossia verista scavata intorno al testo, aprendo squarci su dimensioni imprevedute della sua materia, come il favolistico²⁷ e l'invisibile,²⁸ e sulla storia familiare di Verga come sinopia del romanzo.²⁹

La pubblicazione dell'esemplare edizione critica dei *Malavoglia* inaugura infine la nuova serie dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga,³⁰ e trova sponda in un commento, da parte dello stesso editore critico, che risulta ormai ineludibile ponte verso l'opera,³¹ arricchito ma non messo in discussione dalle acquisizioni degli ultimi anni.³²

3. **Note, o della lettera del testo**

L'iniziale sostegno che occorre fornire al lettore è quello dell'esegesi puntuale. Chi legge infatti vuole sapere cosa significa ciò che sta leggendo o in quale punto del testo si trova in quel momento.³³ Perciò il curatore deve costantemente orientarlo: chi sta parlando, di chi si sta parlando, dove si svolge l'azione, in quale capitolo è, sono informazioni necessarie a un primo avvicinamento.³⁴ La testualità digitale consente di produrre delle annotazioni ricorsive, come ad esempio quelle che descrivono i personaggi, collocano i luoghi. Un'annotazione di questo tipo³⁵ permette di mostrare per esempio – ogni volta che parla o ci si riferisce a lei nel testo – che donna Rosolina è la sorella di don Giammaria, il vicario; oppure che, quando si parla dei Malavoglia, ci si riferisce alla famiglia Toscano, cioè tanto al patriarca padron 'Ntoni quanto al nucleo familiare formato da suo figlio Bastiano con la moglie Maruzza e i loro cinque figli: 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi e Lia. Utile qui la possibilità di aggiungere un link per facilitare l'apprendimento attraverso immagini (come ad esempio, un albero genealogico della famiglia), oppure far riferimento a un repertorio esterno (la collocazione di una località sulla mappa con i Linked Open Data).

Altri luoghi testuali invece sono unici, come ad esempio parole che necessitano di una definizione, o quel particolare proverbio il cui significato non è pienamente trasparente (perché Mena è detta «donna di telaio, gallina di pollaio, triglia di gennaio»?). Perciò un ulteriore tipo di annotazioni dovrà essere puntuale.³⁶ Questo tipo di note può avere una grande valenza didattica: sia in termini di lettura (e quindi di comprensione di base del testo), che – potenzialmente – in termini di scrittura del testo digitale. È riconosciuta, e invocata da più parti, la necessità di un'alfabetizzazione informatica, ma mettere una classe, senza adeguata preparazione, di fronte a un linguaggio come quello in cui è scritto il testo digitale, può essere inutile e controproducente. Esercitarlo invece – partendo dal bisogno reale, ovvero dal riconoscere in un testo i termini che sfuggono alla comprensione, al rispondervi attraverso le numerosissime risorse lessicografiche presenti in rete, fino a selezionare la definizione appropriata al contesto e implementarla nel testo³⁷ – è un'attività realizzabile (infatti realizzata, anche aiutandosi inizialmente attraverso software e piattaforme di largo uso)³⁸ e di grande resa: il 'famigerato compito di realtà' può essere un'edizione annotata (da una classe, da una classe parallela, da un istituto) di un'opera, che può essere riutilizzata e costantemente aggiornata nel tempo.

4. Questioni, o dalla lettera alla tradizione

La comprensione ha un suo accadere storico da cui il discorso scientifico non può prescindere, come testimoniamo (una volta di più) in quanto segue. All'inizio del romanzo leggiamo che «i Malavoglia» sono «tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere»;³⁹ ma cosa significa esattamente «come dev'essere»? Il passaggio non è di piana comprensione quanto invece distrattamente può apparire. Nardi suggeriva infatti al suo lettore «intendi "come si deve essere"»,⁴⁰ quasi fosse una determinazione popolare (o perfino un giudizio dello stesso padron 'Ntoni). I commentatori a lui successivi⁴¹ concordano invece, sempre più convintamente, nel ritenere la chiosa una conferma – osservata dall'interno della realtà rappresentata – del valore antifrastico del nomignolo (cioè: i Malavoglia sono «tutti buona e brava gente», esattamente «all'opposto» di ciò che afferma il nomignolo, «come dev'essere»). Lettura che sarà poi corroborata dalla primitiva redazione autografa («per chi non fosse iniziato alla logica dei nomignoli locali»),⁴² a cui la variante realizzata è soprascritta. È questo un caso in cui la successione dei momenti di comprensione e l'emergere di nuovi dati invitano a riconsiderare e infine riformulare l'esegesi puntuale. Ma per fare un esempio di maggior respiro, pare il caso di ampliare lo sguardo almeno al primo capoverso del romanzo.

Normalmente le parti incipitarie e conclusive di un'opera sono le zone di maggiore densità semantica,⁴³ e in questo *I Malavoglia* non rappresentano un'eccezione. Verga era ben consapevole della novità del suo romanzo,⁴⁴ che è certamente motivo dell'iniziale incomprensione da parte del pubblico, ed esita infatti lungamente nello scegliere il punto d'inizio – dall'imminenza della tempesta, fatale alla Provvidenza (più o meno l'apertura dell'attuale cap. III),⁴⁵ allo scioccante *incipit* sulle esequie di Bastianazzo (che saranno poi al cap. IV)⁴⁶ – ripiegando infine sulla soluzione più antica,⁴⁷ ovvero la presentazione dei personaggi.⁴⁸ Ma lo smarrimento del lettore (tale l'effetto che doveva fare a chi ne disponeva quasi centocinquanta anni fa) era cominciato già prima, proprio all'inizio; e la stratigrafia critica che illustreremo non mancherà di dimostrarlo:

Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i

Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era amarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.⁴⁹

Chi legge infatti veniva trascinato, dalla quiete del suo libro aperto, su una strada polverosa che *doveva* appartenergli anche se fin lì non ne aveva mai sentito parlare, a inciampare sugli innumerevoli «sassi» di questo moderno 'C'era una volta'. «Adesso» invece – cioè quando sta per cominciare il tempo di chi racconta – le cose sono (erano!) cambiate, perché di quel popolo numeroso «non rimanevano» a Trezza «che i Malavoglia di padron 'Ntoni» (identificati dal nome del patriarca, da una certa casa e da una certa barca). Non è quello scarto – tra il favoloso prima e l'adesso della storia – ad attirare l'attenzione dei critici ma un altro, di primo acchito meno evidente. Così poco evidente anzi che occorrono più di ottant'anni per notarlo. È Devoto a individuare l'apparente discrasia fra l'avverbio «Adesso» e il suo modificato «non rimanevano», facendone esempio della tecnica di Verga nella gestione dei piani del racconto⁵⁰ e sciogliendola in «adesso non rimangono che i Malavoglia... – così dicevano allora». Simile traduzione è operata da Spitzer,⁵¹ per il quale il passo è «trascrizione in *Erlebte rede* di un parlato "adesso... rimangono"»,⁵² e quindi esempio di discorso «filtrato»;⁵³ reso tuttavia di più difficile lettura dall'assenza di una persona che parla o pensa (come accade invece nel capitolo II: «così pensava Mena»), e in definitiva di un verbo.⁵⁴ È per questo mezzo che Verga «ci dà l'illusione di esser presenti» al racconto, di ascoltare il suo farsi dalle voci di un «coro» di parlanti. E qui, per opera dello stesso Spitzer, entra in gioco Luigi Russo, il quale per primo aveva notato come ciò che accade nei *Malavoglia* non fosse «insinuato per tesi dallo scrittore, ma direttamente sentito dai personaggi»,⁵⁵ dove 'sentito' ha la doppia accezione di 'avvertito' (come è chiaro in contesto),⁵⁶ ma anche di 'udito' (come puntualizza Spitzer).⁵⁷ Attraverso il discorso sulla tecnica dell'autore, e come le indagini linguistiche chiariranno, la dimensione dell'oralità entra nella lettura di quest'opera così in profondità da divenirne tratto caratterizzante.

L'altra fessura, quella che ci era parsa più evidente, sarà invece occasione di esplorare tracce interpretative distinte ma connesse a questa (*entangled*, direbbero i fisici). L'inizio – di cui recano traccia i manuali più antichi – proponeva la visione di un'opera ligia all'ortodossia verista, che derivava dal naturalismo l'idea di studio documentale della realtà distinguendosi in sostanza per la difettiva considerazione della funzione sociale della letteratura. Le cose cambiano soprattutto con Luperini, che investiga la dimensione simbolica della scrittura di Verga, rintracciando, proprio a partire dallo scarto fra «Un tempo» e «Adesso», una dialettica – tra sfumato e precisissimo, tra ideale e reale, e in ultima analisi tra mito e storia – che lega l'*incipit* del racconto alla *Prefazione*,⁵⁸ e che diventa il segno della novità

di Verga, «sia come tecnica letteraria, sia come rovesciamento ideologico dell'ottica dominante».⁵⁹ D'altra parte, proprio la caratterizzazione orale può essere la via che dall'aspirazione al vero riconduce la materia dell'opera al paradigma di tutti i libri: un «racconto fondativo», il cui «taglio temporale [...] vale a spingere la vicenda dei protagonisti nella notte del mito», di fronte al quale c'è l'«adesso» di un altro racconto, nel quale i Malavoglia sono «un piccolo resto», «superstiti di un diluvio universale («le burrasche [...] avevano disperso...») che non li rende però primogeniti di un popolo nuovo bensì ultimi esemplari di una solidità etica perduta».⁶⁰

Ecco per sommi capi come, spingendosi verso l'essenza del narrare, il discorso critico ha cercato di mettere a fuoco il *proprium* dei *Malavoglia*. Ma vediamo adesso un ulteriore livello di lettura, quello che all'inizio di questo contributo, con Gadamer, abbiamo definito *subtilitas applicandi*, ovvero l'attualità dell'interprete nel suo senso più alto.

5. Interpretazioni, o del qui e ora

In questo paragrafo cercheremo di mostrare come incrociando il dato filologico (di cui la tradizione ha solo recentemente cominciato a disporre) a quello lessicografico (la preparazione, che è in corso, di una concordanza ovvero di un vocabolario dell'opera) si può aggiungere un'altra pagina, certo non definitiva ma presente, all'accadere storico della comprensione. Cominciamo dal richiamare la correzione di rotta con cui avevamo aperto gli esempi del paragrafo precedente, ovvero quel passaggio in autografo da «per chi non fosse iniziato alla logica dei nomignoli locali» a «come dev'essere». Abbiamo visto in che modo la conoscenza di quella primitiva redazione abbia aiutato i commentatori a fare luce sulla lettera del testo. Aggiungiamo adesso la sequenza che precede, dove la lezione dell'autografo – poi corretta («all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo») – era: «all'opposto di quel che evocava il nomignolo». Se nella stampa – in modo non difforme da quanto accade nell'*incipit* di *Rosso Malpelo* – è certificata la logica popolare nell'attribuzione dei nomignoli, se ne deriva anche, come è stato fatto,⁶¹ l'ipotesi di uno slittamento nel sentire dell'autore, dall'iniziale postura di mediatore presso il pubblico borghese – un 'essere-tra' – verso l'interno della realtà rappresentata. D'altra parte, pur senza rinunciare apertamente a una dimensione ulteriore, il superamento del letterario «evocare» comporta anch'esso un abbassamento, nel registro. Tale verbo infatti non avrà occorrenze nel testo a stampa. Due correzioni costituiscono un quadro indiziario, ma l'ipotesi prende quota a considerare il sistema: facciamo solamente pochi esempi da questo primo capitolo dell'opera.

Ancora tra autografo e stampa. Dopo la presentazione dei personaggi, leggiamo che «[i Malavoglia] quando entravano in chiesa, uno dietro l'altro, pareva una processione» (mentre nell'autografo era scritto: «davano idea di una processione»). Al posto del verbo che aveva come soggetto i Malavoglia, e termine non espresso in un ipotetico lettore – «[i Malavoglia] davano idea [a chi?] di una processione» –, la versione pubblicata introduce un «pareva» che suona anche qui colloquiale (come «sembrare» invece di «evocare»), ma soprattutto impersonale, anonimo.⁶² L'impressione emerge adesso da un piano omogeneo al racconto, non più da un osservatorio esterno (un'ideale platea in cui si commenta la scena, folcloristica, di questa famiglia che entra in chiesa). Il lemma «idea», del resto, ha appena cinque occorrenze nel testo edito, due delle quali nella *Prefazione*. Appare a tutti gli effetti una parola dell'autore.⁶³

Quando 'Ntoni viene chiamato per la leva di mare («Nel dicembre del 1863», unica data espressa nel romanzo), il tentativo della famiglia, su suggerimento dei maggiorenni del paese, è quello di farlo riformare: «Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci».⁶⁴ In autografo leggevamo qui che il patriarca dei Malavoglia «pareva il bue del campanaccio che abbia perso la sua mandria e andava da Erode a Pilato in cerca di aiuto e di consiglio».⁶⁵ L'utilizzo di «pareva» è già nel manoscritto quello che abbiamo rilevato sopra nell'edito, ma il luogo viene riscritto: perché? Pesa a nostro avviso la caratterizzazione apertamente negativa che il narratore avrebbe attribuito ai personaggi dietro Erode e Pilato: don Giammaria, don Silvestro e don Franco. L'espressione «andare da Erode a Pilato» occorre una sola volta nel testo edito, nel capitolo IX, ancora per definire i pellegrinaggi del patriarca Malavoglia (insieme alla nuora in questo caso) all'affannosa ricerca di notizie sulla sorte di Luca; questa volta però senza alcun referente specifico (si potrebbe tradurre: di ufficio in ufficio).⁶⁶ È invece cassata dal capitolo VI, dove si trovava ancora in riferimento a don Silvestro.⁶⁷

Appaiono numerosi e concordi i segni di un complessivo abbassamento di prospettiva (registro, referenti, etc.),⁶⁸ della rinuncia a una dimensione esterna o soprastante rispetto all'universo narrativo che è nel testo, e – sembrerebbe – anche di una conseguente neutralizzazione del punto di vista dell'autore. Poco prima, quando il mondo dei Malavoglia è ancora intero sentiamo parlare, per la prima volta nell'opera, padron 'Ntoni: una serie di quattro proverbi attraverso cui afferma⁶⁹ la sua visione del mondo. Il narratore attribuisce proprio a questa sua postura la fortuna della casa del nespolo («Ecco perché [...] prosperava»), salvo interferirla poi con il punto di vista di Don Silvestro, il segretario:

... e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava per il ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria.

I commentatori hanno evidenziato come, fin dal suo apparire, questo personaggio sia in relazione oppositiva con padron 'Ntoni (l'antefatto è che questi gli abbia impedito di diventare consigliere comunale).⁷⁰ È peraltro trasparente il distanziamento ironico del narratore, che si sostanzia attraverso l'inciso «la sapeva lunga» e l'utilizzo del verbo «predicare». L'attacco del paragrafo successivo («Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi...») infatti riprende le accuse di don Silvestro, ribaltandole come «una risposta virtuale che Padron 'Ntoni avrebbe potuto pronunciare». ⁷¹ Nell'autografo si leggeva:

Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, *se don Silvestro*, il segretario comunale di Aci Castello, *il quale la sapeva lunga, non avesse insinuato* che egli era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirano per il ritorno di Franceschello, onde poter dispotizzare nel villaggio, come dispotizzava in casa propria.⁷²

Il distanziamento ironico si coglie anche qui nell'invariante «la sapeva lunga», ma il verbo adoperato per descrivere il gran parlare di don Silvestro contro padron 'Ntoni è «insinuare». Un verbo che implica un giudizio lampante da parte dell'autore implicito, e che quindi – non c'è dubbio ormai – sparirà del tutto dal romanzo.⁷³ A ben vedere però, il «predicare» che lo sostituisce, lungi dall'essere un verbo neutro, risulta chiaramente connotato nell'idioletto del romanzo. Se scorriamo il vocabolario dell'opera troviamo infatti che soggetti di questo «predicare» sono: don Silvestro, don Franco, don Giammaria e sua sorella donna Rosolina, Piedipapera, e soprattutto la Zuppidda.⁷⁴ Il verbo dunque è agito esclusivamente da personaggi di dubbia moralità, e mai da nessuno della famiglia Malavoglia.

Questi sondaggi lasciano intravedere come le correzioni dell'autore si concentrino su quel tanto di giudicante che gli scorre ancora per istinto sulla penna. Ciò che insomma appare un residuo, dal momento che Verga aveva già espresso le sue posizioni (l'opera d'arte che deve sembrare «*essersi fatta da sé*»)⁷⁵ nella dedicatoria a Salvatore Farina premessa all'*Amante di Gramigna*, che secondo le cronologie più accreditate⁷⁶ precede l'autografo completo dei *Malavoglia*. Ne emerge un dispositivo narrativo che è stabile a quell'altezza, ma non ha ancora

esaurito le contrazioni del travaglio (le aggiunte in bozze sono lì a testimoniare): un progressivo (e poetico) sciogliersi del punto di vista dell'autore fino a costituire la materia oscura dell'universo testo. Da cui non si deriva però una scettica *epoché* del creatore, ma una sofisticata rimodulazione della sua partecipazione alle vicende narrate. Con una misura che ancora (e forse a maggior ragione) oggi è esemplare, il quarantenne Verga non scopre qui i limiti del suo metodo ma una moderna disposizione verso il lettore, che invita a collaborare nella costruzione di senso del suo racconto.⁷⁷

6. Memento per l'umanista digitale

Se l'umile dimensione della lettera riconduce il leggere al raccogliere cui è etimologicamente connesso,⁷⁸ e l'accadere della comprensione spezza l'isolamento individuale restituendo a quell'atto la sua dimensione sociale e partecipata, l'integrazione tra analisi filologica e lettura concordanziale permette di sondare il battito profondo del testo letterario. Un'attualità virtuosa che riposiziona – come abbiamo cercato di mostrare – le parole dei *Malavoglia* dalla dimensione astratta della lingua alla concretezza storica della *parole* di Verga.

Una risposta alla domanda iniziale – sorta di fronte al paesaggio d'indefinite prospettive che metteva in questione la natura stessa del commentare – risiede allora probabilmente nel sottrarsi al pigro automatismo della macchina-che-legge per la macchina-che-scrive, e ricercare invece ciò che ci definisce umani: la complessità della selezione e l'apertura al ragionamento; attraverso una struttura che la millenaria tradizione della lettura ci ha consegnato e che la tecnologia digitale consente oggi di offrire a ciascun lettore secondo le proprie esigenze.⁷⁹

LIBORIO PIETRO BARBARINO

Crocifisso rimminchionito, e ai Malavoglia coi sacchi in mano: – Là! pagateli a Natale, invece di pagarli a tanto al mese, e ci avrete un risparmio di un tari a salma! La finite ora, santo diavolone? – E cominciò ad insaccare – In nome di Dio, e uno!

La Provvidenza partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria, sebbene la campana non si fosse udita, perché mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivaletti nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di passere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della Provvidenza. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la Provvidenza si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni come un'anitroccola. – «Scirocco chiaro e tramontana scura, mettili in mare senza paura», diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi.

Menico della Locca, il quale era nella Provvidenza con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò.   Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì. 

Faraglioni di Aci Trezza

Oggi area marina protetta delle Isole Ciclopi, davanti alla costa di Aci Trezza. È un piccolissimo arcipelago di origine vulcanica, legato, come ricorda il nome, alla leggenda di Ulisse (ma anche a quella di Enea).

OpenStreetMap



PATRIMONIO CULTURALE

DATE ED EVENTI

LESSICO E FRASEOLOGIA

paranza

Figura 1. Esempio di visualizzazione di una nota esegetica ottenuta attraverso la marcatura delle *Named Entities* (<placeName>).

Indice	Frontespizio	1	Guida	Opzioni	Tei	Mod lettura OFF	Paragrafo	Note esplicative	Note di approfondimento	Note di commento	Media

nonno colui! ; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce . – Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'uno dietro l'altro, pareva una processione.

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi: «perché il motto degli antichi mai menti»: – «Senza pilota barca non cammina» – «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» – oppure – «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» – «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante» ed altre sentenze giudiziose.

Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava per il ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria.

Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi, e soleva dire: «Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole» perché «chi comanda ha da dar conto».

Nel dicembre del 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi

il motto degli antichi mai menti

Il corsivo nel testo («motti» e «antichi») segnala la trasposizione dal dialetto: «Lu muttu di l'anticu mai mintiu», in Pitre I, 1 – accompagnato dalla traduzione in toscano «Proverbio non falla» – è il primo nella lista dei proverbi redatta da Verga (Verga 2014: 363), e poi sapientemente (seppure in extremis) intramata nel romanzo. Il proverbio – registrato solamente nella versione che abbiamo detto – è esempio dell'efficienza nella selezione operata dall'autore, ovvero della capacità di individuare da subito nella raccolta «il dato formulare essenziale e pertinente alla propria ricerca narrativa» (cfr. Alfieri 1985: 53-54). L'autore infatti appunta il proverbio e il suo corrispettivo toscano direttamente nella forma che abbiamo visto, scegliendo (e contaminando) le più iconiche dall'ampia serie di varianti proposte da Pitre nella prima pagina della raccolta (ad esempio: «Mutti antichi, Vancèlli nichì», «Li pruverbi su' tutti pruvati», «Lu muttu di l'anticu mai mintiu – o Lu muttu di l'antichi nun fallisci», etc.) e dalla più lunga versione toscana («Proverbio non falla, misura

Figura 2. Esempio di visualizzazione di una fra le Questioni critiche.

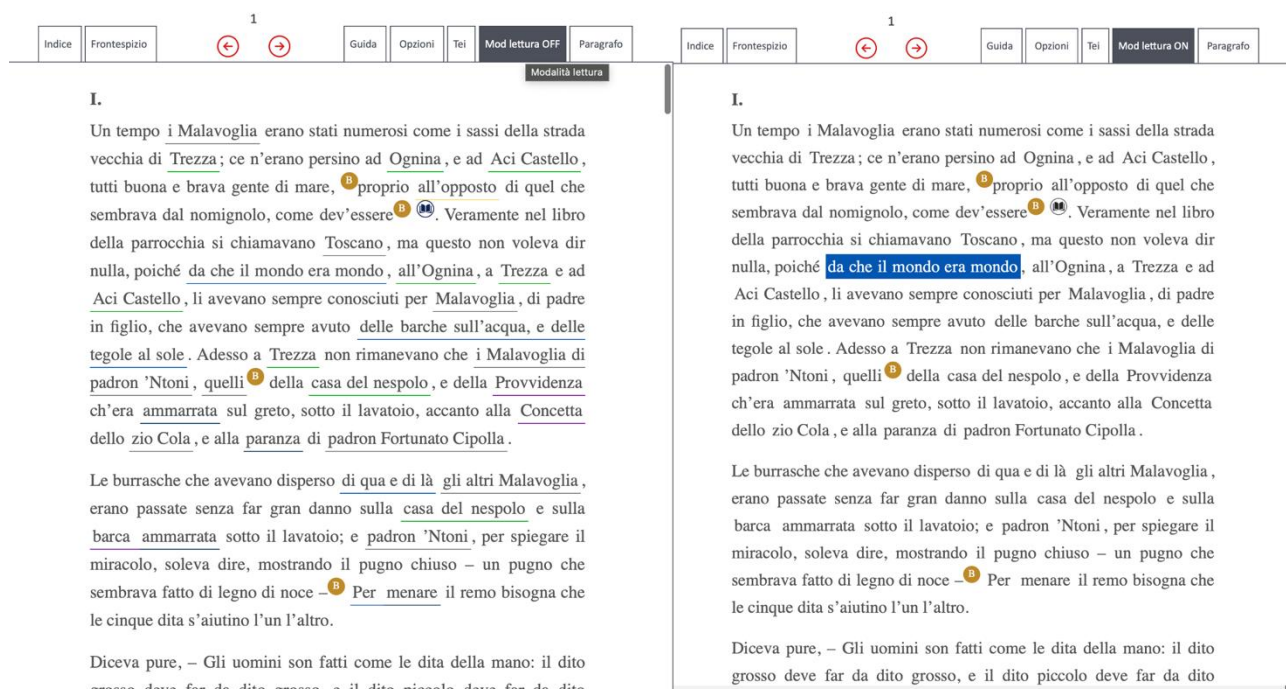
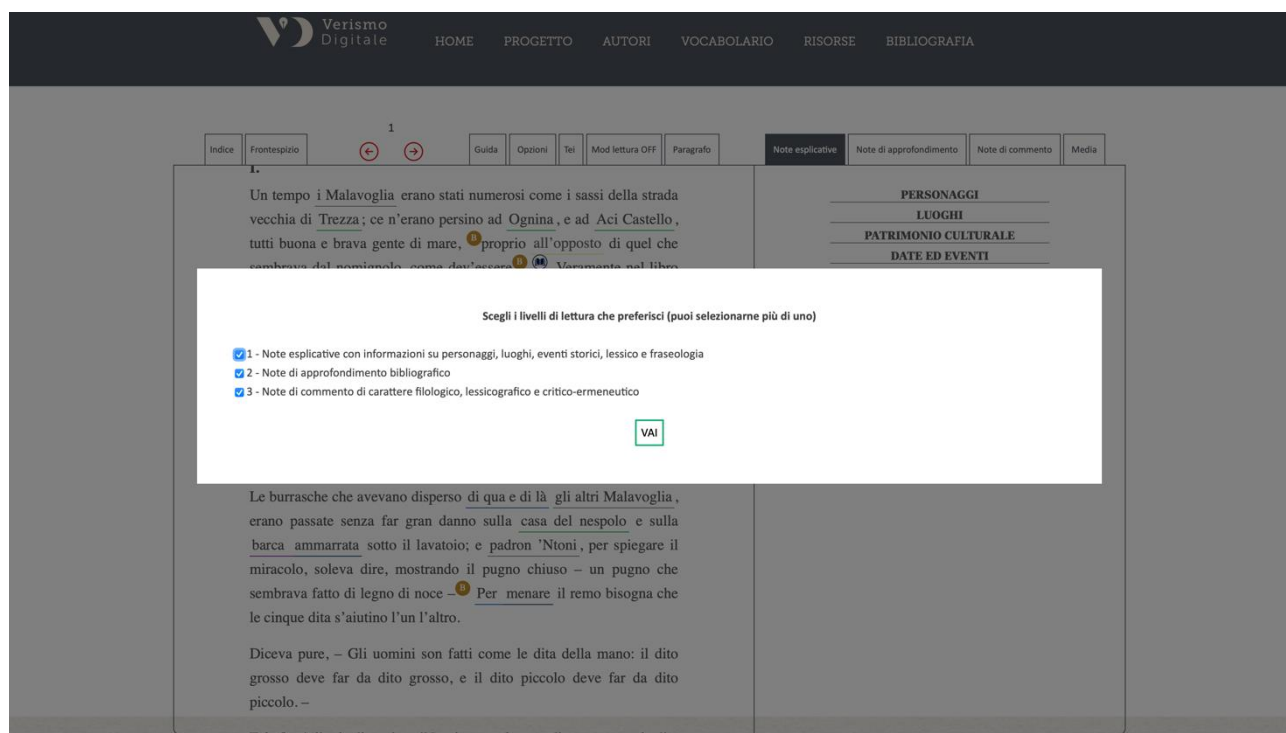


Figure 3 e 4. *Checkbox* selezionabile e confronto tra modalità di lettura (OFF: a colori; ON: a scomparsa).

Note

¹ Il presente contributo si colloca nell'ambito del progetto «Verismo Digitale» dell'Università di Catania, finanziato dal PE5 Changes e afferente allo Spoke 3, in particolare in relazione all'allestimento dell'edizione digitale commentata dei *Malavoglia*.

² Per una storia delle tecnologie della parola, è sempre formidabile W.J. Ong, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola* [1982], trad. it. di A. Calanchi, Il Mulino, Bologna 1986.

³ Si veda ad esempio Segre, per il quale «il commento [...] ha senso esclusivamente in rapporto col testo: preso in sé non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa»; C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 263. Tra le riflessioni sistematiche e, direi, classiche, sul commento ai testi letterari, vanno citati naturalmente: E. Auerbach, *La spiegazione dei testi*, in Id., *Introduzione alla filologia romanza* [1948], trad. it. di M.R. Massei, Einaudi, Torino 2000. E, con particolare riferimento ai moderni e alla tradizione ermeneutica (numerosi e puntuali i rimandi, tra gli altri, a Schleiermacher, Heidegger, Adorno, Gadamer, Betti...) E. Raimondi, *Ermeneutica e commento*, Sansoni, Firenze 1990.

⁴ Esistono numerosi strumenti di 'traduzione' degli apparati critici tradizionali, partendo da una codifica in XML fedele alle linee guida espresse nelle sezioni 12 (Representation of Primary Sources) e 13 (Critical Apparatus) della linea guida TEI [tei-p5-doc/en/], e giovandosi di *software* di visualizzazione disponibili gratuitamente in rete grazie al prezioso lavoro di centri di ricerca nazionali e internazionali (per tutti: evt.labcd.unipi.it). Ma si guardi anche fra le pagine del presente dossier. Per avere una misura dello sbilanciamento in favore della filologia basta sfogliare i *Proceedings* degli ultimi tre anni della Associazione di Informatica Umanistica e Cultura Digitale [/boa] o produrre una semplice ricerca per parole-chiave (ad esempio: *filolog**, *comment**). È solo dall'edizione del 2024 che si trova traccia di progetti e riflessioni sul commento. Cfr. AA.VV., *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, *Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD*, Catania 28-30 maggio 2024, Università di Catania, a cura di A. Di Silvestro e D. Spampinato, AIUCD, 2024 (Quaderni di Umanistica Digitale), pp. XXII-XXIX (Dante), pp. 252-259 (Verismo), pp. 260-266 (Pirandello), pp. 191-196 (Pavese). Questi ultimi tre pensati e implementati parallelamente in area Cinum (Centro di Informatica Umanistica dell'Università di Catania).

⁵ Una risorsa importante è il progetto "Leggo Manzoni", in corso, che – anche grazie alla collaborazione delle scuole – ambisce a raccogliere e rendere disponibili quaranta commenti storici dei *Promessi Sposi* e un cospicuo numero di traduzioni: unibo.it/leggomanzoni/. Va anche ricordata, nel contesto dello stesso ateneo bolognese, l'edizione delle lettere di Vespasiano da Bisticci unibo.it/vespasiano/.

⁶ Penso all'applicazione di algoritmi per l'allineamento automatico o semi-automatico di un testo con risorse di vario tipo. Relativamente alle traduzioni, e nel contesto del lavoro su Manzoni citato sopra, citate sopra di si veda: M. Levchenko, *Automatic Translation Alignment Pipeline for Multilingual Digital Editions of Literary Works*, in AA.VV., *Proceedings of the Computational Humanities Research Conference 2024* (Aarhus, Denmark, December 4-6, 2024), a cura di W. Haverlas-M. Koolen-L. Thompson, pp. 1086-1104 [ceur-ws.org/Vol-3834/paper128].

⁷ *Wiedergewinnung des hermeneutischen Grundproblems*, in italiano *Ricupero del problema ermeneutico fondamentale*, è il titolo del paragrafo nel quale la questione è messa a tema. Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, pp. 635-644. Tutte da questa fonte, sebbene non annotate minutamente, le citazioni che seguono in traduzione italiana.

⁸ È un concetto che chiama in causa in prima battuta l'ermeneutica teologica e quella giuridica, per le quali i testi non sono puri documenti storici, ma devono essere compresi concretamente in modo da esercitare la loro forza salvatrice o dispiegare a loro validità giuridica. Cfr. *ivi*, in particolare alle pp. 636-639.

⁹ Ho esposto qui in sintesi riflessioni che sono frutto del costante confronto maturato all'interno del gruppo di lavoro, sotto la guida del P.I. Marina Paino, di Andrea Manganaro e di Antonio Sichera. Di quest'ultimo in particolare – dei suoi interessi, delle sue letture e dei pazienti suggerimenti – la paternità di questo modello di commento che trova applicazione non solo in «Verismo Digitale», ma anche nel più antico di questi progetti, nato in seno all'Edizione Nazionale delle Opere di Pirandello [pirandellonazionale.it], e in «Paves-e. Per un'edizione-archivio digitale dell'opera di Pavese», progetto finanziato nell'ambito del PRIN 2022.

¹⁰ Una sintesi dell'accoglienza ricevuta dall'opera nell'anno della sua pubblicazione è in F. Rappazzo, *La "fortuna" critica di Verga. Un percorso fra i suoi contemporanei*, in AA.VV., *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, a cura di F. Rappazzo, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2016, pp. 28-37 (la citazione che segue da p. 28): «Non sono molte tredici recensioni per *I Malavoglia*, soprattutto se le si confrontano con quelle che hanno accolto *Eros* e *Tigre reale*. Fra l'altro Cameroni e Torracca intervengono due volte [...]. Va anche aggiunta al numero la velenosa stroncatura di Edoardo Scarfoglio, apparsa nel suo *Il libro di don Chisciotte* nel 1885. Insomma, un'accoglienza tutt'altro che trionfale per il libro più sperimentale, ma forse anche più chiuso e gergale di Verga». Le recensioni (di De Gubernatis, Cameroni, Del Balzo, Miranda, Piucco, Palma, Robustelli, Torracca, Capuana, Testa) sono *ivi*, pp. 230-281.

¹¹ Mi riferisco a bibliografie, storie della critica, antologie e introduzioni, a partire dall'ancora oggi indispensabile G. Raya, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Ciranna, Roma 1972.

¹² B. Croce, *Giovanni Verga* in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. III, Laterza, Roma-Bari 1922, p. 28. Il testo riprende e aggiorna quello apparso in *La critica*, Bari, I (20 luglio 1903), 4, pp. 241-263.

¹³ Con la sua «silenziosa grandezza», con l'«unità umana» delle sue opere, «Il Verga è tornato dinanzi ai nostri occhi; come una di quelle montagne attorno alle quali girava la nostra strada priva di indicazioni»: F. Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, in Id. *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes 1928, pp. 225-234. Di Pirandello è celebre il *Discorso di Catania*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1993, pp. 409 e ss. Entrambi peraltro (sintomaticamente) insistono sulle differenze tra Verga e D'Annunzio.

¹⁴ Il primo commento ai *Malavoglia* (G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di L. Russo, Vallecchi, Firenze 1925) applica a un'edizione per le scuole quanto esposto in L. Russo, *Giovanni Verga*, Ricciardi, Napoli 1919, e che sarà poi in successive revisioni e ampliamenti (la quinta edizione è Laterza, Bari 1955). Sono molti gli appigli che lasceranno una traccia durevole nella successiva letteratura critica: dall'afflato tragico e religioso attribuito alle vicende dei personaggi, all'unità e alla specificità dei *Malavoglia*, dall'analisi dei principali strumenti stilistici adoperati dall'autore alla fondamentale questione della lingua.

¹⁵ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di P. Nardi, Mondadori, Milano 1939 (1968). D'ora in poi Nardi 1939.

¹⁶ Attenzioni non solo letterarie, se si pensa al libero adattamento viscontiano di *La terra trema* (1948). Calvino com'è noto pone *I Malavoglia* – insieme a *Conversazione in Sicilia* di Vittorini e *Paesi tuoi* di Pavese – alle origini del neorealismo (cfr. I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, prefazione di J. Starobinski, Mondadori, Milano 1991, vol. I, pp. 1185-1204; in particolare alle pp. 1187-1188). Nello specifico dominio del discorso critico su Verga, i nomi sono quelli dei marxisti – Sapegno, Trombatore, Petronio – con le loro indagini volte ad analizzare in primo luogo la postura storico-politica degli autori e delle opere del Verismo. Più defilata, ma di grande frutto, la lettura proposta da Debenedetti nelle sue lezioni universitarie, che – cronologicamente simultanee a questa stagione (le lezioni sono infatti degli anni 1951-1953) – dispiegano maggiore effetto sugli anni Ottanta del secolo scorso, ovvero successivamente a quando sono raccolte in volume: G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976.

¹⁷ G. Devoto, *I «piani del racconto» in due capitoli dei Malavoglia*, in *Bollettino del Centro studi filologici e linguistici siciliani*, II, 1954.

¹⁸ L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, in *Belfagor*, 11 (1956), pp. 37-53.

¹⁹ Va qui citato almeno Francesco Branciforti, *L'autografo dei «Malavoglia»*, in AA.VV., *I Malavoglia. Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981)*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 515-562; e poi, Id., *La prefazione dei Malavoglia*, in *Annali della Fondazione Verga*, 1, Catania 1984 (ma 1985), pp. 7-39.

²⁰ Da G. B. Bronzini, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei Malavoglia*, in AA.VV., *I Malavoglia*, cit., pp. 637-684, a G. Nencioni, *La lingua dei Malavoglia*, ivi, pp. 445-513. E poi gli studi di G. Alfieri, *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in *Bollettino del Centro studi filologici e linguistici siciliani*, XIV, 1980; Ead., *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, Accademia della Crusca, Firenze 1983; Ead., *Il motto degli antichi. Proverbo e contesto nei "Malavoglia"*, Fondazione Verga, Catania 1985; fino a: Ead., *Verga*, Salerno, Roma 2016.

²¹ V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977; G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980; G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Flaccovio, Palermo 1982; V. Masiello, *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Liguori, Napoli 1984; ma anche, più indietro: G. Guglielmi, *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974.

²² Molto scarso è infatti l'unico commento che precede questa stagione: G. Verga, *I Malavoglia*, introduzione e note di G. Carnazzi, con un saggio di L. Spitzer, BUR, Milano 1978. D'ora in poi Carnazzi 1978.

²³ Si veda AA.VV., *I Malavoglia. Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 26-28 novembre 1981)*; e poi AA.VV., *I Malavoglia di Giovanni Verga (1881-1981). Letture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palumbo, Palermo 1982.

²⁴ A. Asor Rosa, *Presentazione* di AA.VV., *Il caso Verga*, con scritti di A. Asor Rosa, V. Masiello, G. Petronio, R. Luperini, B. Biral, Palumbo, Palermo 1987: «quando si scrive "caso Verga", non s'intende alludere [...] alla ripresentazione clamorosa di questo personaggio di fronte al grande pubblico o all'ipotetico rilancio della sua fortuna presso la critica [...], bensì alla mole enorme di problemi (ideologici, stilistici, linguistici, storici) che un'opera come la sua solleva proprio con la sua straordinaria singolarità e irripetibilità». Poi, di A. Asor Rosa, *"I Malavoglia" di Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino, pp. 733-877.

²⁵ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano, 1988 (d'ora in poi Luperini 1988); R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Il Mulino, Bologna 1989. Si tratta appunto solamente di tappe intermedie di una lunga fedeltà che muove almeno da *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova 1968 e che conta nel nuovo secolo *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.

²⁶ Meno fortunati ma importanti sono i commenti di Merola (Garzanti, Milano 1983), Musumarra (La scuola, Brescia 1984) e Guglielmino (Principato, Milano 1985), risalenti allo stesso fervore culturale della ricorrenza. Il primo mette a fuoco soprattutto la tecnica dell'autore e la figura del narratore popolare, insistendo sulla ripetizione formulare che caratterizza la scrittura dell'opera. Il secondo bada a evidenziare la novità della

scrittura di Verga, specialmente in relazione al classico del genere (e cioè *I promessi sposi*), e utilizza i risultati delle indagini filologiche sui materiali d'autore per caratterizzare i personaggi. Il terzo pone l'attenzione sul tempo e sui proverbi, acquisendo invece i risultati delle indagini linguistiche e sul folklore. Più in avanti è riccamente sostenuto l'apparato dell'edizione curata da Marchese (Società Editrice Internazionale, Torino, 1993; d'ora in poi Marchese 1993) che applica al testo verghiano alcuni degli strumenti messi a punto in Id., *L'officina del racconto. Semiotica della narrazione*, Mondadori, Milano 1983 (1990).

²⁷ Mi riferisco soprattutto a una bellissima lettura del capitolo XI da parte di Andrea Manganaro, *Le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in Id., *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Edizioni del Prisma, Catania 2014, pp. 19-38. Dello stesso, si veda in ultimo: Id., *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture verghiane*, Fondazione Verga-Euno Edizioni, Catania-Leonforte 2021.

²⁸ Emblematicamente: A. Di Silvestro, *Le intermissioni del cuore: Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 2000.

²⁹ Su quest'ultimo tema si veda G. Savoca, *Dalla cronaca familiare alla storia dei Malavoglia*, in G. Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Bonanno, Acireale-Roma 2011, pp. 15-42. Ma va menzionato almeno il fondamentale G. Savoca, *Chi pensa nei Malavoglia?*, in AA.VV., *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a Carmelo Musumarra*, Palumbo, Palermo 1989, pp. 193-210.

³⁰ La prima serie, iniziata nel 1987 con l'edizione critica di *Vita dei campi* (a cura di Carla Riccardi) e *Drammi intimi* (a cura di Gabriella Alfieri) si era interrotta nel 2003 (anno dell'ultima pubblicazione) a causa della scomparsa di Francesco Branciforti e di complesse vicende editoriali. La rinascita (suggerita appunto dalla pubblicazione dell'edizione critica dei *Malavoglia*, nel 2014) avveniva sotto i fortunati auspici del ritrovamento (avvenuto nel 2013) di manoscritti verghiani ancora dispersi. Cfr. G. Alfieri e C. Riccardi, *Presentazione (senza titolo)* di G. Verga, *Vita dei campi*. Edizione critica, Fondazione Verga Interlinea, Novara 2021 (reprint digitale dell'edizione Le Monnier, Firenze 1987), pp. VII-VIII.

³¹ G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Fondazione Verga Interlinea, 2014. D'ora in poi Verga 2014. G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi 1995 (2014). D'ora in poi Cecco 1995.

³² Cfr. ad esempio AA.VV., *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Carocci, Roma, 2022; soprattutto, per quel che qui interessa, i seguenti contributi: G. Alfieri e D. Motta, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)* e A. Baldini, *I Malavoglia e il progetto dei Vinti*, ivi, rispettivamente alle pp. 79-114 e 115-146. Di quest'ultimo va ricordato almeno: A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti. I "Malavoglia" e il romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012. Non ho menzionato in precedenza, e colgo l'occasione per farlo qui: F. Veglia, *L'"Assommoir" e "I Malavoglia": "combinazione" di punti di vista e "polifonia"*, in *Filologia antica e moderna*, 22, 2002, pp. 111-140. Più di recente si veda ancora AA.VV., *I Malavoglia*. Atti delle "letture sceneggiate" (Catania, Acì Castello, Acì Trezza, Vizzini, giugno-dicembre 2022), tenutesi in occasione del Centenario della morte di Giovanni Verga, a cura di G. Alfieri e A. Manganaro, Fondazione Verga, Euno-edizioni 2023.

³³ Che è una delle grandi debolezze della lettura su schermo. Cfr. A. Nardi, *Il lettore 'distratto'. Leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali*, Firenze University Press, Firenze 2022, pp. 123-144 (sull'immaterialità e intangibilità del testo, si vedano in particolare le pp. 130 e ss.).

³⁴ Queste accortezze sono ormai presenti (ad esempio in occhio) anche nei testi tipografici, che pure hanno una distribuzione spaziale fissa (ovvero, ciò che è in testa alla pagina pari è sempre in alto a sinistra) e consentono, a differenza dello schermo, di saggiare con mano la consistenza dei fogli letti e quelli ancora da leggere, dunque di conoscere la propria posizione 'nel' testo.

³⁵ Si può ottenere marcando le *Named Entities* (nomi propri di persone, luoghi, oggetti, etc.) e collegando a queste dei riferimenti univoci. L'esempio discusso nel testo si scriverebbe così nel corpo dell'opera: «Un tempo <persName ref="#iMalavoglia">i <hi rend="italic">Malavoglia</hi></persName>». E così nel *back* del documento, (ovvero l'appendice, dove si trova la lista delle varie annotazioni suddivise per tipologia): «<person xml:id="iMalavoglia"><persName>i Malavoglia</persName><note><p>(o Toscana) La famiglia di pescatori protagonista del libro. Padron 'Ntoni è il patriarca del nucleo familiare formato da suo figlio Bastiano con la moglie Maruzza e i loro cinque figli: 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi e Lia.</p><ref target="malavoglia_albero_genealogico">Albero genealogico dei Malavoglia</ref></note></person>». Degli aspetti metodologici e delle scelte effettuate in codifica abbiamo discusso in: L.P. Barbarino, E. Conti, C. D'Agata, M. Grasso, N.M.L. Martines, E. Vitale, *Verismo Digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in AA.VV., *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, cit., pp. 252-259.

³⁶ Puntualità che si può ottenere allestendo degli elementi che fungono da apici di nota (i *pointer* generalmente o un *seg*, come in questo caso) al *back* del documento. Qui ad esempio la domanda posta nel testo, in corpo: «stava sempre al telaio, e si suol dire <seg type="fraseologia" subtype="proverb" ana="#seg_MA_phrase_DonnaDiTelaio"><q>«donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»</seg>»; nel *back*: «<item xml:id="seg_MA_phrase_DonnaDiTelaio"> <label> donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio</label><note><p>«Fimmina di tilaru, gaddina di puddaru e trigghia di jinnaru», in Pitrè II 82 (Verga 2014: 374) ma anche in Rapisarda 265 (Alfieri 1985: 78). La donna operosa, la gallina allevata nel pollaio e la triglia pescata in gennaio sono le migliori. La struttura ternaria e il rinforzo della

rima (in -aio) sembrano aggiungere valore di verità al motto. I riferimenti bibliografici qui in parentesi sono poi elencati in fondo alla nota, come link dai quali si accede alla scheda bibliografica completa. Come si vede, è possibile attraverso gli attributi (in arancione) o i valori (in rosso) ottenere una ripartizione tipologica delle note (se vogliamo ad esempio evidenziare la prospettiva critica: intertestualità, temi e motivi, etc.).

³⁷ <item xml:id="Paranza"><term>paranza</term><gloss>imbarcazione da pesca, e per estensione equipaggio della stessa. Attraverso il significato di compagnia, il termine è utilizzato anche nel gergo delle organizzazioni criminali come nel titolo del film di Giovannesi "La paranza dei bambini" (2019).</gloss><ref target="https://dizionario.internazionale.it/parola/paranza"></ref></item>

³⁸ La riflessione ha ormai lungo corso. Un esempio recente è: A. Fiorino, P. Monella, F. Saieva, A. Sorci, *Piattaforme wiki per l'insegnamento umanistico: sperimentazioni in corso nel liceo De Cosmi di Palermo*, in AA.VV., *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, cit., pp. 32-37.

³⁹ Verga 2014, p. 15 (I,1).

⁴⁰ Nardi 1939, p. 15.

⁴¹ Cfr. ad esempio: Carnazzi 1978, p. 111; Luperini 1988, p. 12; Marchese 1993, p. 50.

⁴² Verga 2014, p. 15 (in nota, r. 4).

⁴³ Basta osservare la distribuzione delle note di commento, specie nelle edizioni più antiche (esemplificative tra le citate: Nardi 1939, Carnazzi 1978).

⁴⁴ Scrive l'autore a Emilio Treves: «certo non mi son preoccupato del giudizio del pubblico quando scrivevo; ma a lavoro finito ci penso». G. Raya, *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986, p. 50 (19 luglio 1880).

⁴⁵ «Forse non esente da una certa convenzionalità, nella sua versione di base [...], ma certo un attacco di sicuro effetto, che avrebbe comportato, a detta dello stesso Verga, un acquisto di "efficacia e interesse"» (F. Cecco, *Introduzione* a Verga 2014, p. LIV; le parole dell'autore sono citate da G. Raya, *Verga e i Treves*, cit., p. 48). Questo l'*incipit*: «Era stata una brutta giornata di novembre; di quel novembre traditore» che nel testo a stampa sarà settembre (Verga 2014, p. 513).

⁴⁶ È il manoscritto chiamato M8 (F. Cecco, *Introduzione* a Verga 2014, p. LV): «l'avvio era previsto direttamente con la sequenza del "consolo" e delle esequie di Bastianazzo. Un attacco ancor più ad effetto, come rivela l'*incipit* perentorio: "Nella casa del nespolo c'era il "visito", e il proverbio dice, *Triste quella casa dove c'è il visito del marito!*"» (Verga 2014, p. 523).

⁴⁷ È con adeguamenti la configurazione attestata da M5, dove il capitolo I è così strutturato: «le lettere di 'Ntoni da militare (c. 11); l'invio del ritratto e i conseguenti pettegolezzi; il «negozio» dei lupini «combinato con zio Crocifisso» da padron 'Ntoni; la partenza della Provvidenza (c. 19)». F. Cecco, *Introduzione* a Verga 2014, p. XLIX.

⁴⁸ Scelta in apparenza tradizionale, ma svolta in quel modo peculiare che lascia nel lettore l'idea di trovarci proprio in mezzo. Già durante la campagna correttoria precedente la stampa, scrivendo all'amico Luigi Capuana, Verga è ben consapevole dello scotto che il lettore dovrà pagare per giungere a quel sacro Graal che è «d'illusione completa della realtà»: «la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente [...]». G. Verga, *Carteggio con Capuana*, edizione critica a cura di M. Giuffrida, Fondazione Verga Interlinea, Novara 2024, p. 138 (25 febbraio 1881).

⁴⁹ Verga 2014, p. 15 (I, 1-2).

⁵⁰ G. Devoto, *I «piani del racconto» in due capitoli dei Malavoglia*, cit., pp. 5-13.

⁵¹ Sebbene questi non condivida con Devoto il fatto che l'originalità della narrazione nei *Malavoglia* risieda in questa gestione dei piani stilistici del racconto (che a dire dell'austriaco è già del romanzo classico), quanto invece nella «filtrazione sistematica della sua narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale (in cui il parlato *potrebbe* essere realtà oggettiva – ma non si sa davvero se lo è), che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti». L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, cit., pp. 45-46.

⁵² Qui il critico chiosa in nota sulla differenza tra *I Promessi Sposi*, «romanzo dell'allora», e *I Malavoglia*, «romanzo dell'adesso». Ivi, p. 45.

⁵³ Ivi, p. 38.

⁵⁴ Ivi, p. 44: «manca un verbo che indichi il parlare o pensare di certe persone».

⁵⁵ Ivi, p. 45, dove si cita L. Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 158. Le attenzioni di Russo non avevano portato a un reale avanzamento soprattutto perché non venivano forniti puntuali riscontri testuali. O meglio, in qualche caso c'erano, ma non tratti da questo primo capitolo. Era invece un'altra similitudine, posta all'inizio del capitolo III («Dopo la mezzanotte il vento si era messo a fare il diavolo, *come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese*»), che faceva dire al Russo: tale descrizione ha «la mobilità [...] di una *rappresentazione dialogata*». Essa infatti non interrompe la narrazione («il vento [...] non mugola con urli sordi di muto come nella poesia letteraria»), ma

anzi è «tutta cose, necessaria, intima e coerente al racconto stesso». Ivi, p. 171. E si noti l'ultimo passaggio, quanto vicino al pirandelliano «stile di cose».

⁵⁶ «Questo senso di fatalità che c'è in tutto il racconto, non insinuato per tesi dallo scrittore, ma direttamente sentito dai personaggi che agiscono [...]». Ivi, p. 145.

⁵⁷ Cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, cit., pp. 46-47. Dove emblematicamente la conclusione del capitolo, «l'ultima parola che si udì», dichiara che «è proprio "quello che si ode" che forma la trama del romanzo».

⁵⁸ E cioè lo sguardo multifocale dello scrittore-osservatore che, nello «spettacolo» della «lotta per l'esistenza», «ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via» ma «non ha il diritto di giudicarli». Verga 2014, pp. 12-13 (*Pref.*, 7-9). Da questa traccia Luperini si spinge a considerare come Verga ribalti la «prospettiva "normale" [...] di vedere la storia dal punto dei vincitori», cercando invece di «porsi dal punto di vista dei vinti». Luperini 1988, p. 9. Questo tipo di lettura si estende naturalmente all'*incipit* di *Rosso Malpelo*.

⁵⁹ Ivi, p. 10.

⁶⁰ A. Sichera, *Capitolo I. Lettura storico-critica*, in AA.VV., *I Malavoglia*. Atti delle «letture sceneggiate», cit., pp. 11 e ss.

⁶¹ Cfr. Cecco 1995, p. XXXIX («il "come dev'essere" [...] si limita a ribadire seccamente, invece di spiegare esplicitamente, in perfetta sintonia con un narratore che del mondo di Trezza condivide l'orizzonte culturale) e nel «regime antifrastico dell'onomastica» può peraltro prefigurarsi sia il cedimento alla tentazione demoniaca (l'affare dei lupini) di padron 'Ntoni (Antonio è per eccellenza «nemico del demonio»), sia la sventura della Provvidenza, in linea con lo spartito biblico dell'*incipit*, sopra accennato. Cfr. A. Sichera, *Capitolo I. Lettura storico-critica*, cit., p. 14.

⁶² Nel suo uso impersonale e colloquiale il lemma è attestato ovviamente in area naturalistica, come in Zola e nei fratelli Goncourt: si veda il *Trésor de la Langue Française, sub voce* paraître (verbo intransitivo) [atilf.fr/].

⁶³ L'utilizzo nel romanzo (che rileviamo in corsivo) è infatti ironico o di distanziamento: inizialmente (I, 8) è don Franco che «spingevasi sino ad accendere mezz'ora, ed anche un'ora di candela, a rischio di farsi sgridare dalla moglie, onde *spiatellare le sue idee*, e non andare a letto»; poi (VI, 26), il lemma «sghignazza» in bocca a Piedipapera («Vi è venuta stanotte *la bella idea? sghignazzò* Piedipapera»), il quale la riferisce a zio Crocifisso che progettava di mandare «l'usciera» dai Malavoglia. Infine (X, 95) è il bigotto don Giammaria che la usa («loro ci stanno con *le idee del vostro tempo!*») per marcare una distanza rispetto a don Silvestro e don Franco (dove «loro» è riferito infatti a Piedipapera «o a quell'ubbriacone di Rocco Spatu»). Nello stesso luogo va notata anche la soppressione di una lezione d'autografo nella quale il lemma era utilizzato in modo non connotato, e sarebbe stato ripreso proprio da questa espressione (quindi in apparenza doveva essere un collocato forte) da don Silvestro: «[ci vogliono] uomini *colle idee del loro tempo*» è poi nel testo a stampa «Al giorno d'oggi ci vogliono uomini nuovi». Verga 2014, p. 211 (X, 94).

⁶⁴ Cecco (1995, p. 14) nota «con immediato trapasso all'indiretto libero».

⁶⁵ Verga 2014, p. 17 (I, 7; in nota, rr. 51-53). Si osservi come, similmente a quanto accade nel testo a stampa, la tecnica della ripresa operi già in autografo; questa la sequenza che precede: «Un capo di casa, solea dire Padron 'Ntoni, deve essere *come il bue che porta il peso del campanaccio al collo*, e va avanti per insegnare la strada agli altri» (corsivo nostro). Nella *princeps* leggeremo: «Padron 'Ntoni invece [...] solea dire: "Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole" perché "chi comanda ha da dar conto"». Ivi, p. 17 (I, 6; in nota, rr. 48-50).

⁶⁶ Ivi, p. 157 (IX, 31).

⁶⁷ Ivi, p. 95 (VI, 34; in nota, rr. 333-334).

⁶⁸ Si pensi ancora al celebre esempio dei «piedacci» di 'Ntoni, che «sembravano pale di ficodindia», mentre invece nell'autografo erano «larghi piedi come il David di Michelangiolo». Ivi, p. 18 (I, 9; in nota, rr. 69-70).

⁶⁹ «Padron 'Ntoni sapeva anche certi *motti* e proverbi che aveva sentito dagli antichi: "Perché il motto degli antichi mai menti": – "Senza pilota barca non cammina" – "Per far da papa bisogna saper far da sagrestano" – oppure – "Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai" – "Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante" ed altre sentenze giudiziose». Verga 2014, p. 16 (I, 5).

⁷⁰ Luperini (1988, p. 14) puntualizza in parentesi: «ne teme, probabilmente, l'onestà».

⁷¹ G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, cit., p. 78. Era, anche per Spitzer, una «auto-difesa di Padron 'Ntoni» espressa nella forma di *erlebte Rede* (indiretto libero). L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, cit., p. 39.

⁷² Trascriviamo secondo l'ultima lezione dell'autografo sciogliendo l'apparato dell'edizione critica: Verga 2014, p. 16 (I, 6; in nota, rr. 43-47). In corsivo nostro i luoghi sensibili.

⁷³ Fra le tappe del pellegrinaggio di Padron 'Ntoni – inizialmente caratterizzato, come abbiamo notato sopra, alla stregua di un «andare da Erode a Pilato» – c'è anche don Franco lo speciale (rivale politico, ma allomorfo di don Silvestro), che, sempre nella versione dell'autografo «incoraggiava» padron 'Ntoni «con un certo sorrisetto che si vedeva e non si vedeva» (ivi, p. 17; in nota, r. 57). Anche qui il testo a stampa neutralizza il beffardo vezzeggiativo con un denotativo «si metteva a ridere» e incorpora l'elusività di questo sorriso «fra i peli della sua barbona» (*ibidem*).

⁷⁴ «Predicare» ha 14 occorrenze nell'opera. Le elenchiamo di seguito: «Piedipapera predicava...» (VI, 23); «La Zuppidda, colla schiuma alla bocca, salì sul ballatoio e si mise a predicare...» (VII, 22); «il farmacista [...] predicava sottovoce...» (VII, 24); «State attenti a quel che vi dico oggi – predicava la Zuppidda...» (X, 42); «donna Rosolina di botto cambiò registro, e si mise a predicare col mestolo in aria» (X, 63); e ancora per bocca della figlia di don Silvestro che dice: «donna Rosolina va predicando che vi rosicate tutto il paese» (X, 93); «Don Franco predicava...» (X, 94); «da vero frate egoista che era! – predicava lo speciale» di don Giammaria (XI, 33); «da Zuppidda s'era messa a predicare sul ballatoio» (XII, 17); don Franco «colla sua barbona, [...] predicava di...» (XII, 30); «predicava l'avvocato» (XIV, 55); e ovviamente sono «le male lingue» che «vanno predicando» perfino nelle parole (naturalmente rivolte ad altri) della Zuppidda (XV, 31; e in XV, 32: «La Zuppidda adesso predicava...»). Infine, anche «il medico», chiamato nel tentativo di curare a casa padron 'Ntoni, «predicava sempre che se lo mangiavano le pulci» (XV, 37).

⁷⁵ G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in Id., *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Interlinea, Novara 2021 (reprint digitale dell'edizione Le Monnier, Firenze 1987), p. 92.

⁷⁶ Se «il testo base del romanzo fu steso in poco più di tre mesi (dalla metà di marzo al 23 giugno)» del 1880, è certamente posteriore alla celebre dedicatoria a Salvatore Farina dell'*Amante di Gramigna*, pubblicata su «*Rivista Minima*» nel febbraio 1880 con titolo *L'amante di Raja* (e redazione ancora precedente). Sulla datazione dell'autografo e degli abbozzi dei *Malavoglia* si veda F. Cecco, *Introduzione* a Verga 2014, pp. LI-LII. Per la pubblicazione in rivista della novella poi in *Vita dei campi*, cfr. C. Riccardi, *Introduzione* a G. Verga, *Vita dei campi*, cit., p. LXXXVI.

⁷⁷ Non a caso gli sforzi sul raccontare messi in campo da Pavese oltre mezzo secolo dopo guardano a Verga come a un modello. Sul tema si vedano: M. Grasso, *Per Pavese e Verga*, in AA. VV., *Verga e "gli altri". La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, in *Annali della Fondazione Verga*, n.s. XI, 2018, pp. 147-161; A. Sichera, *Introduzione* a C. Pavese, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2021, pp. XXII e XXX-XXXIV; L.P. Barbarino, *Pavese lettore di Verga*, in *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, XVII, 2022, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, pp. 61-71.

⁷⁸ Cfr. A. Sichera, *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Euno Edizioni, Leonforte (EN) 2019, p. 68: «do spazio primigenio del racconto è la parola da cui si è detti, la parola che poeticamente ci narra e, direi etimologicamente, ci rac-coglie».

⁷⁹ Attraverso una semplice *checkbox* si possono selezionare o escludere i livelli di commento e anche personalizzare la visualizzazione, scegliendo tra una modalità di lettura immersiva con effetti a scomparsa e una a colori che può essere valida anche come misura compensativa per uno studente con DSA. Si vedano le figure 3 e 4.

LA COLICA, IL CANE, IL CORVO.
COMMENTARE IL *MASTRO-DON GESUALDO* TRA
CARTA E DIGITALE

A partire dalla riflessione sull'esigenza sempre più urgente, nell'era del digitale e dell'open access incontrollato, di adottare una pratica commentativa che sia da intendersi come atto ri-fondativo di una critica nuova e rigorosa, tale da assolvere la funzione della mediazione di testi caratterizzati da grande complessità e polisemia, il saggio discute l'opportunità di proporre, a trent'anni di distanza dai magistrali commenti di Mazzacurati e Luperini, una nuova edizione commentata e, però, digitale del Mastro-don Gesualdo. Si presentano dunque alcuni casi di studio tratti dal romanzo verghiano, al duplice scopo di rilevare l'impiego di una precisa strategia autoriale, volta a mettere a frutto tutte le potenzialità semantiche di alcune immagini, termini o espressioni ricorrenti (in questo caso "colica", "cane", "corvi"), e di illustrare la ratio che orienta la pratica del commento multilivello dell'edizione scientifica digitale di prossima pubblicazione sul portale del "Verismo Digitale".

Parole chiave: Verga, verismo, Mastro-don Gesualdo, lettura, commento, interpretazione, edizioni scientifiche digitali

Starting from considerations on the increasingly urgent need, in the digital era and uncontrolled open access, to adopt a commentary practice that must be considered as a re-founding act of a new and rigorous criticism,

capable of fulfilling the function of mediating texts characterised by great complexity and polysemy, the essay discusses the opportunity of proposing, thirty years after the masterful commentaries by Mazzacurati and Luperini, a new annotated and, however, digital edition of Mastro-don Gesualdo. A number of case studies taken from Verga's novel are therefore presented, with the twofold aim of detecting the use of a precise authorial strategy, aimed at exploiting the semantic potential of certain recurring images, terms or expressions (in this case 'colica', 'cane', "corvi"), and to illustrate the ratio that guides the practice of the multilevel commentary of the digital scientific edition soon to be published on the 'Verismo Digitale' portal.

Keywords: *Verga, verism, Mastro-don Gesualdo, reading, commentary, interpretation, digital scholarly editions*

1. Leggere, commentare e interpretare

Non è sempre evidente, forse, ma nell'atto stesso del commentare agiscono due volti dello stesso istinto di conservazione. Uno chiama a preservare un grande testo, nella sua veste originale, dalle rovine del tempo e a prolungarne la durata, l'altro (agendo allo stesso fine) scende a compromessi col tempo e con i suoi pubblici nuovi, sottoscrive, a nome dell'autore antico o dello scrittore moderno troppo ermeticamente rinchiuso nell'aristocrazia intransigente dei propri linguaggi, una sorta di contratto di mediazione, perché l'oscurità non lo inghiotta o perché il suo messaggio si estenda oltre i confini in cui lui stesso lo aveva recinto¹.

È quanto afferma Giancarlo Mazzacurati, allorché si appresta a ricostruire la storia del commento, quell'«iridescente sotto-genere» o, ancora, «genere sussidiario»², dalle testimonianze medievali, alle 'esposizioni' cinquecentesche di Aristotele, sino alla storia editoriale del primo Novecento, con i direttori di celebri collane, come la sansoniana "Biblioteca scolastica dei classici italiani" diretta da Giosuè Carducci, la laterziana "Scrittori d'Italia" progettata da Benedetto Croce, e ancora la "Raccolta di scrittori nostri" diretta da Giovanni Papini, che sembravano aver preso troppo alla lettera l'invito di De Sanctis rivolto agli studenti del liceo di Bari di «lasciare le dispute agli oziosi», gettar via i commenti e godersi la lettura dei testi³.

Il rischio per il commento è quello di passare da una posizione di subordinato rispetto al testo a una di assoluto protagonismo, a scapito del lettore e della lettura. Eppure, un commento non solo ci vuole ma è da intendersi come atto (ri-)fondativo «di una critica nuova, rigorosa, filologicamente attrezzata, in grado di rendere un testo significante per noi, ma anche di riportarlo al passato»⁴. Il commento, secondo elemento di una triade che

coinvolge anche la parafrasi e l'interpretazione⁵, è un'operazione «interamente pragmatica nella quale il carattere performativo è sacrificato a vantaggio di quello informativo e la denotazione prevale sulla connotazione»⁶, a beneficio, però, di una attualizzazione che «vale come percezione radicale della differenza e della distanza», come «testimonianza dello scollamento tra testo e ricezione»⁷.

Per quanto possa apparire scontato, non bisogna dimenticare che alla base del commento si colloca un ulteriore momento preliminare, quello della lettura, e non una lettura qualsiasi, passiva e lineare, bensì una lettura attiva, come ricordava Gaetano Compagnino, tra gli anni Ottanta e Novanta, ai suoi allievi del corso di *Istituzioni di critica e metodologia letteraria*: «La lettura di un TL [testo letterario] è una lettura attiva, non una semplice ricezione del testo: tra il testo e il lettore si deve instaurare un “rapporto erotico”, una relazione di interazione reciproca, fatta di continui aggiustamenti di tiro e continue riletture»⁸. Potrebbe apparire scontato, eppure non lo è se si tiene conto della profonda distanza che sussiste tra la lettura di un testo non letterario, operazione per nulla ardua poiché prevede «un'assoluta corrispondenza tra l'atto del leggere e del capire»⁹, e la lettura di un testo letterario. In quest'ultimo caso i due momenti della lettura e della comprensione non corrispondono più, poiché a una comprensione lineare si è sostituita una comprensione «poliversa»: «per capire una pagina di un testo letterario occorre ripercorrere ciò che si è letto prima, cercare di anticipare ciò che viene dopo, muoversi in versi e direzioni differenti e spesso contraddittori; una «libertà di movimento» che, alla fine, «esige che i percorsi diversi e contraddittori vengano anche ricondotti a unità»¹⁰. L'interpretazione è dunque il risultato di una lettura attiva e poliversa, e la sua validità è garantita proprio dal sistema di virtualità insite nel testo («Il TL è un sistema di virtualità che di volta in volta, e parzialmente, sono realizzate nella lettura»¹¹, pur riconoscendo che «... non si può trovare in un testo quello che non c'è»¹²); ma è anche un «compito storico che compete agli uomini in quanto momenti di una socialità storica»¹³.

Evocando Walter Benjamin¹⁴, Romano Luperini ricordava che il commento, cercando il “contenuto di fatto”, è «volto a rendere intellegibile il testo e a renderlo “forte” di fronte al lettore»; l'interpretazione, invece, orientata verso la ricerca del “contenuto di verità”, è «volta a dare significato e valore al testo e a rendere “forte” il lettore di fronte a esso. Attraverso il commento il lettore impara a rispettare l'autonomia del testo [...]; attraverso l'interpretazione impara ad assumersi la propria responsabilità ermeneutica e a confrontarla con quella dell'intera comunità interpretante di cui fa parte»¹⁵. Tra commento e interpretazione, fra contenuto di fatto e contenuto di verità esiste non coincidenza ma rapporto dialettico. E poiché le interpretazioni sono infinite, ma non illimitate¹⁶ (il contenuto

di fatto ne stabilisce il limite), la critica deve accettare la sfida che nasce dal paradosso di tendere all'universalità pur comprendendo la propria parzialità e relatività, e dall'ulteriore paradosso di avvicinare il testo a noi, di costruire un senso per una comunità, pur mantenendone la distanza storica¹⁷.

Chiarisce ulteriormente Andrea Manganaro che il commento ha la funzione di favorire l'incontro con l'altro («con il testo, e con un altro uomo»), «implica» cioè «una tensione dialogica, conoscitiva ed etica»¹⁸. Si tratta, a ben vedere, di un'operazione che accomuna il critico e l'insegnante di letteratura, entrambi chiamati a «mediare i testi» a «farli parlare» e a «farli entrare nell'ininterrotto dialogo dell'umanità»¹⁹. E così, «secondo Auerbach in un'opera letteraria ciò che veramente “comprendiamo e amiamo è l'esistenza di un uomo, una possibilità di noi stessi”»²⁰. Un'affermazione, questa di Auerbach, che «suona anche come un monito contro ogni tecnicismo autoreferenziale, contro la dilagante, narcisistica, egolalia»²¹.

Anche per Giancarlo Mazzacurati, autore di commenti critici di altissimo livello, oltre che di valore estetico, l'attività del commento non andava separata dallo studio e dall'insegnamento, se è vero che, come scrive Antonio Saccone, l'interesse per il commento in Mazzacurati nasceva negli anni Settanta del Novecento da un intenso lavoro scientifico e didattico su Verga, Pirandello, Svevo, Proust, Joyce, Musil²². Per Giancarlo Mazzacurati, inoltre, «l'interpretazione rimane la stella polare dell'iniziativa critica e ovviamente di quella commentativa. Essa rivela la responsabilità dell'interprete, il suo ufficio pubblico, la sua tensione a valorizzare per l'oggi il significato del testo»²³.

Dietro l'attività di commentatore di Mazzacurati vi è dunque un intento etico e pedagogico, reso manifesto, ad esempio, in quello che è stato più volte dichiarato il commento più bello al *Mastro-don Gesualdo*²⁴, dalla capacità di integrare i tre momenti della parafrasi, del commento e dell'interpretazione, non per oscurare il testo dell'autore appesantendo l'apparato paratestuale, ma collocandosi in una posizione di servizio, disponendosi a «parafrasare il testo, ovvero ad illustrarlo alla lettera, non solo nel senso di spiegarne i termini arcaici [...], ma anche di dare visibilità al testo [...]»²⁵, facendone emergere le strutture, con attenzione ai processi di montaggio, al fine di «accompagnare il lettore», includendolo «in un atto di cooperazione interpretativa»²⁶: è proprio ciò che accade, nel commento al *Mastro*, quando compie un continuo «andirivieni» tra l'edizione dell'88 e dell'89. Nella consapevolezza, come afferma Luperini, autore, peraltro, di un altro notevolissimo commento al romanzo²⁷, che il dilagare dell'interpretazione trova un limite nel contenuto di fatto, Mazzacurati comprende e «dimostra con estrema evidenza che l'equilibrio tra

l'ossequio alla lettera del testo e l'inevitabile azzardo esegetico richiede ulteriore vigilanza critica qualora il testo abbia subito una travagliata trasformazione che ne ha modificato strutture e tecniche compositive»²⁸.

2. Commentare nell'era del digitale: il portale “Verismo Digitale” e il *Mastro-don Gesualdo*

È forse il caso di chiedersi, di fronte alla lucidità e alla complessità di un commento critico come quello di Giancarlo Mazzacurati, o a quello altrettanto esemplare, soprattutto per l'interesse didattico che guida l'operazione, di Romano Luperini, se abbia senso e se sia ancora possibile lavorare a una nuova edizione commentata del *Mastro-don Gesualdo*.

Se anche non fosse possibile raggiungere i vertici estetici, oltre che critici, del commento di Mazzacurati, due elementi autorizzano il tentativo. In primo luogo, la constatazione del fatto che vivere nell'epoca del digitale, delle opere digitalizzate e ad accesso aperto, rende quanto mai urgente “mediare”, in assenza di figure istituzionali e in presenza di portali, siti e fonti poco affidabili, opere caratterizzate da grande complessità e polisemia. Il sovraccarico informativo (*Information overload*) che caratterizza la nostra era, assieme all'utilizzo passivo di strumenti quali l'intelligenza artificiale, è l'altra faccia della democratizzazione che ha accompagnato la rivoluzione digitale, una sfida di fronte alla quale le istituzioni (da quella scolastica a quella universitaria) non possono trarsi indietro.

Il portale “Verismo Digitale”, nato nell'ambito del WP3 dello Spoke 3 del progetto PNRR CHANGES, e all'interno del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, raccoglie le edizioni scientifiche digitali di un corpus di opere di Verga, Capuana e De Roberto, «secondo un concetto che vede il testo letterario come *hub* di una rete da cui si diramano varie esperienze di lettura tra esse collegate: materiali preparatori, varianti d'autore, commenti ipertestuali, strumenti lessicografici, percorsi didattici»²⁹, e che intende radunare in maniera strutturata, gerarchica, non abbandonata al caos della ricerca su internet, anche materiale multimediale, nel rispetto di un approccio didattico inclusivo, che faccia leva sui diversi stili cognitivi e di apprendimento dei lettori più o meno giovani. Il portale è pensato infatti per rivolgersi a un pubblico vario e composito, dal lettore in età scolare a quello universitario, sino a un lettore esperto, consapevole del dibattito critico.

A seconda delle peculiarità di ciascun testo, verranno predisposte edizioni facsimile, edizioni sinottiche di differenti redazioni di un testo, hyperedizioni con commento e un vocabolario concordanziale. Il portale “Verismo Digitale” segue la strada tracciata dal portale

“Pirandello Nazionale”, dove l’hyperedizione «non sostituisce la lettura appassionata, immersiva, intima e vibrante di un grande libro, non blocca l’incontro del *corpus* testuale con il corpo vivente del lettore, ma nella sua concezione originaria lo spinge verso un ritorno assoluto al testo, al suo godimento, alla sua forza, dispiegabile pienamente solo nel dialogo, nella relazione intercorporea»³⁰. È seguendo questi principi che il commento alle edizioni è stato pensato su tre livelli, ciascuno dei quali è potenzialmente isolabile o integrabile grazie all’apposita funzione che consente di selezionare il livello di lettura.

Naturalmente, operazione preliminare è stata quella di sottoporre il testo delle edizioni a codifica in xml/TEI. Il primo livello (“Note”), denotativo o di *explicatio*, presentando la marcatura delle entità nominate (<persName>, <placeName>, <objectName>, <rs>), tende alla spiegazione di un lemma, di un sintagma o di una porzione di testo. Il secondo livello (“Questioni”), realizzato con l’introduzione di pointer (<ptr>) con @type e @subtype specifici, mira a fornire degli approfondimenti bibliografici che presentino, in forma sintetica ed efficace, il punto sulla critica di una data questione o di un luogo testuale (il momento della “comprehensio”). I riferimenti bibliografici opportunamente citati sono inoltre pensati per confluire nella sezione ‘Bibliografia’ del portale. Il terzo livello (“Interpretazioni”), ermeneutico o di “applicatio”, è il luogo in cui confluisce il momento dell’interpretazione, operazione invero non sempre separabile da quella del commento.

In quest’ottica, lungi dal voler tradurre il lavoro in un vacuo accumulo di dati, materiali e risorse, la sfida delle edizioni scientifiche digitali è quella di “realizzare” le “virtualità” del testo, di “attualizzarne” le potenzialità semantiche, portando in superficie quel reticolo sommerso di significati disseminati tra le pagine del testo, abbattendo i confini spazio-temporali della pagina, investendo sulla liquidità del cronotopo uraniano, giocando cioè tanto sulla verticalità quanto sull’orizzontalità e sulla profondità (con la possibilità di aprire e chiudere ulteriori schede) della “pagina” digitale. La sfida è quella di supportare il processo di democratizzazione della cultura, che garantisce l’accessibilità del testo a chiunque disponga di un dispositivo e di una connessione, con gli strumenti propri della critica³¹.

Del *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Andrea Manganaro, Laura Lupo e di chi scrive, si propone dunque una hyperedizione, una edizione digitale commentata, la cui realizzazione «presuppone un approccio storico-letterario e critico-ermeneutico che consenta di ancorare tale pratica a presupposti scientifici attendibili»³². In questo caso, l’edizione messa a testo è quella della *princeps*, edita da Treves nel 1889, ma con data 1890, emendata da refusi ed errori di stampa dopo attenta collazione effettuata prendendo come riferimento l’eccellente

edizione critica di Carla Riccardi³³.

Anche per i curatori dell'edizione digitale del *Mastro-don Gesualdo* l'interpretazione resta la «stella polare» dell'operazione critica e commentativa, affinché non solo, grazie al commento, ne esca rafforzato il testo, ma, guidandolo verso l'esercitazione di una lettura attiva, il lettore trovi la propria collocazione al suo interno.

La seconda ragione per la quale si propone un nuovo commento è forse più ovvia ma non meno ragionevole: dall'edizione Einaudi di Mazzacurati (1992) e da quella Mondadori a cura di Romano Luperini (1992) sono passati più di trent'anni. Da allora, benché le intuizioni di Mazzacurati, soprattutto sull'influenza della letteratura europea non solo francese sull'impianto della struttura narrativa³⁴, siano state e rimangano tuttora imprescindibili, la ricerca sull'opera di Verga, sui suoi contatti e sullo scambio epistolare con critici, intellettuali, traduttori e romanzieri anche europei³⁵ è progredita, non solo per la solerzia dei singoli ricercatori, ma anche grazie alle attività promosse in questi anni dalla Fondazione Verga, ad esempio in occasione del Centenario della morte di Giovanni Verga (1922-2022), sia sul fronte della ricerca sia sul quello didattico³⁶. Si tratta dunque di aggiornare lo stato dell'arte degli studi verghiani e di rinsaldare la visione di un Verga non solo perfettamente inserito nel panorama realista europeo ma all'altezza della grande letteratura europea.

3. **Il *Mastro-don Gesualdo*: alcuni casi significativi tra uso metaforico e letterale, allegoria e simbolo**

È ora opportuno soffermarsi su alcuni casi esemplari, con l'intento di mostrare in che modo l'autore metta in atto una precisa strategia volta a impiegare tutte le potenzialità di determinate immagini, termini, espressioni idiomatiche, usate tanto in senso letterale quanto metaforico e simbolico, per costruire attorno al protagonista la rete allegorica del romanzo. In particolare, si osserverà la maniera in cui alcuni termini ricorrenti (“colica”, “cane”, “corvi”), inizialmente impiegati in chiave figurata, nella seconda parte del romanzo modifichino o perdano il loro valore metaforico, rivelando una “traslitterazione” semantica. Si vedrà, altresì, come l'impiego di immagini e di espressioni lessicali, con oscillazione dal campo allegorico a quello metaforico e letterale, risulti perfettamente congeniale alla struttura quadripartita del romanzo, con «due parti, di cui una dedicata al successo sociale e l'altra al crollo individuale del personaggio», ciascuna caratterizzata da «corrispettive modalità stilistico-diegetiche. All'ascesa sociale corrisponde il punto di vista percettivo e narrativo di

chi vede e ode, degli attori borghesi, mentre nella parte del declino il punto di vista si soggettivizza, tornando al personaggio, dapprima Bianca e Gesualdo, poi solo Gesualdo»³⁷.

3.1. **Avere la colica**

Nel capitolo 1 della parte II, che si apre, in medias res, sull'asta per la gabella delle terre comunali, il narratore paragona il disagio psichico ed emotivo dei giurati costretti a prendere atto del potere economico di Gesualdo al dolore fisico provocato dalle coliche.

I giurati si agitavano sulle loro sedie *quasi avessero la colica*. Il canonico Lupi si alzò di botto, e corse a dire una parola all'orecchio di don Gesualdo, passandogli un braccio al collo³⁸. (II, 1, p. 192)

Nel capitolo conclusivo della parte II, torna il medesimo costrutto, questa volta per introdurre, accanto al solito malessere emotivo, il tema della malattia. Anche in questo caso, tuttavia, pur anticipando l'imminente ictus e la paralisi della Baronessa, l'espressione è ancora impiegata come secondo termine di paragone per descrivere il gesto del piegarsi in due.

La baronessa era ancora lì, dove aveva cominciato a spogliarsi, appoggiata al cassettone, piegata in due *quasi avesse la colica*, gemendo e lamentandosi, mentre le usciva bava dalla bocca, e gli occhi le schizzavano fuori. (II, 4, pp. 308-309)

In entrambi i casi, l'agitazione e il gesto del piegarsi in due "quasi" in preda alla colica è conseguenza dell'agire di Gesualdo a favore dei propri interessi: nel primo caso Gesualdo era presente sulla scena, e partecipava all'asta per le terre comunali con la serafica sicurezza di chi ha già fatto i propri conti e sa di possedere il denaro per pagare; nel secondo, il mastro-don è presente in *absentia*. Il suo nome è costantemente sulla bocca di Canali, giunto in casa della Baronessa per rivelarle, con malevolenza, la condizione in cui versa il figlio, Ninì Rubiera, innamorato dell'attrice Aglae e indebitato sino al collo con il cugino. Dopo aver consultato il notaio Neri, la baronessa Rubiera è colta dal male che, ironicamente, l'avrebbe ridotta a un corpo vuoto, incapace di parlare, curare la propria roba ed esercitare un controllo ossessivo e tirannico su tutto e tutti. È inoltre significativo che l'espressione introduca proprio adesso per la prima volta il tema della malattia, giacché di Gesualdo la Baronessa è il doppio femminile³⁹. Bisogna dunque aspettarsi che, in un modo o nell'altro, Gesualdo prima o poi accusi il colpo che egli stesso ha, benché involontariamente, sferrato.

Ecco allora che, nella parte IV, destinata a descrivere la discesa e la disfatta di questo

vinto, espressioni come “essere disfatto dalla colica”, “agitarsi come al sopraggiungere della colica” perdono il senso figurato per acquisirne uno letterale. Ci si rende presto conto che le “coliche” non sono più termini di paragone, similitudini che descrivono la malattia di Gesualdo, ma sono effettivamente i sintomi del cancro mortale che affligge Gesualdo.

Nella parte IV, capitolo 3, di fronte alle pretese e alle lamentele della baronessa Zacco, convinta di poter dare in moglie la figlia Lavinia al malato, il narratore commenta così lo stato di prostrazione fisica di Gesualdo:

Il poveraccio spalancò gli occhi assonnati, ancora *disfatto dalla colica*. — Eh? Che dite? Che volete? Io non vi capisco. (IV, 3, p. 460)

E tra una diagnosi e l'altra, «L'infermo badava a ripetere: — Non è niente... *un po' di colica*. Ho avuto dei dispiaceri. Domani mi alzerò...»⁴⁰.

È chiaro che il male di Gesualdo Motta è anche la rappresentazione plastica dei suoi dispiaceri e di quel «cruccio perpetuo»⁴¹ che ne caratterizza l'intera esistenza, il conflitto «tra la sua elementare concezione dell'utile e un sentimento diverso che ad essa si ribella», il desiderio di affetti⁴². Appartiene sempre all'ambito metaforico l'espressione “riempire lo stomaco dei dispiaceri”; espressione che, peraltro, ancora una volta accomuna Gesualdo e la Rubiera⁴³. Dunque non stupisce che di fronte agli impropri di Speranza e di fronte alle chiacchiere dell'amministratore del genere sui conti e sull'eredità, si manifesti un ultimo attacco di colica, introdotto però ancora da un “come” o un “quasi”, come a voler chiudere la serie delle corrispondenze avviate con la seconda parte, e a voler ribadire, la profonda connessione tra malessere fisico e l'insofferenza emotiva:

Ora calavano i corvi, all'odor del carname. Il malato chiudeva gli occhi per sfuggire quel supplizio, e agitavasi nel letto *come al sopraggiungere di un'altra colica*. (IV, 4, p. 486)

A misura che colui sputava fuori il veleno, don Gesualdo andava scomponendosi in viso. Non fiata, stava ad ascoltarlo, cogli occhi bene aperti, e intanto ruminava come trarsi d'impiccio. A un tratto si mise a urlare e ad agitarsi *quasi fosse colto di nuovo dalla colica, quasi fosse giunta l'ultima sua* ora, e non udisse e non potesse più parlare. Balbettò solo, smanando:

— Chiamatemi mia figlia! Voglio veder mia figlia! (IV, 5, p. 514)

Appare chiaro in che modo i sintomi (reali o figurati) di un malessere fisico o psichico che altri personaggi provano a causa di Gesualdo sono destinati a tormentare più tardi lo

stesso Gesualdo. Si tratta certamente di una tecnica di prolessi e di rimandi nascosti, peraltro in questo caso disseminati chiasticamente nei capitoli che descrivono il punto più alto dell'ascesa e il punto più basso della discesa del mastro, che costruisce la trama allegorica del romanzo. Ma prima di sviluppare questo concetto, è necessario approfondire altri esempi.

3.2. Cani, sogni e coliche

Indimenticabile è, per il lettore del *Mastro*, l'immagine del cane nero dei Motta, accovacciato sul petto di don Ferdinando, stralunato sognatore, con quella coda «lunga, lunga che non finiva più», che gli si attorcigliava al corpo «al pari di un serpente»⁴⁴.

A ben vedere, tra i molti animali che popolano il romanzo, il cane è tra i più presenti: il lemma, infatti, rivela un'elevata occorrenza e appare in diversi contesti d'uso⁴⁵. Tanto per fare un esempio, il termine ricorre in espressioni formulari metaforiche del tipo fare/essere/comportarsi “come cani e gatti”⁴⁶; o ancora vivere “da cani”, o essere “solo come un cane”. In altri casi, rimandando a un referente ben preciso, il termine perde il suo senso metaforico, descrivendo null'altro che un animale: il cane dei Motta, il cane della Rubiera, i cani che percorrono le vie di Vizzini o guidano il bestiame nella Canziria. Ciò non toglie che questo animale porti con sé una serie di valenze simboliche, che ne rivelano la natura polimorfa e ambigua, di animale per certi versi totemico, amico e nemico, collocato al confine tra il mondo della veglia e del sogno, dunque tra il mondo della percezione fenomenica e il mondo dell'inconscio.

Si nota subito che i cani randagi che abitano il paesetto e la sua campagna appaiono nelle ore di semi-oscurità, all'alba o al tramonto, abbaiano, latrando, “uggiolando”, accentuando l'atmosfera lugubre della notte, spezzando il silenzio nei momenti di maggiore tensione. Dopo l'allarme che interrompe il silenzio delle prime ore dell'alba, nell'ampia distesa nera dell'Àlia si diffonde l'“uggiolare lugubre dei cani”⁴⁷. Ripetendo la struttura sintattica del primo paragrafo, con la percezione di un'azione durativa veicolata dall'indicativo imperfetto, ultima concessione al registro lirico e al cronotopo ciclico dei *Malavoglia*⁴⁸, improvvisamente interrotto da quel “tutt'a un tratto” e dal passato remoto, che preannunciano una brusca virata verso il nuovo cronotopo del *Mastro-don Gesualdo*, all'uggiolare lugubre dei cani (preceduto da un imperfetto, “diffondevasi”) fa seguito un altro passato remoto, introdotto da un avverbio temporale, “e subito”:

Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Àlia, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo

altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un *uggiolare lugubre di cani*. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso [...] (I, 1, pp. 1-2)

L'uggiolare lugubre dei cani, sin dalle prime pagine appare dunque connesso ad eventi luttuosi. In altri casi a "uggiolare" il narratore preferisce "abbaiare", verbo che si registra in diverse occasioni (almeno quattro) nel secondo capitolo della parte IV, dopo che Tavuso, Zacco, Gesualdo e altri aspiranti rivoluzionari, lasciano la farmacia di Bomma, sede delle riunioni dei carbonari:

— Ssst!... un fischio!... verso i Cappuccini!... — Il barone mise mano alla pistola: *tutti con un gran batticuore. Si udirono abbaiare dei cani*. (II, 2, p. 229)

Al suono lugubre del latrare dei cani nella notte il narratore associa un altro rumore, quello concitato e tutto interno del cuore che batte in preda al timore di essere scoperti. Spaventato, Gesualdo come Zacco fugge, ma è raggiunto da Nardo che informa il padrone della presenza della Compagnia d'Arme in casa sua. Ancora, mentre da lontano si può osservare il castello luccicare, «si udivano di tanto in tanto delle voci: un mormorio confuso, dei passi che risuonavano nella notte, *dei cani che abbaiavano per tutto il paese*»⁴⁹. Infine, dalla casa di Diodata, dove Gesualdo si è rifugiato, nel corso di un confronto con l'ipocrita Nanni l'Orbo, che non comprende le intenzioni del padrone, si ascoltano ancora i cani, ma questa volta l'aspetto incoativo dell'azione ha lo scopo di incalzare la narrazione, sottolineando la tensione crescente⁵⁰: «*Cominciarono ad abbaiare anche i cani del vicinato*. — Vuoi la chiusa del Carmine?... un pezzo che ti fa gola!»⁵¹.

In questo capitolo la presenza dei cani segnala l'illecito e la segretezza, sempre sul punto di essere messa a rischio. Nella parte III, capitolo 1, i cani non solo invitano ancora una volta al sospetto e alla diffidenza ma, in un contesto ancora crepuscolare, che però non è più quello delle riunioni segrete, bensì quello dell'epidemia del colera, sono più esplicitamente forieri di morte, uniche presenze ad aggirarsi per le strade vuote:

Prima di sera cominciarono a sfilare le vetture cariche che scappavano dal paese. Dopo l'avemaria *non andava anima viva per le strade*. Giunse tardi una lettiga, che portava don Corrado La Gurna, vestito di nero, col fazzoletto agli occhi. *I cani abbaiarono tutta la notte*. (III, 1, p. 336)⁵²

E infatti, sempre in III, 2, condotta la famiglia a Mangalavite per sfuggire il colera,

Gesualdo, poco interessato al cicalcio di donna Sarina, «*tendeva l'orecchio all'abbaiare dei cani*, al diavolo che facevano oche e tacchini nella corte, a *un correre a precipizio*»⁵³, quasi in attesa di chissà quale segnale, finché l'arrivo del camparo non annuncia l'aggravarsi delle condizioni del padre, prossimo alla morte.

In un'atmosfera che sembra, poi, recuperare le prime pagine del romanzo, con il ritorno della bella sera e del cielo formicolante di stelle sopra Mangalavite, o ancora l'idillio della Canziria, ma il cui registro è, in effetti, attirato dall'adozione del punto di vista di Isabella⁵⁴, nel capitolo 3 della parte III il silenzio e la malinconica serenità notturna sono interrotti inizialmente dal ragliare della mula che Gesualdo aveva portato con sé quando aveva raggiunto il padre morente. La mula è però un animale benefico, appartenente alla “natura seconda”⁵⁵, dunque già animale-roba, e il suo ragliare indica per Gesualdo il ritorno a casa. Ma ecco che l'abbaiare dei cani (complice la sintassi con l'uso del passato remoto introdotto da un avverbio di tempo, secondo usuali modalità) sovverte il ritmo narrativo, preannunciando una nuova catastrofe familiare. Di grande effetto artistico è l'alternanza di atmosfere sonore piene e vuote (l'abbaiare dei cani, le voci e il calpestio precipitoso, il silenzio improvviso):

Potevano essere due ore di notte quando arrivarono alla Fontana di don Cosimo, con una bella sera stellata, il cielo tutto che sembrava formicolare attorno a Budarturo, sulla distesa dei piani e dei monti che s'accennava confusamente. La mula, sentendo la stalla vicina, si mise a ragliare. *Allora abbaiarono dei cani*; laggiù in fondo comparvero dei lumi in mezzo all'ombra più fitta degli alberi che circondavano la casina, *e s'udirono delle voci, un calpestio precipitoso come di gente che corresse*; lungo il sentiero che saliva dalla valle si udì un fruscio di foglie secche, dei sassi che precipitarono rimbalzando, quasi alcuno s'inerpicasse cautamente. *Poi silenzio*. (III, 3 p. 371)⁵⁶

Nanni l'Orbo, intanto, vero cane da guardia e da caccia, con le orecchie tese e l'occhio attento (lo stesso sguardo che in I, 1 aveva già colto altre ombre nella casa in fiamme dei Trao), si mette alla ricerca di nuove tracce. L'enfasi è non più sul rumore, ma sul silenzio dei cani.

— *I cani poi come fossero allopizzati!* — osservò compare Nanni con quel fare misterioso. — Se non ero io, che ho l'orecchio fino... [...] Allora ho mandato Nunzio sul ponticello, mentre io con Gesualdo arrivavo dalla parte del palmento... Sissignore, dov'è alloggiata donna Sarina col nipote... *Se i cani sono stati zitti, dicevo fra di me...* (III, 3, p. 372.)

Ma assieme alla prevalente funzione simbolica o, prediligendo la definizione di Luperini, allegorica, del cane quale animale infero, foriero di sventure e catastrofe, associato alla malattia e alla morte⁵⁷, con il suo lugubre “uggiolare” notturno, è individuabile, pur in una dimensione ristretta e riservata a rari, selezionati momenti, una funzione benefica, positiva. Così è nella Canziria, nel mondo della natura “seconda”. Qui, dove si svolge con «toni umbratili» «l'idillio quasi inespresso, tutto “mezzi sentimenti”, tra Gesualdo e Diodata»⁵⁸, per qualche istante è possibile un ritorno al registro lirico. Come la mula, anche i cani assumono accezione positiva, in quanto numi protettori della “roba”⁵⁹, animali fedeli al padrone, raro esempio di quell'affetto e di quella serenità domestica al quale Gesualdo aspira e che, amaramente, non troverà più al di fuori del benvenuto dei cani e della dolcezza animalesca di Diodata:

Allorché finalmente Gesualdo arrivò alla Canziria, erano circa due ore di notte. La porta della fattoria era aperta. Diodata aspettava dormicchiando sulla soglia. Massaro Carmine, il camparo, era steso bocconi sull'aia, collo schioppo fra le gambe; Brasi Camauro e Nanni l'Orbo erano spulezzati di qua e di là, *come fanno i cani la notte*, quando sentono la femmina nelle vicinanze; e *i cani soltanto davano il benvenuto al padrone, abbaiano intorno alla fattoria*. (I, 4, pp. 94-95)

Nella Canziria, Diodata, “donna-marmotta”, “donna-cane” dai grandi occhi buoni, fedele compagna del padrone, Brasi Camauro e Nanni l'Orbo, sono assimilati ad animali domestici, completamente integrati in quello che appare il loro “habitat” naturale⁶⁰. In questi casi, il lemma compone quella serie di metafore zoomorfe cui il narratore attinge frequentemente, ma la valenza positiva rimane confinata a Diodata. Si noti, infatti, l'impiego parodico della metafora canina in contesti legati ai due fratelli Trao, ad esempio in occasione della festa in casa Sganci, in I, 3, quando don Ferdinando è osservato nell'atto di sporgersi dal balcone allungando il collo verso Piazza Grande «al pari di una tartaruga [...], *il codino ricurvo, simile alla coda di un cane sul bavero bisunto che gli arrivava alle orecchie pelose*»⁶¹. Lo stesso può dirsi del fratello Diego, ritratto, ormai malato, mentre se ne sta sdraiato «*nella cameretta sudicia, sdraiato su quel lettuccio che sembrava un canile*».⁶²

Man mano, poi, che, nel corso di II, 3, le condizioni di Don Diego si aggravano, l'espressione idiomatica “esser solo come un cane” è ripetuta più volte, quasi fosse un ritornello:

— Don Diego!... — rispose il sagrestano; e fece il segno della croce, quasi massaro Fortunato avesse potuto vederlo al buio. — *Solo come un cane!*... me lo lasciano sulle spalle!... (II, 3, p. 243)⁶³

Nello stesso capitolo, un riferimento cursorio al «*cane nero dei Motta*», che «*uggiolava per la piazza, come un lamento*», anticipa il sogno di don Ferdinando⁶⁴. Il fatto che il cane nero dei Motta sia accomunato ai tanti cani randagi che vagano per le vie desolate dimostra, almeno a livello inconscio e dal punto di vista dei fratelli Trao, che, in qualche modo, Gesualdo Motta è portatore di disgrazie al pari delle nefaste figure canine che percorrono il romanzo. E, infatti, Giancarlo Mazzacurati individuava nel sogno di don Ferdinando «un'allegoria del suo personale destino e di quello della famiglia, che si estingue cedendo ai Motta l'ultimo sangue (quello di Bianca)»⁶⁵.

Non è un caso che, avendo provocato, volente o nolente, la fine e la solitudine dei fratelli Trao, il costruito “esser solo o peggio di un cane” finisca per coinvolgere anche Gesualdo e la sua sfera degli affetti. Così, quando in III, 3 il padre, Nunzio Motta, è ormai in punto di morte, si legge: «*Che lo fate morire peggio di un cane?...*»⁶⁶; «Intanto bisognava pensare a seppellire il morto, *senza un cane che aiutasse, a pagarlo tant'oro!*»⁶⁷. Finché il cane non diventa Gesualdo stesso: è paragonato a un «cane alla catena»⁶⁸ quando scopre la relazione della figlia con La Gurna; quando anch'egli è malato e nascosto dai parenti prima in casa del Marchese Limòli e poi, ironicamente, in casa di don Ferdinando, Gesualdo appare a Grazia, l'ultima ad assistere il malato, «dimenticato, nel suo cantuccio, *come un cane malato*»⁶⁹. Le parole di Grazia quasi ripetono quelle di don Luca negli ultimi istanti di vita di Don Diego.

Ma quando, invece, il narratore si eclissa assumendo il punto di vista del popolo, dei “villani” e degli “affamati”, che si aspetta la rivoluzione, la solitudine del cane diventa quella del lupo, nell'immaginario verghiano simbolo della fame, tanto dell'eros fagico della Lupa, quanto della fame di roba:

Le sole finestre che rimanessero chiuse erano quelle di don Gesualdo Motta. Lui il solo che se ne stesse *rintanato come un lupo*, nemico del suo paese, adesso che ci s'era ingrassato [...] (IV, 3, 453)

La condizione esistenziale dei personaggi del *Mastro-don Gesualdo* è legata alla morte, alla solitudine, all'incomunicabilità, alla prigionia delle proprie vane ambizioni che impediscono la creazione di legami affettivi sinceri e duraturi. In questo modo Verga ha realizzato la tragedia moderna⁷⁰. Il cane è dunque un'altra “allegoria vuota” di questa condizione.

Ma ecco che un altro elemento connette il cane alla malattia e alla colica, chiudendo il cerchio delle simmetrie.

Nella parte IV, si è visto, la colica non compone più una similitudine quanto piuttosto

il quadro clinico della malattia di Gesualdo. Al contrario, mentre la presenza fisica dell'animale inizia a diradarsi, nell'ultima parte del romanzo il cane perde la valenza allegorica (o simbolica) del sogno per acquisirne una metaforica, divenendo termine di paragone volto a descrivere l'intensità della sofferenza di Gesualdo. Se la tubercolosi dei Trao è associata a un "baco" che rode lentamente i corpi dall'interno, e il colera è una "bava di lumaca" che miete vittime "come le mosche"⁷¹, il cancro di Gesualdo assume ora la forma di un "cane arrabbiato", del cane di San Vito martire, che divora lo stomaco dalle viscere⁷², con moto inverso rispetto al cane nero dei Motta accovacciato sopra al petto di don Ferdinando.

Don Gesualdo, malato, giallo, colla bocca sempre amara, aveva perso il sonno e l'appetito; *gli erano venuti dei crampi allo stomaco che gli mettevano come tanti cani arrabbiati dentro.* (IV, 3, p. 457)

— Ah! — rispose lui. — Non è questo, no, signor marchese. È che lo stomaco non mi dice. *L'ho pieno di veleno! Un cane arrabbiato ci ho.* (IV, 4, p. 477)

Lui, poveraccio, confinato in letto, si rodeva in silenzio; non osava ribellarsi al cognato e alla sorella; pensava ai suoi guai. *Ci aveva un cane, lì nella pancia, che gli mangiava il fegato, il cane arrabbiato di San Vito martire, che lo martirizzava anche lui.* (IV, 4, p. 484)

Il repertorio delle immagini da cui sono tratti i paragoni non può più essere quello del mondo onirico, bensì quello del folklore: così l'immagine del cane arrabbiato di San Vito martire si iscrive «per intero e radicalmente, nell'orizzonte percettivo e persino pragmatico dei personaggi»⁷³; uno spostamento che «stimola, anzi che impedirla, una costruzione allegorica trascendentale»⁷⁴.

3.3. I corvi, il carnaio, le coliche

Giustamente De Cristofaro ha parlato della costruzione di un sistema allegorico costruito a distanza («de lohn»)⁷⁵. A dimostrarlo non è solo l'uso che il narratore fa delle immagini della colica e del cane, nella loro accezione figurata e letterale, ma anche di un altro animale, nominato solo in tre occasioni, e cioè il corvo, apparso nel corso del celebre capitolo 4 della parte I a completamento dell'allegoria vuota della morte.

Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato [...]. Un vecchio soltanto spezzava dei sassi, seduto per terra sotto un ombrellaccio, col petto nudo color di rame, sparso di peli

bianchi, le braccia scarne, gli stinchi bianchi di polvere, come il viso che pareva una maschera, gli occhi soli che ardevano in quel polverio.

[...]

I corvi ripassarono gracidando, nel cielo implacabile. Il vecchio allora alzò il viso impolverato a guardarli, con gli occhi infuocati, quasi sapesse cosa volevano e li aspettasse. (I, 4, p. 93)

Quasi per lasciare intuire l'esistenza di un disegno perfettamente simmetrico, attentamente studiato dal narratore, in IV, 4 tornano i corvi, tornano le carni; agli occhi aperti che brillano nel cavo degli occhi corrispondono invece gli occhi chiusi di Gesualdo per fuggire al supplizio della sorella Speranza; infine, in luogo delle sedie dei giurati di II, 1, torna l'agitarsi nel letto "come" al sopraggiungere di un'altra colica:

Ora calavano i corvi, all'odor del carname. Il malato chiudeva gli occhi per sfuggire quel supplizio, e agitavasi nel letto come al sopraggiungere di un'altra colica. Talché Diodata se ne andò senza poterlo salutare, a capo chino, stringendosi nella mantellina. Speranza tornò al fratello, tutta amorevole e sorridente. (IV, 4, pp. 486-487)

4. **Trarre le somme: esempi di note per il commento digitale**

Venendo alla prassi del commento digitale, un primo livello esplicativo dovrà dunque "parafrasare" il testo ove si renda necessario, spiegando il senso delle espressioni metaforiche, individuando i riferimenti culturali che si celano dietro paragoni tratti dal folklore, e così via.

Nel caso di espressioni come "avere la colica", la nota esplicativa potrà essere presentata in tale maniera, con possibilità di rimandare a risorse esterne, come il Grande Dizionario della Lingua Italiana:

<seg type="explgen" ana="#seg_MDG_explgen_Colica">quasi avessero la colica </seg>

Aver la colica, ossia contrazioni spasmodiche e dolorose dell'intestino, soprattutto crasso, come segnala il GDLI. Nel MdG l'espressione ricorre altre volte a partire dalla parte II, ad indicare malessere fisico o psicologico.

Il pointer di terzo livello proporrà una breve nota interpretativa:

<ptr type="general" target="#N_MDG_comm_Colica"></ptr> Etichetta. "Quasi

avessero la colica”

L’espressione è usata come secondo elemento di paragone per descrivere un gesto ben preciso, quello dell’agitarsi sulle sedie o del piegarsi in due a causa di un forte disagio emotivo (in particolare frustrazione, rabbia, rancore): così i giurati in II, 1, e la Baronessa Rubiera in II, 5. Il gesto, assimilato a quello di chi soffre a causa della malattia, è espressione del geloso possesso della roba e, in entrambi i casi, Gesualdo Motta è colui che, mettendo a repentaglio l’acquisizione o il mantenimento della roba, scatena negli altri questo malessere. È allora significativo che le restanti occorrenze del termine (nella parte IV) non servano più a comporre la similitudine, quanto piuttosto a definire il quadro diagnostico della malattia di Gesualdo Motta. Sono, cioè, espressione di un malessere psico-fisico, se non esclusivamente fisico. All’altezza della parte II, l’espressione è una prefigurazione dello stato di decadenza di Gesualdo Motta.

Rischierebbe di confondere il lettore, e non apporterebbe alcun beneficio all’operazione di commento, marcare il lemma “cane” ogni volta che compare nel testo. Meritano invece di essere marcate porzioni di testo, espressioni o lemmi connotati in senso metaforico, simbolico-allegorico. Bisognerà allora decidere, a seconda del contesto, se prediligere una nota di livello esplicativo o ermeneutico, a seconda degli elementi che si ritiene di dover mettere in luce, con possibilità di rimandare a una eventuale scheda esterna di sintesi e approfondimento.

Si presenta di seguito un ulteriore esempio relativo al cane arrabbiato di San Vito. Ad un primo livello si proporrà una breve ricostruzione della figura del Santo e della sua iconografia, al fine di rendere perspicuo il livello metaforico del testo: l’operazione tende dunque alla spiegazione e alla parafrasi.

<seg type=”explgen” ana=”#seg_MDG_explgen_CaneArrabbiatoDiSanVitoMartire”>il cane arrabbiato di San Vito martire</seg>

Secondo la tradizione, martire bambino, nato al tempo dell’Imperatore Diocleziano, dunque nel III secolo d.C., originario della Sicilia o della Basilicata. Il suo culto è comunque diffuso in molti luoghi dell’Italia e dell’Europa. (Domenico da Noci 1858⁷⁶).

San Vito martire è annoverato tra i santi Ausiliatori e invocato dai fedeli in soccorso di diverse malattie, fra cui la corea (anche detto ballo di San Vito), caratterizzata da violente e involontarie contrazioni muscolari, e la rabbia. Nell’iconografia popolare è spesso raffigurato accompagnato da un cane o da un gallo bianco. L’immagine del cane “arrabbiato”, dunque idrofobo, affetto da rabbia, attinge dunque al folklore popolare e rimanda alla costellazione dell’iconografia del santo.

Nel romanzo è in qualche occasione nominata la Chiesa di San Vito, segno che il culto e il

folklore legato al santo era ben presente agli abitanti di Vizzini.

Al secondo livello (ptr. Type="bibl") si proporrà un approfondimento bibliografico volto a ricostruire le variazioni iconografiche del santo, raffigurato in compagnia del gallo bianco o del cane nero (con possibilità di agganciare delle risorse esterne come immagini), riportando notizie sul folklore locale, sulle pratiche utilizzate contro il morso del cane affetto da rabbia, attingendo a fonti come l'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», diretto da Pitre e Salomone-Marino.

```
<seg type="explgen" ana="#seg_MDG_explgen_CaneArrabbiatoDiSanVitoMartire">il
cane arrabbiato di San Vito martire</seg> <ptr type="bibl"#N_MDG_
CaneArrabbiatoDiSanVitoMartire"></ptr>
```

Nella Bibliotheca Sanctorum, v. XII, Ist. Giovanni XXIII, Roma 1969, alla voce corrispondente, San Vito è ricordato per essere stato annoverato nel Medioevo tra i santi Ausiliatori, «invocato contro parecchie malattie, fra cui la corea o ballo di San Vito e la rabbia» (Bib. Sanct. 1969).

Come già segnalato da De Cristofaro, nell'iconografia del Santo, il cane idrofobo costituirebbe «soltanto una variante secondaria», per di più propria della penisola italiana, «laddove la scelta maggioritaria vedeva, al fianco del santo Ausiliatore, un demoniaco gallo bianco» (De Cristofaro 1998: 67 nota) Nella Bibliotheca Sanctorum, dove si distingue un'iconografia latina da una germanica, si ricordano rappresentazioni del Santo con la palma del martirio in mano, accanto a o immerso nella caldaia di pece bollente, con riferimento alla modalità del martirio, accompagnato da un gallo bianco. Se in genere è rappresentato come un giovane, in altri casi, ha le sembianze di un uomo adulto. Un esempio del santo in versione adulta accompagnato dal gallo è quella del busto custodito nel Castello di Karlštejn in Cecoslovacchia (BustodiSanVitoegallo.png)

Finamore, nel settimo volume dell'«Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», diretto da Pitre e Salomone-Marino, conferma che «in quasi tutto l'Abruzzo, patrono della rabbia è ritenuto San Vito». Discute poi quali pratiche utilizzare come rimedio contro il morso del cane: «il primo rimedio è di applicare sulla ferita una ciocca di peli del cane che ha morso». Per accertarsi che il cane sia effettivamente rabbioso bisogna invece portare «a benedire, nella chiesa della Madonna del Ponte, (meglio se il pane è benedetto prima nella chiesa di S. Vito) due panini, de' quali poscia uno si dà al cane sospetto e l'altro lo mangia chi è stato morso. Se il cane mangia di quel, ciò vuol dire che non è arrabbiato». (Finamore 1888:199-200⁷⁷)

Il Ferraro, rispondendo a una lettera del Pitre, nel medesimo volume, conferma che anche San Vito in Monferrato «è ricordato come il Santo che è *sopra i morsicati dai cani*», confermando l'esistenza di una pratica analoga a quella abruzzese e ricordando anche che a Mazzara i fedeli, per guarire l'idrofobia, usavano tagliare «pezzetti dalla porta di San Vito, e bevevano acqua della sua chiesa» (Ferraro, 1888: 257⁷⁸).

Il terzo livello, ermeneutico, (<ptr type= “comm” target=#<N_MDG_CaneArrabbiatodiSanVitomartire_nota></ptr>), comporrà il materiale, spiegando la metafora del cane arrabbiato e richiamando alla memoria del lettore il cane dalla coda di serpente di don Ferdinando, svelando il passaggio dal livello simbolico del sogno a quello metaforico, in funzione della costruzione del tessuto allegorico. Per tale ragione, è opportuno marcare, seguendo la medesima logica (almeno una nota di primo livello ed una ermeneutica) anche “sognava” e il “cane nero dei Motta” del sogno.

Un tale graduale livello di approfondimento del commento metterà anche il lettore inesperto nelle condizioni di ottenere degli strumenti per la comprensione del testo letterario, garantendo al contempo libertà e autonomia nella valutazione del livello di approfondimento cui attingere.

5. Tra simbolo e allegoria. Le schede di approfondimento critico del portale “Verismo Digitale”

Il brano che vede Gesualdo attraversare la Gola del Petrajo e imbattersi nei corvi e nell’anziano scalpellino, indubbie immagini di morte, è stato commentato tanto in chiave simbolica, quanto allegorica rispettivamente da Vitilio Masiello e da Romano Luperini⁷⁹. E così, senza sciogliere sinora la questione, in questo contributo si sono adottate, con intento solo apparentemente sinonimico, entrambe le categorie. Non si potrà negare, ad esempio, che il linguaggio adoperato dal sogno sia per sua natura simbolico, benché nel romanzo, come ha sottolineato Mazzacurati, il cane nero diventi «allegoria» del «personale destino» di Ferdinando e «di quello della famiglia»⁸⁰.

Come è noto, Romano Luperini preferisce addebitare ai *Malavoglia* il registro lirico-simbolico (che si alterna al «mimetico umoristico» o «realistico caricaturale» tipico del paese), dal momento che nel *Mastro-don Gesualdo*, venendo a mancare l’unità lirica di uomo e paesaggio viene meno anche il regime delle *corrispondances* tipico del sistema simbolico⁸¹.

Questa complessa e apparentemente contraddittoria questione potrebbe non trovare spazio adeguato nel commento al testo, giacché non risulta limitata a pochi luoghi testuali, come gli esempi riportati hanno dimostrato, ma pervade l’intero romanzo, costruendo appunto un “sistema”, una “tessitura”, un “ordito” nascosto tra le maglie della narrazione realista. Pertanto, sarà il caso di agganciare alle singole note di commento, ogni qual volta se ne renda necessario, una scheda di approfondimento esterna.

L’apparente contraddizione tra sistema simbolico e allegorico⁸² è abilmente sanata da Andrea Manganaro, allorché ripercorre *ab origine*, passando dalla definizione di Goethe sino

all'allegoria moderna introdotta da Benjamin, il significato di simbolo e allegoria. Secondo Goethe⁸³, con il simbolo lo scrittore vede nel particolare l'universale; con l'allegoria cerca il particolare in funzione dell'universale. Già nell'accezione di Goethe, prosegue Manganaro, si evince che nell'allegoria si intravede una mancanza di coincidenza tra fenomeno e significato, e pertanto implica la volontà di conoscenza, mentre del processo simbolico è tipica l'intuizione. Su queste premesse, per Walter Benjamin l'allegoria diventa allora la forma della non sintonia, della scissione, dell'alienazione della vita nella modernità: è l'uomo alienato da sé stesso. Questa concezione, secondo Luperini, troverebbe riscontro nell'interpretazione che Bachtin dà della forma romanzo, il quale sancisce la nascita dell'uomo moderno, e la fine del mondo epico, e nell'opposizione narrazione-descrizione teorizzata da Lukács, la quale implica l'opposizione fra la partecipazione solidale ai destini del mondo (narrazione) e il distacco o l'estraneità da quest'ultimo, dunque frantumazione del reale (descrizione).

Nel romanzo moderno l'uomo si troverebbe in uno stato di continua allegoria, cioè di perenne scissione. L'interpretazione di Romano Luperini, come esplicitamente dimostra nei suoi saggi, si muove su un asse che coinvolge la concezione dell'allegoria di Benjamin, quella del romanzo di Bachtin, e la distinzione tra narrazione e descrizione avanzata da Lukács: quella presente nel *Mastro* è dunque allegoria vuota della modernità, dell'uomo scisso, che troverebbe una corrispondenza strutturale nel montaggio per "blocchi" o episodi del romanzo.

La gola del Petrajo, scrive Luperini, corrisponde all'allegoria barocca di Benjamin, ruotante attorno all'immagine dello scheletro e del cadavere; la corsa verso il tempo è corsa verso la morte, dove la morte è «fine sostanziale»; il mito del viaggio, dissolto da quel «terribile dissacratore» che è Verga, è viaggio verso la morte⁸⁴.

Ciò non significa che nel *Mastro-don Gesualdo* l'orizzonte del simbolo sia del tutto escluso. Simbolo e allegoria, semmai, si trovano a coesistere, incoraggiando il lettore a districarsi tra l'intuizione dell'una e la comprensione dell'altra, in un processo interpretativo dialettico che mira alla sintesi: «Gli incontri epifanici di Gesualdo, puntando sul valore simbolico di alcune immagini si offrono all'intuizione immediata del lettore. Ma essi con l'intera vicenda di Gesualdo contribuiscono a creare il tessuto allegorico del romanzo, di cui singolarmente costituiscono l'ordito simbolico»⁸⁵.

OTTAVIA BRANCHINA

Note

¹ G. Mazzacurati, *Commentare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 285-298, a pp. 286-287. Ma nello stesso volume si veda anche il saggio di M. Fusillo, *Commentare*, in *Il testo letterario*, cit., pp. 31-56.

² G. Mazzacurati, *Commentare*, cit., p. 289.

³ Ivi, p. 287.

⁴ A. Saccone, «Quando il testo si spoglia e si riveste». Giancarlo Mazzacurati commentatore di classici della narrativa italiana, in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, a cura di E. Abignente-F. Cattani-F. De Cristofaro-G. Maffei-U. M. Olivieri, *Between*, VI, 12, 2016, pp. 1-16, a p. 8; e cfr. R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, in Id. *Il tramonto della critica*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 47-56, e Id., *La critica, la scienza e l'ermeneutica*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi editore, Roma 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>. Sull'interpretazione cfr. anche E. Garroni, *Interpretare*, in *Il testo letterario*, cit., pp. 245-282.

⁵ P. Cataldi, *Commento e Parafrasi*, in Id., *La strana pietà. Schede sulla letteratura e la scuola*, Palumbo 1999, pp. 233-248.

⁶ Ivi, p. 237.

⁷ Ivi, p. 238.

⁸ G. Compagnino, *Istituzioni di critica e metodologia letteraria*, a cura di A. Manganaro-A. Allegra-O. Branchina, Bonanno editore, Catania 2024, p. 42.

⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Ivi, p. 45.

¹³ Ivi, p. 43.

¹⁴ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 2014, pp. 161-243: 163-164.

¹⁵ R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, cit., p. 51.

¹⁶ Id., *La critica, la scienza e l'ermeneutica*, cit., p. 2; cfr. G. Compagnino, *op. cit.*, per il quale non esistono in effetti infinite interpretazioni, ma una sola, coerente con il testo, che con il tempo viene completata (cfr. *ivi*, p. 45).

¹⁷ R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, cit., p. 51. Cfr. anche A. Manganaro, «*Ridursi ai principi*». *Resistenza della critica e dell'insegnamento della letteratura*, in Id., *Per la didattica della letteratura italiana*, Bonanno editore, Acireale-Roma 2020, pp. 35-46: 35-36; 41.

¹⁸ A. Manganaro, «*Ridursi ai principi*», cit., p. 35.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 43.

²¹ *Ibidem*. La citazione ripresa da Manganaro è tratta da E. Auerbach, *Sullo scopo e il metodo*, cit. da A. Manganaro, «*Ridursi ai principi*», cit., p. 43.

²² A. Saccone, *op. cit.*, p. 3. E cfr. G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Einaudi (PBE), Torino 1998.

²³ A. Saccone, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1889*, a cura di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992.

²⁵ A. Saccone, *op. cit.*, p. 3.

²⁶ Ivi, p. 6.

²⁷ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di R. Luperini, Arnoldo Mondadori Scuola, Milano 1992.

²⁸ A. Saccone, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ L.P. Barbarino-E. Conti-C. D'Agata -M. Grasso-N.M.L. Martines-E. Vitale, *Verismo digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD (Catania 28-30 maggio 2024), a cura di A. Di Silvestro-D. Spampinato, AIUCD, Università di Catania 2024, pp. 252-259. Cfr. anche, per quanto riguarda *Vita dei campi*, G. Zisa, *Per una lettura antropologica di Verga: tra codifica e georeferenziazione*, in *Me.Te. Digitali*, cit., pp. 210-214.

³⁰ C. D'Agata-A. Di Silvestro-A. Sichera, *Edizione critica, edizione digitale, hyperedizione. "Il fu Mattia Pascal" come paradigma dell'Edizione digitale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello*, in *Bollettino. Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XXXIII, 2022, pp. 263-280, a p. 277.

³¹ Per i vantaggi del digitale rispetto al cartaceo cfr. C. D'Agata-A. Di Silvestro-A. Sichera, *op. cit.*, p. 266.

³² Ivi, p. 253.

³³ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo 1888*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, vol. X, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993 e G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, edizione

critica a cura di Carla Riccardi, Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XI, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1993.

³⁴ Cfr. la nota di commento all'incipit del primo capitolo della seconda parte, nella quale Mazzacurati avanza già l'ipotesi che il narratore che apre il capitolo con la voce del battitore abbia «riflettuto o istintivamente messo a frutto lezioni alte (forse anche del Dostoevskij in francese di cui abbondava la sua biblioteca) sulla forma-romanzo più recente [...]». G. Mazzacurati, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 189.

³⁵ Cfr. il piano dell'opera delle Edizioni critiche dell'Epistolario di Giovanni Verga, incluso nell'Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea.

³⁶ Cfr., solo a titolo esemplificativo, i risultati dei lavori delle numerose giornate di studio e dei congressi raccolti in diversi volumi: *A scuola con Giovanni Verga, Annali della Fondazione Verga* a cura di G. Alfieri e A. Manganaro, n.s. XV, 2022; *Verga oggi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 24-25 novembre 2022), a cura di S. Magherini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2024; *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*. Atti del Convegno Internazionale (I Sessione, Catania 5-7 dicembre 2022, II Sessione, Catania 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri-G. Longo-A. Manganaro, Fondazione Verga-Euno Edizioni, Leonforte 2023, 2 voll.

³⁷ G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, pp. 159-160.

³⁸ Le citazioni, salvo diversa segnalazione, sono tratte dalla princeps, G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Treves 1890, cioè dalla lezione messa a testo per l'edizione del Commento digitale del *Mastro-don Gesualdo*. D'ora in avanti indicata MdG. Con la sigla NA si indica l'edizione del *Mastro-don Gesualdo* 1888, pubblicata sulla *Nuova Antologia* dal luglio 1888 al dicembre dello stesso anno.

³⁹ «Junghianamente l'Ombra», secondo Vilitio Masiello. Cfr. V. Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 15-18 marzo 1989, Fondazione Verga, Catania 1991, vol. I, pp. 81-99, a p. 91.

⁴⁰ MdG, IV, 3 p. 485.

⁴¹ L. Russo, *Giovanni Verga* (1934), Laterza, Roma-Bari 1986, p. 245.

⁴² A. Manganaro, *Verga*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2011, p. 144. E cfr. R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, p. 77: «Il cancro stesso che rode le viscere di Gesualdo è giustamente vissuto dal protagonista come una metafora della roba, come la conseguenza obbligata delle ansie e delle preoccupazioni evocate dalla logica economica».

⁴³ E ancora cfr. MdG, IV, 3, p. 459 e p. 457 e IV, 5, p. 512. E si veda quanto il narratore riferisce della malattia della Rubiera, arrivando ad assumerne, per un attimo, il punto di vista, ben celato dietro la spietata e grottesca descrizione degli umori che le colano sul viso: «La bile, i dispiaceri, tutti quegli umori cattivi che doveva averci accumulati sullo stomaco, le gorgogliavano dentro, le uscivano dalla bocca e dal naso, le colavano sul guanciale» (II, 5, p. 311).

⁴⁴ MdG, II, 3, p. 245.

⁴⁵ Un ricco corpus di presenze animali nel romanzo è stato raccolto da V. Moretti, *Il mondo animale nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, a cura di G. Oliva, Bulzoni, Roma 1999, pp. 171-215. Ma per una prima indagine sul bestiario animale nel *Mastro*, con particolare riferimento al motivo della malattia e della morte, cfr. F. De Cristofaro, *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, in «MLN», vol. CXIII, 1, 1998, pp. 52-78.

⁴⁶ Cfr. MdG, II, 2, p. 226 e IV 4, p. 479.

⁴⁷ Sulla sintassi percettiva del *Mastro* cfr. G. Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., vol. II, pp. 433-516. Si tratta di una «sintassi percettiva, esplicita su diversi ordini» (ivi, p. 454) principalmente «orientata sul lettore» (ivi, p. 469). I due piani dominanti sono quello visuale della «figurazione pittorica», e quello di stampo uditivo, benché non manchi il piano olfattivo.

⁴⁸ Cfr. R. Luperini, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di R. Luperini, cit., p. 5 nota 1.

⁴⁹ MdG, II, 2, p. 232.

⁵⁰ Così anche nel passo che segue: «Nel calore della disputa il barone si era addossato all'uscio di un cortile. Un cane si mise a latrare furiosamente. Zacco spaventato se la diede a gambe colla pistola in pugno, e don Gesualdo dietro di lui, ansante.» (II, 2 p. 231)

⁵¹ MdG, II, 2, p. 234.

⁵² E cfr. anche MdG, III, 2 p. 345, dove, però, la sintassi percettiva veicola il punto di vista di Isabella.

⁵³ MdG, III, 2, p. 356.

⁵⁴ Vedi G. Mazzacurati, commento, cit., pp. 320-321; 324; 326. Cfr. anche G. Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 451: è da contrapporre «la percezione agronomica della campagna da parte di Gesualdo» alla «percezione idillica del paesaggio campestre da parte di Isabella». Cfr. anche R. Ambrosini, *Narrazione e teatro nella lingua del «Mastro-don Gesualdo»*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., vol. II, pp. 517-551, p. 530.

⁵⁵ Secondo la nota categoria di Karl Marx, ripresa da R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, in *Il Centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., vol. I, pp. 55-80 e Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit., p. 67.

⁵⁶ Sull'uso di "correre", «il verbo di moto che trionfa nella sintassi percettiva del Mastro», spesso associato a sensazioni acustiche, cfr. G. Alfieri, *Le «mezzę tinte dei mezzę sentimenti»*, cit., p. 458-462.

⁵⁷ Un altro animale acquisisce una valenza simile: il gatto abbandonato che in III, 3 si aggira miagolando per la fattoria «come un'anima del Purgatorio», proprio negli ultimi momenti di vita di mastro Nunzio (*MdG*, III, 2, p. 365).

⁵⁸ G. Alfieri, *Le «mezzę tinte dei mezzę sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 449.

⁵⁹ Cfr. «l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame» (*MdG*, I, 4, p. 103).

⁶⁰ Sul "realismo biologico" di Verga, secondo la definizione di Gino Raya, sulla «visione deterministica dell'esistenza», nonché sul folto bestiario dell'opera verghiana e sull'uso delle metafore zoomorfe cfr. V. Moretti, *Il mondo animale nel «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 174 (e quindi AA.VV., *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, cit.) Cfr., inoltre, M. Palumbo, *Qualche osservazione su interiorità dei personaggi e animali nel Verga dei Vinti*, ora raccolto in Id., *I soggetti della modernità. Verga, Tozzetti, Pirandello, Svevo*, a cura di L. Ferraro e M. Sabbatino, Editoriale Scientifica, Napoli 2024, pp. 19-32.

⁶¹ *MdG*, I, 3, p. 42.

⁶² *MdG*, I, 6, p. 151.

⁶³ E cfr. anche II, 3, p. 245 e II, 3 p. 252.

⁶⁴ *MdG*, II, 3, p. 242.

⁶⁵ G. Mazzacurati, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Mazzacurati, cit., p. 237; e cfr. R. Luperini, *Guida alla lettura* in G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Luperini, cit., pp. 202-203.

⁶⁶ *MdG*, III, 3, p. 364.

⁶⁷ Ivi, p. 367.

⁶⁸ *MdG*, III, 3, p. 387.

⁶⁹ *MdG*, IV, 4, p. 482.

⁷⁰ R. Castellana, *Lo Spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022, pp. 197-217.

⁷¹ Cfr. F. De Cristofaro, *Corporale di Gesualdo*, cit., p. 52.

⁷² Altrettanto efficace è il paragone con la «palla di piombo nello stomaco, che gli pesava, voleva uscir fuori» e «si contraeva, s'arrovantava, e martellava, e gli balzava alla gola, e lo faceva urlare come un dannato», e, proprio come un animale feroce, «arrabbiato», «gli faceva mordere tutto ciò che capitava». *MdG*, IV, 4, p. 489.

⁷³ F. De Cristofaro, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴ Ivi, p. 68.

⁷⁵ Ivi, p. 59 nota.

⁷⁶ *Memorie storiche del glorioso martire S. Vito e de' suoi compagni S. Modesto e S. Crescenza pel p. Domenico da Noci*, Stamperia e libreria di Andrea Festa, 1858.

⁷⁷ G. Finamore, *Morso e rabbia de' cani nell'Abruzzo*, in *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. Rivista trimestrale diretta da G. Pitre e S. Salomone-Marino, VII, 1888, pp. 199-200.

⁷⁸ Ivi, p. 257.

⁷⁹ Cfr. V. Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»*, cit., p. 95 e R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, cit., e Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit.

⁸⁰ G. Mazzacurati, commento a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 235.

⁸¹ R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit.

⁸² Peraltro, già riconosciuta dallo stesso Luperini: cfr. R. Luperini, *L'allegoria di Gesualdo*, cit., p. 67, e Id., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit., p. 72-73.

⁸³ Cfr. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, introduzione, traduzione e note di S. Giametta, Bur, Milano 2013, p. 279.

⁸⁴ R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, cit., p. 76.

⁸⁵ A. Manganaro, *Verga*, cit., p. 172. Ma, per la questione relativa al modello descrittivo e narrativo, cfr. anche L. La Grua, *Il «Mastro-don Gesualdo» tra narrazione e descrizione*, in *Le rotte del vero. Atti dei panel di narrativa verghiana e scrittura di donne tra Otto e Novecento* (Congresso AATI, Catania, 5-9 luglio 2023), a cura di O. Branchina-N.M.L. Martines, introduzione di A. Manganaro, Siké (Euno Edizioni), Leonforte 2024, pp. 95-108.

PER UNA LETTURA APOCALITTICA DI
VICERÉ E *IMPERIO* DI FEDERICO DE ROBERTO:
RISORGIMENTO, CRISI, FINE DEL MONDO¹

Il contributo analizza la presenza di motivi e riferimenti apocalittici nei Viceré e nell'Imperio di Federico De Roberto. Tre immagini apocalittiche: l'aborto chimerico di Chiara, raffigurazione della Bestia risorgimentale, il colera (incarnazione del Cavaliere «Morte») che colpisce i personaggi positivi derobertiani, la donna ammantata di porpora simbolo di ricchezza e crisi di valori. Dopo un'analisi puntuale dell'ipotesi biblico, nella traduzione di Curci posseduta da De Roberto, si discute poi di una seconda forma di Apocalisse, elaborata dall'antropologo Ernesto De Martino, usata come ulteriore chiave interpretativa dell'opera. Vengono dunque presentate le apocalissi culturali e psicopatologiche in relazione alla fine del mondo dei Viceré e all'avvento del nuovo mondo risorgimentale. Nella conclusione, vengono analizzati i diversi atteggiamenti di Consalvo e di Federico Ranaldi nell'Imperio, con una particolare attenzione alla terribile profezia catastrofica dei geoclasti e biofobi, nonché la successiva scelta di Federico di sposarsi, intesa come forma di ethos del trascendimento.

Parole chiave: I Viceré; L'Imperio; Apocalisse; Fine del mondo; De Martino

The paper analyzes the presence of apocalyptic motifs and references in Federico De Roberto's Viceré

and Imperio through three apocalyptic images: Chiara's chimerical abortion depicting the Resurgence Beast, the cholera (embodiment of the knight «Death») that strikes De Roberto's good characters, and the woman cloaked in purple symbolizing wealth and crisis of values. After an analysis of the biblical source (in the Curci translation owned by De Roberto) and the symbolic mechanism of the novel, a second form of Apocalypse, elaborated by anthropologist Ernesto De Martino, is discussed and used as a further interpretive key to the novel. In this sense, cultural apocalypse and psychopathological apocalypse are presented in relation to the end of the world of the Viceré and the advent of the new world of the Risorgimento. In the conclusion, the different attitudes of Consalvo and Federico Rinaldi in the Imperio are analyzed, with a special focus on the terrible catastrophic prophecy of the «geoclasti» and «biofobi», as well as Federico's later choice to marry, understood as a form of "ethos of transcendence".

Keywords: I Viceré; L'Imperio; Apocalypse; End of the World; De Martino

1. Apocalisse e letteratura²

L'*Apocalisse* è certamente un libro della crisi. In origine trattava di una «rivelazione» (*apokalypsis*), dell'avvento ormai prossimo di un mondo 'nuovo' («la seconda Gerusalemme»), ma tale dimensione profetica è venuta progressivamente meno con la secolarizzazione: il campo semantico originario è stato infatti sostituito, almeno parzialmente, da quello relativo alla «fine del mondo». D'altronde l'aggettivo «apocalittico» deriva da «un suo significato secondario che nella chiesa antica aveva un uso marginale e più ristretto, designando un componimento letterario echeggiante l'Apocalisse di Giovanni e avendo come oggetto la rivelazione dei segreti divini circa la fine del mondo e lo stato ultraterrestre»³. A questa diversa accezione, più strettamente catastrofica ed escatologica, sebbene non senza eccezioni, è necessario guardare per interpretare la sensibilità apocalittica che permea sottotraccia la letteratura italiana contemporanea. Da Leopardi a Eco, passando per Pirandello, Svevo, Gadda, Pasolini, Fortini, Volponi, Morselli, fino alle distopie contemporanee di Ammaniti, Arpaia e Zanotti; soltanto per citarne alcuni. In questo speciale corpus De Roberto occupa un posto di diritto grazie al ciclo degli Uzeda e in particolare – ci riferiamo all'interpretazione di Maffei⁴ – al mondo demoniaco dei *Viceré*, da affiancare alla catastrofe finale prefigurata nell'*Imperio*. Per la connaturata polisemia del lemma 'Apocalisse', è però utile innanzitutto esplicitare i confini entro i quali ci muoviamo delineando la cornice interpretativa e teorica che sarà proposta nelle seguenti pagine.

Stricto sensu, il genere apocalittico, oltre al testo giovanneo, comprende alcuni testi

apocrifi cristiani e diversi testi extrabiblici in ebraico e aramaico (specialmente l'Apocalisse di Abramo, 4 Esdra, 1 Enoc, 2 Baruc), includendo anche testi del canone biblico vetero e neotestamentario che presentano, almeno parzialmente, sezioni o elementi apocalittici: pensiamo in particolare al libro di Daniele⁵. L'*Apocalisse* di Giovanni è però per la contemporaneità il «testo archetipico», «redatto come reazione ad un momento di crisi», durante il regno di Domiziano⁶, che ha dato vita a una «tradizione apocalittica che nasce strutturalmente come risposta definitiva a momenti vissuti tragicamente in quanto epocali»⁷. Vignolo la definisce «letteratura appassionata, sempre sofferta, e perfino risentita», «minatoria e giudiziale contro gli empi, ma consolatoria per i giusti perseguitati» che «a dispetto di un certo linguaggio di effetti speciali catastrofici, vuole rafforzare fede e speranza»⁸. E Ruggieri, dello stesso avviso, segnala che l'«atteggiamento fondamentale del sentimento dell'*homo apocalypticus* è la non accettazione dell'esistente» in quanto «l'apocalittica è l'alternativa a una visione evoluzionista della storia, vista come progresso continuo»⁹, sottolineando – in riferimento al pensiero di Ernesto De Martino – che «la mentalità apocalittica, in quanto rifiuto della forma dell'esistente, [è] quasi un trascendentale, un atteggiamento necessario in quanti non si rassegnano»¹⁰.

Da questo breve *excursus* appare chiaro perché l'Apocalisse possa essere definita come un libro della crisi. Ciò viene confermato anche dall'interesse che negli ultimi venti anni il tema apocalittico ha destato, diventando progressivamente sempre più centrale, anche a causa dell'emergenza climatica, pandemica e della recrudescenza di guerre che minacciano il mondo con un rinnovato rischio atomico. In questo contesto è stata in particolare l'ecocritica¹¹ a indagare spesso e volentieri il tema apocalittico, attraverso *pamphlet* appassionati come *La letteratura ci salverà dall'estinzione*¹² di Carla Benedetti o gli importanti volumi di Niccolò Scaffai dedicati a letteratura ed ecologia¹³.

D'altra parte, l'Apocalisse come categoria interpretativa e letteraria si può declinare secondo almeno quattro possibili differenti modalità, non mutualmente esclusive, che si inseriscono sulla scia della riflessione fin qui trattata. Innanzitutto, distinguiamo tra un'Apocalisse formale – ovvero un 'modo di formare'¹⁴ visionario e dialogico che mette al centro la dimensione profetica attraverso l'elaborazione di immagini simboliche *ex-novo* – e un palinsesto¹⁵ apocalittico – il quale invece include tutti quei testi che usano l'Apocalisse come ipotesto riprendendone motivi, temi e simboli, fino alla dimensione estrema della citazione e della parodia. Una terza possibilità è poi data dal genere post-apocalittico¹⁶, tipico delle «scritture della catastrofe», che si declina nelle diverse catastrofi, climatiche o atomiche, e nelle distopie contemporanee. Infine, un posto privilegiato lo assumono le teorie

apocalittiche di alcuni studiosi del Novecento quali Frye, Kermode e De Martino, che hanno elaborato dei paradigmi interpretativi estremamente fecondi a partire dal testo che chiude il Nuovo Testamento. Essi costituiscono un modo alternativo di intendere l'ermeneutica apocalittica, e se con Frye e Kermode ci troviamo di fronte a delle categorie critico-letterarie, la riflessione di De Martino sembrerebbe portarci su tutt'altro fronte, quello dell'antropologia culturale. Ciò è solo parzialmente vero, perché lo studioso, ideatore insieme a Cesare Pavese della "Collana viola" di Einaudi, ha maturato per tutta la vita una riflessione sull'Apocalisse¹⁷ dialogando con la letteratura, considerata campo privilegiato di testimonianze apocalittiche. Ciò è confermato dalla pubblicazione nel 1964 su Nuovi Argomenti di un saggio intitolato *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* dove indaga in particolare *La nausea* di Sartre (ma anche *La noia* di Moravia)¹⁸, proponendo un'analisi comparata tra diverse possibili apocalissi. In sintesi, la differenza sostanziale starebbe nel fatto che «le apocalissi culturali, nella loro connotazione più generale, sono manifestazioni di vita culturale che coinvolgono, nell'ambito di una determinata cultura e di un particolare condizionamento storico, il tema della fine del mondo attuale»¹⁹, laddove le apocalissi psicopatologiche rappresentano il «rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile, in nessuna operosità socialmente e culturalmente validabile, in nessuna intersoggettività comunicante e comunicabile»²⁰. Se infatti l'apocalisse culturale corrisponde a un'esperienza collettiva, interindividuale – come ad esempio una certa coscienza della crisi della società borghese, l'apocalittica marxista che propone l'avvento della società comunista, o ancor più semplicemente l'avvicendamento storico di diverse società e culture come quelle degli Aztechi e dei Maya – l'apocalisse psicopatologica si pone invece come crisi radicale e definitiva per un individuo ormai incapace di qualunque forma di integrazione con la società. Altrove De Martino sottolinea che «la fine di "un" mondo non ha nulla di patologico: è anzi una esperienza salutare, connessa alla storicità della condizione umana»²¹, citando a tal proposito anche l'esperienza dei riti di passaggio connessi alla *Bildung* di ciascun individuo (mondo dell'infanzia, dell'adolescenza, della maturità). Questo perché le apocalissi culturali «si costituiscono tutte come tentativi, variamente efficaci e produttivi, di mediata reintegrazione in un progetto comunitario di esserci-nel-mondo»²². Siamo di fronte a un aspetto fondamentale: il concetto di 'ethos del trascendimento'²³, ovvero di «energia oltrepassante le situazioni», derivato dalla lunga meditazione dei testi heideggeriani e in particolare del concetto di *dover essere* che, nell'interpretazione di De Martino, significa «slancio valorizzatore intersoggettivo della vita, quella sempre rinnovantesi progettazione comunitaria dell'operabile, quell'emergere dalla situazione mediante il vario impegno del deciderla»²⁴. Rileggere un testo letterario seguendo una prospettiva demartiniana significa

allora interpretarlo sia come un documento di una certa crisi (culturale o personale), sia – nel suo intreccio – come una narrazione di mondi culturali che si susseguono, a cui i personaggi cercano di opporsi, attraverso il loro ‘ethos del trascendimento’, oppure finiscono per diventarne vittima, proiettandosi in un’apocalisse psicopatologica che non permette di pensare a un altro mondo possibile.

Con De Martino ci troviamo di fronte a una categoria estremamente vitale che comporta anche un inesausto appello a cui l’Apocalisse sempre ci chiama: all’azione, alla resistenza di fronte alla crisi. Ed è quest’ultimo aspetto che lo ricollega al significato originario che l’Apocalisse aveva e ha, e che, come vedremo, è ben presente negli ultimi due volumi del ciclo degli Uzeda.

2. «È arrivata la fine del mondo». Risorgimento, colera, eredità

Il ciclo degli Uzeda, composto da *L'Illusione* (1891)²⁵, *I Viceré* (1894)²⁶ e *L'Imperio* (1929, postumo)²⁷, non soltanto viene ideato e febbrilmente realizzato in pochissimi anni proprio sul finire del Secolo, ma è voce autorevole e sintomo manifesto di un’epoca apocalittica, quella della crisi del *Fin de Siècle*²⁸. È, infatti, in estrema sintesi, rappresentazione plastica della crisi della famiglia borghese, dell’epoca del Risorgimento²⁹ e della politica parlamentare post-risorgimentale. Come ha notato uno dei suoi più lucidi critici, Natale Tedesco, che ha coniato la fortunata formula «norma del negativo», l’opera di De Roberto «è l’immagine veritiera e l’espressione altissima della problematica della fine del secolo» poiché «il pessimismo derobertiano [...] viene fuori non da una delle tante crisi politico-sociali, sibbene da quel che si preannunciava come la crisi storica generale, epocale, della società e della civiltà borghesi»³⁰. Di questa crisi è lo stesso De Roberto a darci una lucida ricostruzione in un suo articolo per il *Fanfulla della domenica* dedicato al confronto tra Maupassant e Tolstoj:

Il figurino intellettuale, ai nostri giorni, è il pessimismo; viene di Germania, ma i sarti d’ogni altro paese lo adottano. Se questo scorcio di secolo avrà in avvenire una denominazione, si può scommettere che sarà chiamato il tempo dello scontento universale. Nessuna fede, nessuna illusione sorregge gli uomini che sembrano aver visto il fondo di tutto; in religione, in politica, in filosofia, in arte, un diletterismo infecondo che fa continuamente passare da un sistema ad un altro col preconconcetto che tutti si equivalgono nell’impotenza a contentarci. Il disagio è da per tutto; in questa tensione di spirito, la ribellione alle leggi naturali, alle condizioni primordiali dell’esistenza fa presto a scoppiare³¹.

Si tratta dunque del tempo dello «scontento universale» – di matrice schopenhaueriana e leopardiana³² – che può essere assimilato al concetto di *risentimento*.

Categoria nietzschiana³³ dalla natura fortemente apocalittica; essa si «offre a chiunque intenda interpretare i segni della crisi del secolo», intesa come «crisi dei fondamenti, dei valori, dei fini», di cui De Roberto fu in Italia «l'interprete forse più sensibile»³⁴. La triade Schopenhauer-Leopardi-Nietzsche esprime allora i vertici di tale pensiero della crisi di cui De Roberto si fa 'profeta' e di cui *I Viceré* sono autorevole espressione. Definito³⁵ di volta in volta «romanzo storico imperfetto»³⁶, «romanzo antistorico»³⁷ o «dell'antirisorgimento»³⁸, attraverso una galleria di personaggi dai caratteri mostruosi, degni di una vera e propria teratologia, nega l'evoluzione inscenando il mito del decadimento della razza, rinnegato a sua volta nel finale da Consalvo con la celebre chiusa «No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa» (VI, p. 1103). Il tempo nei *Viceré* non è tanto quello di *Chronos*, della scansione cronologica degli eventi, frutto di una fiducia cieca nel progresso, tipica del positivismo, o di una visione teleologica della storia, quanto quello di *Kairos*, un tempo scandito da momenti opportuni – eventi significativi in cui qualcosa di rilevante accade³⁹ – all'interno di una cornice ciclica. È un 'tempo qualitativo' ma anche della 'crisi', nonché dell'Apocalisse, spogliato dell'attesa messianica verso la Nuova Gerusalemme. Dopo la fine della storia il cielo è vuoto, rimane soltanto il nulla.

Se queste sono le coordinate fondamentali del pensiero derobertiano possiamo però leggere l'Apocalisse nei *Viceré* in molteplici modi. Il primo è certamente quello insieme formale e tematico che vede il testo di Giovanni di Patmos come palinsesto. Nei *Viceré* l'Apocalisse opera infatti come «grande codice»⁴⁰ e istituisce dei precisi rimandi simbolici con allusioni che analizzeremo seguendo specialmente il fondamentale sintagma – di demartiniana memoria – «fine del mondo».

3. La Bestia e il Risorgimento

La prima immagine apocalittica è certamente rappresentata dall'aborto mostruoso di Chiara. L'ipotesto biblico, che De Roberto leggeva nella traduzione di Carlo Curci (Treves, 1890)⁴¹, è rinvenibile innanzitutto in Ap 12,4 – in quella che si può definire l'inizio della *Seconda parte* dell'opera – quando entra in scena il «gran dragone rossastro, con sette teste e dieci corna». Il drago dapprima «si postò innanzi alla parturiente per divorarne il figlio, quando avesse partorito»⁴² e in seguito alla salvezza del bambino e alla fuga della donna nel deserto, in Ap 13,2, unisce le forze con la Bestia, la fiera. Quest'ultima ha delle connotazioni animalesche e in particolar modo chimeriche: «La fiera che vidi era simile a pantera; ma i suoi piedi erano come di orso, e la sua bocca come di leone, ed il dragone le diede la propria sua

potenza»⁴³. Sono due tra le immagini fondamentali dell'Apocalisse, lette spesso allegoricamente come l'Antico Oriente (drago) – sebbene si intenda più precisamente Satana stesso – e Roma imperiale (la Bestia che viene dal mare). L'aspetto che però qui ci interessa è, da un lato, il legame tra il drago, la donna incinta e il nascituro e, dall'altro, la dimensione composita e chimerica della Bestia. Nei *Viceré*, infatti, la scena del parto di Chiara è caratterizzata dalla nascita di una creatura chimerica: «dall'alvo sanguinoso veniva fuori un pezzo di carne informe, una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe» (VI, p. 274). Si tratta di un «aborto», un «mostro» (VI, p. 275), un «abominio» (VI, p. 276), un «pezzo di grasso diguazzante nello spirito», (VI, p. 277), simile ma più «orribile» alla «capra del Museo», all'«aborto animalesco, otricciuolo con le zampe, una vescica sconciamente membrificata» (VI, p. 278). Il neonato è certamente segno della degenerazione della razza degli Uzeda, ma l'immagine mostruosa con cui viene rappresentata ha delle connotazioni apocalittiche, se non tanto nella composizione biologica, quanto nella sua dimensione simbolica. Infatti, se, come abbiamo detto, la Bestia rappresenta Roma Imperiale, è possibile allo stesso modo istituire un rapporto simbolico tra l'aborto mostruoso di Chiara e la nascita 'abominevole' della neonata Italia. Il nono capitolo della *Prima parte* è infatti tutto giocato sulla contemporaneità di due scene, il parto di Chiara e l'elezione del Duca d'Oragua al Parlamento. A determinare la continuità è il punto di vista di Consalvo: egli – testimone e profeta – osserva lucidamente, «con gli occhi spalancati», senza paura, il feto abortito, paragonandolo alla capra (animale espiatorio per eccellenza, ma anche simbolo di potere, arroganza, fino a simboleggiare la figura chimerica e demoniaca del satiro) e subito dopo diventa testimone, nell'ultima scena del capitolo, del successo dello zio duca, prefigurazione della sua carriera politica, del suo disegno imperialistico che avrà compimento soltanto alcuni anni dopo nell'*Imperio*. Il parallelismo quindi tra aborto e Risorgimento può essere certamente istituito, ma con alcune notazioni. Se la Bestia apocalittica è rappresentata alla sua massima forza attraverso la ferocia della pantera, dell'orso e del leone, la Bestia contemporanea, risorgimentale, della *fin de siècle*, è un aborto mostruoso, un pesce col becco, un uccello spiumato, erede dei nostri tempi. Questo perché la comunità cristiana doveva riconoscersi nell'opposizione a una Bestia al culmine della sua *forza*, mentre la comunità di lettori a cui si rivolge De Roberto è la medesima di Leopardi-Schopenhauer-Nietzsche, una comunità che danza sulla rovina, sul tramonto della società occidentale: e quindi il simbolo apocalittico non può che essere un pezzo di carne informe, costitutivamente *debole*. Il Risorgimento è abortito perché, come dice il principe a Consalvo, «quando c'erano i Viceré, i nostri erano Viceré; adesso che abbiamo il

Parlamento, lo zio è deputato!» (VI, p. 697), ma non solo. È anche delusione esistenziale più profonda, figlia di quella *Götterdämmerung*, quel crepuscolo degli dèi che preclude il *Ragnarök*, manifestazione propria di una certa attesa escatologica tipiche di certe culture al tramonto, al cui centro vi è la decadenza, come nella lettura nietzschiana del *Crepuscolo degli idoli* (*Götzen-Dämmerung*).

4. Il quarto cavaliere dell'Apocalisse: Morte, colera e presa di Roma

La seconda immagine apocalittica la si può ritrovare a cavallo tra il sesto e il nono capitolo⁴⁴ e riguarda l'epidemia di colera che colpisce Catania nel finire degli anni Sessanta dell'Ottocento⁴⁵. L'incipit del sesto capitolo della *Seconda parte* ci immette già nel cuore della tragedia, la cui gravità è ben rappresentata dallo stile derobertiano:

Per la via polverosa, sotto il cielo di fuoco, un'interminabile fila di carri colmi di masserizie: stridevano le ruote, tintinnavano i sonagli, e i carrettieri seduti sulle stanghe o appollaiati in cima al carico, voltavano tratto tratto il capo, se uno scalpitar più frequente e un più vivace scampanellio di sonagliere annunciava il passaggio di qualche carrozza. [...]

“Il castigo di Dio!... Tutta colpa dei nostri peccati!... Eran più di dieci anni che vivevamo tranquilli!... Assassini del governo!...” La povera gente seguiva a piedi i carrettelli carichi di due magri sacconi e di quattro seggiole sciancate; e nelle brevi soste fatte per riprender fiato, per asciugare il sudore grondante dalle fronti terrose, scambiava commenti sulle notizie del colera, sull'origine della pestilenza, sulla fuga generale che spopolava la città. [...] Le donne ripetevano ciò che avevano udito dire dai preti: il colera era la pena dei tempi peccaminosi: gli scomunicati non avevano fatto la guerra al Papa? La Chiesa non era perseguitata? E adesso, per colmar lo staio, c'era la legge che spogliava i conventi! “*La fine del mondo!* L'anno calamitoso! Chi avrebbe creduto una cosa simile! Tanti poveri monaci buttati in mezzo a una via? I luoghi santi sconsacrati? Non c'è più dove arrivare!...”⁴⁶.

Attraverso il discorso indiretto libero, mettendo in scena una folla⁴⁷ inquieta e disperata, De Roberto introduce per la prima volta il sintagma «fine del mondo» che lega il colera alla punizione divina per la spoliazione dei conventi. I protagonisti sono qui uomini e donne comuni che rielaborano un immaginario apocalittico ben espresso anche dal narratore con l'immagine del «cielo di fuoco». Uno, in particolare, è il riferimento giovanneo a cui questa immagine si rifà: in Ap 8,7 «il primo angelo diè fiato alla tromba, e vi ebbe gragnuola e fuoco misto a sangue, e fu gettata a terra; ed il terzo della terra fu bruciato, ed il terzo degli alberi arse ed arse ogni erba verde»⁴⁸. È qui evidente il richiamo al giudizio divino che interviene dal cielo attraverso grandine («gragnuola») e fuoco, ma non si tratta dell'unica immagine apocalittica presente. Infatti, in Ap 6,8, il quarto cavaliere dell'Apocalisse, in

groppa al cavallo verde⁴⁹ o giallastro, chiamato Morte (*Thanatos*) è l'untore primigenio, colui che diffonde il morbo, la peste, la moria (intesa come contagio di vaste proporzioni con particolare riferimento a peste e colera)⁵⁰: «ecco un cavallo giallastro, e quegli che lo montava avea nome *La Morte*, e lo seguiva il sepolcro; e gli fu data balia sopra la quarta parte della terra, per uccidere di scimitarra, di fame, di moria, e di fiere selvagge»⁵¹. Torniamo ai *Viceré*. La narrazione di De Roberto è incalzante e nel corso del capitolo giunge il colera «buono», ovvero quello estremamente contagioso:

Quello buono, adesso; la dose giusta finalmente trovata dagli untori; perché, Dio ne scampi, non erano passate ventiquattr'ore che già il morbo si dilatava. E che spavento per le vie di campagna, nuovamente percorse, giorno e notte, da torme di fuggiaschi; e che terrore, infinitamente più contagioso della peste, vinceva i più coraggiosi all'annuncio del rapido progredire del male, e li cacciava su, verso la montagna, nei paesi del Bosco, dove, con la consueta fiducia dell'immunità, l'affitto d'una casupola costava un occhio del capo!⁵²

La famiglia Uzeda continua a fuggire: da Catania al Belvedere, da Viagrande a Zafferana; ma dal morbo non si scappa ed esso non fa distinzioni né di censo né di merito. A venire colpito è infatti uno dei pochi personaggi positivi del romanzo, Margherita, moglie del principe Giacomo e madre di Consalvo e Teresina. La sua morte è tanto più tragica perché avviene *in absentia*. Ella, infatti, nonostante la preoccupazione di Consalvo sceglie ugualmente di seguire il marito, e poche righe dopo una voce spezza lo *status quo* della famiglia Uzeda: «Eccellenza!... Eccellenza!... La padrona, la signora principessa!... Attaccata di colera!... Spirata in tre ore!...» (VI, p. 835).⁵³

La Morte, su cui si apre il romanzo con i funerali della Principessa, trova poi il suo compimento nel nono capitolo della *Seconda parte* quando Ferdinando Uzeda, detto il «Babbeo», è in fin di vita. Anche in questo caso – come nell'atto finale della *Prima parte* – De Roberto mette in parallelo due sequenze narrative, la morte di Ferdinando e la presa di Roma. È donna Ferdinanda in questa sede a introdurre la seconda occorrenza del sintagma «fine del mondo» con Lodovico che le risponde citando Cristo sulla croce nel momento più buio (Lc 23,34):

Gli avvenimenti incalzavano. I soldati italiani avevano ricevuto l'ordine d'avanzarsi nello Stato romano. L'attesa delle notizie era febbrile; il duca, domiciliato alla Prefettura, apriva i telegrammi del prefetto e andava poi a diffonderli, quasi li avesse ricevuti direttamente da Lanza.

«È arrivata *la fine del mondo!*» gridava la zitellona da Ferdinando, presso al quale la famiglia adesso si riuniva, in una stanza lontana da quella del moribondo, che non voleva attorno nessuno. E

il principe scrollava il capo, e la principessa Graziella si faceva il segno della croce, intanto che Monsignor don Lodovico mormorava, con gli occhi a terra:

«Bisogna *perdonar loro, perché non sanno quel che fanno...*»⁵⁴.

La questione privata incontra e si sublima nella Storia. Tra i vari personaggi che gravitano attorno a Ferdinando e alla presa di Roma, il testimone privilegiato di cui il narratore ci offre il punto di vista è stavolta Don Blasco. Fervente e accanito conservatore, dopo la soppressione degli Ordini e la spoliazione dei beni alla Chiesa si reinventa capitalista in un atto di vera e propria «apostasia». La notizia della presa di Roma è per lui fonte di spasmodica attesa che si concretizza infine il giorno della morte del nipote. Il narratore ci descrive la scena: «Una sera, mentre don Blasco stava per uscir di casa» è raggiunto dal cocchiere del principe che annuncia che «portano il viatico al signorino Ferdinando». Blasco è combattuto, ha una «gran fretta di andare al Gabinetto per sapere che c'era di nuovo» ma l'appressarsi della morte del nipote lo distoglie dal suo primo intendimento, «quando arrivò a precipizio un altro messo da parte del duca». Blasco si trova di fronte a un bivio fondamentale, ascoltare la religione degli affetti o quella degli interessi, e non ha un attimo di esitazione. A vincere è l'interesse, eco di una catastrofe privata ma anche universale. L'io prima del noi. E De Roberto ce lo chiarisce poco innanzi, quando Don Blasco partecipa a un corteo trionfante per festeggiare la breccia di Porta Pia. La folla si trova di fatti di fronte a un «frate, livido in volto, con gli occhi spalancati». Il frate – ci dice il narratore – «guardò un momento la folla minacciosa e urlante; di repente, alzò le braccia, gridando anche lui, scompostamente». Alcuni esclamano «“È il matto... lasciatelo andare!”»; ma la folla è ormai inarrestabile al grido di «Morte ai preti!... Abbasso il temporale!... Abbasso!... Morte!...». Ed è a questo punto che Don Blasco riconosce nel frate il fratellastro Frà Carmelo, «un altro degli Uzeda ammattito, il bastardo che a dispetto della fede di battesimo si rivelava anch'egli della famiglia»⁵⁵ e si unisce al coro di voci, alle urla di morte. La morte di Frà Carmelo non viene messa in scena, ma si può dedurre dal contesto e dalla completa assenza del suo personaggio nella *Terza parte*. La sua ultima apparizione rappresenta una morte rituale e simbolica. Frà Carmelo è, come Ferdinando, un uomo che cerca di opporsi al discorso di dominio degli Uzeda, e per questo ne diventa vittima. Anch'egli, come Margherita, è capro espiatorio di una società che si trasforma. Rivoluzione che però miete tra le sue vittime le figure positive, gentili, mentre ha invece tra i suoi protagonisti quelle più bieche, come Don Blasco, capace di tradire tutti gli ideali, il nipote e il fratello illegittimo, esclusivamente per il proprio interesse privato.

5. La donna ammantata di porpora e l'eredità 'perduta'

Infine, nel settimo capitolo della *Terza parte* il sintagma «fine del mondo» viene citato per la terza e ultima volta. A pronunciarlo è ancora una volta un individuo anonimo, espressione della folla, in seguito alla decisione del principe di diseredare Consalvo in favore di Teresina. La decisione è frutto del conflitto tra il padre e il figlio che trova la sua origine nella decisione del Principe di mandare Consalvo in Convento e che acquista poi una dimensione tragica con la morte di Margherita e il matrimonio tra Giacomo e la cugina Graziella. Il rinnovamento dei tempi sembra incarnarsi in questa scelta così originale, che segue la decisione stravagante della Principessa Teresa di rendere coeredi Giacomo e Raimondo. E in questo contesto, per così dire matrilineare, da Teresa a Teresina, a ergersi apparentemente come vincitrice è la duchessa Radalì che aveva combinato il matrimonio di Teresa col primogenito Michele:

La casa Francalanza finita! Le ricchezze alla femmina! Il palazzo alla moglie! Era venuta dunque *la fine del mondo?*... E una sola persona durava fatica a nascondere la propria gioia: la duchessa Radalì madre. La fortuna che si riuniva nelle mani del suo primogenito era dunque immensa! Il duchino non avrebbe potuto contare le proprie ricchezze! Se Giovannino non si sarebbe maritato – e lei c'era per questo! – la fortuna del futuro duca avrebbe dato le vertigini!... Ella quasi le provava, non comprendeva come Michele restasse indifferente a quell'annuncio, come le dicesse:

«Mamma, non penso a questo... Penso a Giovannino... Non lo vedete? Cupo, taciturno, certi giorni mi fa spavento...».

Ella non vedeva nulla, era persuasa che Michele esagerasse; la soddisfazione le si leggeva negli occhi, si manifestava ad ogni atto, ad ogni parola⁵⁶.

La dimensione privata e tragica si palesa nello sguardo e nelle parole buone di Michele che osserva la disperazione del fratello perduto innamorado – e ricambiato – da Teresina. Non ci soffermeremo sul *topos* dell'amore tragico tra cognati, ci interessa qui sottolineare come la catastrofe sia rappresentata perfettamente dalla duchessa Radalì, dal suo progetto di Potere, dalla sua cecità di fronte alla sofferenza del figlio, ubriaca dell'ampliamento a dismisura della fortuna del suo erede. Nel quadro della nostra interpretazione, allora, la duchessa Radalì rappresenta l'immagine di una ricchezza abominevole e di una crisi dei valori – come Babilonia la Grande e Roma imperiale – che in Ap 17,4 vengono raffigurate nel seguente modo: «la donna, che era ammantata di porpora e di cocco, e parata di oro, di pietre preziose e di perle; aveva nella mano una tazza di oro piena di abbominazioni, e della turpe fornicazione di lei»⁵⁷. Ma la duchessa Radalì è un personaggio

tragico, e il «giudizio di Dio» – citando le parole del narratore – si abbatte su di lei: «Il dolore della madre fu terribile, poiché ella vide nella spaventosa disgrazia la mano di Dio. Quella morte era stata permessa affinché ella scorgesse il proprio errore e misurasse la colpa commessa disamando, trascurando, disprezzando quel poveretto. Ella aveva quasi calcolato sulla morte di lui, perché l'altro ne godesse!»⁵⁸. L'ultima catastrofe è quella della morte del figlio, dell'amato, suicida, di fronte alla spietata macchinazione dell'interesse e del Potere. E ancora una volta a restarne vittima è un innocente, il cui sacrificio rituale è richiesto dalla madre incosciente.

Tre Apocalissi, dunque, che sono catastrofi personali – l'aborto di Chiara, le morti di Margherita, di Ferdinando, di Frà Carmelo e infine di Giovannino per 'mano' della madre – e figure simboliche riecheggianti l'ipotesi biblico – la Bestia, il cavaliere dell'Apocalisse chiamato Morte, la ricca donna ammantata di porpora. Ma anche potenti immagini di una crisi storica della società postrisorgimentale e di *fin de siècle*. Se però nel *mythos* apocalittico originario vi è sempre una sorta di attesa di cambiamento, un'agognata *eschaton* paradisiaca, nei *Viceré* la «Rivelazione» deve essere cercata fuori dall'intreccio romanzesco. E si trova in quel *risentimento*, cifra dominante della poetica derobertiana. Laddove Giovanni di Patmos costruisce un discorso fondato sulla fede per invocare la resilienza della comunità, l'Apocalisse derobertiana sta tutta invece nella dimensione apertamente risentita, critica, scettica, areligiosa⁵⁹, ribelle⁶⁰ e catastrofica della storia umana.

6. Consalvo e Federico: l'apocalisse culturale nell'*Imperio*

L'impostazione apocalittica del capolavoro derobertiano condivide inoltre molte delle caratteristiche dell'interpretazione di De Martino. Innanzitutto, ci troviamo di fronte alla fine di 'un' mondo, quello della società dell'*Ancien régime*, della Sicilia borbonica, sostituito da un nuovo mondo, il Regno d'Italia. Come abbiamo già visto, di fronte a una crisi radicale di tale portata, De Martino individua due atteggiamenti diversi, l'apocalisse culturale e quella psicopatologica, e analizza in particolare alcune figure in grado di costruire dei dispositivi, dei riti, che aiutano la comunità a elaborare questo passaggio, a rispondere positivamente alla tragedia dell'assenza del «campanile di Marcellinara»⁶¹. Tali dispositivi culturali – che condividono un nesso profondo con gli studi demartiniani sul «pianto rituale»⁶² e sul «mondo magico»⁶³ in quanto istituzioni culturali capaci di garantire la presenza umana nel mondo – possono essere anche espressioni artistiche e letterarie⁶⁴. Ma uno dei casi più esemplari citato nell'opera demartiniana⁶⁵ è quello della comunità Bambara (in realtà una setta degli Haouka) studiata dall'etnologo Accra, una corrente migratoria del medio Niger trasferitasi nella Costa

d'Oro sotto il regime coloniale britannico, che a seguito dell'impatto con la cultura britannica esprime in molti suoi esponenti una serie di disagi psichici. In questo periodo di cambiamenti, un saggio Bambara reinventa il rito di possessione tipico della sua gente modificando il pantheon antico e aggiungendo in esso le nuove figure coloniali come il governatore inglese messo all'apice della nuova configurazione mitica. De Martino ci dice quindi che la società dei Bambara riesce a reagire all'impatto dello spaesamento della fine del loro mondo, costruendo elementi di continuità per adattarsi al nuovo. L'adattamento, nella specifica concezione demartiniana dell'ethos del trascendimento nel valore, è ciò che permette di valorizzare la presenza nel mondo, resistendo così a un'apocalisse culturale senza che essa sfoci in un'apocalisse psicopatologica, ovvero il rischio di annientamento di ogni possibile valorizzazione nel mondo.

Se dovessimo allora rileggere i principali attori del mondo dei *Viceré* secondo tale chiave interpretativa distingueremmo tra personaggi forti, transcendenti, capaci di adattarsi, e di sostenere l'apocalisse culturale, e deboli, sconfitti dalla fine del mondo culturale, pazzoidi che evidenziano delle chiare apocalissi psicopatologiche⁶⁶. Potremmo ascrivere alla prima categoria certamente Giacomo, Consalvo, Gaspere, Blasco⁶⁷, mentre alla seconda categoria Margherita, Matilde, Giovannino, Chiara, Ferdinando, Frà Carmelo, Eugenio⁶⁸. I primi, sebbene in epoche e modalità diverse, riescono a adattarsi al mondo che cambia, mentre dall'altro, gli eroi della sconfitta, sono tutti caratterizzati da una forma di fissazione psicopatologica⁶⁹, presente spesso anche nei personaggi forti, ma in qualche modo mitigata dalla loro capacità di adattamento⁷⁰. In tale contesto, Ferdinanda merita una menzione speciale. La 'zitellona' è infatti l'emblema di colei che guarda nostalgicamente al passato e il suo agire è caratterizzato, almeno a seguito dell'Unità d'Italia, da un perenne 'lamento funebre' per una società edenica ormai tramontata. La sua fissazione per l'araldica, per il Mugnòs, per la storia della famiglia, ha delle sfumature monomaniache e la sua vita sembra concludersi all'insegna del fallimento, con l'amato nipote che ha ormai tradito i suoi insegnamenti e gli ideali borbonici. Ecco che nel celeberrimo discorso finale di Consalvo, egli – come il saggio Bambara – istituisce un nuovo pantheon in cui la nobiltà della famiglia non sta più al centro, perché ormai non può più essere garanzia di potere, ma è sostituita dalla «politica», nuovo garante di regalità. Un passaggio risulta estremamente significativo, quello in cui Consalvo esplicita la nuova configurazione mitica proprio attraverso lo stile del Mugnòs:

Don Consalvo de Uzeda, VIII prencipe di Francalanza, tenne poter di Sindaco della sua città nativa, indi Deputato al Parlamento di Roma et in prosieguo..." Egli tacque un poco, chiudendo gli

occhi: si vedeva già al banco dei ministri, a Montecitorio; poi riprese: «Questo direbbe il Mugnòs redivivo; questo diranno con altre parole i futuri storici della nostra casa. Gli antichi Uzeda erano commendatori di San Giacomo, ora hanno la commenda della Corona d'Italia⁷¹.

A questo punto è però necessario fare una distinzione fondamentale. Si potrebbe infatti credere che l'adattamento darwiniano⁷² di Consalvo (ma anche di don Blasco o del duca d'Oragua) rispetto al mondo che finisce sia qualcosa di positivo, quando invece nel pensiero negativo di De Roberto non vi è spazio per alcun bagliore di positività, se non negli eroi sconfitti. La capacità di 'conversione' di Consalvo è infatti molto distante dall'ethos del trascendimento di demartiniana memoria, perché nella riflessione dell'antropologo napoletano l'ethos va sempre di pari passo con una dimensione comunitaria: il saggio Bambara non propone un progetto di salvezza personale, ma un rito che serva alla comunità. Non si dà mai autentico valore nella progettualità del singolo senza la cura per l'Altro. E invece tutti i personaggi forti dei *Viceré*, e tra tutti Consalvo, sono rinchiusi nella loro soggettività disperata, in una dimensione puramente egoistica ed egotica. Come ha sostenuto Spalanca «attraverso la delineazione del ritratto di Consalvo il De Roberto si fa portavoce di una visione pessimistica del mondo, si rende conto che gli uomini abdicano al principio della solidarietà e perseguono costantemente il loro interesse»⁷³.

Una risposta a Consalvo, al suo progetto imperialistico ed egoistico, è infine messa in scena nel punto più scopertamente apocalittico dell'intero ciclo degli Uzeda: la profezia catastrofica di Federico Ranaldi nell'*Imperio*. Egli è descritto come un giovane che «era prima che ogni altra cosa italiano» (IM, p. 1183), dotato di un'educazione solida, «sognava di farsi compositore» e «aveva studiato ogni cosa con lo stesso zelo e con eguale profitto» (IM, p. 1181). L'episodio fondante della sua *Bildung* si ritrova in particolare nel *flashback* delle lezioni del Maestro Milone, le quali avevano evocato in Federico un sentimento patriottico sincero, forse l'unico nella galleria di mostri derobertiani: «così egli aveva cominciato a palpitare d'amor patrio; poi, col più preciso studio della storia e della letteratura nazionale, il suo fervore venne crescendo all'idea che l'Italia una, libera, grande, lungo sogno, aspirazione secolare, eterno struggimento dei poeti, dei politici, dei patrioti, finalmente esisteva» (IM, p. 1184). Il «registro della memoria, sognante e fantastico» evidenzia un «innesco fanciullesco del *Bildungsroman*»⁷⁴ di carattere quasi fiabesco, condiviso con Teresa de *L'Illusione*, la cui *Bildung* è intessuta di letteratura e storia. Dopo la laurea Federico, nonostante la contrarietà dei genitori, riesce a realizzare il sogno di trasferirsi da Salerno a Roma. Qui diventerà un giornalista affermato della *Cronaca*, dove conoscerà e collaborerà proprio con Consalvo. Il romanzo prosegue rapidamente per quadri e assistiamo nel nono e ultimo capitolo al suo

ritorno a Salerno all'alba dei quarant'anni in seguito alla profonda delusione per la vita politica romana e la sconfitta di Adua: «troppa amarezza, troppo disgusto aveva raccolto lassù; la sola cosa che ardentemente desiderasse era poter cancellare, svelle, distruggere ogni vestigio, in sé ed intorno a sé, della sua vita romana» (IM, p. 1343). Federico ha maturato negli anni romani un pensiero apocalittico puramente catastrofico. È diventato il profeta e il cantore della distruzione: «concepita la necessità di distruggere la vita, il suo primo pensiero non era quello di compiere la distruzione, bensì di predicarla» (IM, p. 1355). Al radicale scetticismo dell'emblematico finale di *Maupassant e Tolstoi*, «Non so: l'ultima parola, e l'unica saggia, della infinita presunzione umana»⁷⁵, Federico aggiunge un'accezione profondamente nichilista: «“Non so, non so nulla”; e dentro di sé quella parola riecheggiava, sola, piena d'un altro senso. Nulla, non c'era da far nulla, non si poteva aspettare o sperar nulla, non si poteva credere in nulla» (IM, p. 1346). In questo piano di nullificazione integrale entra però in scena un'immagine salvifica, la diciottenne Anna Ursino. Nipote del migliore amico del padre di Federico, «vaga, leggiadra, piena di simpatia», «buona e intelligente» (IM, p. 1359) rappresenta uno spiraglio di luce, una possibilità di ethos del trascendimento, dopo il crollo degli ideali e la fine del mondo 'romano' di Federico, ormai in preda a una vera e propria forma di apocalisse psicopatologica. «E la vita lo riprese» (IM, p. 1367). È lo stesso Federico a ipotizzare una strada diversa da quella dell'annichilimento: «rifarsi una gioventù», «entrare in una nuova esistenza» (IM, p. 1377).

Nelle ultime pagine di quello che potremmo definire come il suo romanzo⁷⁶, Federico si trova dimidiato tra la parabola catastrofica di cui è profeta e la possibilità di un nuovo mondo, di una nuova vita. Assistiamo dunque al suo tormento, alla sua progressiva riscoperta dell'amore, al tentativo continuo di frustrarla e annullarla, fino al culmine dell'annuncio dell'Apocalisse, rivelata al padre, al Presidente Ursino e udita anche da Anna, che vale la pena citare per esteso:

Ora, se la religione della sofferenza umana che i nostri filosofi hanno scoperta diventerà una vera religione, se l'amore del prossimo, la carità, l'altruismo crescono e si effondono continuamente come sostengono i nostri ottimisti, verrà un giorno nel quale coloro che sono sul punto di procurarsi il gran beneficio del non essere, si vergogneranno del loro egoismo, e sentiranno il dovere di procurar lo stesso bene anche agli altri, al maggior numero possibile... [...] Il che significa che si andrà oltre quell'anarchia attualmente giudicata come il termine ultimo della ribellione alla morale della tradizione, e che un nuovo partito sorgerà, il quale non s'indugerà a risolvere l'insolubile questione sociale, ma affronterà tutto il problema umano. Questo partito saprà che la radicale soluzione indicata dalla stessa natura, è una sola: la morte. Darsela e darla a un tempo, sarà giudicato un diritto e un dovere. [...] Questi uomini non crederanno di formare un semplice partito politico, ma una religione

nuova, e un fervore mistico li animerà. Lo sciagurato che lanciò ieri la bomba sapendo di doverne essere la prima vittima, voleva ottenere col terrore nel tempo, una modificazione dell'assetto umano; i fedeli della religione della morte lanceranno le bombe solo per morire insieme coi loro fratelli di dolore, per liberarli e liberarsi. [...] La morte sarà un beneficio per tutti, per i sofferenti che non soffriranno più, per i gaudenti che non vedranno la fine del gaudio loro. [...] Costoro non abboriranno la sola vita, ma la stessa esistenza delle cose che sono o sembrano inerti. Non potranno annientarle, ma romperle, sì, scioglierle, ridurle a uno stato sempre più incoerente. A pezzo a pezzo, coi loro formidabili arnesi, vorranno isterilire, rovinare, frantumare e polverizzare tutto ciò che sta in un angolo del mondo, la stessa materia del mondo, il monte, la collina, il promontorio, la pendice, l'isola, il campo. Ci furono un tempo distruttori di templi, di immagini, avremo i distruttori delle cose e della vita. Io già li presento, li vedo derivare dai più freddi e più logici anarchici. Questi uccidono e muoiono insieme con le loro vittime; non resta da far loro che spogliarsi dell'odio di cui sono ora animati; manca ad essi soltanto la rinuncia alle assurde speranze riposte in un avvenire chimerico, la semplice persuasione che con la morte si è già ottenuto, immediatamente. Il passo non è lungo, qualcuno lo compirà. Un primo esempio sarà tosto seguito da altri; allora il partito sarà formato e conterà proseliti sempre più numerosi. E già mi par di sentirne ripetere i nomi. Perché odieranno la vita essi saranno chiamati biofobi; perché faranno saltare a pezzo a pezzo il mondo si chiameranno geoclasti⁷⁷.

La profezia davvero 'terribile' che annuncia la venuta dei biofobi e dei geoclasti non sembra avere alcuna possibilità di redenzione: è ultima, definitiva, la Gerusalemme Celeste è scomparsa, al suo posto il nulla 'salvifico' della morte. Allo sgomento degli astanti risponde infine una sola voce angosciata, quella di Anna, che esclama: «Che vi hanno fatto, perché diciate così?». Sembra una frase di poco conto, ma è in realtà il motore di un cambiamento nell'animo di Federico. Alla professione filosofeggiante ed assoluta di un essere-per-la-morte – senza però il carattere positivo dell'autenticità e della responsabilità della scelta che si delineerà nella filosofia heideggeriana – Anna, con la sua ingenuità, sottolinea il carattere strettamente personale dell'esperienza di Federico. Si tratta di «una scena modellata sul Dostoevskij: pure qui la protesta ingenua, l'interrogativo spontaneo di chi è *buono* colpisce le motivazioni inesprese del personaggio contorto e autodistruttivo»⁷⁸. Forni qui pensa soprattutto ad alcune «repliche salvifiche» di Myskin a Nastas'ja Filippovna nell'*Idiota*, ma – aggiungiamo noi – la scena parrebbe essere modellata sullo scambio decisivo tra Raskol'nikov e Sonja Marmeladova in *Delitto e castigo*⁷⁹. Alla 'terribile' confessione di Raskol'nikov dell'omicidio di Alena e Lizaveta Ivànovna, Sonja risponde infatti con una frase piena di *pietas* salvifica «Come, voi, un uomo qual siete voi, avete potuto risolvervi a far ciò?... Ma perché?»⁸⁰, che suona simile al «Che vi hanno fatto, perché diciate così?» di Anna (IM, p. 1376). Non è però solo la parola ad accomunare queste due scene, ma anche una medesima reazione: «il

viso di Sonja esprimeva un terrore indicibile [...] senza lasciare di guardarlo fiso», «prendendolo per le mani, che i suoi ditini strinsero come tenaglie, fissò sopra lui un lungo sguardo», «saltò giù dal letto ed andò sino a mezzo la stanza torcendosi le mani»⁸¹ mentre Anna «guardava [Federico] con i grandi occhi smisuratamente ingranditi, pieni di una espressione di spavento e angoscia [...] ella congiunse le mani, le strinse forte». Si tratta della medesima attenzione da parte del narratore al loro sguardo angosciato, alle mani che si stringono, alla *pietas* e alla tenerezza che mette in moto nell'altro una riflessione sul male e un processo di redenzione⁸². Anna e Sonja propongono infatti un'alternativa al nichilismo di Federico-Raskol'nikov, una parola angosciata di cura che istituisce la possibilità di un nuovo mondo, un amore puro e salvifico che diventa grazia e possibilità di conversione. La radicale negazione di ogni possibile dimensione di felicità, tipica dell'apocalisse psicopatologica, di Federico-Raskol'nikov è sempre un'esperienza individuale di crisi della valorizzazione, che ha però un possibile sbocco positivo nello sguardo premuroso dell'Altro. Sollecitudine che si può incarnare nella solidarietà di un progetto comunitario di ricostruzione di un mondo, pensiamo alla *Ginestra* di Leopardi, ma anche nella dimensione minima della società, la famiglia.

Dopo la rivelazione dell'amorosa premura di Anna, Federico fa però fatica ad accettare la promessa di una Nuova Gerusalemme, di un'utopia familiare, di una felicità realizzabile, ed è sempre più tentato dal suicidio – come Teresa nell'*Illusione* prima della scoperta della cassetta piena di ricordi di Stefana – quando infine parlando all'anziana madre dichiara: «ho pensato a tutto: chiedi la mano di Anna per me...» (IM, p. 1388). Si tratta di un finale folgorante e, sebbene sia stato visto come un rassicurante *happy end*⁸³, in questa scena in realtà Federico sta esprimendo un vero e proprio ethos del trascendimento, fuoriuscendo dalla dimensione psicopatologica attraverso la dimensione rituale del matrimonio. Non si tratta di un banale cedimento a una pulsione sessuale né un mero coronamento piccolo-borghese, se prendiamo sul serio la visione profondamente tragica e filosofica di Federico. Ma è la presa di coscienza che vivere comporta sempre un'assunzione di rischio: anche di fronte alla possibilità di fallire bisogna rimettersi in gioco, provando a costruire un nuovo mondo. Federico si rivolge al futuro, aprendosi alla possibilità speranzosa di un 'dopo'. Si apre a un'Apocalisse nel senso originario di rivelazione. Al Nulla che oblia e distrugge ogni cosa oppone la possibilità di una nuova genesi dettata dell'ethos del trascendimento.

L'amorevole *pietas* di Anna è la risposta poetica al discorso sterile di Consalvo che conclude *I Viceré*. E in questo senso l'ultima notizia che De Roberto ci dà di lui, le sue dimissioni da ministro dopo una crisi politica, aprono a un barlume di speranza. Non è

nell'eterno ritorno dell'uguale della 'razza' dei Viceré che si esaurisce il nostro tempo di crisi, ma, ieri come oggi, nel riconoscimento del significato del passato⁸⁴ e nella sempre attuale eventualità di un nuovo mondo, di un progetto di cura, così come Federico e Anna sembrano annunciarci col loro esempio: perché anche durante la «fine del mondo» qualcosa esiste e resiste.

CHRISTIAN D'AGATA

Università di Catania

Note

¹ Il presente contributo nasce nell'ambito del progetto «Verismo Digitale» dell'Università di Catania, finanziato dal PE5 Changes e afferente allo Spoke 3, nel contesto dell'allestimento dell'edizione digitale commentata dei *Viceré*.

² Negli ultimi venti anni un numero cospicuo di pubblicazioni e convegni è stato dedicato al rapporto tra apocalisse e letteratura. Si veda almeno *Apocalissi e Letteratura*, a cura di I. De Michelis, in *Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"*, 15, 2005; *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, a cura di N. Novello, Liguori, Napoli 2008; R. Notte, *Fenomenologia della fine del mondo*, Bulzoni, Roma 2012; M. Lino, *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Le Lettere, Firenze 2014; F. La Mantia - S. Ferlita, *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, FrancoAngeli, Milano 2015; A. Baldacci - A.M. Brysiak - T. Skocki, *Narrazioni della fine: l'Apocalisse nella letteratura italiana fra XX e XXI secolo*, Interlinea, Novara 2019; A. Baldacci - A.M. Brysiak - T. Skocki, *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Peter Lang Verlag, Berlin 2020; F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Milano 2021.

³ K. Koch, *Difficoltà dell'Apocalittica*, Paideia Editrice, Brescia 1977, p. 18.

⁴ A partire dalla teoria apocalittica di Northrop Frye, che individua nella categoria apocalittica un mondo desiderabile opposto a quello demoniaco-infernale, Giovanni Maffei ha riletto *I Viceré*, sottolineando il polo 'demoniaco' dell'opera derobertiana. Cfr. G. Maffei, *De Roberto, I Viceré. Ridere all'inferno*, in *Le apocalissi difficili. De Roberto, Vittorini, Pomilio, Frasca*, Salerno Editrice, Roma 2017.

⁵ Una sintetica definizione del corpus apocalittico è presente in Y. Redaliè, *Note introduttive sulla letteratura apocalittica e l'Apocalisse di Giovanni*, in *Apocalissi e Letteratura*, cit., pp. 20-21.

⁶ Per un commento puntuale dell'*Apocalisse* con un approfondimento anche sulle questioni della datazione e dell'autorialità si veda E. Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, SEI, Torino 1994.

⁷ I. De Michelis, *Introduzione*, in *Apocalissi e Letteratura*, cit., p. 11.

⁸ R. Vignolo, *Nota introduttiva all'Apocalisse*, in *Bibbia*, a cura di E. Bianchi, Einaudi, Torino 2023, p. 2486.

⁹ G. Ruggieri, *Esistenza messianica*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020, p. 26.

¹⁰ Ivi, p. 14.

¹¹ Si veda S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di C. Glotfelty, con uno scritto di S. Slovic, Edizione Ambiente, Milano 2015.

¹² C. Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021.

¹³ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017. Si veda inoltre l'antologia *Racconti del pianeta Terra*, a cura di N. Scaffai, Einaudi, Torino 2022.

¹⁴ Su una teoria del modo di formare si veda L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 2002 e U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *il Menabò*, 5, 1962, pp. 198-237, ora in U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Nuova edizione con i materiali preparatori dell'autore, a cura di R. Fedriga, La nave di Teseo, Milano 2023.

¹⁵ Si veda G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. a cura di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.

¹⁶ Si veda J. Berger, *After the end. Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999; G. Massini, *Fine del mondo come fine dell'umano. Sei ipotesi post-apocalittiche dal 1901 al 2006*, Le parole e le cose², 2018, <https://www.leparoleele cose.it/?p=33001>; S. Micali, *I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila*, in *Narrativa*, 43, 2021, pp. 97-109.

¹⁷ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019. La prima edizione è stata pubblicata postuma nel 1977 a cura di Clara Gallini.

¹⁸ La scelta di alcuni testi cardine dell'esistenzialismo non è casuale, pur essendo testimonianze di apocalissi culturali esse rappresentano vicende che hanno molti punti in comune con l'apocalisse psicopatologica. Si pensi all'esperienza di derealizzazione o a un certo smarrimento del rapporto autentico con la realtà che sperimentano i protagonisti di opere come *La nausea* o *La noia*.

¹⁹ E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in *La fine del mondo*, cit., p. 547.

²⁰ Ivi, p. 554.

²¹ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 209.

²² E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 550.

²³ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 186; e p. 538.

²⁴ Ivi, p. 535.

²⁵ F. De Roberto, *L'Illusione*, Galli, Milano 1891.

²⁶ F. De Roberto, *I Viceré*, Galli, Milano 1894. Una seconda edizione rivista dall'autore è stata pubblicata per Treves, Milano 1920. L'edizione di riferimento per il presente contributo è F. De Roberto, *I Viceré*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 2004, pp. 413-1104 (citato nel presente contributo con la sigla VI).

- ²⁷ F. De Roberto, *L'Imperio*, Mondadori, Milano 1929. L'edizione di riferimento per il presente contributo è F. De Roberto, *L'Imperio*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 2004, pp. 1105-1388 (citato nel presente contributo con la sigla IM).
- ²⁸ Per un'analisi delle fonti psicologiche e scientifiche sottese al relativismo derobertiano in relazione al *fin de siècle* si veda C. Carmina, *Verso l'«inesplorato fondo dell'io». De Roberto e la psicologia fin de siècle*, in *Between*, vol. XI, n. 21, maggio 2021.
- ²⁹ Si veda a tal proposito l'importante volume *The Risorgimento of Federico De Roberto*, a cura di J. Dashwood e M. Ganeri, Peter Lang, Londra 2009.
- ³⁰ N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo negativo*, Sellerio, Palermo 1981, p. 76.
- ³¹ F. De Roberto, *Maupassant e Tolstoj*, in *Fanfulla della domenica*, anno XII, n. 35, 31 agosto 1890.
- ³² Sul rapporto tra Leopardi e De Roberto si veda in particolare: A. Di Grado, *Federico De Roberto e la scuola antropologica. Positivismo, verismo, leopardismo*, Pàtron, Bologna 1982.
- ³³ Come ha osservato A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Fondazione Verga, Catania 1998, p. 269. Sul rapporto tra De Roberto e Nietzsche si veda L. Basile, *Un ponte fra Sicilia e l'Europa. L'affinità elettiva tra De Roberto e Nietzsche*, in *Annali della fondazione Verga*, nuova serie, 4, 2011; G. Ferraro, *Demoni di Sicilia. Il nichilismo europeo di Federico De Roberto*, in *Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca (Oblio)*, 38-39, 2020, pp. 155-175.
- ³⁴ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 269.
- ³⁵ Per una ricognizione bibliografica si veda R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Bonanno, Acireale 2010. Una ricostruzione della complessa vicenda elaborativa dei *Viceré* è presente in A.M. Morace, *Protostoria' dei Viceré*, in *Studi e problemi di critica testuale*, vol. 101, fasc. 2, 2020, pp. 67-113. Per una storia della genesi e della ricezione attraverso l'epistolario si veda A. Amaduri, *L'officina de I Viceré. La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.
- ³⁶ G. Borri, *«I Viceré» romanzo storico imperfetto*, in *Gli inganni del romanzo. «I viceré» tra storia e finzione letteraria, Atti del congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania, 23-26 novembre 1994*, Fondazione Verga, Catania 1998, pp. 71-80.
- ³⁷ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- ³⁸ M. Pomilio, *L'antirisorgimento di De Roberto*, in *Le ragioni narrative*, anno 6, 1960, pp. 162-163.
- ³⁹ Sulla differenza tra *chronos* e *kairos* all'interno di una teoria apocalittica del romanzo si veda F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. a cura di G. Montefoschi e R. Zuppet, Il Saggiatore, Milano 2020, pp. 50-53.
- ⁴⁰ N. Frye, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, trad. it. a cura di G. Rizzoni, Vita e Pensiero, Milano 2018.
- ⁴¹ *Apocalisse di Giovanni Apostolo*, in *I Santi Evangeli, Gli Atti degli Apostoli, Le Lettere degli Apostoli, L'Apocalisse*, nuova traduzione del Padre C.M. Curci autorizzata dall'Autorità ecclesiastica, con ottanta quadri di G. Doré, Treves, Milano 1890. Lo studio fondamentale sulla biblioteca derobertiana è di S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Associazione italiana biblioteche, Roma 2017. Nel catalogo l'unico riferimento all'*Apocalisse* è all'opera citata a p. 198.
- ⁴² *Apocalisse di Giovanni Apostolo*, cit., p. 659.
- ⁴³ Ivi, p. 660.
- ⁴⁴ Da notare la perfetta struttura del romanzo suddiviso in tre parti e nove capitoli ciascuno, con allusioni apocalittiche spesso rappresentate non a caso tra il sesto o il nono capitolo di ciascuna parte. La medesima attenzione all'architettura dell'opera è riscontrabile anche nell'*Illusione* e perfino nell'incompiuto *Imperio*. Interessante notare come in quest'ultimo caso si tratti di una sola parte suddivisa in nove capitoli, organizzazione strutturale che fa propendere per un certo grado di compiutezza dell'opera. Per un'analisi dell'organizzazione formale dei *Viceré* si veda in particolare C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato editore, Bari 1972, pp. 105-122.
- ⁴⁵ Già nella *Prima parte* il colera era entrato in scena, attorno al 1855, provocando una certa inquietudine e una parentesi escapistica nella quotidianità degli Uzeda senza però l'esito nefasto che avrà nella *Seconda parte*.
- ⁴⁶ VI, pp. 813-815 (corsivo nostro).
- ⁴⁷ Si veda A. Palermo, *La folla di De Roberto*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., pp. 185-195.
- ⁴⁸ *Apocalisse di Giovanni Apostolo*, cit., p. 654.
- ⁴⁹ Si veda la traduzione CEI (2008): «E vidi: ecco, un cavallo verde. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli inferi lo seguivano. Fu dato loro potere sopra un quarto della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra» (*Apocalisse*, in *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 2009, p. 2939).
- ⁵⁰ Si veda il primo significato de *Il Grande Dizionario della Lingua Italiana*: «Contagio di vaste proporzioni e di estrema gravità, tanto da essere accompagnato da mortalità elevata (con partic. riferimento alle epidemie di peste, di colera, di tifo dei secoli passati)» (GDLI. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, vol. X, UTET, Torino 1961-2002, p. 904). Si noti che tra le fonti del GDLI si cita, tra gli altri, proprio un testo di De Roberto.
- ⁵¹ *Apocalisse di Giovanni Apostolo*, cit., p. 652.

⁵² VI, p. 831.

⁵³ Se Consalvo assume nello sviluppo del romanzo un ruolo profondamente negativo è anche e soprattutto per questa scena, per questa frattura nella sua *Bildung* che si farà sempre più radicale quando pochi mesi dopo – e nell’architettura del romanzo poche righe appresso, *ab abrupto* all’inizio del capitolo successivo – il padre sposerà la cugina Graziella, suo amore giovanile.

⁵⁴ VI, p. 884 (corsivo nostro).

⁵⁵ VI, p. 891.

⁵⁶ VI, pp. 1036-1037 (corsivo nostro).

⁵⁷ *Apocalisse di Giovanni Apostolo*, cit., p. 665.

⁵⁸ VI, p. 1043.

⁵⁹ Come ha notato Tedesco, pur riconoscendo un sostrato cristiano e apocalittico nel pessimismo derobertiano («un principio unitario: l’ancestrale ‘cristiana’ concezione pessimistica, che lucidamente guida e dà un accento grandiosamente apocalittico alla realtà», N. Tedesco, *La norma del negativo*, cit., p. 88) che comporta «una buona dose di reazionaria e apocalittica sfiducia» (ivi, p. 80), si tratta però di un risentimento che nella sua essenza nega l’istanza religiosa: «in questa totale crisi esistenziale, la negazione derobertiana della bellezza e della positività del vivere – come, per una sua gran parte, sarà quella novecentesca – non ha un’istanza religiosa che la muova, non spera rifugio e salvezza in celesti paradisi, e comunque fa vivere l’umanità senza che una luce oltremondana illumini la sua terrena tragedia» (ivi, p. 137).

⁶⁰ «Il romanzo è ben lungi dal suscitare quel senso di rassegnazione che magari si potrebbe dire di trovare nel Verga o anche ne *Il Gattopardo* di Lampedusa, anzi il lettore è quasi schiacciato dal grido di protesta che trapela dal romanzo» (A. Pagliaro, *Il Risorgimento e la frammentarietà del processo storico ne I Viceré di Federico De Roberto*, in *Annali della Fondazione Verga*, nuova serie, 3, 2010, p. 313). E ancora: «Nella sua complessa struttura dialogica il romanzo offre una visione ambivalente. Attraverso la Storia si arriva a una riflessione universale sulla natura umana, sui mali e gli abusi sociali, e sul processo soggettivo in cui la storia stessa viene costruita ed interpretata» (ivi, p. 327).

⁶¹ E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 364-365.

⁶² E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di M. Massenzio, Einaudi, Torino 2021.

⁶³ E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, a cura di M. Massenzio, Einaudi, Torino 2022.

⁶⁴ Si veda a tal proposito il prezioso contributo intitolato *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di P. Desogus, G. Geroni e G.L. Picconi, Carocci, Roma 2022.

⁶⁵ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 72-76.

⁶⁶ Sulla follia dei Viceré, la loro ascendenza lombrosiana e la contrapposizione tra il ruolo antropologico dell’uomo forte e quello dell’uomo debole si veda G. Maffei, *Il romanzo antropologico* in *Gli inganni del romanzo*, cit., pp. 15-70.

⁶⁷ Giacomo – odiato dalla madre e palesemente sfavorito nel testamento – combatte per gran parte del romanzo per riprendersi ciò che gli è stato sottratto; Gaspere, sebbene risulti avere una personalità tutt’altro che magnetica, addirittura incapace di proferire parola in pubblico, è il primo a essere eletto grazie all’intuizione che il nuovo dominio degli Uzeda passa per la politica; Blasco, costretto a prendere i voti, dopo la soppressione degli ordini, si riscopre capitalista ed è in grado di arricchirsi notevolmente; Consalvo è infine il profeta del cambiamento, la sua *Bildung* è costruita attorno alla sua capacità di adattarsi al tempo presente, seguendo le orme dello zio, ma unendo una *Weltanschauung* radicalmente negativa a capacità che lo porteranno nell’*Imperio* finanche a diventare ministro.

⁶⁸ Pensiamo alle sottomissioni di Margherita e Matilde che le porteranno alla morte; al mal d’amore di Giovannino che ne causerà il suicidio; alla pazzia di Frà Carmelo dopo la chiusura del Monastero; al desiderio di maternità di Chiara frustrato a tal punto da crescere un figlio non suo; al sogno dell’impresa culturale di Eugenio conclusosi con l’elemosina; all’eccentricità eremitica di Ferdinando sfociata in aperta follia. Tutti personaggi, toccati in vario modo, dai cambiamenti della società senza la capacità costituire una forma di ethos del trascendimento.

⁶⁹ «La dominante psicologica dei mattoidi Uzeda è piuttosto *romantica*, e vi si confà l’irrisione, l’incomprensione che patiscono nel mondo. Reagiscono, romanticamente, collo slancio immaginario, col sogno. Li cogliamo, quasi sempre, in atteggiamento di fuga, in un rifiuto della realtà» (G. Maffei, *Il romanzo antropologico*, cit., p. 35).

⁷⁰ Vi sono poi alcuni personaggi che si caratterizzano per una terza via – tra capacità di adattarsi e fissazione monomaniaca, pensiamo soprattutto a Lodovico, a Lucrezia e a Teresina.

⁷¹ VI, pp. 1101-1102.

⁷² Bani ha messo in relazione l’adattamento darwiniano teorizzato nei *Viceré* con la mutazione antropologica di pasoliniana memoria: «adattarsi nel senso più darwiniano del termine alla nuova realtà, sottoponendosi a quella che Pasolini, coniando l’espressione per un contesto completamente diverso definirà “mutazione antropologica”» (L. Bani, *L’evoluzione negata. Il conflitto generazionale come fattore di immobilismo politico, sociale ed*

economico ne *“I Viceré”* di Federico De Roberto, in *Elephant & Castle*, 31, 2003, p. 49).

⁷³ C. Spalanca, *L'ascesa politica del principe Consalvo*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., p. 223. Si tratta di quell'«infeudalesimo della rivoluzione» (G. Trombatore, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, Manfredi, Palermo 1960, p. 41) di cui ha parlato Trombatore e che nella interpretazione di Sacco Messineo viene rappresentata con l'immagine delle macerie: «le macerie di un passato che s'impone nella conservazione dei privilegi e di potere che non consente la proposizione di una dimensione messianica» su cui «lo scrittore getta uno sguardo malinconico e disperante». (M. Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., p. 182).

⁷⁴ G. Maffei, *Federico De Roberto e le retoriche del Risorgimento*, in *Annali della Fondazione Verga*, nuova serie, 3, 2010, pp. 190-191.

⁷⁵ F. De Roberto, *Maupassant e Tolstoi*, cit.

⁷⁶ Se i *Viceré* sono stati letti come il 'romanzo di Consalvo' (cfr. P.M. Sipala, *Il romanzo di Consalvo*, in *Gli inganni del romanzo*, cit., pp. 197-209), *L'Imperio* potrebbe allora essere letto come il 'romanzo di Federico Ranaldi', per la sua posizione assolutamente centrale nella vicenda, nonché punto di vista privilegiato sia nell'incipit che nell'explicit.

⁷⁷ IM, pp. 1373-1376.

⁷⁸ G. Forni, «Almeno è certo che andranno al Parlamento solo quelli che sanno parlare...». *Motivi parlamentari in Capuana e De Roberto*, in *Annali della Fondazione Verga*, nuova serie, 3, 2010, p. 112.

⁷⁹ De Roberto possedeva la prima traduzione in italiano di *Delitto e castigo* edita dai fratelli Treves: F. Dostoevskij, *Il delitto e il castigo (Raskolnikoff)*, Treves, Milano 1889. Del medesimo autore nella biblioteca derobertiana è presente solo *Il giocatore*. Si veda S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, cit., p. 229.

⁸⁰ F. Dostoevskij, *Delitto e Castigo (Raskolnikoff)*, vol. II, Treves, Milano 1889, p. 263.

⁸¹ Ivi, pp. 260-261.

⁸² Le due scene hanno lo stesso esito con la salvezza dei protagonisti, ma differiscono nel processo: se Dostoevskij mette in scena ogni moto dell'animo di Raskol'nikov, con Sonja che lo abbraccia, lo interroga, gli promette il suo amore, provocando nel primo la conversione e il pentimento, nel caso di Federico bastano «quelle parole, il tono di quella voce, il lampo di quelli sguardi» (IM, p. 1376) per dar inizio alla sua conversione.

⁸³ Si veda N. Zago, *Introduzione a L'Imperio*, in F. De Roberto, *L'Imperio*, BUR, Milano 2009.

⁸⁴ Pensiamo in particolare all'amore silente e materno della serva Stefana nei confronti di Teresa che nell'agnizione finale dell'*Illusione* permette a Teresa di rileggere la propria storia seconda una prospettiva del tutto diversa. Cfr. F. De Roberto, *L'Illusione*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 409-410.

DI MUTRIE, MUTISMI E MALE PAROLE: LA PAROLA ANTIRELAZIONALE NEI VICERÉ DI FEDERICO DE ROBERTO¹

Il contributo indaga la centralità della parola nella sostanza semantica dei Viceré di Federico De Roberto, una parola che, come suggerito dai dati lessicografici, viene ripetutamente negata, manipolata e deformata in una dialettica schizofrenica e in uno schema relazionale puntualmente antagonistico. Mentre le parole divengono talvolta oggetto di autistica pedanteria, ridotte a gioco linguistico e storpiatura o patologizzate sottoforma di palilalia o di ecolalia, la parola del cuore, solo interiorizzata e di rado pronunciata, è destinata alla repressione o allo scacco esistenziale.

Viene messo in evidenza, inoltre, come alcune varianti a stampa e manoscritte siano in grado di rivelare un iter variantistico spesso indirizzato alla resa espressiva dei personaggi, per i quali la parola detta e non detta diviene strumento di manipolazione, come per Giacomo, oppure strumento di compensazione di un impossibile contatto dei corpi e di un'irrealizzabile prossimità con l'altro da sé, come per Consalvo.

Parole chiave: *De Roberto, I Viceré, parola, mutismo, apostasia, palilalia, antirelazionalità*

The paper investigates the centrality of the word in the semantic substance of Federico De Roberto's I Viceré, a word that, as suggested by lexicographic data, is repeatedly denied, manipulated and deformed

in a schizophrenic dialectic and punctually antagonistic relational scheme. While words sometimes become the object of autistic pedantry, reduced to linguistic play and mispronunciation or pathologised in the form of palilalia or echolalia, the word of the heart, only internalised and rarely pronounced, is destined for repression or existential failure.

It is also highlighted how certain printed and manuscript variants are able to reveal a variant process often aimed at the expressive rendering of the characters, for whom the spoken and unspoken word becomes an instrument of manipulation, as in the case of Giacomo, or an instrument of compensation for an impossible contact of bodies and an unrealisable proximity with the other, as in the case of Consalvo.

Keywords: *De Roberto, I Viceré, speech, muteness, apostasy, palilalia, anti-relationality*

1. Parola e parole nei *Viceré*

La parola nella sua sostanza relazionale e il linguaggio come espressione e comprensione dell'altro costituiscono un punto nevralgico nella riflessione critica e nella produzione creativa di Federico De Roberto, come tipico, del resto, di un intellettuale problematizzante e relativista quale egli è, affascinato dai meccanismi sottili della psiche umana, critico raffinato di Leopardi e di Flaubert e frequentatore di Taine, di Bourget e di Renan².

È proprio il divenire imprevedibile del pensiero³ ad affascinare lo scrittore catanese, che lo traduce, nei *Viceré*, nei dialoghi negativi⁴ o in negativo dei suoi personaggi. Nel romanzo capolavoro del 1894 la parola diviene di volta in volta uno strumento di manipolazione, di contraffazione, di improprio e di vituperio, di travisamento tragico e tragicomico, di aborto sgrammaticato o arcaizzante, di insidioso sottinteso o di verbo negato nella pratica crudele e reiterata del silenzio punitivo. Non c'è quasi mai un contatto autentico, non c'è una parola latrice di verità o di pietà tra i discendenti degli antichi viceré o tra i membri del centripeto e centrifugo *entourage* uzediano. A complicare le cose si somma una sorta di «diritto all'incoerenza»⁵, che rende quasi impossibile l'individuazione di punti fermi nel tessuto psicologico e ideologico del discorso e dei discorsi del romanzo. Le idee, i partiti, i sentimenti dei personaggi sono continuamente rimessi in discussione e mutati in ripensamenti, pentimenti⁶ o apostasie. Il romanzo si configura così come una parabola decentrata e policentrica di crociate e di armistizi familiari⁷, di conversioni e di abiure, in una

dialettica schizofrenica, che viene ricondotta all'instabilità psichica e alla pazzia della mala razza⁸.

Solo una serie di marche espressive, verbali e non verbali⁹, e di prassi reiterate consentono di ritrovare una minima coerenza in ciascuna voce. Nel romanzo la “parola”, lemma tra i più frequenti (200 occorrenze) e punto di snodo di sensi e sovrasensi, si fa infatti prodotto speculare di quella stirpe “degenerata” che di volta in volta la pronuncia e la scrive, la nega e la deforma con la propria «pazzia linguistica»¹⁰.

I rapporti del romanzo si basano fondamentalmente sulla lotta e sull'antagonismo e ciò ci viene confermato dal suo vocabolario¹¹, dal quale emerge un ampio uso di *verba dicendi* dalla sfumatura peggiorativa. A parte il largo ricorso a verbi come “minacciare” (39 occorrenze), “biasimare” (13), “disprezzare” (11), “contraddire” (7), “contrariare” (7), “disapprovare” (6), “vituperare” (5), “insultare” (4), “denigrare” (4), “canzonare” (3), è possibile appurare, infatti, l'uso massiccio di verbi espressionisticamente connotati, legati all'incontinenza e alla violenza verbale: “gridare” (118 occorrenze), “scoppiare” (44), “vociare” (15), “soffiare” (12), “tonare” (11), “urlare” (9), “punzecchiare” (8), “eruttare” (6), “sbraitare” (6), “fiottare” (4), “schiumare” (3), “bestemmiare” (3), “intronare” (3), “abbaiare” (2), “mugolare” (2). Al versante semantico del vituperio si sommano, inoltre, quello del silenzio dei verbi “tacere” (48), “fiatare” (11 occorrenze sempre precedute dall'avverbio di negazione “non” o dal pronome indefinito “nessuno”), “ammutolire” (7) e quello della chiacchiera e del pettegolezzo di “mormorare” (27), “chiacchierare” (15), “deridere” (11), “spiattellare” (9), “ciarlare” (8), “sparlare” (6), “vociferare” (4). La parola nei *Viceré* viene dunque gridata, negata, scagliata per ferire, oppure si traduce in chiacchiera e maldicenza¹².

Nella maggior parte dei casi, la parola come sostantivo viene connotata negativamente da aggettivi qualificativi peggiorativi (“male parole”, “brutte parole”, “vane parole”, “turpi parole”, “tristi parole”, “terribili parole”, “violente parole”) e da aggettivi indefiniti e numerali che ne attestano la scarsità o l'insufficienza (“poche parole”, “tre parole”, “due parole”, “una sola parola”, “mezza parola”). Talvolta, il messaggio può non giungere perspicuamente a chi ascolta a causa di parole “difficili”, “oscuri”, “incomprensibili” oppure si frantumano in una variegata casistica di «*tic* espressivi e capricci retorici»¹³ fino a disfarsi nel silenzio. Anche quest'ultimo diviene un canale espressivo fondamentale, che rivela molto della natura dei personaggi e dell'inadeguatezza del loro «sfondo appercettivo»¹⁴ a una comprensione attiva e autentica dell'altro. Ed è proprio dal silenzio che è necessario partire nella nostra riflessione, perché è nel silenzio sordo dell'astio

e dell'inganno che si innesta la parola antirelazionale del capolavoro derobertiano.

2. Di silenzi, mutrie e mutismi

A differenza di Verga, che interrompe il proprio *Ciclo dei vinti* arrestandosi alla *Duchessa di Leyra*, De Roberto sembra trovare nelle classi aristocratiche terreno fertile per la rappresentazione di quel «teatro di finzioni e maschere che è la vita»¹⁵. Tuttavia, come il Verga del *Mastro-don Gesualdo*, egli affida al silenzio lo «scarto esistente tra i sentimenti e la parola»¹⁶, quello scarto che gli permette di sperimentare il proprio «realismo analitico»¹⁷.

Nei *Viceré* il lemma “silenzio”, che ricorre 52 volte, possiede una pregnanza strutturante in quanto diviene, come parola negata, uno strumento di repressione familiare. Basti pensare ai due coeredi di casa Uzeda, Giacomo e Raimondo, che zittiscono sistematicamente le rispettive mogli, Margherita e Matilde, soffocandone volontà e sentimento, e in particolare al primo, che «con il suo atteggiamento da sfinge»¹⁸ esercita reiteratamente il silenzio punitivo nei confronti dei fratelli e dei figli per dominarli e raggiurarli. Il maggiore dei fratelli Uzeda si sforza schizofrenicamente di non comunicare i propri pensieri e di dissimulare le proprie reazioni, eppure, da un punto di vista puramente pragmatico, per quanto lo schizofrenico si sforzi di «non-comunicare [...] le assurdità, il silenzio, il ritirarsi, l'immobilità (il silenzio posturale), o ogni altra forma di diniego sono essi stessi comunicazione»¹⁹. Pur sforzandosi di nascondere e dissimulare le proprie intenzioni, Giacomo comunica tutto il suo astio e tutta la sua acrimonia proprio attraverso il suo silenzio.

La prima vittima dei suoi mutismi è la sorella minore Lucrezia che, descritta come «tarda, taciturna, selvatica»²⁰, dimostra a sua volta di non saper padroneggiare adeguatamente il linguaggio. Le sue risposte svampite rivelano infatti la sua totale incapacità di ascoltare attentamente il prossimo, ma soprattutto di far rispettare i propri diritti (che gli vengono curiosamente illustrati dalla serva, Donna Vanna²¹). In quanto ultima nata, Lucrezia è considerata dalla madre, la principessa Teresa, «un'intrusa venuta a rubare parte della roba già destinata ai due maschi»²² e patisce tutta la distanza tra sé e il principe Giacomo, l'unico fratello che si fa dare del “voi” quando gli altri si danno invece del “tu”.

L'uso dei pronomi allocutivi (“tu”, “lei”, “voi”) e soprattutto il giudizio emesso dai personaggi sulle consuetudini allocutorie degli altri sono spie interessanti di come i rapporti interpersonali vengano variamente interpretati nel mondo autistico degli Uzeda. La distanza incolmabile tra l'algido Giacomo e i suoi fratelli viene sancita dall'uso del “voi” che questi ultimi gli accordano come un tacito atto di sottomissione, mentre la consuetudine del Barone

Palmi di farsi dare del “tu” dalle figlie, indice locutorio di vicinanza emotiva e di confidenza familiare, viene giudicata dal cocchiere, Pasqualino Riso, anch’egli assorbito dall’ipocrita *formamentis* uzediana²³, un esempio di maleducazione e di grettezza.

Giacomo, freddo e scostante, non parla mai in maniera scoperta. Ad esempio, non dirà mai chiaramente che è contrario alle nozze della sorella Lucrezia, una Uzeda, con l’avvocato Benedetto Giulente, ma lascerà intendere il suo disappunto con i suoi silenzi e con vari impliciti («le parole gli cascavano di bocca, troncava a mezzo il discorso»²⁴). Lucrezia, non possedendo gli strumenti emotivi ed elocutivi necessari per affrontare il fratello maggiore e i suoi inganni, finirà così per rinunciare alla propria quota nella spartizione patrimoniale pur di convolare a nozze²⁵.

A proposito di silenzi punitivi e di distanze emotive, non si può non menzionare un episodio del tutto sintomatico, che si consuma sul piano del non detto e dell’implicito. Ancora una volta il protagonista del silenzio è Giacomo, che sfrutta a proprio vantaggio la difficile posizione del fratello Raimondo. Quest’ultimo, infatti, ha sciolto il matrimonio con Matilde per contrarne un altro con Isabella.

Trattandolo freddamente, parlandogli in italiano e non nel consueto dialetto²⁶, aizzandogli contro i parenti e infine negandogli il saluto per una finta prurigine morale, egli intende isolarlo e piegarlo ai suoi ricatti economici. A sua volta la cugina Graziella, complice e prolungamento morale di Giacomo, non saluta Donna Isabella, facendo finta di non vederla quando la incontra per strada. Le varianti a stampa dell’edizione Treves del 1920 relative a questa scena sono tutte indirizzate alla caratterizzazione della postura comunicativa di Giacomo²⁷: la passiva «fredda accoglienza» dell’edizione Galli del 1894 assume in Treves un valore attivo nella variante «severità espressa», mentre il verbo «dichiarare» viene sostituito dal più vivace «spiattellare»: «Il principe, infatti, aveva *spiattellato* a tutta la parentela ed a tutte le conoscenze che non trovava parole per disapprovare la condotta di Raimondo»²⁸ (nostro il corsivo).

Ad ogni modo, senza che gli venga mai detto chiaramente, Raimondo comprende il sottotesto del fratello: potrà ottenere la sua approvazione e il suo appoggio in società solo se rinuncerà alla propria legittima sul testamento materno. Così, dopo che si sarà accordato *motu proprio* con l’amministratore di famiglia, l’arrivo di Giacomo e di Margherita alle Ghiande, la tenuta del fratello Ferdinando dove Raimondo e Isabella alloggiano temporaneamente, finisce per avere un esito parodico: i fratelli e le «cognate» (anche questa parola non è affatto casuale ma segnala uno *shift* relazionale seppur dal punto di vista di un incredulo Ferdinando) finiranno per chiacchierare amabilmente del più e del meno. Margherita e Isabella si danno

addirittura del “tu”, come se nulla fosse mai accaduto, come se la vera contessa fosse stata sempre e solo Isabella e Matilde, la prima moglie, non fosse mai esistita.

Oltre che da Giacomo, il gioco del silenzio punitivo viene messo in atto anche dagli zii Blasco e Ferdinanda. I due fratelli non si rivolgono la parola per anni e per ragioni infime, come, ad esempio, un’inutile polemica sulla qualità del latte della balia del principino Consalvo, mentre negano il saluto ai nipoti quando non ne approvano il comportamento, salvo poi mutare atteggiamento in maniera del tutto repentina a seconda dei loro interessi. Così negheranno la parola a Lucrezia e a Benedetto quando la nipote manifesterà l’intenzione di sposare il giovane avvocato salvo poi piantarsi in casa loro dopo le nozze per intromettersi nella loro vita domestica; così Blasco, dopo anni di silenzio, rivolgerà la parola al fratello deputato, Gaspare, solo per farsi aiutare in una causa demaniale; e così Ferdinanda, anni più tardi, toglierà il saluto a Consalvo quando il pronipote rinnegherà apparentemente la fede borbonica per giocare a fare il liberale.

Il silenzio talvolta diviene vera e propria posa esistenziale dei singoli personaggi. Non solo il saturnino²⁹ Giacomo per i motivi sin qui illustrati, ma anche il fratello Raimondo e, in contesti ben specifici, il figlio Consalvo sembrano affetti da una specie di mutismo.

Un lessema interessante, che ricorre solo due volte ma che assume un suo peso specifico, è “mutria”, una parola che riassume lo stesso atteggiamento scostante e la stessa faccia accigliata che nei *Promessi sposi* Renzo attribuisce a Don Abbondio³⁰. In entrambe le occorrenze del lemma, la mutria viene momentaneamente interrotta: nel primo caso, Giacomo smette la mutria consueta e chiacchiera amabilmente con il deputato, lo zio Gaspare, per coinvolgerlo nei suoi raggiri ai danni dei fratelli; nel secondo caso, a smettere la mutria è Raimondo, che si converte repentinamente a un’insolita giovialità solo per intrattenersi in una tresca con donna Clorinda durante la villeggiatura forzata al Belvedere. Proprio nel cronotopo del Belvedere, nel bel mezzo del colera, anche Giacomo diviene insolitamente di buon umore, perché l’epidemia gli dà il tempo di tessere i suoi imbrogli. La sua baldanza è tale da permettergli di “abbassarsi” a discutere persino con la gente di paese: «Tra tutta quella gente egli papeggiava, sputava tondo, ascoltato come un Dio».³¹

In altri luoghi del testo, il taciturno Raimondo smette il silenzio solo per discorrere con Isabella della vita nelle grandi città come Firenze. Il contino resta «ingolfato nel suo tema prediletto» e parla «a vapore, enumerando tutti i vantaggi della vita nelle grandi città», interrompendosi solo per domandare a donna Isabella «“È vero o no?” oppure: “Parlate voi che ci siete stata” ...»³².

I due fratelli, insomma, sempre parchi nella parola, sempre silenziosi e imbronciati, rinunciano alla mutria solo in nome dei loro interessi più veri: per Giacomo il denaro, per Raimondo i piaceri mondani. Entrambi dimostrano, inoltre, di aver fatto tesoro delle mutrie materne, subite dal primo ed emulate dal secondo. I due ne portano ancora le tracce persino negli icastici movimenti triadici di alcune battute. Se la dispotica Teresa aveva dettato le sue ultime volontà attraverso tre verbi iussivi in climax, «voglio, ordino e comando»³³, sempre con tre parole gelide e taglienti anche Raimondo accoglie la moglie Matilde al suo rientro da Milazzo: «Egli l'accolse con *tre parole*, pronunziate con sdegno: "Perché sei venuta?"»³⁴. Le tre parole tornano, sotto altra veste, in bocca a Giacomo, quando viene a sapere che Giuliano Biancavilla, assessore degli spettacoli, corteggia la figlia Teresina: «Appena accortasi di quella commedia, la principessa riferì ogni cosa al principe, il quale lasciò cadere *tre sole parole*: "È pazzo, poveretto"»³⁵. E ancora, saputo che il padre di Giuliano Biancavilla incoraggia il matrimonio tra i due giovani la formula triadica si ripete: «Giacomo ripeté allo zio le stesse *tre parole* dette alla moglie, con una piccola variante: "Sono pazzi, poveretti!"»³⁶ (nostri i corsivi).

Giacomo, oltre a coltivare la mutria, è il più grande teorico ed esecutore della superstizione: è infatti terrorizzato dalla iettatura, compie gesti apotropaici e tiene stretto in pugno un amuleto raffigurante una mano che fa il segno delle corna. Persino il colera è ai suoi occhi un malefizio creato ad arte dai potenti e ben presto le sue manie finiranno per ricadere sul figlio, da lui soprannominato "Salut'a noi" e mai più chiamato per nome. Ancora una volta nell'ecosistema uzediano, la parola familiare, persino il nome filiale, diviene non solo una parola scomoda, ma una vera e propria formula di maleficio.

Niente e nessuno può sfuggire al controllo ossessivo di Giacomo: chi riesce a sottrarvisi non può che avere per lui un potere nefasto. Così era stato per Casimiro Scaglisi, malcapitato servitore licenziato dopo la morte della madre perché considerato uno iettatore. Così era stato Stravuso, l'agente delle tasse, vera e propria minaccia alle finanze uzediane, che finisce per aggiudicarsi la fama di iettatore. Così è in seguito per Consalvo, anch'egli eletto a supremo iettatore. La parola del figlio ribelle diviene, infatti, nelle fantasie morbose del padre la causa di cattive vendite o di scosse di terremoto:

E il dubbio adesso facevasi strada, quantunque egli non osasse manifestarlo. Ma perché, dunque, tutte le volte che egli aveva una discussione col figliuolo, gli veniva il mal di capo o gli si guastava lo stomaco? Perché, durante la lunga assenza di Consalvo, egli era stato benissimo? In un altro ordine d'idee, quella conversione politica che aveva acceso il furore di donna Ferdinanda e coonestata l'impugnazione del testamento, non era un'altra prova di malefico influsso? Rivangando

nella propria memoria, il principe trovava altre ragioni di credere a quel funesto potere: una vendita andatagli male quando il figliuolo aveva detto: «Sarà difficile ottenere buoni prezzi»; una scossa di terremoto prodottasi dopo che il giovanotto aveva osservato: «L'Etna fuma!...». Pertanto egli era adesso contento di non averlo più vicino; se lo incontrava per le scale, o traversando le stanze, rispondeva con un cenno del capo al suo saluto e tirava via; se c'era una necessità qualunque di stargli da presso, in salone, quando venivano visite, gli parlava il meno possibile, scappava appena poteva³⁷.

Consalvo, in realtà, si ammantava di sfortuna semplicemente perché attenta al bene paterno più prezioso, il denaro: prima lo sperpera gozzovigliando e indebitandosi con gli usurai, poi lo spreca nell'acquisto spropositato di libri. Per il principe di Francalanza, solo il matrimonio può neutralizzare la iettatura filiale, ma quando Consalvo rifiuta di sposarsi, mettendo in pericolo la conservazione stessa del patrimonio, viene diseredato dal padre nelle sue ultime ore d'agonia³⁸. In questo caso il suo nome viene misconosciuto non solo sul piano pragmatico della comunicazione familiare, ma anche su quello legale.

Tuttavia, ciò sembra non importare al principino, che si mostra indifferente non solo alle provocazioni paterne, ma anche alle logiche del denaro. Consalvo è proiettato, infatti, verso un potere più ampio e duraturo: quello politico.

Se con la madre, la principessa Margherita, donna schiva e totalmente succube dal marito, era riuscito a instaurare una relazione autentica e a fare un uso, seppur minimo, del linguaggio dell'affettività³⁹, le parole che il giovane rivolge al padre, per lui il vero responsabile della morte della madre (poiché ne ha affrettato la malattia costringendola a mettersi in viaggio durante il colera), sono ridotte all'osso. Sempre chiuso in sé stesso, sigillato in mutismi che accendono la collera paterna, Consalvo gli parla appena e sempre con freddezza⁴⁰. Eppure, tanto è ostinato il silenzio del principino di Francalanza entro i confini angusti dello spazio domestico, tanto loquace ed eloquente egli sarà, come si vedrà, al di fuori dell'asfittico palazzo paterno, nello spazio del mondo.

3. Vituperi, storpiature e palilalie: la parola degenerata

Se ci addentriamo nel terreno semantico del vituperio, il *dominus* della “mala parola”, dell'insulto e dell'espressionismo verbale è certamente don Blasco.

Blasco, figlio cadetto costretto, secondo l'uso del tempo, a diventare monaco benedettino, sente ancora «il cruccio per la violenza patita»⁴¹ e per questo motivo impone ai parenti «l'esercizio quotidiano d'una censura acerba e inesorabile»⁴². La sua frustrazione trova così ampio sfogo nella sua violenta logorrea, negli impropri che egli elargisce sia alla

parentela, da lui definita «mala razza»⁴³, che agli “avversari” liberali.

Nella geometria delle dinamiche familiari, la processione mondana che il monaco compie a più riprese per mettere in guardia i nipoti Chiara, Ferdinando e Lucrezia dagli imbrogli di Giacomo e per aizzarli contro il fratello maggiore, è volta, più che a un sincero desiderio di giustizia, a una vendetta postuma nei confronti dell’odiata cognata Teresa, della quale intende sabotare le ultime volontà testamentarie.

Blasco è ovunque, sa tutto di tutti e giudica tutto e tutti, posto quasi a filtro narrante di intere sezioni narrative⁴⁴. A suo tempo succube di una monacazione che lo ha privato della libertà, egli prova adesso con la parola, una parola “mala”, cattiva, scagliata sempre con veemenza, a incidere sul mondo e a garantirsi un potere che gli sarebbe altrimenti negato⁴⁵. Il motore linguistico del monaco è dunque l’antagonismo aprioristico: «don Blasco era fatto così, che quando qualcuno gli dava ragione egli mutava opinione per dargli torto»⁴⁶. Egli ricerca lo scontro solo per il gusto, se non per il bisogno, di schiacciare l’interlocutore e di sgominarlo⁴⁷.

Visto che non può dominare sugli altri neanche dentro le mura del monastero, in quanto i monaci, al momento di eleggere il priore, gli preferiscono il nipote Lodovico per la sua cultura e la sua irrepreensibilità, Blasco cercherà allora di allargare la propria influenza al di fuori del convento, ovvero nelle complicate relazioni familiari degli Uzeda.

Non è solo con la sua condotta dissoluta che il benedettino ambisce, infatti, a ritagliarsi una libertà negata *ab origine*, ma è con il vituperio e con la censura linguistica morbosamente esercitata sugli affari dei nipoti e dei fratelli e sulle questioni pubbliche, che si illude di avere presa sulla realtà⁴⁸ e di poterla comprendere meglio di chiunque altro.

Quando, all’indomani della soppressione degli ordini religiosi, vedrà avverarsi il sogno della sua giovinezza, ovvero quello della libertà economica, e potrà finalmente diventare «capitalista»⁴⁹, Blasco avrà bisogno di un nuovo bagaglio ideologico da strumentalizzare per giustificare le proprie azioni e soprattutto per mettere al sicuro da eventuali rivendicazioni la roba accumulata⁵⁰. Infatti, dopo aver comprato, con grande scandalo, il Cavaliere, il feudo che prima della legge di soppressione apparteneva al monastero di San Nicola, egli ufficializza la propria apostasia abbandonando lo schieramento filoborbonico e iscrivendosi al Gabinetto di lettura, covo di liberali, «per saper le notizie e assicurarsi contro il timore di dover restituire la roba di San Nicola»⁵¹. Ovviamente, ben lungi da un ripensamento ideologico autentico, Blasco cambia bandiera allineandosi al nuovo governo, sia per salvaguardare i propri interessi economici, che per la «mancanza della conversazione»⁵², ovvero per la mancanza di quell’esercizio spropositato e logorroico della

parola da sempre a fondamento della sua esistenza. Per questo motivo, i discorsi del professore, a suo tempo garibaldino dell'Aspromonte e poi fautore della presa di Roma, pur procurandogli «qualche brivido per la schiena»⁵³, in quanto profondamente distanti dalla sua *Anschauung*, finiscono per ammaliarlo persino quando arriva la notizia dell'agonia di Ferdinando: «Il principe mandava a chieder notizie dello zio e nello stesso tempo l'avvertiva che Ferdinando stava molto male, e che era bene fargli una visita. Don Blasco, a cui premeva sopra ogni cosa udire il *verbo* del suo nuovo amico, rispose: “Va bene, va bene; domani ci andrò...”»⁵⁴ (nostro il corsivo).

È nel verbo rivoluzionario del professore che don Blasco trova un nuovo evangelo utile a quella ricerca fuorviata e fuorviante della libertà e del potere economico, che le vecchie ideologie conservatrici non possono più assicurargli. Ed è sull'onda di questo verbo “nuovo” che si riversa in piazza alla notizia della breccia di Porta Pia. Eccitato in maniera animalesca, egli si scaglierà insieme alla folla contro il malcapitato Fra Carmelo, suo fratello bastardo nonché incolpevole e minuscolo rappresentante di un mondo che la nuova corrente liberale vuole estinguere, ovvero il mondo del pensiero religioso e dell'«ultramontanismo»⁵⁵. Così, vociando insieme agli altri «Abbasso! ... Morte! ... Abbasso!»⁵⁶, scagliandosi contro il frate e replicando meccanicamente la parola inferocita dei manifestanti, Blasco finisce per farsi giustizia, per vendicarsi di quello stesso ordine, di cui lui stesso era precedentemente sostenitore, che gli aveva impedito di vivere mondanamente. Un mondo, quello della tradizione e del vecchio assetto borbonico, che più volte si annuncia prossimo alla fine, ma che in realtà sopravviverà come esercizio di potere attraverso chi saprà aderire al nuovo pur rimanendo fedele, nel proprio intimo, al passato.

Sebbene il monaco sia riuscito a coronare il proprio sogno di accumulo della roba, la fine arriva per lui improvvisa e impietosa prima che possa dettare testamento. Egli viene immobilizzato da un colpo apoplettico che ha il sapore del contrappasso. Infatti, se l'incontinenza verbale ha caratterizzato tutta la sua vita, la morte gli serrerà la bocca ammutolendolo: «né una parola uscì dalla bocca serrata»⁵⁷. L'incontinente Blasco si spegne così in silenzio, né si saprà mai quali sarebbero state le sue ultime volontà, dato che Giacomo e Garino, il marito della sua amante, la Sigaraia, imbastiscono un falso testamento⁵⁸ con l'inganno⁵⁹.

Un personaggio complementare a don Blasco, caratterizzato dalla stessa veemenza verbale, è la sorella Ferdinanda, “la zitellona”. La terribile zia, che viene raffigurata con tratti mascholini e quasi zoomorfi, che discute di feudi e di casate sin da bambina, si diverte a scimmiettare i nomi delle famiglie dalla nobiltà incerta:

tutti coloro che donna Ferdinanda derideva o disprezzava, dei quali storpiava i nomi o ai quali assegnava bislacche armi parlanti: i Scilocca, che chiamava “Si loca”; i Maurigno che si facevano dare del “cavaliere” e che la zitellona chiamava: “cavalieri a piedi”, i Mongiolino che, discendendo da fornaciai arricchiti, dovevano portare nello scudo tegoli e mattoni⁶⁰.

Tra i malcapitati destinatari della sua perfidia linguistica vi è anche la famiglia di Matilde, i Palmi, cui lei storpia man mano il nome in «*Palma*» e in «*Palmò*»⁶¹, così come quella dei Fersa, apostrofata «*Farsa*, una farsa tutta da ridere»⁶². La sua creatività onomastica si indirizza anche verso il giovane avvocato Giulente, che viene ribattezzato da lei e dal fratello Blasco «*affocato*»⁶³, e non risparmia nemmeno i contadini che per pura ignoranza esibiscono le schede del sì elettorale al contrario, costringendo a leggerle come *is*. Ferdinanda allora sfrutta l’equivoco per un altro gioco parodico tramutando l’errata grafia in «*chis*, *chis*, che è la voce con la quale si mandan via i gatti»⁶⁴.

Il gioco delle storpiature viene messa in atto da Ferdinanda per contrapporre ai lavapiatti, ai borghesi e al popolo minuto sia la propria superiorità di casta, che la parola alta, tramandata dagli antichi libri di araldica. La zia, per quanto ignorante e per quanto fiera di esserlo, assurge a nume tutelare del *Teatro genologico* del Mugnòs, storia seicentesca delle più nobili casate di Sicilia e «custode di un epos rissoso»⁶⁵, che dedica un intero capitolo agli Uzeda. La vetusta grafia seicentesca, che De Roberto si sforza di mimare e di rimodellare con perizia filologica, rappresentano per la zia Ferdinanda il vangelo della famiglia Francalanza, di cui lei stessa è la più fedele esegeta e maestra e il cui destinatario privilegiato è il piccolo Consalvo, che riceve un vero e proprio «corso di grammatica araldica»⁶⁶. Il principino, più volte simbolicamente rappresentato sulle ginocchia della zia, pende così dalle sue labbra, e, affascinato dai suoi sterili insegnamenti più che dalle fiabe di *Betta Pelosa* e di *Mamma Draga*⁶⁷, apprende così la sterile arte dell’alterigia.

Nel territorio della storpiatura linguistica rientrano anche i discorsi sgrammaticati di Pasqualino Riso e la lettera di Baldassarre, che, confermando ancora una volta la tendenza derobertiana a prediligere linguaggi deformati, si fanno mimesi delle varietà diastratiche e diatopiche⁶⁸ di un’Italia postrisorgimentale ancora difforme sul piano linguistico. In particolare, il linguaggio del cocchiere Pasqualino, che, raccontando delle imprese fiorentine di Raimondo, storpiierà in “Glubbo” il club, in “Cassine” le Cascine, in “giardino dei Popoli” il giardino di Boboli, in “Missa” la *Miss* inglese⁶⁹, diviene esempio gustoso di un provincialismo gretto e ignorante atteggiato a mondanità.

La parola degenerata nei *Viceré*, però, è anche quella degli aborti linguistici e delle

lingue fantastiche di don Eugenio e di don Cono⁷⁰. Per quanto riguarda il versante parodico della parola, i loro epitaffi esposti ai funerali della principessa Teresa, del tutto incomprensibili per gli astanti, sono l'esito di una parola adoperata narcisisticamente in uno sterile epigonismo della forma. Durante la funzione, don Cono si affanna a cercare le tabelle su cui sono affisse le proprie iscrizioni vagando per la chiesa ricolma di gente «come una barca in mezzo alla tempesta»⁷¹, anelante di rileggersi e di verificare che non abbiano sbagliato a ricopiare il suo testo.

La lettura degli epitaffi da parte dell'egocentrico don Cono si alterna ai pettegolezzi della gente secondo uno schema di straniamento⁷² e di contrapposizione parodica che accosta l'immagine ufficiale che l'iscrizione intende restituire della defunta e la descrizione della donna che fu realmente in vita⁷³. Infatti, subito dopo aver riportato l'epitaffio che celebra la pietà e la generosità della principessa («SOTTO MULIEBRI SPOGLIE / CUORE GAGLIARDO PIETOSO / ANIMO ELETTO MUNIFICO / SPIRITO SVEGLIATO FECONDO / ONNINAMENTE DEGNA / DELLA MAGNANIMA STIRPE / CHE LA FÉ SUA»⁷⁴), De Roberto dà la parola alle malelingue, che offrono della morta una descrizione ben diversa, di madre tirannica e crudele. Quando poi viene raccontato malignamente come il marito, Consalvo VII, non contasse «più del due di briscola» poiché «la principessa teneva in pugno lui e il suocero»⁷⁵, don Cono legge allora proprio l'iscrizione in cui la si elogia per aver fatto le veci del marito dopo la sua morte: «ORBATA / DEL TUO FIDO CONSORTE / NEL MORTALE VIAGGIO / VECE FACESTI / AI TUOI FIGLI / DEL PADRE LORO»⁷⁶. E la lettura dell'epitaffio che esalta la carità di Teresa nei confronti dei bisognosi, posta subito dopo la descrizione della caduta di un mendicante inciampato contro l'altare, ha un effetto amaro e parodico insieme: «BENEFICENTE / COI DERELITTI / L'OBOLO DELLA CARITÀ / TI FIA RESO / CENTUPPLICATO / CON L'ESPIATORIE PRECI»⁷⁷.

La parola autistica di don Cono, dunque, non solo non viene compresa da chi legge ed è subordinata a un compiacimento narcisistico del mittente nei confronti del proprio codice ma, in quanto ipocrita esaltazione delle inesistenti qualità della defunta, si rivela una parola del tutto falsa e vacua, che deforma⁷⁸ la lingua e il suo referente e che viene smentita dalla voce icastica, corale, della servitù⁷⁹.

La parola che non dice ma si autocelebra è anche quella di don Eugenio, vera e propria «caricatura linguistica»⁸⁰ della famiglia Uzeda. Come don Cono, anche Eugenio si imbarca in imprese culturali di dubbio spessore, da una memoria bislacca su Massa Annunziata all'*Araldo sicolo*, l'«istoria documentata dell'origini, sort'e vicende delle Nobili Famiglie Siciliane»⁸¹. Il linguaggio sperimentato dallo zio Eugenio rasenta i limiti

dell'illeggibilità, dato che sceglie di elidere le vocali contigue a inizio e a fine di parola: «Il flagell'accuorav'i naturali... La lav'avanzavas'incontr'a quel borgo...»⁸².

Eugenio, che aspira a un riconoscimento scientifico che non gli verrà mai tributato, che millanta viaggi esotici e rapporti diplomatici inesistenti, porta avanti una concezione museale della parola⁸³, torta al massimo grado nello sforzo di acquisire una patina antica e autorevole e congelata in un «archeofilismo»⁸⁴ esasperato.

Eugenio è un perfetto modello di inetto e di «mattoide»⁸⁵. Dopo aver riscosso un certo successo con il nuovo supplemento dell'*Araldo siculo*, nel quale inserisce nel vaglio della nobiltà chiunque sia disposto a pagare, egli verrà gabbato dal nipote Giacomo, che gliene sottrarrà le copie rivendendole a suo piacimento. Così, abbandonato dai parenti e ridotto sul lastrico, Eugenio finirà per chiedere l'elemosina e per ridursi a una pazzia che, come accade spesso alla sua mala razza, si traduce in una logorrea palilalica, con la quale sembra voler ricordare più a sé stesso che agli altri chi è davvero:

Eugenio Consalvo Filippo Blasco Ferrante Francesco Maria Uzeda di Francalanza, Mirabella, Oragua, Lumera, etc., etc., Gentiluomo di Camera (con esercizio) di Sua Maestà, quello era re!» e si cavava il cappello «Ferdinando II; medagliato da Sua Altezza il Bey di Tunisi del Nisciam-Ifitkar, presidente dell'Accademia dei Quattro Poeti, membro corrispondente di più società scientifico-letterario-vulcanologiche di Napoli, Londra, Parigi, Caropepe, Pietroburgo, Paoloburgo, Nuova York e Forlimpopoli, autore della celebre opera storico-araldico-nobilo-blasonico-gentilescio-cronologica intitolata l'Araldo Siculo con supplemento... Un soldo, per comprarmi un sigaro...»⁸⁶

È dall'incapacità di accettare lo scacco esistenziale e soprattutto dal turbamento di essere estromessi dal potere e dal prestigio, che la pazzia uzediana si manifesta sottoforma di ripetizione alienata di formule cristallizzate. Così accade, ad esempio, anche a Frà Carmelo, fratello bastardo di Eugenio, quando all'indomani della soppressione degli ordini religiosi, cacciati i monaci da San Nicola e confiscati i loro beni, ripeterà febbrilmente e a più riprese: «Me n'hanno cacciato! ... Me n'hanno cacciato!». La sua parola, però, come quella del fratello, cadrà nel vuoto o verrà accolta con scherno, secondo la consueta crudeltà del libro del «disamore»⁸⁷.

4. La parola del sentimento tra repressione e violazione

Se, come si è visto, nei *Viceré* il silenzio viene spesso esercitato come uno strumento punitivo, in altri casi esso può essere autoinflitto. È questo il caso di Matilde Palmi, la prima

moglie di Raimondo, i cui monologhi interiori fanno da contraltare agli autistici dialoghi uzediani.

L'ingresso in scena di Matilde nel secondo capitolo della prima parte la vede padroneggiare quella parola empatica e disinteressata che manca quasi del tutto nella prassi linguistica dei *Viceré*. Con una «dolce voce»⁸⁸ si informa, infatti, della salute dei servi e dei loro figli e sembra dolersi della morte della principessa Teresa più di quanto non faccia Raimondo.

Giunta in casa Uzeda, la donna patisce da un lato l'indifferenza e i tradimenti del marito, dall'altro la freddezza dei suoi parenti, che la sottopongono ad ogni angheria dimostrando di disconoscere totalmente quella «confidenza assoluta»⁸⁹, che invece regna in casa Palmi. Tuttavia, nonostante i mille patimenti, la donna decide di non farne parola a nessuno, specialmente al padre, il barone Gaetano, uomo devotissimo alle figlie ma facile all'ira. Con il «silenzio imposto a sé stessa»⁹⁰ Matilde si sforza di nascondere i propri sentimenti per evitare ogni possibile scontro tra il padre e il marito al punto di «bere le sue lacrime» affinché non cadano sulle lettere che scrive al barone «per nascondergli il proprio dolore, per dargli a intendere che era felice...»⁹¹. Quando Raimondo otterrà, con la complicità dei parenti, lo scioglimento del matrimonio e si risposerà con donna Isabella, Matilde si lascerà consumare dalla sofferenza, in silenzio, fino a morire.

Nei *Viceré*, la parola di alcuni personaggi femminili⁹² si configura dunque come una parola repressa, soffocata sotto strati di costrizioni intrapsichiche più che sociali⁹³. Come Matilde, la principessa Margherita non ha il coraggio di opporsi al marito e non si espone nemmeno quando quest'ultimo decide di rinchiudere il figlio Consalvo a San Nicola. Allo stesso modo, la cognata Chiara Uzeda apre bocca solo dopo che il marito, il marchese di Villardita, si è espresso (sebbene quest'ultimo mostri un'indole docile e un sentimento sincero nei suoi confronti) e chissà che il suo aborto «innominabile»⁹⁴ non possa assumere delle implicazioni analitiche, sottoforma di espulsione uterina di un male a lungo trattenuto psichicamente.

Tuttavia, il massimo grado di repressione della parola e del sentimento si consuma su Teresina Uzeda, figlia di Giacomo e di Margherita. Vittima dell'educazione repressiva del padre, la principessina apprende sin da bambina l'arte dell'obbedienza e della sottomissione che le garantisce le lodi dei parenti: «Bastava che le dicessero una volta: “Teresina, ciò dispiace a tuo padre”, oppure: “Tuo padre vuole così”, perché ella chinasse il capo senza fiatare»⁹⁵.

Durante l'assidua frequentazione infantile delle chiese di San Placido e dei Cappuccini, Teresina impara a reprimere il terrore dei crocifissi, dei muri ristretti del

parlatorio, degli ex-voto, della bara della beata Ximena solo per godere delle lodi di chi, per la sua pietà e per la sua ubbidienza, la paragona alla beata.

Esiliata in Toscana nel collegio della Santissima Annunziata, la ragazza apprende a distanza la morte della madre ed è da lì che invia le sue lettere di cordoglio alla famiglia. Tuttavia, non appena il padre le comunica delle sue nozze imminenti con la cugina Graziella, la sua risposta tarderà ad arrivare. Proprio quando si inizierà a temere che possa non aver accolto positivamente la notizia del matrimonio, arriverà finalmente una sua lettera a smentire ogni sospetto. Profondendosi in effusioni e in dimostrazioni di affetto per il padre e per la futura matrigna si firma con «“Vostra affezionatissima e gratissima figlia, Teresa”»⁹⁶. Il ritardo della missiva, che la ragazza giustifica con un lieve malessere, in realtà sembra tradire un temporaggiamento e uno sforzo di dissimulazione. Teresina dimostra ancora una volta di saper reprimere i propri turbamenti e i propri pensieri, di saper soffocare parole ed emozioni per adeguarle all'unica forma che può garantirle l'approvazione familiare, ma il ritardo della sua risposta rivela la fatica di tale disciplina repressiva.

Tornata a Catania, fiorente di bellezza e di eleganza, dotata di educazione e di buon gusto, a mettere in crisi la sua autocensura sarà proprio l'esperienza dell'innamoramento. Nonostante la matrigna Graziella faccia di tutto per censurare in sua presenza gli argomenti amorosi, Teresina, in attesa trepidante dell'amore, comincia ugualmente a fantasticare e a sognare, complici la lettura e la musica, di «giovani belli come il cugino Giovannino»⁹⁷. Si imbeve di sogni, Teresina. Li vive a occhi aperti attraverso le sue letture e i suoi spartiti, ma riesce a dissimulare le sue emozioni e a mostrarsi composta, anche perché le parole che non può pronunciare per convenienza e per pudicizia trovano il loro spazio nel canale dell'arte, specie della musica e della poesia⁹⁸. I titoli delle sue composizioni musicali, *Vorrei!*, *Incanti*, *Storia mesta*, *Ognor*, così come della romanza, *Se!...*, che dedica al suo primo amore, Giuliano Biancavilla, esprimono tutta la potenza turbinosa dei suoi non detti.

Così accade anche alla cugina Teresa del romanzo *L'Illusione* per la quale la musica, come la letteratura, travasa i sentimenti in linguaggi accessibili ed è l'unico soddisfacimento di una fame sempre insoddisfatta di parole d'amore. Anche nel romanzo del 1891 i titoli dei pezzi musicali comunicano sotterraneamente i turbamenti e l'estasi della protagonista («*A te! Poveri fiori!... Mai più!... L'eterno souvenir...* e nella musica c'erano successioni di note che somigliavano a singhiozzi, a grida represses [...] che esprimevano l'estasi»⁹⁹).

Certamente non deve essere passata inosservata a De Roberto la lezione tolstoiana della *Sonata a Kreutzer*, pubblicata per la prima volta in Italia nel 1891 dai fratelli Treves, ma che il catanese legge probabilmente da una traduzione francese del 1890, documentata nella

sua biblioteca¹⁰⁰ e da lui recensita sul «Fanfulla della domenica»¹⁰¹.

Come nel romanzo di Tolstoj, anche nei *Viceré* la musica ha un potere conturbante e diventa in questo caso l'unico canale attraverso cui la parola inespressa di Teresina può confluire sottoforma di linguaggi altri: «ma si pose a comporre una romanza su quel tema, intitolata *Se!...* piangendo di dolcezza, quando non la vedevano, mentre le note appassionate s'involavano dal pianoforte»¹⁰².

Quando *Storia mesta* viene eseguita dalla musica del reggimento, il corno inglese a cui sono affidati i cantabili sembra avere «una voce umana»¹⁰³ e certi effetti sonori fanno credere di trovarsi a San Nicola, davanti all'organo di Donato del Piano. Il riferimento all'organo crea una parentela sotterranea tra la storia di Teresa e quella dello straniero suicida protagonista della novella omonima dei *Documenti umani* (1888), non solo per i comuni stilemi del sublime e del romantico, che nel romanzo vicereale trovano spazio soltanto in zone limitate¹⁰⁴, ma anche per il rapporto problematico tra impressione ed espressione linguistica che esse sottendono. Anche da un punto di vista testuale, la riflessione ipotetica del protagonista di Donato del Piano sembra fornire una chiave ermeneutica e un completamento al *Se!...* sospeso del titolo della romanza di Teresa. Egli scrive, infatti: «Se le mie parole potessero ripetere tutto, *tutto* ciò che mi passa per il cervello, le processioni tumultuose di immagini, i pensieri frammentarii, le fulminee associazioni di idee per cui i termini più lontani nel tempo e nello spazio sono ad un tratto ravvicinati, la gente mi giudicherebbe *παζζο...*»¹⁰⁵. Anche Teresina, come il protagonista della novella, avverte tutta la rischiosa potenza del proprio sentimento, che se solo trovasse modo di essere convertito da impressione a espressione, di essere tradotto da poesia a prosa, lascerebbe attoniti tutti coloro che l'hanno vista atteggiarsi a figlia modello¹⁰⁶.

Il destino suicida del protagonista di *Donato del Piano* è tra l'altro lo stesso destino del cugino Giovannino Radali, «il figlio del pazzo», che si innamorerà di lei, ricambiato, e che sarà l'unico interprete, nella parabola vicereale, della parola del sentimento. Infatti, tutte le occorrenze di «parola» precedute o seguite da un aggettivo di connotazione positiva sono proprio quelle riferite a Giovannino. Le parole che egli rivolge a Teresina sono «parole tenere»¹⁰⁷, «parole soavi»¹⁰⁸, che fanno presto breccia nel cuore della cugina, anche perché lui sarà l'unico con cui lei possa parlare del fratello Consalvo, del tutto innominabile in casa. L'affabilità e la grazia del cugino, del resto, emergono anche per contrasto con la grettezza del fratello Michele, il primogenito, che è invece goffo e ignorante, che non sa «dirle nulla di gentile»¹⁰⁹ e che di rado apre bocca se non per parlare di caccia.

Affacciati al balcone del palazzo per seguire la processione di Sant'Agata,

Giovannino, prendendole la mano, le si dichiarerà con una domanda, «Teresa...Teresa, mi vuoi bene?»¹¹⁰, un interrogativo che, pur arrivando alle orecchie della ragazza, viene interferito dal frastuono delle campane e dalle grida della festa. È emblematico che l'unica dichiarazione d'amore (o meglio, l'unica richiesta) concessa nel romanzo venga offuscata dal baccano: non può esservi una parola sentimentale né un discorso amoroso¹¹¹ nel chiasso di insulti e di maldicenze che costellano la storia elocutiva dei *Viceré* e se timidamente essa si fa strada, non può che essere sovrastata dal caos.

Del resto, i progetti di Giacomo e della matrigna Graziella prevedono per Teresina un destino del tutto diverso da quello da lei sperato. Teresina dovrà sposare Michele che, in quanto primogenito, è il vero erede del titolo di duca e delle sterminate ricchezze della casata. Ben presto, quando la delusione della ragazza si farà manifesta, il principe-padre cesserà di rivolgerle la parola e la matrigna, degna esecutrice del marito, proverà a manipolarla, portandola a far visita alla zia Badessa. Quest'ultima, «rimbambita del tutto», le ripete «quel che le avevano indettato: “Bisogna fare la volontà di tuo padre e di tua madre... Così comanda Nostro Signore, così comanda la Vergine Immacolata, così comanda il patriarca San Giuseppe...”» con una voce che «aveva il tono che si prende nel recitare le litanie»¹¹². Anche la zia Crocifissa, a suo tempo forzata dalla madre alla monacazione, è stata e continua ad essere vittima di un indettamento, di una repressione del pensiero e della parola, che si traduce adesso nell'alienazione linguistica e nell'ecolalia. In questo caso l'alienata si fa strumento delle volontà di Giacomo e di Graziella, complice dell'ennesimo progetto di repressione del sentimento che adesso deve essere eseguito ai danni della nipote.

Eppure, sarà il terzo centenario della Beata Ximena a produrre in Teresa un'impressione talmente profonda da farla cedere. Così come quando da bambina si sforzava di contenere il proprio terrore di fronte alla bara della Beata, adesso, dodici anni dopo, di fronte alla bara aperta per la celebrazione, il terrore è talmente grande da strapparle il suo assenso:

Con gli occhi serrati, ella cadde in ginocchio, smarrita, tremante, folle dalla paura. Una voce al suo fianco mormorò:

«Pregala per tuo padre... promettile che sarai buona come lei...»

Dalla paura, per andar subito via, per non veder quell'orrore, ella rispose con gli occhi serrati:

«Sì...»¹¹³

La salma della beata, terrore di una vita, diviene la condensazione oggettuale di un contenuto a lungo rimosso che ora viene scopercchiato, ma verso il quale Teresa si porrà

comunque con gli occhi serrati¹¹⁴: è la ferita narcisistica che torna a pulsare e che le mette davanti il rischio del biasimo familiare. Così la ragazza sussurra quel “sì”, lo stesso “sì” a suo tempo estorto alla zia Chiara costretta a sposare il marchese di Villardita, lo stesso sì di Lodovico obbligato ad accettare la vita del monastero: il “sì” imposto dal crudele dispotismo genitoriale, qui estorto da “una voce al suo fianco” non meglio identificata che sembra incarnare la legge paterna introiettata nella coscienza.

Il matrimonio di Teresa e di Michele si rivelerà in ogni caso sereno. Teresa si dedicherà alla vita familiare e ai figli e con il tempo riuscirà a instaurare con Giovannino un normale rapporto tra cognato e cognata. Tutto procederà regolarmente fino a quando il cognato non si ammalerà di malaria e, nel rischiare la vita, non farà riaffiorare in lei il sentimento a lungo sopito. Scampato il pericolo, la malattia lo renderà lievemente sordo. Solo Teresa riuscirà a comprenderne le parole, a conferma dell’ascolto empatico e del dialogo profondo che li lega: «Come per virtù d’un senso più fine, perfetto, egli intendeva sempre tutto ciò che diceva Teresa, quasi leggesse le sue parole negli sguardi, nello stesso movimento delle labbra»¹¹⁵. La comprensione è assolutamente ricambiata, visto che quando Teresa è in apprensione per la malattia del padre, Giovannino interviene a confortarla con «voce dolce» e con «parole buone»¹¹⁶: anzi «le sue confortanti parole le scendevano soavi all’anima come un balsamo»¹¹⁷. Giovannino, lo stesso Giovannino che ai tempi del noviziato aveva porto una rosa a Menotti Garibaldi, è l’unico in grado di consolare chi soffre e proprio per questo non può sopravvivere a lungo nel microcosmo infernale degli Uzeda.

Alla vista di Teresa svenuta e sdraiata sul letto coniugale in seguito alla notizia dell’agonia del padre, Giovannino, già turbato dalla malattia, non regge alla vista della camera degli sposi, antro di un’intimità a lui preclusa, e si toglie la vita con un colpo di revolver. Il suo è lo stesso senso di esclusione patito da Maria in *Storia di una capinera*, quando la ragazza spia dalla Badia le effusioni di Nino e della sua sorellastra andando incontro all’ultimo delirio¹¹⁸. Se il suicidio amoroso è per De Roberto «la mortificazione d’amor proprio», «la vanità della vanità»¹¹⁹, Giovannino, in quanto unico detentore del *verbum cordis*, è costretto a mortificare sé stesso con l’estremo gesto per trovare una via d’uscita all’inattuabilità del proprio amore. E sarà così che Teresina, distrutta dal dolore, vedendosi privata dell’amore e delle parole del cuore, cercherà allora redenzione dalla colpa e salvezza nel verbo di un cattolicesimo degradato a bigottismo e a fanatismo.

5. La parola nel mondo: scismi interiori tra eloquenza, afasia e apostasia

Nell'ecosistema uzedianò il personaggio di Consalvo si configura come il vero sovrano del linguaggio. La sua loquela lo contraddistingue sin dai tempi del noviziato, da quando declama a memoria la predica di Natale a quando, gozzovigliando al porto con i suoi compagni di bagordo, riproduce i discorsi del duca o finge di parlare lingue a lui sconosciute: «senza sapere una parola d'inglese teneva lunghi discorsi, serio serio, ai marinai, foggiando per proprio uso e consumo una lingua che nessuno intendeva»¹²⁰. La sua fiducia in sé stesso e nella propria superiorità di classe, inculcatagli non solo dall' «anti-pedagogia» della zia Ferdinanda, ma anche dai monaci del monastero, che da bambino gli davano del «Voscenza» e dell'«Eccellenza», subiscono uno scossone quando, messosi in viaggio per l'Europa, il giovane si rende conto che i titoli onorifici tributatigli a Catania all'estero si rivelano privi di valore. Saranno le «parole dette così, sbadatamente»¹²¹ dell'avvocato Mazzarini, che gli chiede se è interessato alla politica, a fargli capire che può esserci un'altra via da percorrere per diventare veramente il primo tra i primi. Non quello economico, non quello di casta: ma il vero potere è quello politico, il quale può essere garantito soltanto dall'uso e dall'abuso della parola.

Così, dopo aver letto in maniera indifferenziata libri di economia e di politica, di filosofia e di storia, secondo un uso strumentale e nozionistico della cultura, Consalvo può presentarsi al gabinetto di lettura liberale, introdotto dallo zio Giulente. Qui il chiede la parola, si autoafferma con un «laborioso periodo»¹²² e riesce a ottenere consensi e approvazione. Al principino di Francalanza non importa, dunque, cambiare bandiera e passare dall'essere un *sorcio* borbonico a un liberale, perché può mettere in pratica l'unica frase paterna di cui egli abbia mai fatto tesoro: «quando c'erano i Viceré, i nostri erano Viceré; adesso che abbiamo il Parlamento, lo zio è deputato!...»¹²³.

Tanto Consalvo è taciturno in casa propria a causa del rapporto travagliato con il padre, per il quale, come si è visto, la sua parola è malefica, tanto più negli spazi esterni, specie in quelli dell'agone politico, egli diviene eloquente e saccente. La sua retorica si colloca esattamente agli antipodi di quella del prozio deputato, il duca d'Oragua. Questi è totalmente incapace di parlare in pubblico e si riduce all'afasia ogni qualvolta si trova davanti a una folla. In casa, tra le mura sicure di palazzo Francalanza, egli è invece loquace e pedante, sebbene in modo grossolano. A tavola parla della guerra di Crimea e di Cavour e fa «un discorsone che faceva inghiottire botti di veleno a don Blasco, lardellato com'era di citazioni di discorsi parlamentari, infettato da teorie liberalesche»¹²⁴, ma davanti alla calca di uditori, che pure lo

applaudono, il duca è «incapace di dire due parole di seguito [...], atterrito dall'idea di dover parlare dinanzi alla folla»¹²⁵. Anche il fatto che quest'ultima quando lo acclama ne storpi il nome in "Oracqua" ha un effetto di contrappasso linguistico. Così come il duca non è in grado di esporsi davanti alla folla, privo com'è di contenuti e di ideali, falso e dissimulatore, così essa, pur inconsapevolmente, pronuncia il suo nome deformandolo e falsificandolo.

L'unico a intervenire in suo aiuto è Benedetto Giulente, il ferito del Volturno, che camuffa i suoi silenzi e proclama in sua vece discorsi pregni di entusiasmo e di retorica patriottica. Ben presto, però, anche per Giulente retorica e ideale si dissalderanno. L'avvocato, accecato dall'ambizione, spera un giorno di diventare l'erede politico del duca e aderisce alle sue incerte e codarde direttive fino al punto da tradire la propria "parola" politica e la propria fede per Garibaldi. Infatti, quando l'eroe dei due mondi torna in Sicilia a raccogliere volontari per «andar contro il Papa»¹²⁶, per tre volte in tre ore i tre parenti di Benedetto (la moglie per paura dei disordini, don Blasco per spirito borbonico e il duca d'Oragua per vigliaccheria) lo spingono «nella via da cui egli ripugnava»¹²⁷, cioè a rinunciare all'impresa e a tradire il condottiero. I tre rinnegamenti di Garibaldi, eletto parimenti a messia e a tentatore, a Cristo e Anticristo, sembrano mettere Giulente nella stessa posizione di Simon Pietro, che durante la passione rinnega Cristo per tre volte prima del canto del gallo¹²⁸.

Eppure, il "tradimento" di Benedetto non rimarrà impunito. La punizione terrena e politica per la sua apostasia sarà infatti il successo di Consalvo, che, dopo esser diventato sindaco e aver dilapidato le casse comunali¹²⁹, lo scalzerà nell'ascesa parlamentare.

Il novello principe di Francalanza, nel suo magniloquente discorso elettorale a San Nicola e nel suo anti-discorso privato alla zia Ferdinanda, dimostra infatti di essere il vero erede dell'epopea uzedianiana. Consalvo è il più abile dei suoi nel saper piegare la parola all'unica vera, grande missione della famiglia: primeggiare sugli altri, sgominarli e dominarli.

Il suo discorso elettorale, che durerà ben due ore, sarà una «corsa pazzza»¹³⁰, un'accozzaglia di citazioni eterogenee ed espedienti retorici¹³¹, di affermazioni cerchiobottiste e di ammiccamenti ironici che quasi lo lascia senza fiato, con voce roca¹³², e che lascia senza fiato persino la folla, estenuata e sempre più distratta¹³³. Il suo discorso tocca sia le vette sublimi dell'attore tragico che il tono «da ciarlatano venditore di pomate»¹³⁴ e nonostante alla fine nessuno sappia ripetere con esattezza che cosa egli abbia detto, le elezioni lo vedranno comunque vincitore.

Nella scena finale in cui Consalvo va a trovare la zia Ferdinanda il suo discorso sarà invece chiarissimo. Quest'ultima quasi non parla, sia per orgoglio nei confronti del nipote traditore, sia perché soffre di una tosse tanto violenta da farla soffiare «come un mantice»¹³⁵.

La zitellona, da sempre generosa dispensatrice di parole prepotenti e offensive, ora è ridotta al silenzio come accaduto al fratello defunto fratello don Blasco. Si limita a restare in ascolto, come forse non ha mai fatto veramente in vita sua, curiosa di come il nipote prediletto si farà perdonare la propria apostasia. Dalla sua bocca esce solo una frase: «Tempi obbrobbriosi!... Razza degenerare!»¹³⁶.

Ma Consalvo interviene per smentirla. Immaginando che il Mugnòs debba scrivere un nuovo capitolo sugli Uzeda nel suo *Teatro genologico*, egli mima l'eventuale racconto replicando le stesse strutture morfosintattiche dell'opera seicentesca (pronuncia *f* la *s* e *v* la *u*) dimostrando di aver interiorizzato l'antididattica della zia, sia nella forma che nella sostanza. Il Mugnòs narrerebbe, infatti, l'ascesa al potere del duca d'Oragua e del principe Consalvo Uzeda così come a suo tempo ha raccontato le imprese degli avi, le loro apostasie e le loro *sciarre*, le loro lotte e il loro potere. Di quest'ultimo cambia solo la forma, ma non la sostanza. Secondo Consalvo, la razza, che via via va adattandosi alle esigenze della storia presente, «non è degenerata: è sempre la stessa»¹³⁷ perché la storia è solo una «monotona ripetizione»¹³⁸. Pertanto, la serie secolare di sopraffazioni e di inganni vicereali si tramanda come «persistenza ereditaria»¹³⁹ nei nuovi Uzeda.

Tuttavia, se per Consalvo il linguaggio diviene strumento ed esaltazione del proprio potere, esso sembra sotterraneamente prendere la forma di un risarcimento psichico al “potere” mancato, quello del contatto con l'altro.

Oltre al lemma “parola”, un lemma che ricorre abbondantemente è, infatti, il lemma “mano” (ben 349 le occorrenze). La mano come strumento primo dell'operare, come prima appendice corporea che toccando il mondo ne fa esperienza, è nei *Viveré* una mano che soffre il contatto con l'altro, che ne rifugge la stretta e che teme ogni contaminazione. Ci sono tanti baci mano, tante strette, ma si tratta di una gestualità rituale del tutto insincera e talvolta invero timorosa della prossimità. C'è la mano fobica di Margherita, che non riesce a toccare nessuno se non i propri figli, e la mano di Giacomo, rigorosamente tenuta in tasca in un gesto apotropaico o raffigurata nel suo amuleto nel gesto delle corna. Ma soprattutto c'è la mano schiva di Consalvo, che la nasconde in tasca e che la inguanta per evitare ogni contatto.

Il giovane Francalanza inizia a maturare le stesse manie della madre proprio dopo averla persa e soprattutto dopo essere stato ferito alla mano dai fratelli Marotta, che vendicano la sorella dopo che il principino l'ha violentata, tenendola in ostaggio per giorni¹⁴⁰. Se dunque la profonda ferita alla mano è la punizione per un contatto rapace e abusante imposto alla giovane pettinatrice Marotta, il contatto con il prossimo per Consalvo si tradurrà d'ora in poi in rischio di morte e soprattutto di contaminazione:

Durante i lunghi giorni che aveva passati sopra una poltrona, tenendo il braccio appeso al collo, nell'inerzia forzata, con l'impossibilità di servirsi della mano destra, rabbrivendo alla vista del sangue che ancora trapelava dalla ferita e macchiava la fasciatura, a poco a poco s'era svegliato in lui ed era cresciuto e s'era fatto irresistibile lo stesso senso di ribrezzo che era stato il tormento di sua madre, la stessa repulsione per tutti i tocamenti, lo stesso schifo per le cose che altri aveva maneggiate, la stessa paura dei sudiciumi contagiosi¹⁴¹.

La mano di Consalvo, come espressione e prolungamento della sua volontà, è sempre stata una mano dall'esercizio prepotente e violento. Nella prima redazione manoscritta del capitolo quarto della prima parte, quando da bambino, intrufolatosi nelle cucine, sente che i servi spettegolano sul padre chiamandolo "l'amico" per non farsi capire, Consalvo brandisce contro di loro una granata per farsi spiegare l'implicito: «Col sangue improvvisamente montato alla fronte, le mascelle serrate, il ragazzo corse a un angolo della cucina, afferrò la granata e la brandì: – Ah non vuoi dirmelo?...»¹⁴². Nella seconda redazione le lezioni «la granata» e «a un angolo della cucina» vengono variate rispettivamente in «un coltello» e in «alla tavola»: «Col sangue improvvisamente montato alla fronte, le mascelle serrate, il ragazzo corse alla tavola, afferrò un coltello e lo brandì: – Ah non vuoi dirmelo?...»¹⁴³. Questa scena, stranamente assente nelle edizioni a stampa, dice molto della precoce natura ferina di Consalvo e di come l'informazione, così come veicolata dalla parola, sia per lui una chiave di potere irrinunciabile che può anche essere estorta con la violenza. Mano e parola in Consalvo sono dunque strumenti di potere che prima si compenetrano e poi si divaricano.

Se con la sua mano fobica non può più esercitare il "potere" del contatto, Consalvo ricorre allora a quella che è sempre stata la sua arma più efficace: la parola. Una parola che non trova sostegno, come avviene per Teresa, nell'arte o nella fede, ma che si fonda essenzialmente su sé stessa.

Da un punto di vista esistenziale, Consalvo trova nella parola non solo uno strumento di potere (pur declinato in una nuova propaganda¹⁴⁴), ma anche un risarcimento alla propria incapacità di instaurare un legame autentico l'altro. Nella nuova veste di politico forza sé stesso a stringere le mani altrui per strategia elettorale e per convenienza, ma non sarà mai in grado di mettersi nei panni del prossimo, di fare esperienza dell'alterità in un dialogo che sia realmente transitivo. Il giovane istituisce nella parola vacua, nella propria come in quella estorta o imposta¹⁴⁵, l'unico strumento dell'esperienza, estromettendo di fatti il corpo dalla propria epistemologia.

Lo scisma esistenziale tra parola e corpo, che lo vede vincente sul finale dei *Viceré*,

tornerà in tutta la sua problematicità e in tutta la sua crudezza nell'*Imperio*, dove prosegue la sua parabola, o meglio, il «suo romanzo di formazione»¹⁴⁶. Qui la sua retorica verrà trapiantata nella Roma parlamentare e contrapposta a quella del giovane Federico Ranaldi. Qui la sua “mano” violerà ancora una volta il corpo dell'altro. Qui la sua parola, mentre si avventa su Renata, diverrà – e insieme continuerà ad essere – il «bramito selvaggio»¹⁴⁷ dei viceré usurpatori.

ELIANA VITALE

Note

¹ Il presente contributo si inserisce nell'ambito del progetto *Verismo digitale*, finanziato dal PE5 Changes – Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society e afferente allo Spoke3. Attualmente in implementazione, *Verismo digitale* ospita le edizioni digitali commentate delle opere principali dei tre grandi autori del verismo, Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto. In particolare, oltre all'edizione digitale del romanzo, la sezione dedicata ai *Viceré* di De Roberto offre un vocabolario ricercabile dell'opera e una visualizzazione sinottica delle due edizioni a stampa (Galli 1894 e Treves 1920).

² Sul rapporto tra De Roberto e la psicologia cfr. A. Di Grado, *Federico De Roberto e la «scuola antropologica»*. *Positivismo, verismo, leopardismo*, Pàtron, Bologna 1982; I.P. Volodina, *Il romanzo I Viceré di Federico De Roberto come esperienza di psicologia sociale*, in *Galleria*, XXXI, 1-4, gennaio-agosto 1981, pp. 140-148; G. Maffei, *Il romanzo antropologico*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré* (Catania, 23-26 novembre 1994), Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998, pp. 15-69; Id., *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati, Firenze 2017; R. Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Bonanno, Acireale-Roma 2012. R. Galvagno, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Marsilio, Venezia 2017; C. Carmina, *Verso l'inesplorato fondo dell'io. De Roberto e la psicologia fin de siècle. Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, a cura di S. Contarini, R. Behrens, F. Bouchard, in *Between*, XI, 21, maggio 2021, pp. 106-123; N. Vacante, *A Psychopathology of the Expression. Federico De Roberto's* Donato del Piano, in *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, cit., pp. 280-302.

³ Del resto, nella prefazione ai *Documenti umani* del 1888, De Roberto forniva già alcune indicazioni di metodo (o di uno dei metodi possibili): «il fatto, la parola, il segno esteriore non sono che dei momenti; il pensiero, che non è, ma *diviene* continuamente, è quello che caratterizza l'individuo e che importa conoscere. Ciò è tanto vero, che le azioni possono essere, e sono spesso, contrarie alle intenzioni: sono questi contrasti quelli che vanno studiati» (F. De Roberto, *Prefazione*, in *Documenti umani*, Treves, Milano 1888, p. XVIII).

⁴ Negativa è, infatti, la norma strutturante del romanzo, almeno secondo la felice formula di Tedesco (Cfr. N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo 1981).

⁵ M. Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità nei «Viceré» di F. De Roberto*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, cit., pp. 135-165.

⁶ Così come, durante il travagliato processo di stampa, il tipografo Grillo definì le varianti derobertiane veri e propri «pentimenti» (Lettera di Rinaldo Grillo a Carlo Chiesa dell'11 aprile 1894, per la quale si rimanda a A.M. MORACE, *'Protostoria' dei Viceré*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 101, 2020, pp. 67-112, e A. Amaduri, *L'officina de I Viceré. La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017).

⁷ Che giustamente Spinazzola definisce «guerre o guerriglie fra l'io e gli altri» (V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 55).

⁸ Come De Roberto racconta all'amico Di Giorgi in una lettera del 16 luglio 1891, *Vecchia razza* doveva essere il primo titolo del romanzo. Cfr. F. De Roberto, *Lettera n. 39*, in A. Navarra, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Giannotta, Catania 1974, p. 271.

⁹ *I Viceré*, romanzo dai linguaggi molteplici e babelici, costituisce per il De Roberto antiromantico il punto d'arrivo di una faticosa riflessione sulla rappresentazione artistica che lo porta alla conclusione che «conoscenza e comunicazione sono possibili solo attraverso la sensazione, che esprime il modo interno ed è impressionata da quello esterno» (V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 37).

¹⁰ M. Cantelmo, *op. cit.*, p. 152.

¹¹ Il vocabolario offerto nel portale *Verismo digitale* è lemmatizzato e corredato di liste di frequenza che consentono di guardare da vicino gli snodi semantici del testo.

¹² Giudice lo definisce giustamente il «romanzo della chiacchiera» (G. Giudice, *Introduzione*, in Federico De Roberto, *I Viceré e altre opere*, UTET, Torino 1982, p. 26).

¹³ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Fondazione Verga, Catania 1998, p. 229.

¹⁴ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 2001 [*Hudožestvenaja Literatura*, 1975], p. 89.

¹⁵ N. Zago, *L'allegoria dei «Viceré»*, in *Revue des études italiennes*, 3-4, 2011, p. 254

¹⁶ N. Vacante, *op. cit.*, p. 289.

¹⁷ Cfr. N. Tedesco, *op. cit.*

¹⁸ F. De Roberto, *I Viceré*, in *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1984, p. 463. D'ora in poi con la sigla VI.

¹⁹ P. Watlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, trad. di M. Ferretti, Astrolabio, Roma 1971 [Faber&Faber, 1969], p. 44.

²⁰ VI, p. 493.

²¹ Si tratta forse, come nota Galvagno, del «punto cieco del potere?» (R. Galvagno, *op. cit.*, p. 92).

²² VI, p. 493.

²³ Cfr. VI, p. 760.

²⁴ VI, p. 685.

²⁵ L'amore di Lucrezia per Giulente, una volta celebrato il matrimonio, sembra esaurirsi presto. Sempre più in contrasto con il marito, da lei considerato un miserabile e un ingenuo, anche Lucrezia si fa portavoce della tendenza della sua "razza" all'apostasia, in questo caso dell'apostasia sentimentale.

²⁶ «Così, segnalando qua e là il corrispettivo linguistico di differenze sociali, culturali e temperamentali, De Roberto introduce un tratto mimetico quasi a contrappesare la convenzione per cui anche nei *Viceré* si assume che molti discorsi diretti siano stati pronunciati in dialetto, sebbene vengano riportati in lingua» (A. Stussi, *Appunti sulla lingua dei Viceré*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 337).

²⁷ Come anticipato, è possibile osservare il processo variantistico delle due edizioni a stampa grazie all'edizione sinottica consultabile sul portale *Verismo digitale*.

²⁸ F. De Roberto, *I Viceré*, Treves, Milano 1920, p. 349.

²⁹ M. Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 170.

³⁰ A. Manzoni, *Promessi sposi*, a cura di C. Bologna e P. Rocchi, Loescher, Torino 2019, p. 994. D'altronde, la critica ha già sottolineato come De Roberto assimili, più o meno distanziandosene, la lezione di Manzoni. Ad esempio, Spinazzola nota come «De Roberto fosse animato dalla intenzione di dimostrare come la stessa ottusa e meschina mentalità, la grettezza ipocrita e la spagnolesca albagia dominanti la vita pubblica e privata nella società secentesca descritta da Manzoni sopravvissessero ancora nella Sicilia della seconda metà dell'Ottocento» (V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il verismo*, cit., p. 130).

³¹ VI, p. 565.

³² *Ibidem*.

³³ VI, p. 431.

³⁴ VI, p. 634. Nostro il corsivo.

³⁵ VI, p. 942. Nostro il corsivo.

³⁶ VI, p. 944. Nostro il corsivo.

³⁷ VI, pp. 936-937.

³⁸ È interessante notare come l'agonia di Giacomo, venuti meno freni inibitori e costrutti sociali, ne porti a galla moti e parole, peraltro contraddittori, repressi da sempre. Il suo consueto silenzio viene così sostituito da eccessi smodati di sconforto o di rabbia, dalla ricerca di vicinanza dell'altro e al tempo stesso dal rigetto sdegnoso di ogni forma di compagnia: «Il principe moriva a pezzo a pezzo, tra bestemmie e preghiere, scoppi di furore e di pianto. Ora aveva paura di restar solo, ora la vista della gente sana lo rendeva furibondo» (VI, p. 1037). A tal proposito, Guaragnella evidenzia come De Roberto «intenda disporre in stretta correlazione l'arte del morire del personaggio con la sua malvagia arte del vivere» (P. Guaragnella, *La prosa del mondo. Federico De Roberto, uno stile di pensiero*, Fondazione Verga, Euno Edizioni, Catania 2023, p. 150).

³⁹ «Mamma, resta... o prendimi con te» (VI, p. 835), dice, infatti, alla madre prima che lei, allo scoppio del colera, parta con il marito alla volta di Cassone, di fatti andando incontro alla morte.

⁴⁰ Galvagno mette in rilievo la natura amletica di Consalvo per lo stesso rapporto travagliato con il padre e per la stessa «malattia morale» che caratterizzano il celebre personaggio shakesperiano (Cfr. Galvagno, *op. cit.*, p. 69).

⁴¹ VI, p. 472.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ VI, p. 499.

⁴⁴ Secondo Maffei è «un ubiquo, un filo rosso, e tiene insieme i ritratti, ma in un modo diverso: è il giudizio, la voce che accusa, la musica di fondo aspra che ci ricorda, punto per punto, il tenore maligno delle vicende» (G. Maffei, *I Viceré: il capitolo terzo della prima parte*, in *Rassegna di europea di letteratura italiana*, 61-62, 2023, pp. 61-62).

⁴⁵ Del «ruolo politico» di don Blasco e del suo «stravolgimento mimico-linguistico» parla P. Mazzamuto, *L'arte di Michellasso (ovvero lo stereotipo del monaco corrotto)*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 248).

⁴⁶ VI, p. 480.

⁴⁷ Il linguaggio diviene mezzo di quella volontà di potenza individuata da Sartori come reale movente degli atti degli Uzeda: «il potere è autoreferenziale, è potere per il potere, volontà di potenza, ovvero tratto antropologico in cui gli Uzeda non hanno mai smesso di vedere riflessi se stessi» (A. Sartori, *Positivismo, crisi dell'oggettività e suggestione retorico-politica ne I Viceré di De Roberto*, in AA. VV., *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Pisa, 12-14 settembre 2019, Adi editore, Roma 2021, p. 9).

⁴⁸ In realtà, come nota Cantelmo, le parole di don Blasco si rivelano del tutto inefficaci, devastanti limitatamente al solo ambito acustico (M. Cantelmo, *op. cit.*, p. 153).

⁴⁹ VI, p. 842.

⁵⁰ È necessario, però, sottolineare, insieme a Tedesco, che De Roberto ha superato la logica verghiana della roba: «L'economismo dei personaggi dei *Viceré* non ha più nulla di eroico, di mastrodongesualdesco, ha, invece una naturalità più ferina e, insieme, più complessa e raffinata, senza alcuna vitalità storicamente giustificata; essi sono guidati da una "morale attivistica al cui centro è la volontà di riuscire e l'ambizione cinica del dominare» (N. Tedesco, *op. cit.*, pp. 77-78).

⁵¹ VI, p. 885.

⁵² VI, p. 875.

⁵³ VI, p. 876.

⁵⁴ VI, p. 877.

⁵⁵ VI, p. 891.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ VI, p. 928.

⁵⁸ Ed è curioso che, proprio alla morte di quello zio che l'aveva sempre aizzata contro Giacomo, Lucrezia riesca adesso a parlare risolutamente e a imporsi al fratello maggiore per impugnare il testamento.

⁵⁹ Ancora una volta, la parola ultima del morto viene tradita, occultata, manomessa, anche perché, come notato da Sipala, «il reato più frequente in Casa Uzeda è [...] la falsificazione delle prove e dei documenti» (P. Sipala, *op. cit.*, p. 65).

⁶⁰ VI, pp. 562-563.

⁶¹ VI, p. 710.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ VI, p. 728.

⁶⁴ VI, p. 671.

⁶⁵ G. Maffei, *Il romanzo antropologico*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 109. È con il Mugnòs e con gli altri documenti "letterari" che costellano il romanzo che De Roberto cerca di «trasformare la storia in parola, di far entrare la modernità nel Libro» (*ibidem*).

⁶⁶ VI, p. 575.

⁶⁷ VI, p. 577.

⁶⁸ A. Stussi, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁹ Cfr. VI, p. 760.

⁷⁰ Secondo Sipala, «più che lingue fantastiche sono parodie linguistiche in cui De Roberto conferma il suo gusto per la caricatura oltranzista e una riprovazione disgustata del trasformismo linguistico pari a quella del trasformismo politico e morale dei suoi personaggi» (P.M. Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Laterza, Bari 1988, p. 61).

⁷¹ VI, p. 435.

⁷² La «deformazione complessiva dei *Viceré* è una forma di straniamento globale, che suggerisce (e riproduce), secondo l'ottica di un realismo deformato, l'incomprensione e il rigetto di tutto un meccanismo storico-sociale» (C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato, Bari 1972, p. 119).

⁷³ Cfr. D. Stazzzone, *I funerali di Teresa Uzeda. Note sul primo capitolo de "I Viceré" di De Roberto*, in *Annali della Fondazione Verga*, a cura di D. Motta, 13, ns, 2020, pp. 71-86.

⁷⁴ VI, p. 435.

⁷⁵ VI, p. 437.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ VI, p. 440.

⁷⁸ D'altronde, «Se "il mondo" è il nucleo tematico della concezione pessimistica derobertiana, la deformazione è il suo naturale esito formale» (N. Tedesco, *op. cit.*, p. 111).

⁷⁹ «La vicenda degli Uzeda di Francalanza si presenta allora come una vicenda narrata pubblicamente, una vicenda che è oggetto di chiacchiera cittadina e di racconto, a partire dalle voci della servitù – o ex servitù -, di lavapiatti – o ex lavapiatti – dei più curiosi o meglio informati» (G. Lo Castro, *Pettegolezzo e reticenza. La parola e l'intrigo nel primo capitolo dei Viceré*, in *Rassegna europea di letteratura italiana*, cit., p. 36).

⁸⁰ M. Cantelmo, *op. cit.*, p. 153.

⁸¹ VI, p. 893.

⁸² VI, p. 623.

⁸³ Che secondo Spera dimostra comunque una fiducia nella parola scritta non riscontrabile in altri personaggi (F. Spera, *Il vaniloquio nei Viceré*, in *Lettere Italiane*, XXIX, 4, ottobre-dicembre 1977, pp. 446-461).

⁸⁴ F. De Roberto, *Il colore del tempo*, Sandron, Milano-Palermo 1900, p. 238.

⁸⁵ Cfr. G. Maffei, *De Roberto e la scuola antropologica*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I «Viceré» tra storia e finzione letteraria*, cit., pp. 15-69; Id., *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, cit.

⁸⁶ VI, p. 1009.

⁸⁷ G. Giudice, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁸ VI, p. 448.

⁸⁹ VI, p. 531.

⁹⁰ VI, p. 568.

⁹¹ VI, p. 626.

⁹² Per Grana, «le noti dolenti e ‘umane’ delle vittime femminili, lungo tutto il romanzo, hanno dunque la funzione strutturale di compensare e bilanciare il totale oggettivismo del mondo dis-umano, con le varie altre voci esterne, con la testimonianza e la coscienza giudicativa di quel mondo» (G. Grana, *I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Marzorati, Milano 1982, p. 370).

⁹³ Lesourd mette in evidenza come questi personaggi siano caratterizzati da una precisa gestualità della sottomissione: «Les gestes de ces victimes sont très fréquemment les tremblements, les pleurs et la gène flexion» (E. Chaarani Lesourd, *Gestuelle, comique et sarcasme dans «I Viceré»*, in *Revue des études italiennes*, 3-4, 2011, p. 272).

⁹⁴ VI, p. 691.

⁹⁵ VI, p. 804.

⁹⁶ VI, p. 840.

⁹⁷ VI, p. 941.

⁹⁸ Non potendo raggiungere ed essere raggiunta dall'altro da sé per l'isolamento repressivo che le viene imposto, la ragazza prova così a instaurarvi un contatto attraverso la funzione poetica del linguaggio. Teresina, cioè, sente dal di dentro e tragicamente tutta l'«*intentio* primaria del raggiungimento dell'altro che rappresenta anche la finalità strutturante del testo poetico, quale comunicazione-di-sé-ad-altri» (A. Sichera, *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Euno, Leonforte 2017, p. 67).

⁹⁹ F. De Roberto, *L'Illusione*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 80.

¹⁰⁰ L.N. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*, A. Lemerre, Paris 1890. Cfr. S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Associazione italiana biblioteche, Roma 2017, p. 537.

¹⁰¹ Cfr. F. De Roberto, *Maupassant e Tolstoj*, in «Fanfulla della domenica», 31 agosto 1890.

¹⁰² VI, p. 943.

¹⁰³ VI, p. 940.

¹⁰⁴ Nei *Viceré* «i moduli “romantici” del racconto psicologico sono messi a frutto, non più per un improbabile consenso ideologico dimostratosi così difficile, e fallimentare in genere nei tentativi di autobiografia implicita, ma come alternativa dialogica interna, compressi repressi e violentemente contrastati, nella plurivocità generale del ‘romanzo della realtà’» (G. Grana, *op. cit.*, p. 289).

¹⁰⁵ F. De Roberto, *Donato del Piano*, in *Documenti umani*, cit., p. 225.

¹⁰⁶ D'altronde, la concezione derobertiana dell'amore, profondamente pessimistica e scettica, sarebbe stata da lui teorizzata di lì a breve in *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale* (Galli, 1895). Qui De Roberto individua i fattori primari del sentimento amoroso: la solidarietà, l'amor proprio soddisfatto attivamente e passivamente, la vanità, la gratitudine, la pietà, la proprietà, la curiosità e la poesia. Quest'ultima è circoscritta alle donne, che, ancor più degli uomini, la coltivano interiormente sottoforma di idillio amoroso.

¹⁰⁷ VI, p. 965.

¹⁰⁸ VI, p. 966.

¹⁰⁹ VI, p. 964.

¹¹⁰ VI, p. 966.

¹¹¹ Come nota Castelli, «De Roberto sta al di là dell'Amore – romanticamente inteso – oscillando tra la disillusione e il bisogno esistenziale di dar voce al sentimento, di incarnarlo, di riconoscerne l'oscuro oggetto del desiderio, ma l'amore non ha logica se non quella della metamorfosi, dell'incessante mutamento che presiede ai rapporti tra uomini e donne» (R. Castelli, *op. cit.*, p. 137).

¹¹² VI, p. 982.

¹¹³ VI, p. 989.

¹¹⁴ L'ideale sublime – e di sublimazione – così esemplarmente illustrato dall'antica leggenda di Ximena, si rivela drammatico e impossibile per Teresa che continua ad allucinare un oggetto fobico, doppio e perturbante, un oggetto propriamente anamorfico sorgente di una insopprimibile angoscia (R. Galvagno, *op. cit.*, p. 121).

¹¹⁵ VI, p. 1019.

¹¹⁶ VI, p. 1030.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Motivo che peraltro De Roberto approfondisce nella sua *Storia della “Storia di una capinera”* (Cfr. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Le Monnier, Firenze 1964).

¹¹⁹ F. De Roberto, *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale, prefazione di A. Di Grado*, Apice, Sesto Fiorentino 2015 [Galli, 1895], p. 363.

¹²⁰ VI, p. 854.

¹²¹ VI, p. 921.

¹²² VI, p. 926.

¹²³ VI, p. 697.

¹²⁴ VI, p. 550.

¹²⁵ VI, p. 664.

¹²⁶ VI, p. 749.

¹²⁷ VI, p. 756.

¹²⁸ «Gli disse Gesù: “in verità io ti dico: questa notte, prima che il gallo canti, tu mi rinnegherai tre volte” (Mt – 26, 34).

¹²⁹ Come del resto aveva fatto Antonino Paternò Castello marchese di San Giuliano, che Capuana riconosce nella fisionomia del personaggio di Consalvo (Lettera di Capuana a De Roberto del 5 ottobre 1894, in *Verga, De Roberto, Capuana. Catalogo della Mostra tenuta nel bicentenario della Biblioteca Universitaria di Catania*, a cura di A. Ciavarella, Giannotta, Catania 1955, p. 178).

¹³⁰ VI, p. 1087.

¹³¹ Come, ad esempio, la *captatio benevolentiae* e il ricorso all'*auctoritas* (cfr. B. Della Gala, *Il latinorum di Consalvo. Discorso politico come ars combinatoria in Federico De Roberto*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 109, dicembre 2024, pp. 219-251).

¹³² Secondo Galvagno, la «voce rauca e fioca che esce dalla strozza non può non evocare il gorgoglio degli iracondi nell'Inferno dantesco». Inoltre, l'immagine della bocca di Consalvo che si apre e si chiude come a masticare sembra alludere a una «pulsione orale, qui propriamente oratoria» (R. Galvagno, *op. cit.*, p. 45).

¹³³ «L'insieme del discorso dà l'impressione di nauseante ricchezza verbale, di basso-barocchismo paludato e animoso, fatto di riecheggiamenti e di materiale di riporto» (C.A. Madrignani, *Retorica e rettorica nei discorsi politici di Consalvo*, cit., p. 81).

¹³⁴ Cfr. VI, p. 1091.

¹³⁵ VI, p. 1098.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ VI, p. 1103.

¹³⁸ VI, p. 1100.

¹³⁹ R. Perroud, *L'immagine dell'aristocrazia siciliana da I Viceré a Il Gattopardo*, in *Galleria*, cit., p. 131.

¹⁴⁰ Palermo individua nella parabola di Consalvo un «tirocinio 'manzoniano' miscidato tra il modello di Gertrude, quello di Don Rodrigo e persino quello dell'Innominato» (A. Palermo, *La folla dei «Viceré»*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 194).

¹⁴¹ VI, pp. 866-867.

¹⁴² Cfr. Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo De Roberto, 001.U.Ms.FDR, c. 54r.

¹⁴³ Cfr. Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, Fondo De Roberto, 002.U.Ms.FDR, secondo la numerazione d'autore p. 117.

¹⁴⁴ Vero è, come sostiene Forni, «che i *Viceré* definiscono il passaggio epocale fra due differenti economie politiche della parola nello spazio» (G. Forni, *Almeno è certo che andranno al Parlamento solo quelli che sanno parlare...*. *Motivi antiparlamentari in Capuana e De Roberto*, in *Annali della Fondazione Verga*, 1, ns, 2008, p. 94).

¹⁴⁵ Una volta sindaco, in sede di discussione consiliare, Consalvo si comporta da principe del comune, vigilando severamente sui turni di parola e su quanto e su come si deve parlare: «prescriveva le norme da seguire nelle discussioni consiliari. Gli oratori non potevano parlare più di tre volte sopra uno stesso soggetto; al segretario era rigorosamente vietato d'interloquire, neppure per rispondere alle domande dei consiglieri, e se qualcuno di costoro aveva da lagnarsi della sporcizia stradale o dei cani senza guinzaglio, il principino gli gridava dal suo seggiolone: “Presenti domanda d'analoga interpellanza”» (VI, p. 994).

¹⁴⁶ P.M. Sipala, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁷ F. De Roberto, *L'Imperio*, in *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1340.

B. VARIANTI

APPUNTI PER UNA NUOVA EDIZIONE DE
IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA
DI LUIGI CAPUANA

Il contributo presenta i risultati di un'indagine condotta su Il Marchese di Roccaverdina, il romanzo più esemplificativo della produzione letteraria di Luigi Capuana. La ricerca, che si basa parallelamente sulla lettura incrociata degli scambi epistolari dell'autore con Verga e Gianformaggio e sullo scrutinio filologico dei testimoni, ha consentito di rilevare nuove acquisizioni che tentano di colmare i vuoti tra le diverse fasi compositive dell'opera, all'interno di un lungo percorso genetico ed editoriale durato circa un ventennio. Gli indizi emersi hanno altresì permesso di effettuare alcune riflessioni sulla realizzazione di un'edizione critica con apparato diacronico che dia una resa adeguata del tormentato lavoro dello scrittore e del rapporto che si instaura tra i testimoni nel passaggio dal manoscritto alla stampa.

Parole chiave: *Luigi Capuana, Il Marchese di Roccaverdina, varianti d'autore, romanzo, edizione critica*

The essay presents the results of a research about Il Marchese di Roccaverdina, the most exemplary novel of Luigi Capuana's literary work. The research, that is simultaneously based on a crossed reading of the correspondences of the author with Verga and Gianformaggio and on a philological analysis of

the witnesses, has led to the discovery of new elements that attempt to fill gaps among the work's different phases of composition inside a long genetic and editorial path that lasted about twenty years. The results allowed to make some assumptions about the realization of a critical edition with a diachronic apparatus that properly represents the author's troubled work and the relation among the witnesses in the transition from manuscript to print.

Keywords: *Luigi Capuana, Il Marchese di Roccaverdina, authorial variants, novel, critical edition*

Sembra oramai fuor di discussione che *Il Marchese di Roccaverdina* sia tra i romanzi di Capuana più conosciuti e apprezzati dalla critica, nonché il più esemplificativo della sua produzione letteraria, soprattutto se si tiene conto della prodigalità di complimenti con cui il pubblico lettore – colto e amatoriale – lo accolse, nonostante la promessa della pubblicazione fosse stata continuamente disattesa nel corso degli anni. Eppure, sebbene il risultato finale giustifichi una gestazione lunga circa un ventennio, è altrettanto vero che una indagine storico-filologica completa di questa opera è piuttosto problematica, vista l'esiguità dei materiali d'autore – il manoscritto autografo (A), l'edizione in rivista presso il quotidiano palermitano «L'Orà» (O) e la stampa milanese del Treves (T)¹ –, i quali restituiscono soltanto un lacerto della lunga preparazione che porta alla pubblicazione del romanzo. Tuttavia, a fronte della limitata *recensio*, lo scrutinio filologico si rivela più interessante di quanto appaia. Infatti, oltre agli studi di Alfredo Stussi², che setacciano i testimoni offrendo un'attenta critica delle varianti, un'ulteriore fase di indagine ha fatto emergere alcune questioni che aprono nuovi scenari in merito alla ricostruzione della storia del romanzo, ponendo le basi per nuovi paradigmi interpretativi dell'opera. Pertanto, in questa sede non verrà ripercorsa la complessa storia editoriale del romanzo, bensì si affronteranno alcune questioni filologiche, nel tentativo di restituire unità e coerenza alla storia interna dell'opera, colmando i vuoti tra le diverse fasi compositive dovuti, soprattutto, all'assenza di ulteriore materiale autografo.

Il primo punto d'arrivo delle indagini finora condotte riguarda la data dell'inizio della stesura del romanzo, ossia il 1881. Questo dato si può rilevare, com'è noto, dalla lettura della corrispondenza privata con Verga, al quale Capuana riferisce nel febbraio dello stesso anno di essere «tutto immerso nel *Marchese Donna Verdina*»³. E in effetti le notizie principali, quelle decisive sulla sorte del romanzo, sono circoscritte al 1881, quando Capuana, oramai libero dall'impegno gravoso della pubblicazione della *Giacinta*, si cimenta nella stesura del *Marchese*, che avrebbe dovuto consegnare all'editore Ottino entro il mese di febbraio del 1882.

Quelle cui si fa riferimento sono notizie esplicite, in cui il titolo del romanzo viene citato espressamente; tuttavia la lettura più attenta della corrispondenza di Capuana fa emergere dei dettagli impliciti che consentono di retrodatare non solo la stesura, che probabilmente non si è intensificata molto prima del gennaio 1881, ma anche l'ideazione del romanzo, che potrebbe risalire addirittura agli anni della prima edizione di *Giacinta*.

All'inizio del 1879 Capuana sembra ormai stremato dalla stesura del primo romanzo, che ancora procede a tentoni. Nemmeno la pubblicazione avvenuta nello stesso anno ripaga lo scrittore dopo tanto duro lavoro: la critica, ossequiosa del «beghinismo letterario dominante»⁴, ne ha sanzionato con veemenza tanto il risultato quanto le intenzioni dell'opera, giudicate altamente immorali e spregiudicate. E se il pubblico moralista e benpensante demolisce un'opera così ben studiata nei minimi dettagli, ad aggiustare il tiro è proprio Verga, il quale replica con una steccata interpretabile come un'implicita dichiarazione di poetica:

È un lavoro da maestro, e di primissimo ordine; ne sono contento per te, per il nostro paese e per l'arte nostra; 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 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 psicologico⁵.

Il parere lungimirante e scrupoloso di Verga risarcisce così Capuana degli sforzi fatti. Lo scrittore, se nel gennaio del 1879 non è ancora pronto a pubblicare *Giacinta*, si mostra comunque entusiasta per la modalità con cui sta lavorando al romanzo: superata la soglia critica del capitolo VI, i personaggi si presentano così nettamente delineati che la stesura procede da sé, poiché alla fine non rimane che tirare le conseguenze di un lungo lavoro di riflessione artistica. E se ancora mancano 70 pagine per completare il suo primo romanzo, Capuana già pensa a qualcosa di nuovo:

Mi bolle già qualcosa nel cervello. Un romanzo dove campeggeranno altre passioni umane che non l'amore. L'amore vi entrerà in seconda linea e colle proporzioni di un idillio. Ho dei tipi stupendi sotto gli occhi. Attorno ad essi si sta formando una cristallizzazione o meglio un lavoro di organizzazione di tante cose e persone osservate altre volte, che già è molto innanzi. E questo lavoro in gestazione mi serve di stimolo alle spalle per condurre presto a termine la *Giacinta*. Si vede che ha fretta di venir fuori. Tanto meglio! dico io. Ormai sono persuaso che il lavoro facilita il lavoro⁶.

Questo entusiasmo – si sa – si spegne immediatamente dopo la pubblicazione di *Giacinta*, anche perché tutti i pareri non sono concordi con quello di Verga. Giovanni Gianformaggio, caro amico di Capuana, demolisce l'opera in ogni sua parte: non ne apprezza soprattutto la chiusa finale, che ha «disfatto» tutto e che non ha lasciato impronta nella memoria di quanto letto, contrariamente alle intenzioni dell'autore, il quale si era sforzato affinché i personaggi «avessero bastante vigore di vita da fissarsi nella mente del lettore»⁷. Alcuni l'hanno pure considerata scadente nella forma, ma se a sollecitare la critica è la solita vecchia confusione tra «l'immoralità dell'azione e l'immoralità delle intenzioni di un libro»⁸, il problema della forma non pare certo la causa principale di tanti livori da parte dei critici. Ecco le ragioni per cui Capuana si preoccupa di chiarire alcune questioni preliminari prima di cimentarsi nella stesura di una nuova opera, verosimilmente lo stesso romanzo che egli stesso aveva annunciato all'amico Verga nel gennaio del medesimo anno. In una lettera inviata a Giovanni Gianformaggio nel mese di agosto del 1879, egli scrive:

Il nuovo romanzo che sto scrivendo risponderà affermativamente alla tua domanda: se sia possibile scrivere un libro che sia insieme bello ed onesto. Cioè: il libro sarà onesto, perché il tema è tutto l'opposto di quello della *Giacinta*: in quanto al bello... sarà quel che sarà. Io farò di tutto perché sia il meno brutto possibile⁹.

La moralità nell'arte e il concetto del bello sono aspetti di un dibattito artistico mai del tutto quiescente, e si rinnovano, difatti, anche due anni dopo, durante la fase di maggiore impulso compositivo del romanzo, quando Capuana informa con orgoglio l'amico Gianformaggio di essere solerte nell'accogliere le sue «osservazioni linguistiche sulla *Giacinta*», nella speranza altresì che «il *Marchese Donna Verdina* [...] dia minore occasione di adoperare la matita»¹⁰. Se il nuovo romanzo alluso nella lettera è realmente il *Marchese di Roccaverdina*, si potrebbe allora ravvisare in questa breve dichiarazione programmatica un piccolo – seppur incerto – nucleo dell'opera e della sua intenzione originaria¹¹.

Tuttavia, dall'agosto del 1879 all'inizio del 1881 si apre un vuoto cronologico durante il quale non vi sono tracce di questo nuovo progetto letterario. Tuttavia, un articolo pubblicato da Aurelio Navarria nel giornale «La Sicilia» il 18 luglio del 1953 consente di ricavare nuove acquisizioni atte a colmare questo vuoto temporale.

Da un lato biografico le notizie sul «Marchese di Roccaverdina» sono incerte e superficiali. Pietro Vetro, in un libro vecchio ormai di trent'anni, per il primo fece sapere che il Capuana ebbe lunghi anni amante una popolana di Mineo: [...] Agrippina Solmo del racconto sarebbe quindi la

povera donna che lo scrittore sedusse per farsene una mantenuta, e la gelosia del Marchese tormentò il Capuana, mentr'era lontano da Mineo, a Milano o a Roma [...]. Se così è veramente, è probabile che «Il Marchese di Roccaverdina» sia lo stesso romanzo annunciato di prossima pubblicazione sul «Corriere della Sera», nel numero del 15 dicembre 1879, con il titolo, tratto dal terzo atto dell'«Otello», «Il Mostro dagli Occhi verdi». Però è da osservare che «Il Mostro dagli Occhi verdi» è fra i titoli di un volume di novelle annunciato sin dal 1872 e l'amore del Capuana per la giovane serva incominciò, secondo il Vetro, nel 1875¹².

Eludendo al momento il riferimento alla biografia di Capuana, che comunque resta una valida lente d'ingrandimento per leggere in filigrana il romanzo, questo annuncio presenta alcune questioni problematiche. Innanzitutto: *Il Mostro dagli Occhi verdi* è un racconto di Capuana che sarebbe dovuto confluire in una raccolta di novelle del 1872, intitolata *Profili d'ignoti*, la cui pubblicazione era prevista nello stesso anno, e che viene peraltro citato in due lettere di Verga a Capuana, rispettivamente del 7 febbraio e 5 aprile 1873. Le dimensioni e la struttura di questo racconto – mai completato – non sono chiare, ma grazie alla risposta di Verga si apprende che le ragioni di questa interruzione sono da ricondurre a una stesura lenta (all'altezza del 5 aprile 1873 sarebbe stata scritta solo la prima parte) e alle «conseguenze assai pericolose sulla vantata verità di certi sentimenti, [...] pericolose di faccia ai puritani e agli ipocriti»¹³. Il suggerimento del Verga sarebbe, quindi, quello di iniziare *ex novo* il lavoro, altrimenti Capuana rischierebbe di ritrattare l'ispirazione artistica primigenia da cui origina il racconto.

Dopo un lungo oblio, l'accenno al racconto ritorna nei fascicoli del «Corriere della sera», e non nel numero del 15-16 dicembre del 1879¹⁴, come affermato da Navarria, bensì nei fascicoli dal 19-20 al 28-29 dicembre¹⁵ dello stesso anno. Sebbene i dati elencati sopra non forniscano sostegni filologici attendibili per retrodatare con certezza la stesura del *Marchese*, non si può escludere del tutto la verosimiglianza di tale congettura.

Per riepilogare: nel 1873 *Il mostro dagli occhi verdi* si configura come parte-racconto di un progetto novellistico di più ampio respiro (*Profili d'ignoti*); sei anni dopo, cioè nel 1879, l'accenno all'opera riappare nei fascicoli del «Corriere della sera», nello stesso lasso di tempo in cui Capuana lavora ad un romanzo che affolla la sua mente da un po' di tempo, precisamente da quando la *Giacinta* sta per essere ultimata. Ma sorge spontanea una domanda: è davvero *Il mostro dagli occhi verdi* del 1879 lo stesso racconto del 1872-1873? Mantenendo sempre un atteggiamento di cautela in merito alla questione, è plausibile ritenere che le due opere non siano totalmente sovrapponibili.

Una prima intuizione, tuttavia non documentata da dati concreti, è di Gino Raya, il

quale, in una nota di commento alla lettera spedita da Verga a Capuana nell'aprile del 1872, spiega che il progetto *Profilo d'ignoti* sarà modificato in *Profili di donne*¹⁶. Tuttavia, è certo che, se nel 1873 si può parlare di racconto e/o novella¹⁷, nel 1879 sembra che le dimensioni di tale lavoro siano cresciute fino a prendere la forma di un vero e proprio romanzo di imminente pubblicazione, presentato così, tra l'altro, nel numero 19-20 dicembre 1879 del «Corriere della sera»¹⁸. Calcolando i tempi da agosto a dicembre, ossia da quando Capuana comunica a Gianformaggio che «sta scrivendo un romanzo» fino all'annuncio del «Corriere», si è indotti a pensare che il romanzo citato della lettera sia proprio *Il mostro dagli occhi verdi*, soprattutto se si considera che il *mostro dagli occhi verdi* è una personificazione della gelosia di derivazione shakespeariana, nucleo tematico di quello che sarà il *Marchese di Roccaverdina* nella sua fase finale.

Oltretutto, la lettera che Capuana invia il 3 gennaio del 1881 a Verga lascerebbe intendere una stesura abbastanza rilassata che va avanti a più riprese e, conseguentemente, iniziata qualche tempo prima¹⁹; solo verso la fine dello stesso mese, invece, «il nuovo romanzo alleona»²⁰, giungendo a una fase compositiva avanzata nel mese di luglio, quando il personaggio del marchese muore e «resta la parte più facile del romanzo, il piccolo idillio che lo chiude»²¹.

L'espressione della lettera appena menzionata consente di chiudere in *ring composition* la storia di questa prima fase del romanzo e di avanzare alcune ipotesi. Il progetto – o meglio, la prima ispirazione – del *Marchese* è certamente retrodatabile al 1879, quando Capuana caldeggiava l'idea di un romanzo in cui l'amore sarebbe entrato con le proporzioni di un idillio. Se si tiene in considerazione l'annuncio del 1879, ovvero quello concernente la pubblicazione de *Il mostro dagli occhi verdi*, l'ispirazione primigenia si sarebbe – forse – ben presto trasformata in un progetto editoriale mai concluso che, per via di una stesura probabilmente distesa, avrebbe acquisito una struttura più definita nel 1881 inoltrato. Gli indizi emersi non consentono di appurare con certezza se l'annuncio del «Corriere» si riferisca proprio al *Marchese* nella sua forma presumibilmente originaria: certo è, però, che quello del romanzo è un progetto ben delineato sin dal 1879.

Il secondo aspetto che si vuole affrontare riguarda la gerarchia dei rapporti che si instaurano fra i testimoni, partendo dal rinvenimento di due parti del testimone **O** non incluse nello studio di Alfredo Stussi. I testimoni del romanzo che il critico esamina, e che tuttora sono stati rinvenuti, sono tre²²: il manoscritto (**A**), redatto dall'inizio del 1900 fino al gennaio del 1901; l'edizione in rivista (**O**), pubblicata tra il 12-13 settembre e l'11-12 novembre 1900, composta da 36 appendici corrispondenti alle cc. 1-192 di **A** e alle pagine 1-230 della *princeps*,

arrivando così a poco più del capitolo XXI; infine (**T**), la prima edizione a stampa pubblicata presso la casa editrice Treves nel mese di aprile del 1901. Secondo lo studioso, **A** trasmette le proprie lezioni a **O**, il quale a volte innova, e da esso la *princeps* eredita le lezioni, innovando a sua volta. Fra **A** e **O** si inserisce un ulteriore testimone, una copia autografa in pulito di **A** (**b**) non rinvenuta, di cui tuttavia si è a conoscenza grazie a una lettera che Capuana spedisce al direttore dell'«Ora» per giustificare i ripetuti ritardi nell'invio dei capitoli da pubblicare²³. Infine, Stussi ipotizza che la stampa dell'edizione in volume sia stata organizzata così come segue: **T** sarebbe frutto dei ritagli dell'«Ora» o delle copie delle appendici per la parte che riguarda il manoscritto fino a metà di c.192r, visto che nella *princeps* si riscontrano delle lezioni assenti in **O**; per la parte restante, Capuana avrebbe spedito al Treves direttamente **A**. Tale limite viene avvalorato da alcuni dettagli materiali presentati dal manoscritto: la presenza di tre aste oblique all'altezza della lezione «non abbia altro da fare!» di c. 192r, l'ultima peraltro dell'appendice 36, e la presenza dell'indirizzo del tipografo «Aleandro Terzi, Borgo Spesso, 15 Milano» sul *verso* di c. 193.

Questa situazione di apparente staticità viene, tuttavia, messa in discussione dal rinvenimento di altre due appendici, 37 e 38 (rispettivamente cc. 192-197 e cc. 198-203), che rimettono in discussione i limiti finora individuati, svelando così una dinamica testimoniale meno lineare di quella ipotizzata da Stussi.

È interessante notare ancora una volta che anche il conteggio delle appendici risulta una questione controversa in tutta la bibliografia precedente. Gino Raya afferma che le puntate pubblicate sono 22²⁴ (intendendo puntata quale sinonimo di appendice), così come Navarra il quale, nell'articolo de «La Sicilia», parla di una pubblicazione divisa in 22 appendici e interrotta però all'altezza della prima metà del capitolo 22²⁵, confermando così che l'edizione in rivista avrebbe un'estensione maggiore rispetto a quella indicata da Stussi²⁶.

Si guardi adesso alla campionatura di lezioni delle carte corrispondenti alle appendici 37 e 38 riportata di seguito²⁷:

A 193 consegnare] *sps.* deporre **O** 37 deporre **T** 231 deporre
A 194 persone] *sps.* gente **O** 37 gente **T** 231 persone
A 195 immaginavo] *sps.* credevo **O** 37 credevo **T** 233 credevo
A 196 cotesto **O** 37 questo **T** 234 cotesto
A 197 la visita] *su* l'arrivo **O** 37 l'arrivo **T** 235 la visita
A 198 coi manovali e i contadini] manovali *sps.* carrettieri **O** 38 coi carrettieri e i contadini **T** 236 coi manovali e i contadini

A 199 allorché] *sp.* quando **O** 38 quando **T** 237 allorché

A 199 tra i brindisi di auguri e gli applausi dei commensali] *agg. marg. sx.* **O** 38 tra i brindisi di auguri, le congratulazioni e gli applausi dei commensali **T** 237 tra i brindisi di augurii e gli applausi dei commensali

A 201 per parlargli] per *sp.* che veniva a **O** 38 che veniva a parlargli **T** 240 per parlargli

Come è possibile notare, si riscontra una situazione anomala rispetto alla ricostruzione dei rapporti delineati in precedenza: nel caso delle cc. 193 e 195, il manoscritto presenta alcune lezioni assenti in **O** e **T**; le cc. 196-203 e 194r contengono lezioni trasmesse a **T**, ma che non passano attraverso il filtro di **O** (eccetto i casi in cui **O** contiene innovazioni da ricondurre verosimilmente alla fase di stesura di **b**). Addirittura, si osserva che alcune lezioni sono presenti soltanto in **O** (es: *di auguri, le congratulazioni e gli applausi*), oppure che alcune lezioni originali di **A** sono state sostituite in vista di **O** e ripristinate, invece, per la stampa di **T** (es: nella c. 197r *la visita*, lezione accolta in **T**, è ricalcata su *l'arrivo*, quest'ultima presente solo in **O**).

Tenendo conto dei dati forniti dalla collazione di **A**, **T** e delle appendici 37 e 38, non è da escludere che la *princeps* sia stata organizzata con una predisposizione differente dei materiali di stampa, ossia che **T** sia costituito dalle appendici (o dalle copie delle appendici) 1-37 già corrette, corrispondenti alle cc. 1-197, e dalle cc. 198-333 per la parte che concerne esclusivamente **A**. L'appendice 37, in vista della stampa, sarebbe stata uniformata alle lezioni di **A**; quindi, sarebbe stata epurata dalle innovazioni di **O** (es: *deporre, cotesto, la visita*), contrariamente all'appendice 38, che invece conserva le proprie innovazioni non presenti in **A** e, di conseguenza, non trasmesse a **T**. In questo modo, le tre aste oblique di c. 192r diventerebbero un semplice promemoria che Capuana usa per tenere il conteggio delle carte già corrette che man mano vengono inviate al giornale; tale ipotesi potrebbe essere confermata dal fatto che segni simili sono stati apposti su altre carte, ad es.: c. 97r (una linea verticale nera spessa segna il confine tra l'appendice 18 e l'appendice 19), c. 161r (due aste oblique), c. 166r (due aste oblique), c. 172r (quasi a metà carta sono presenti cinque aste oblique), c. 175r (tre aste oblique presenti a metà carta vengono cassate), c. 179r (le aste oblique vengono cassate). Inoltre, il passaggio dalla tipografia è testimoniato dalla presenza sistematica dei nomi dei tipografi in alto a sinistra sulle carte del manoscritto a partire dalla c. 198r, stando a indicare, forse, l'inizio della stampa della seconda parte di **T** proprio da questa carta.

Le varianti anomale depositate su **A** cui si è accennato sopra sarebbero la testimonianza di un lavoro di rifinitura del testo che è andato a oltranza in piena fase di pubblicazione delle appendici: si ricorda, infatti, il caso della lezione *fiammata* della c. 4r, corretta in *vampata* sicuramente in vista della pubblicazione di **T**, in quanto nel medesimo luogo del testo l'edizione in rivista riporta la lezione *fiammata*.

A questo punto, occorre chiarire quali siano le effettive conseguenze di queste nuove aperture nella storia del cantiere del *Marchese*. Al momento, le conclusioni dell'indagine condotta sono due: una di carattere interpretativo, l'altra di carattere filologico, in vista di un'edizione critica dell'opera che sappia rendere in maniera efficace il rapporto tra il manoscritto e gli altri testimoni²⁸.

Innanzitutto, riconsiderare la storia del romanzo alla luce di una nuova data di prima attestazione consente di ricostruirne con maggiore rigore la struttura proteiforme a partire dalla sua presunta versione originale. Se le fonti indirette documentano l'esistenza di almeno tre stati redazionali del romanzo (**M**¹, **M**² e **M**³)²⁹ già attestate dalla bibliografia precedente, l'eventuale retrodatazione fornita offre nuovi modi di leggere il *Marchese*, di ampliarne le piste interpretative, di seguire gradualmente i mutamenti di questo romanzo, che, a questo punto, potrebbe essere considerato come un innesto della prima *Giacinta*, quando cioè la preoccupazione di Capuana era quella di non sconvolgere più la sensibilità della critica con i perversamenti dei propri personaggi. Basti pensare all'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1894 («Ma del concetto primitivo ormai resta solo il titolo, ch  tutto   mutato»)³⁰ per capire quanto del progetto originario sia andato perduto durante la lunga gestazione e, soprattutto, per avallare l'idea di un romanzo che avrebbe dovuto affrontare tematiche e questioni differenti dalla *ne varietur* che consegna l'autore.

In pi , il recupero delle due appendici di **O** assenti dalla precedente collazione restituisce un percorso elaborativo del romanzo pi  completo sul quale basare un'edizione critica del manoscritto che sia utile a rappresentare la complessit  delle relazioni descritte precedentemente. Le linee guida per l'edizione del testo *in fieri* che al momento sorgono da tale studio sono due. Prima di tutto, occorrerebbe in sede di apparato separare tutte le varianti tardive, collocate in un arco cronologico posteriore alla pubblicazione delle appendici, da quelle accolte nell'edizione in rivista: il caso delle lezioni delle cc. 196-203 e 194r conferma infatti una pratica di rifinitura del testo estesa su tutto il manoscritto in vista della stampa di **T**. Inoltre, sulla scia della prima considerazione, presentare come testo base quello del manoscritto una volta epurato dallo strato correttorio successivo a **O** avvalorata l'ipotesi di una provvisoriet  del testo autografo rispetto a quello contenuto in **T**. Ad esempio, il caso del

lavoro revisorio che subisce il tempo atmosferico nel capitolo I nel passaggio da **A** a **T** conferma alcune incertezze nella narrazione che non sono ancora risolte all'altezza della pubblicazione delle appendici. In **A** e in **O** Capuana descrive l'incontro del marchese di Roccaverdina e l'avvocato Guzzardi durante un temporale molto violento scatenatosi a Rabbato; nell'incipit di **T**, invece, l'autore mette in risalto il contrasto tra la necessità della pioggia, vista la siccità che attanaglia da mesi il paese, e l'ingannevolezza del cielo, quasi volesse scatenare una tempesta. Il miracolo della pioggia avverrà all'altezza del capitolo XIX sin dalla stesura di **A**, definibile però come tale se si considera la versione di **T** e non quella dei precedenti testimoni che, di contro, conservano la scena della pioggia.

Questo elemento apre scenari molto interessanti in fase di predisposizione del testo critico e dell'apparato diacronico, perché, se da un lato i dettagli materiali dell'autografo (tipologia delle carte e della penna, inchiostro e *ductus*) non permettono di segmentare in specifiche fasi le correzioni apportate, dall'altro, invece, si ha la possibilità di individuare due momenti distinti (e contrastanti) nell'evoluzione del romanzo proprio all'interno di **A**. Si potrebbe ravvisare in questa incongruenza intratestuale una delle ragioni per cui Capuana interrompe l'invio delle puntate all'«Ora»: oltre a posticipare la consegna delle puntate, in quanto impegnato a copiare in pulito il manoscritto per facilitare il lavoro dei tipografi del giornale, apportando qua e là ben più che piccoli ritocchi, lo scrittore avrebbe infatti faticato nel procedere con la stesura del manoscritto.

Del resto, lo svolgimento della narrazione era ostacolato anche da un altro problema, ossia quello relativo al finale. Il progetto originario avrebbe dovuto prevedere la morte del protagonista, seguita dall'innesto di un piccolo idillio amoroso come chiusa del romanzo³¹, scelta mantenuta con molta probabilità fino alla conclusione – quasi prossima – di **A**, quindi in un periodo circoscrivibile al novembre-dicembre del 1900. È Adelaide Bernardini a informare in merito alle reali difficoltà riscontrate dallo scrittore in fase di stesura:

Capuana aveva ideato un'altra «fine» per quel romanzo; ma non ne era contento, e indugiava a scrivere gli ultimi capitoli, cercava una soluzione diversa, più semplice, diceva. Una mattina, gli dissi: «Ecco, io farei tornare in scena Agrippina Solmo...». Un lampo! Non avrei saputo dire come; ma mi era parso che la presenza di quella disgraziata fosse necessaria. Capuana riprese immediatamente il lavoro e scrisse rapidamente gli ultimi capitoli che chiudono il romanzo con tanta emozionante tristezza³².

La lettera della Bernardini tradisce l'attuazione di scelte estemporanee che non erano

contemplate sino a poco più di metà romanzo, costringendo Capuana a ripiegare su soluzioni che ne hanno sì velocizzato la conclusione, ma che ne hanno in parte sconvolto l'assetto primigenio. Il ripetersi di questi ripensamenti in corso di stesura induce a ipotizzare che su **A** vi sia una stratificazione di idee e di intenzioni delle quali non è possibile avere effettivo riscontro, dal momento che l'autografo non reca tracce di fasi redazionali del testo corrispondenti a disegni narrativi distinti tra loro.

Accogliendo pertanto il suggerimento di Alfredo Stussi, si invita ad assumere un atteggiamento di riguardo «altrimenti, attribuendo ad **A** ciò che non gli spetta, se ne fa un punto di partenza più avanzato di quanto non sia realmente»³³, correndo di conseguenza il rischio di appiattirne l'evoluzione e di non coglierne i cambiamenti che l'autore potrebbe aver effettuato una volta interrotta l'edizione dell'«Ora» e concordata l'edizione a stampa.

MARIAGIUSI POLIZZI

Note

¹ Il manoscritto autografo, depositato nel Fondo Capuana presso la Biblioteca Casa Museo di Luigi Capuana (c. 36, n. i. 2303), è costituito da 333 carte.

² A. Stussi, *L'amalgama imperfetto del Marchese di Roccaverdina*, in *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2001, pp. 301-313; A. Stussi, *Aspetti dell'elaborazione del «Marchese di Roccaverdina» di Capuana*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, Vol. CLXXII, Fasc. 559, 1995, pp. 400-414.

³ Lettera di Capuana a Verga del 20 febbraio 1881 (da Mineo), in G. Verga, *Carteggio con Luigi Capuana*, edizione critica a cura di M. Giuffrida, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2024, p. 136.

⁴ Lettera di Verga a Capuana del 5 aprile 1873 (da Milano); ivi, p. 14.

⁵ Lettera di Verga a Capuana del 18 giugno 1879 (da Catania); ivi, p. 101.

⁶ Lettera di Capuana a Verga del 28 gennaio 1879 (da Mineo); ivi, p. 83.

⁷ Lettera di Capuana a Gianformaggio datata 1 agosto 1879, in S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana. Carteggio inedito*, N. Giannotta, Catania 1973, p. 101.

⁸ Ivi, p. 100.

⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰ Lettera di Capuana a Gianformaggio del 27 marzo 1881 (da Mineo); ivi, pp. 111-112.

¹¹ Cfr. A. Pagliaro, *Il marchese di Roccaverdina di Luigi Capuana: crisi etica o analisi positivista?*, in *Italian Studies*, 52, fasc. 1, 1997, p. 111: «L'idea di questo romanzo risale agli anni della prima *Giacinta*, al periodo in cui gli interessi di Capuana sono concentrati alle opere del Verga ed in particolare all'esempio de *I Malavoglia*. Dall'ampia corrispondenza di Capuana si riscontra che *Il Marchese di Roccaverdina* occupò per più di un ventennio l'autore che mostrò, dall'inizio, molte indecisioni nel realizzarlo». Il tentativo di retrodatazione dell'opera offerto dalla studiosa, che si è tenuto presente in questo contributo, si presenta tuttavia carente di dati filologici utili a un'asseverazione dell'ipotesi.

¹² A. Navarria, *La prima stampa del Marchese di Roccaverdina*, in *La Sicilia*, IX, 170 (18 luglio 1953).

¹³ Lettera di Verga a Capuana del 5 aprile 1873 (da Milano), in G. Verga, *Carteggio con Luigi Capuana*, cit., p. 15.

¹⁴ In questo numero viene pubblicata in appendice nella sezione «Rassegna drammatica» lo scritto *A proposito del dramma storico*, confluito successivamente nel volume *Studi sulla letteratura contemporanea (II serie)*, pubblicato nel 1882.

¹⁵ Di contro, Ilaria Muoio rileva l'assenza del riferimento dell'annuncio nei fascicoli del «Corriere della sera» citato di Navarria, escludendo pertanto una possibile retrodatazione della stesura. Tuttavia, un ulteriore spoglio ha messo in luce la presenza dell'annuncio di un'imminente pubblicazione de *Il mostro dagli occhi verdi* nei fascicoli 19-20/28-29 dicembre del 1879; cfr. I. Muoio, *Capuana e il modernismo*, Pacini Editore, Pisa 2023, pp. 132-133.

¹⁶ Cfr. G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, p. 20, nota alla lettera di Verga a Capuana dell'aprile 1872 (da Catania): «In 4ª di copertina del vol. ricordato, come di prossima pubblicazione: *Profili d'ignoti, novelle*. Il disegno sarà modificato in *Profili di donne*».

¹⁷ G. Verga, *Carteggio con Luigi Capuana*, cit., p. 7: «Ho visto annunziati altri tuoi lavori e fra questi le novelle».

¹⁸ Nel numero del 19-20 dicembre 1879 si trova una sezione che presenta la seguente dicitura: «Il CORRIERE DELLA SERA pubblicherà successivamente i seguenti romanzi». I romanzi cui si fa riferimento sono: *La Signora Ferraris* di Edmondo Texier e Camillo Le Senne, *Il Mostro dagli occhi verdi* di Luigi Capuana, *Una donna sentimentale* della Marchesa Colombi, *Angeli di legno* di F. Verdinois (*Picche del Fanfulla*).

¹⁹ Lettera di Capuana a Verga del 3 gennaio 1881 (da Mineo): «In questi giorni ho ripreso a lavorare. La tua lettera mi ha tranquillato e lavorerò con più calma. Comincio ad essere un po' contento del mio romanzo che già si disegna bene. A proposito: ho rimesso a te la scelta del titolo. Ne ho mandati parecchi all'Ottino pregandolo di comunicarteli e di accettare quello che ti sarebbe più piaciuto. Questo battesimo del mio libro fatto da te mi pare di buon augurio» (G. Verga, *Carteggio con Luigi Capuana*, cit., p. 129).

²⁰ Lettera di Capuana a Verga del 26 gennaio 1881 (da Mineo); ivi, p. 133.

²¹ Lettera di Capuana a Verga del 20 luglio 1881 (da Mineo); ivi, p. 165.

²² A questi si aggiunge una seconda pubblicazione *feuilletonistica* presso la rivista «Gazzetta del popolo», dal 25 febbraio al 9 maggio 1907. Questa può essere definita una mera riproduzione di **T**, salvo i casi di alcune varianti tipografiche attribuibili più alla fase di stampa che a una revisione eseguita dall'autore. Per tale ragione, in **T** si consolida l'ultima volontà dell'autore.

²³ Cfr. A. Stussi, *Aspetti dell'elaborazione del «Marchese di Roccaverdina» di Capuana*, cit., p. 403: «esistette una copia autografa di **A** (la chiameremo **b**) contenente le puntate che man mano Capuana spediva al giornale; tale copia in pulito fu fatta perché molte tormentate pagine di **A** avrebbero messo in difficoltà i compositori tipografici e, non essendo prevista la correzione delle bozze, gli eventuali errori sarebbero stati irrimediabili; ma non si trattò

di una mera copiatura perché ci furono ripensamenti confermati dal fatto che **O** presenta rispetto ad **A** varianti sicuramente attribuibili all'autore». La lettera cui si fa riferimento risale al 23 novembre 1900 e viene pubblicata nel numero 25-26 novembre dell'«Ora».

²⁴ Cfr. G. Raya, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Ciranna, Roma 1969, p. 113.

²⁵ Cfr. A. Navarria, *La prima stampa del Marchese di Roccaverdina*, cit.: «La prima stampa del *Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana avvenne dai primi di settembre ai primi di novembre del 1900 su *L'Ora* di Palermo, in ventidue appendici. La pubblicazione però è interrotta a mezzo del capitolo XXII [...]».

²⁶ Annamaria Pagliaro, invece, offre dati contrastanti con quelli forniti da Raya e Navarria. La studiosa sostiene che l'ultima appendice de «L'Ora» sarebbe stata pubblicata nella puntata del 2-3 novembre (dunque, non in quella dell'11-12 novembre) e che l'edizione in rivista sarebbe costituita da 28 puntate, anziché 22; cfr. A. Pagliaro, *Il marchese di Roccaverdina di Luigi Capuana: crisi etica o analisi positivistica?*, cit., p. 111, nota 2.

²⁷ La conferma della pubblicazione di 38 appendici viene fornita da altri due elementi: il primo è ancora una volta il contenuto della lettera che Capuana invia al direttore dell'«Ora» Morello; il secondo è contenuto nel manoscritto, e consiste in un tratto di lapis blu sotto la lezione *Quei libri avevano ragione* di c. 203r, corrispondente all'ultima lezione dell'appendice 38.

²⁸ Una resa ottimale del percorso variantistico può essere restituita forse solo da un'edizione digitale, che metta in evidenza in maniera immediata il tormentato lavoro dello scrittore e permetta di rendere esplicito il movimento correttivo. A tal proposito, il gruppo di ricerca del progetto *Verismo digitale* (Changes, Spoke 3, Università di Catania) sta lavorando proprio alla realizzazione di un'edizione digitale, critica e commentata, del romanzo, che metta in relazione variantistica, materiali lessicografici e bibliografia sull'opera.

²⁹ Cfr. I. Muoio, *Capuana e il modernismo*, cit., pp. 134-138.

³⁰ U. Ogetti, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano 1895, p. 189.

³¹ Lettera di Capuana a Verga del 28 gennaio 1879 (da Mineo), in G. Verga, *Carteggio con Luigi Capuana*, cit., p. 83.

³² Lettera di Adelaide Bernardini a Gesualdo Manzella Frontini, s.l. e s.d., in S. Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, CUECM, Catania 1996, vol. II, p. 455.

³³ Cfr. A. Stussi, *Aspetti dell'elaborazione del «Marchese di Roccaverdina» di Capuana*, cit., p. 403.

IL LABORATORIO COMPOSITIVO DEL
CAPUANA “FANTASTICO”:
IL DOTTOR CYMBALUS
DALLA RIVISTA ALL’EDIZIONE A STAMPA

Il contributo indaga il versante “fantastico” della produzione novellistica di Luigi Capuana, a partire dal Dottor Cymbalus (1865), in cui si intrecciano razionalismo scientifico e fascinazione per l’occulto. Il racconto, rielaborato in diverse edizioni, offre uno spaccato emblematico delle tensioni tra scienza e natura, ironia e perturbante, allegoria e fantastico. Attraverso l’analisi delle metamorfosi testuali – dalla prima stesura pubblicata su rivista all’autografo e alle edizioni in volume – si mettono in luce strategie narrative, scelte stilistiche e varianti significative che riflettono la poetica dell’autore e il mutamento del patto autore-lettore. Il contributo si conclude presentando l’edizione critica digitale del racconto, realizzata nell’ambito del progetto Verismo digitale, che consente di rappresentare efficacemente la complessità della tradizione testuale capuaniana attraverso la codifica XML-TEI e la visualizzazione interattiva con EVT2.

Parole chiave: *Luigi Capuana, Storia fosca, racconti, filologia d’autore, varianti*

This paper investigates the “fantastic” dimension of Luigi Capuana’s short fiction, beginning with Il dottor Cymbalus (1865), in which scientific rationalism intertwines with a fascination for the occult. The tale – revised in multiple editions – offers an emblematic depiction of the tensions between science and nature, irony and the uncanny, allegory and the fantastic. Through an analysis of the text’s metamorphoses – from the initial magazine publication to the autograph manuscript and the various book editions – the study highlights narrative strategies, stylistic choices, and significant variants that reflect the author’s poetics and the evolving author-reader pact. The contribution concludes by presenting the digital critical edition of the tale, developed within the Verismo digitale project, which effectively represents the complexity of Capuana’s textual tradition through XML-TEI encoding and interactive visualisation using EVT2.

Keywords: *Luigi Capuana, Storia fosca, short stories, authorial philology, textual variants*

1. Il Capuana “fantastico”

Accanto ai due filoni delle novelle “appassionate”, focalizzate sull’indagine psicologica, e delle “paesane”, più vicine al Verismo, Capuana lavora a un terzo tipo di narrativa lungo tutto il corso della sua attività letteraria: quella che possiamo definire “fantastica”¹, riprendendo un aggettivo adoperato dallo stesso autore². L’aggettivo “fantastico” è da intendersi in senso todoroviano: «in un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare»³. Per il *Dottor Cymbalus*, che segna l’esordio del Capuana narratore proprio nell’ambito di questo filone, si è parlato anche di fantascienza *avant la lettre*⁴. La pratica di questo genere narrativo non stupisce in uno scrittore come Luigi Capuana: il suo interesse verso l’occultismo e lo spiritismo ha radici nel *milieu* culturale contadino-arcaico in cui avviene la sua formazione, caratterizzato da una visione mitico-magica del mondo e dunque impregnato di leggende, credenze e tradizioni popolari⁵. L’interesse per il mondo occulto è una costante che accompagna tutta la vita di Capuana; e tra tutti gli «sciagurati passatempi» che Verga rimprovera all’amico perché lo distraggono dalla scrittura, l’interesse per il «mondo di là» offre al mineolo un indispensabile repertorio tematico che alimenta la sua vena creativa⁶.

L’intreccio tra istanza razionalistico-scientistica (di matrice positivista) e istanza fantastica è la caratteristica peculiare di questa linea narrativa capuaniana, nella quale prevale un’intonazione ironico-umoristica che è estranea a un’ispirazione genuinamente fantastica⁷.

Pur trattandosi di «novelle “non veriste”»⁸, si tratta di testi animati comunque da una forte curiosità scientifica «positivistica», da un’«ansia del vero in campo spiritico»⁹. Come scrive Capuana, «chiamiamo *Di là* il mondo che sfugge ai nostri sensi ordinari»; si tratta «soltanto di qualche cosa che sta oltre i limiti delle comuni nostre facoltà di vedere e di sentire, ma che esiste nella Natura»¹⁰. Il fatto che non riusciamo a percepire determinati fenomeni non significa che non esistano. Il *soprannaturale* non deve essere dominio della teologia o della metafisica, ma della scienza. Nel saggio *Il «Di là»*, il mineolo auspica un futuro in cui sarà possibile percepire questi fenomeni mediante altri strumenti; si tratta di «fatti quasi identici ai Raggi X e alla telegrafia senza fili»¹¹.

Il dottor Cymbalus, scritto nel settembre del 1865, viene pubblicato due anni dopo in quattro puntate sul quotidiano *La Nazione* di Firenze, il 3, il 5, l’8 e il 9 ottobre 1867. Esce poi in volume nella raccolta *Un bacio e altri racconti* nel 1881, insieme all’altro testo che inaugura il filone fantastico-spiritico, *Un caso di sonnambulismo*, fino a quel momento inedito e datato dall’autore 25 marzo 1873. Le due novelle contengono in embrione i temi e motivi chiave del fantastico capuaniano¹²: nel *Dottor Cymbalus* l’opposizione tra scienza e natura, con il personaggio di un medico “frankenstainiano”, e la passione, considerata oggetto di interesse clinico, con una tensione tra *eros* e *thanatos* nel personaggio del giovane William che sceglie di farsi operare per non provare più amore, e alla fine decide di suicidarsi. In *Un caso di sonnambulismo*, invece, sono presenti altri due elementi che ritorneranno nella successiva produzione fantastica: un fenomeno psichico straordinario, inspiegabile, fuori dalle leggi della scienza tradizionale, e la manifestazione di un’altra dimensione spazio-temporale¹³.

Il *corpus* delle novelle fantastiche comprende almeno una trentina di testi – numero che varia a seconda dei criteri di selezione adoperati per escludere o includere al suo interno i vari racconti. Come ha evidenziato Tanteri, all’interno di questo *corpus* è possibile individuare due filoni: da una parte i testi che si collocano nell’ambito del fantastico strettamente inteso, dall’altra i testi maggiormente riconducibili al genere fantascientifico. I contorni tra queste due categorie, però, sono sfumati e permeabili; è possibile dunque parlare di uno spettro all’interno del quale questi racconti si distribuiscono, compreso tra il polo del fantastico e quello della fantascienza¹⁴.

Non è però un’operazione semplice selezionare i testi che possono rientrare in questo *corpus*. Cedola suggerisce di soffermarsi su due requisiti minimi, considerati essenziali del genere: la violazione della frontiera tra naturale e soprannaturale, con la coesistenza di questi due ordini, considerati inconciliabili, e il mancato recupero dell’equilibrio iniziale, con la violazione che apre dubbi irrisolvibili e permanenti sulla natura degli eventi¹⁵. Nei racconti

capuaniani interviene sempre un commentatore, testimone diretto o extradiegetico, che interpreta questa violazione tra naturale e soprannaturale (che può consistere in animazione dell'inanimato, nella materializzazione di creature come vampiri o fantasmi) e la riporta comunque all'ordine di un sistema conoscitivo coerente, inquadrando il fenomeno soprannaturale come naturale, anche se governato da leggi che sono ancora indecifrabili per l'uomo. Il senso del perturbante tipico del fantastico è sempre presente, nonostante la presenza di una spiegazione razionale; questo perché Capuana pone l'accento sulla percezione dei fenomeni narrati, e sull'effetto di questa percezione, cruciale nel fantastico¹⁶. Nonostante la presenza di un'interpretazione dell'evento paranormale narrato, prevale comunque nel lettore l'effetto del turbamento, dello sgomento, dovuto al realizzarsi, nella narrazione, di un fenomeno impossibile, non giustificabile secondo le leggi naturali conosciute. Si può trattare dell'animazione di un'opera d'arte, della presenza di sogni premonitori, rivelatori o canali di comunicazione con altre dimensioni, dell'apparizione di fantasmi o di creature come vampiri, o ancora di fenomeni come telepatia, percezioni extrasensoriali o premonizioni.

Il dottor Cymbalus e *Un caso di sonnambulismo*, inclusi nella raccolta *Un bacio e altri racconti* (1881) dopo l'uscita su rivista, furono compresi anche nelle successive edizioni di *Storia fosca* (1883, 1886) e infine nella raccolta *Il nemico è in noi* (1914). Oltre a questi due racconti, rientrano canonicamente nel *corpus* del Capuana fantastico¹⁷ una serie di testi usciti negli anni successivi, a cominciare da *Il gran viaggio*, pubblicato per la prima volta nella raccolta *Anime a nudo* (1900)¹⁸. Altri testi riconducibili allo stesso genere sono inclusi nella successiva raccolta *Il Benefattore*, pubblicata nel 1901 a Milano da Aliprandi¹⁹; nel *Decameroncino* (1901)²⁰; nelle raccolte *Delitto ideale* (1902)²¹, *Un vampiro* (1907)²², *Figure intraviste* (1908)²³, *La voluttà di creare* (1911)²⁴, *Perdutamente!* (1911)²⁵, *Istinti e peccati* (1914)²⁶, *Come l'onda...* (1921)²⁷. A questi racconti si aggiunge anche *Il ritratto d'ignota*, un abbozzo di racconto incluso da Cedola nell'antologia *Novelle del mondo occulto* da lui curata.

A questa produzione, che impegna Capuana dagli esordi fino agli ultimi anni, si affianca anche la scrittura di testi di natura saggistica incentrati sullo spiritismo, sull'occultismo e il soprannaturale. I primi saggi sono pubblicati nel 1882 sul *Fanfulla della Domenica*, e convergono poi nel volumetto *Spiritismo?*, pubblicato a Catania, presso l'editore Giannotta, nel 1884. Segue *Mondo occulto*, uscito a Napoli per i tipi dell'editore Luigi Pierro nel 1896. A questi due saggi vanno accostati *La religione dell'avvenire* (unico testo precedente, recensione al libro di Terenzio Mamiani *Della religione positiva e perpetua del genere umano, libri sei*, pubblicata sul *Corriere della Sera* del 10 novembre 1879 e poi inclusa in *Studii sulla letteratura*

contemporanea nel 1882), *Il «Di là»* (uscito su *La rassegna internazionale* l'1 gennaio 1901), *La medianità* (uscito sul *Marzocco* del 24 marzo 1901), la *Lettera aperta a Luigi Pirandello: a proposito di un fantasma* (uscita sulla *Gazzetta del Popolo* il 2 gennaio 1906) e i *Misteri dello spiritismo* (comparso sul *Giornale d'Italia* il 14 maggio 1906)²⁸. Questi scritti sono espressione di una sete per il “meraviglioso” soprannaturale e dell'attenzione per gli stati alterati della coscienza e le relative fenomenologie, dal sonno magnetico alla *trance medianica*²⁹.

Nella produzione del Capuana fantastico, *Il dottor Cymbalus* ha indubbiamente una funzione proemiale: il fantastico, cioè, si pone qui come ipotesi “allegorica”. È pur vero che, come avverte Todorov, dove c'è allegoria non c'è fantastico; a fugare ogni dubbio è la trovata che sta nella scoperta del dottor Cymbalus, relativa alla coincidenza tra *cuore* e *amore* (nel racconto amputare il cuore, recidendo un nervo, consentirebbe al paziente di non provare più amore). Assumere il «senso proprio di un'espressione figurata³⁰» per farne derivare una situazione narrativa paradossale e straniante è un procedimento tipico del fantastico³¹. L'ipotesi che sia possibile individuare, circoscrivere ed eliminare la sede organica della passione, ricondotta alla categoria dello “strano clinico”, diviene poi il fondamento dell'indagine di Capuana sull'oltre erotico, sulle allucinazioni, sui fantasmi e i vampiri³². Nella novella prevale ancora l'*exemplum* etico, che verrà meno nelle novelle successive, in cui la «parte separata dal corpo-tutto» acquisisce autonomia divenendo tema centrale dell'opera di Capuana, sia sul versante fantastico e fantascientifico, sia su quello appassionato e psicologico³³.

2. Storia e testo de *Il dottor Cymbalus*

2.1 Vicende editoriali

Dopo l'uscita su *La Nazione*, *Il dottor Cymbalus* viene incluso nella raccolta *Un bacio e altri racconti* (1881), quindi in *Storia fosca* (nelle due edizioni del 1883 e del 1886) e infine in *Il nemico è in noi* (1914). Non si tratta di semplici ristampe dello stesso volume: come da prassi nella produzione novellistica capuaniana, nel passaggio da una raccolta all'altra l'autore interviene sui singoli testi, introducendo una serie di varianti e riscrivendo alcuni brani per intero. Capuana rimaneggia anche la macrostruttura dei singoli volumi, modificando l'ordine dei testi, escludendone alcuni e introducendone altri per la prima volta.

In *Un bacio e altri racconti* sono riunite una serie di novelle e racconti già usciti su rivista: oltre al *Dottor Cymbalus*, collocato in posizione finale, la raccolta contiene *A Fasma*, *Un bacio*,

Contrasto, *L'ideale di Piula*, *Storia fosca* e *Un caso di sonnambulismo*. Solo quest'ultimo racconto e *Il dottor Cymbalus*, che hanno il compito di chiudere il volume, preannunciano il Capuana 'fantastico'³⁴; gli altri racconti sono più vicini a un filone 'appassionato', con la prevalenza di scene mondane e dell'analisi psicologica.

Nel passaggio da *Un bacio* a *Storia fosca* del 1883, *A Fasma* non è più presente. L'ordine della raccolta del 1881 viene mantenuto intatto, eccezion fatta per la novella eponima, *Storia fosca*, che viene spostata in posizione incipitaria. Nella seconda edizione del 1886 viene aggiunta un'ulteriore novella, *Convalescenza*, che si trova in posizione finale solo per un imprevisto. Così specifica l'editore nella *Nota*: «il posto di questa novella era dopo *Storia fosca*, ma un'inavvertenza del proto mi costringe a metterla qui in fondo, per non togliere a questa edizione il pregio di contenere un lavoro che non si trova nelle edizioni precedenti»³⁵.

L'ordine dei testi rimane inalterato anche nell'ultima versione *Il nemico è in noi* (in cui *Convalescenza* è correttamente posta dopo *Storia fosca*). Prima di confluire in questo volume, però, alcune novelle escono nella raccolta *Le Appassionate* (1893): si tratta di *Storia fosca*, *Un bacio* e *Contrasto*.

2.2 L'autografo

Presso la Biblioteca comunale «Luigi Capuana» di Mineo si conserva l'autografo del *Dottor Cymbalus*, un manoscritto composto da 18 carte che misurano 185 x 255 mm, vergate esclusivamente sul *recto*. Si tratta di un testimone interessante poiché successivo alla stesura pubblicata su rivista. L'autore riscrive il testo per intero, eccezion fatta per alcuni brani che vengono ripresi direttamente dal testimone precedente, incollando sull'autografo ritagli della *Nazione*, sui quali Capuana interviene ulteriormente, depositando alcune varianti manoscritte. Nel margine sinistro della c. 1 si legge la seguente annotazione: «Questa è l'ultima novella. Domani spedirò la prestazione. Attendo la stampa del Caso di Sonnambulismo. Prego mandarmi una copia dei fogli che si stampano di mano in mano. Indirizzo: Luigi Capuana / Catania p. Mineo».

Presso lo stesso archivio si conservano anche la ristampa dell'edizione del 1883 di *Storia fosca* (da Capuana definita seconda edizione perché *Un bacio e altri racconti* è considerata la prima della raccolta), unitamente ai relativi stamponi. Sia la ristampa che gli stamponi contengono una serie di interventi di mano dell'autore.

L'interesse dell'esemplare autografo non dipende soltanto dalla sua natura materialmente ibrida. Si tratta di un testimone cruciale poiché serve a Capuana per

predisporre il testo all'uscita in volume: data la natura diversa del canale editoriale, l'autore sente l'esigenza di conferire al racconto una natura più compatta, operazione necessaria soprattutto perché il racconto era uscito a puntate su una rivista, medium editoriale con caratteristiche intrinseche differenti, dalle quali l'atto creativo non può prescindere³⁶.

Nel passaggio da *Un bacio e altri racconti* (UB) a *Il nemico in noi* (NN), attraverso le due edizioni di *Storia fosca* (SF83, SF86), egli continua a intervenire sul testo, senza apportare modifiche al macrotesto. La "sostanza" del racconto viene fissata già nell'autografo; successivamente, nel passaggio da un'edizione all'altra, l'autore interviene esclusivamente a livello microtestuale, con modifiche che riguardano principalmente il piano grafico-fonologico, interpuntivo e morfosintattico.

Il dottor Cymbalus racconta la vicenda del giovane William Usinger che, abbandonato poco prima del matrimonio dalla donna amata, decide di suicidarsi. L'amico Hermann Strauss, quando viene a conoscenza delle intenzioni di William, lo convince a recarsi dal dottor Cymbalus per essere operato: il medico dovrebbe recidere il nervo legato all'affettività e William, reso freddo e insensibile, dovrebbe riuscire a sopravvivere alla delusione amorosa. Alla fine, però, William non riesce a resistere all'apatia procurata dall'intervento e decide comunque di porre fine alla sua esistenza.

Nella prima edizione in volume il testo risulta diviso in sette parti. Le prime due sequenze corrispondono alle prime due puntate uscite su rivista, che vengono però ridotte e sintetizzate; la terza e la quarta puntata vengono invece suddivise ulteriormente, identificando sequenze narrative ben precise. Nello specifico, Capuana interviene pesantemente sulla prima puntata scorciandone la parte iniziale; la prima parte, però, si conclude con lo stesso momento di *spannung* della rivista: dopo aver salutato William prima della partenza, Hermann legge la lettera con le ultime volontà dell'amico e corre a cercarlo, terrorizzato dall'idea di non arrivare in tempo e di non poterlo fermare nel suo proposito di uccidersi. Nella seconda parte nel volume, come nella seconda puntata, Hermann riesce a trovare William e lo convince ad andare a trovare il dottor Cymbalus. La terza puntata, che invece comprende l'incontro con il dottor Cymbalus e si conclude con l'intervento chirurgico, nell'autografo viene recuperata nella terza sezione e nella prima parte della quarta; Capuana, infatti, tenendo conto dell'uscita a puntate e della necessità di incuriosire il lettore per motivarlo a leggere la puntata successiva, aveva concluso la terza puntata con il momento in cui William esce dalla sala operatoria ancora addormentato e con il dottor Cymbalus che invita gli altri personaggi a prepararsi alle «terribili» convulsioni che stanno per colpire William. Nel passaggio al volume, invece, Capuana non ha più l'esigenza di motivare il lettore a leggere la puntata

successiva; sente invece la necessità di delineare i nuclei narrativi in maniera più precisa. Di conseguenza, la quarta parte è occupata interamente dall'intervento (che nella versione dell'autografo avviene una settimana dopo il primo colloquio), dalle convulsioni e dal risveglio di William. La restante parte della quarta puntata costituisce la quinta, la sesta e la settima sezione della versione in volume. La quinta e la sesta sono focalizzate sul successo dell'operazione chirurgica e sull'insensibilità raggiunta da William, che non prova più nulla quando incontra la donna che avrebbe dovuto sposare, nemmeno quando ne vede il cadavere (quinta parte), né quando incontra la madre, l'altra donna colpevole di averlo abbandonato (sesta parte). La settima e ultima parte ha invece come oggetto il pentimento di William sei anni dopo l'intervento e la decisione di suicidarsi per l'impossibilità di tollerare ulteriormente l'apatia a cui è stato condannato dalla sua decisione di sottoporsi all'intervento chirurgico del dottor Cymbalus, contrario fin dall'inizio alla procedura.

2.3 Dalla rivista al volume, attraverso l'autografo

L'intervento autoriale più consistente sul testo riguarda l'*incipit*. Sulla rivista (R) la vicenda si apre con una lunga sequenza nella quale viene descritta l'ambientazione del racconto:

Il lettore avrà forse viaggiato in Germania...No? Non importa; avrà certamente letto qualche descrizione di piccole città tedesche... Qualcuna?... Mi basta; le cittaduzze tedesche si rassomigliano tutte. Strade strette ed irregolari; case malinconiche, con tetti a cuspide con tettoie spropositate; e chiese con campanili esili esili, lunghi lunghi che si slanciano verso il cielo come tanti dardi scoccati alle nuvole.

Un altro aspetto che viene meno nel passaggio all'autografo (A) è il rivolgersi, in questo e in altri luoghi del testo, da parte del narratore, direttamente al lettore, come se volesse instaurarvi un dialogo: si tratta di un aspetto peculiare della versione su rivista, legato all'invito a seguire lo sviluppo del racconto nelle puntate successive.

Capuana descrive poi gli abitanti della tipica città tedesca: gente «grassa, bionda, rubiconda come tutti i personaggi dei piccoli quadri di autori alemanni che si osservano nelle Gallerie», che «cammina seria, nutriona e fuma sempre»; le donne rimangono «per le case», «sbracciate, affaccendate, che paion massaie». Si sofferma quindi sulle taverne, frequentate da «tutti gli abitanti di sesso maschile», che rimangono «involti misticamente in una nebbia di fumo di tabacco deliziosa a vedersi, se non a respirarsi, da cui vien reso fosco ed incerto il

lume delle lampade che avrebbero la buona intenzione di rischiarare la sala». Il narratore, a questo punto, torna a rivolgersi al lettore, indicando cosa vedrebbe se si trovasse in una di quelle taverne: figure «ora basse e rotonde, ora alte e minghierlinghe», delle quali non riuscirebbe a scorgere non solo i lineamenti, ma neanche i contorni; riuscirebbe a intravedere solo «un luccicar di bicchieri» e sarebbe in grado di udire solo «un incessante mussare di birra l'odor della quale le piglierebbe il cervello»; per il resto «non una sillaba, non il menomo rumore», tanto che il lettore avrebbe l'impressione di osservare «un quadro animato riprodotto col processo della camera oscura». È in questi luoghi, spiega il narratore con un pizzico di ironia, che «i buoni tedeschi digeriscono i pasti un po' gravocci che son consueti di fare», eppure è proprio qui che i buoni tedeschi «diventan grandi poeti e grandi filosofi, cosa che in Germania vale spesso tutt'uno».

Conclusa la descrizione delle taverne, il narratore si rivolge di nuovo al lettore:

Ma non abbia paura. Io non la costringerò a respirare quell'aria mefitica che le impesterebbe i polmoni; non le farò pianger gli occhi dal fumo, né nauseare lo stomaco pel sito acutissimo della birra che sarà un'ottima bevanda, non mi oppongo, ma che a lei non gusta e molto meno a me: no. Io volevo soltanto pregarla, se mai ella avesse viaggiato in Germania, d'immaginarsi una di coteste piccole città, la popolazione delle quali per l'ordinario arriva appena a tre mila anime, ma che hanno intanto università, museo, osservatorio e tant'altre curiosità scientifiche con le quali quella brava gente si ingegna di svagarsi durante l'inverno.

La lettura di questi primi paragrafi sembra suggerire che i tedeschi si dedichino sì alle attività che richiedono un impegno mentale, ma sempre appesantiti dal cibo e anebbiati dalla birra e dal fumo; inoltre, l'attività di studio e la scienza sembrano costituire per loro solo un passatempo invernale.

L'atteggiamento ironico nei confronti degli scienziati non è un fatto limitato alla sola novella in esame; esso è spesso presente anche negli scritti saggistici dedicati allo spiritismo e all'occultismo. In particolare, in *Spiritismo?*³⁷ Capuana si esprime sui pregiudizi degli scienziati, da sempre «più tenaci e più pericolosi dei pregiudizi popolari»³⁸; è vero che gli scienziati hanno altri problemi di cui occuparsi, ma anziché lasciare, come dovrebbero, «dietro l'uscio» il mondo invisibile, gli aprono invece la finestra, «gli buttano in viso la loro stizzosa e quasi fanciullesca negazione e richiudono, sbatacchiando, l'imposta; come se questo bastasse a levarselo per sempre d'intorno»³⁹. Gli scienziati, insomma, sembrano evitare le questioni legate al mondo «di là». È cruciale allora il compito del dilettante, che si

limita a esercitare la sua curiosità; quest'ultima è al servizio dello scienziato. Le ipotesi dei dilettanti hanno «poco o punto valore», ma anche loro avvertono ormai «volere o non volere, l'influsso del metodo positivo». Pertanto, un'«intuizione divinatoria» del dilettante può anche «far qualche comodo al vero scienziato», quando avrà la pazienza di prestare ascolto al dilettante, e non avrà più timore che la sua serietà di studioso venga pregiudicata dal verificare la «bizzarra farragine di osservazioni» del dilettante⁴⁰.

Capuana ritorna sul tema dei pregiudizi degli scienziati anche nel saggio *Il «Di là»*: è naturale che la scienza si mostri diffidente nei confronti di fenomeni che sembrano appartenere alla fantasia; mentre questa «diffidenza prudente» è però accettabile, non lo è altrettanto «l'orgoglioso rifiuto di prestar loro attenzione per lo specioso pretesto che essi sorpassino ogni possibilità», dato che «il limite del possibile non l'ha segnato nessuno»⁴¹.

Per Capuana i fenomeni paranormali si verificano realmente, e la scienza ha, in qualche modo, un ruolo subordinato⁴²; non può avere il compito di provarne l'esistenza, poiché non possiede gli strumenti per spiegarli. Questo atteggiamento è ben condensato nelle parole pronunciate da Gullini, protagonista di *Sogni... non sogni!*:

Si tratta di fatti, certamente non ordinari, inesplicabili; ma questo non significa niente. Se dovessimo relegare tra le chimere tutti i fenomeni di cui non sappiamo darci spiegazione scientifica, l'universo si ridurrebbe per noi una immensa fantasmagoria. Siete molto presuntuosi voi altri positivisti. [...] non uscite dal campo dei fenomeni materiali e vi basta. Appena entra in ballo un fenomeno che sorpassa il limite delle forze fisiche...

Dopo aver descritto le città tedesche e i suoi abitanti, nella versione di R del *Dottor Cymbalus*, la voce narrante si sofferma sul lavoro mentale del tedesco in inverno: mentre il lettore italiano «si riscalda (quando può) al magnifico sole dei Lungarni e delle Cascine, e sente sciogliersi il sangue e circolare liberissima la vita», il tedesco è costretto a rimanere «rannicchiato nella sua stanza, tutto rannicchiato nella pelliccia in onta al bel fuoco che crepita nel caminetto», fumando la pipa, e «legge, scrive, dipinge, disfà e rifà colla mente il mondo, l'universo, Dio e qualcos'altro per non rimanere [...] un istante colle mani in mano; e mangia, e beve, e dorme», a differenza «di noi altri meridionali», attanagliati da una «smaniosa tentazione», quella «dell'aria aperta e del famoso *dolce far niente*».

Questa lunga sequenza è interamente espunta nell'autografo (e nelle successive edizioni a stampa). Il testo del manoscritto si apre direttamente con la scena in cui il giovane Hermann Strauss è chiuso nel suo studio a meditare «un *Nuovo sistema della natura*», al quale lavora «da due anni» (nella rivista, invece, «nell'inverno del 18**»). Perduto in una

meditazione «troppo intensa» su un «problema di altissima metafisica», si addormenta profondamente fino a russare. Nell'autografo, però, senza l'introduzione precedente sulle abitudini dei tedeschi, l'episodio non è ben contestualizzato e viene notevolmente meno la carica ironica.

In compenso, la rappresentazione della vecchia che sveglia Hermann è così modificata:

R (Rivista)	A (Autografo)
L'uscio fu aperto a metà, e comparve una gran cuffia bianca dentro la quale vedevasi affogata una testa di vecchia. – Vi è un giovane che vorrebbe vederti, rispose la cuffia: debbo introdurlo?	Comparve una gran cuffia con dentro affogata una grinzosa testa di vecchia. – Vi è un giovane che desidera parlarle, biascicò la cuffia.

L'introduzione dell'aggettivo *grinzosa*, unitamente al verbo *biascicò* che sostituisce il più neutro *rispose*, rende più espressionistica la rappresentazione del personaggio.

Nel passaggio ad A anche i dialoghi tra i due protagonisti vengono progressivamente sintetizzati rispetto alla versione della rivista. Vediamo di seguito solo due esempi significativi:

R	A
– Tu! Esclamò allora Hermann andando incontro all'amico e abbracciandolo affettuosamente. Ritorni in questo momento? Ti veggo sempre in arnese da viaggio. – Sì, rispose l'altro con una tranquillità un po' troppo seria; e riparto domani. – Per dove? – Per un viaggio assai lungo. Intanto ho bisogno di te. – Eccomi qui, disse Hermann diventato serio anche lui come per intonarsi coll'aria dell'amico. Ma siedì dunque e parliamo a nostr'agio. Usinger ubbidì, e nel sedersi posò sul tavolino un involto di carte legato con un nastro rosso e	– Tu! I due amici si abbracciarono affettuosamente. – Sei arrivato quest'oggi? – Sì, rispose William Usinger, e ripartirò domani. Ho bisogno di te. – Son qua. Ma siedì; fumiamo una pipa. – Grazie. L'Usinger posò sul tavolino un grosso piego sigillato. – Vo in America, egli disse; lontanetto, non è vero? – Vuol dire che ci metterai un po' di più ad arrivare, rispose Hermann sbadatamente. Infine si va in capo al mondo e si ritorna. – Si può anche non tornare.»

sigillato, sopra il quale tenne ferma la sinistra durante metà del seguente dialogo. – Io parto per l’America, egli riprese. Vo un po’ lontanetto, non è vero? – Vuol dire che ci metterai più tempo, rispose Hermann sbadatamente: infine si va anche in capo al mondo e si ritorna. – Già continuò l’altro accorgendosi della distrazione del suo amico; ma si può anche non ritornare.	

Lo scambio di battute è ridotto all’essenziale; l’autore evita di indugiare sulla gestualità («andando incontro all’amico», «sopra il quale tenne ferma la sinistra durante metà del seguente dialogo»), o su indicazioni didascaliche che lasciano trasparire lo stato d’animo dei personaggi («con una tranquillità un po’ troppo seria», «diventato serio anche lui come per intonarsi coll’aria dell’amico»).

Nell’esempio che segue Capuana interviene ancora più radicalmente:

R	A
– Certamente, quando si trova da starci bene. – O quando vi si muore. – È ciò che volevo dire... Ma come ci entra questo discorso, domandò Hermann riscotendosi. – Molto, può darsi! Rispose William – Tu vai a morire? Replicò l’altro. – Amico mio, ascolta bene quel che devo dirti. – Ma per che fine questo nuovo viaggio? Tornò a chiedere Hermann che in quel momento prestava più attenzione ai suoi intimi pensieri che alle parole di William. E come se questa domanda avesse servito a suscitargli un’altra associazione d’idee. – Ah! È il viaggio della luna di miele! Esclamò picchiandosi sulla e spalancando gli occhi sotto le sue lenti da miope. Meravigliato di non sentire	– Certamente, quando si trova da star bene. Capisco! È il tuo viaggio di nozze! esclamò Hermann picchiandosi colla mano, sulla fronte e spalancando gli occhi cerulei sotto le sue lenti da miope. Il silenzio di William lo sorprese.

alcuna risposta d'Usinger quasi avesse voluto raccogliere meglio i suoi pensieri, egli appoggiò allora i gomiti sulle ginocchia, mise la testa fra le palme e stette un minuto silenzioso. William lo guardava e lo lasciava fare.	

È evidente la volontà dell'autore di perseguire una maggiore compattezza narrativa, evitando di indugiare in descrizioni superflue ed eliminando intere porzioni di dialogo.

Inoltre, alla notizia che la futura moglie di William sposerà un altro, nella rivista trova spazio una tirata misogina espunta nell'autografo: Hermann afferma che la donna è «perversa per natura», «l'essere più spregevole di tutta la creazione»; William lo riconduce all'ordine, dicendo che sta pronunciando quelle parole solo perché è turbato dalla notizia appena ricevuta. Gli preme ridimensionare la portata delle affermazioni dell'amico: «Nessuno più di me dovrebbe gridare ai quattro venti la snaturata brutalità di cotesta creatura piena d'infami sorrisi e di lagrime ingannatrici», dice William; e aggiunge che la donna non è perversa per natura, ma «vi sono donne che vincono in malizia per il demonio, e meriterebbero che si creasse un inferno speciale per esse».

La nuova stesura parte direttamente dal momento successivo, in cui William dice che anche la madre non vuole più vederlo, ed Hermann gli consiglia di andare in America. Nella rivista è ancora presente una sequenza descrittiva sull'America, seguita dal caloroso augurio di Hermann:

Là, in mezzo a quella natura quasi ancora vergine; salendo il corso di quei fiumi che paiono mari; traversando quelle inestricabili foreste piene di tutte le più grandi meraviglie della vegetazione; viaggiando per quelle immense praterie abitate da pochi uomini perduti nella solitudine, corse e ricorse da truppe di cervi, di zebre, di bufali, di cavalli selvatici, sotto quel cielo magnifico, in mezzo a quelle città ricche di tutti i miracoli della civilizzazione più avanzata; sì, William, lì ti sarà facile dimenticare questa vecchia Europa che casca a pezzi da ogni parte, e rifarti a nuovo il cuore straziato da così grandi ed immeritate sciagure! Io ti auguro il più felice viaggio, amico mio; e tu sai se te l'auguro di cuore, quantunque mi sia troppo doloroso il dirti addio forse per sempre!

In *A* (e poi nei volumi da *UB* in poi, con minimi aggiustamenti) leggiamo invece, più sinteticamente:

– Hai ragione. Vai in America: abbandona questa vecchia Europa che casca a pezzi da ogni parte. Vai in America. Buon viaggio! Fra quella natura ancora vergine potrai presto rifarti il cuore.

Buon viaggio!... Ma è triste doversi dire addio forse per sempre!

Quando William si congeda, Hermann rimane da solo con i suoi pensieri. Nella rivista (e non nel manoscritto) la voce narrante torna a rivolgersi al lettore dicendo che non può rivelare nulla della meditazione in cui a quel punto sprofonda Hermann: «non posso rivelarle nulla, mio caro lettore, per l'ottima ragione che ne so quanto lei».

Un'altra variante interessante è costituita dalle parole che Hermann riserva al dottor Cymbalus. Quando William chiede: «È dunque un Dio cotest'uomo?», nella rivista Hermann risponde: «Uno scienziato, cioè un uomo che è andato ad appostarsi più presso a Dio di tutti gli altri». In questa versione, dunque, lo scienziato è semplicemente più vicino alla divinità, ma conserva ancora esplicitamente la sua natura umana. Nel manoscritto, invece, Hermann risponde: «Uno scienziato; val quasi lo stesso». La portata dell'affermazione è ancora maggiore, con lo scienziato che viene “quasi” identificato con una divinità.

Nella rivista è molto più estesa anche la descrizione dello studio del dottor Cymbalus. L'ambiente ha le caratteristiche di una *Wunderkammer*.

Libri, carte, mappe, strumenti, boccette, vasi, tutto vi era disposto con ordine e precisione e l'ordine della mente di colui che vi abitava. Due vetrine, una piena di crani umani ed animali, di ossa d'ogni sorta, di bocce con preparati anatomici conservati dentro l'alcool; l'altra con due scheletri d'uomo e di donna ritti in piedi e sostenuti da fili invisibili, furono i mobili che più attirarono l'attenzione d'Usinger, il quale già nell'entrare aveva provocato certi brividi che gli si scorgevano benissimo nel pallore eccessivo del viso.

Nell'autografo leggiamo invece:

Il dottore condusse i due ospiti nel suo gabinetto di studio, un caos di libri, di carte, di mappe, di strumenti, di boccette, di vasi, di crani, di preparati anatomici, di scheletri umani.

Anche la descrizione del dottore viene sintetizzata, eliminando un brano in cui l'autore tenta di descrivere l'anima del personaggio:

Inoltre dentro quella pupilla splendida e sicura s'intravedeva l'anima che, steso il volo nell'immensità, aveva con ardita ostinatezza costretto la natura a palesargli i suoi più intimi arcani; s'intravedeva l'anima che ormai era giunta ad osservare l'universo con occhio ben differente da quello degli altri, e trovava bellezze, meraviglie, vita ed armonia dove il resto degli uomini non riconoscevano che bruttezza, orrore, disordine e morte; l'anima infine che dalle verità conquistate aveva tratto forza di mente, bontà di cuore, conforti pel presente e speranze per l'avvenire.

Il brano, inizialmente ricopiato fino a «disordine e morte» sull'autografo, viene rielaborato con l'introduzione di alcune varianti (ad es. «il genio» in luogo di «l'anima»); l'autore, però, decide alla fine di cassarlo per intero.

Sempre in maniera coerente con la ricerca di una maggiore concentrazione narrativa, nel passaggio all'autografo viene espunta la sequenza in cui si racconta la storia di William (con la morte dei genitori adottivi e la ricerca della madre naturale che lo aveva respinto). È scoriata anche la narrazione dell'intervento, eliminando un'indicazione sull'espressione del dottore che fornisce informazioni sul suo stato d'animo («La sua fronte appariva corrugata come per tener meglio raccolto il pensiero sull'atto straordinario che doveva compiere»), così come l'inquietante descrizione della sala operatoria vista dagli occhi di Hermann, prima di uscire su richiesta del dottor Cymbalus: «Hermann diede un'ultima occhiata al suo povero Usinger, e sentì corrergli un gelo per l'ossa quando, fermatosi sull'uscio, poté abbracciare coll'occhio dentro la stanza mezza sepolta nell'oscurità quegli apparecchi, quelle cortine, quel letto e la figura del suo amico che pareva un cadavere».

Anche la descrizione del decorso post-operatorio, con le convulsioni e il risveglio di William, viene sintetizzata. Nelle due versioni rimane invariato l'atteggiamento del dottor Cymbalus, inizialmente contrario all'operazione perché è una violazione delle leggi della natura, con minimi aggiustamenti: se nella rivista il dottore si rivolge a William con «dolce e paterno rimprovero», nell'autografo il suo atteggiamento è di «paterna ironia»⁴³. In ogni caso, il dottor Cymbalus definisce in entrambe le versioni del testo l'operazione come un'«opera di rovina» di cui avverte la «gravità»; tenta di far desistere William dal suo proposito con le stesse argomentazioni (può sopperire alla carenza di affetti familiari provando a «beneficare» i propri simili; inoltre, l'operazione è un «sacrilegio» perché comprometterebbe la «meravigliosa armonia» del suo organismo).

Il testo della rivista viene ripreso pressoché integralmente nella descrizione degli effetti dell'intervento sullo stato d'animo di William: è il primo luogo del manoscritto in cui vengono incollati direttamente ritagli della *Nazione*. Capuana interviene ulteriormente sui ritagli, con poche sostituzioni a livello lessicale. L'intervento più consistente vede l'espunzione di un brano in cui vengono descritti i vantaggi dell'intervento: William può «scorrere» e soffermarsi sugli avvenimenti del passato nella sua memoria come se fossero i quadri di una galleria.

In entrambe le stesure William rimane insensibile e non reagisce né quando la madre torna a cercarlo, né quando viene ritrovato il corpo senza vita della donna amata. A un certo punto comincia a provare stanchezza per la sua vita «regolare e monotona», avverte la noia.

Nella rivista questo accade poco dopo, trascorsi quattro o cinque mesi dall'intervento; nell'autografo, invece, avviene sei anni dopo. A questo punto William tenta di risvegliare le sue emozioni; nell'autografo si limita a compiere il tentativo estremo di andare a trovare la madre, mentre nella versione su rivista si impegna in diversi tentativi per risvegliare il cuore. Dopo l'incontro con la madre, «il gelo che gl'invadeva l'anima non si era sciolto, ed i baci e gli amplessi di sua madre gli avevano fatto ribrezzo quasi li avesse avuti da una statua». A questo punto, William viene invitato a un ballo; è convinto che, incontrando un'altra donna, sarà in grado di provare nuovamente qualcosa, di infatuarsi. Partecipa attivamente alla festa, ballando con diverse giovani:

Che fronti serene! Che occhi di stelle! Che sorrisi! Che canti! Egli sperò in loro, sperò in quei tesori di grazie e di malie che profonde attorno a sé la giovinezza della donna; e fu pieno di brio, di galanteria di arditezza come nessun altri dei giovani invitati; e giunse a mettere il fuoco in tutte quelle bionde teste di ragazze, prodigando a questa un motto, a quella un sorriso, ballando con una, perdendosi tra la folla tenendo un'altra sotto il braccio, destando in tutte curiosità e meraviglia per quella bizzarra leggerezza che lo faceva trascorrere da giovinetta a giovinetta precisamente come farfalla di fiore in fiore!

Il giorno dopo, però, è «stanco di tanti sforzi impiegati a ridestare la morta fiamma del suo affetto», e avverte che «il gelo che gl'invade l'anima» è «più denso che mai».

Decide quindi di provare a viaggiare, per riscoprire la natura: «Allora si rivolse a quella natura che tante volte gli aveva dato emozioni così profonde da spingerlo fino al pianto. E tornò a viaggiare, e rivede le magnificenze d'Italia, le colossali ruine dell'Asia; rivede il mare, le alpi, le foreste, i deserti!» Scegliendo di operarsi, però, William ha violato le leggi della natura; il legame con essa è stato ineluttabilmente reciso, e gli appare dunque come «un libro scritto in caratteri indecifrabili, su cui avrebbe perduto gli occhi prima di giungere a capirne una lettera sola». È solo a questo punto, nella rivista, che William si reca dal dottor Cymbalus, prendendo infine la decisione di suicidarsi. Per Capuana la conclusione della vicenda non necessita di essere riscritta: incolla di nuovo la rivista sull'autografo, intervenendo anche in questo caso sul testo solo con minimi ritocchi.

7. Le metamorfosi del testo e la poetica di Capuana, tra ironia e patto autore-lettore

Nella versione destinata al volume, la conclusione della vicenda è anticipata da un'esclamazione assente sulla rivista: «Maledetta la scienza che lo aveva ridotto così!». Il

pentimento di William appare dunque ancora più radicale. Considerando anche che nel passaggio all'autografo vengono espunte le sequenze che illustravano i vantaggi dell'operazione, possiamo affermare che in questa versione è ancora più evidente la diffidenza e la condanna nei confronti della scienza, colpevole di aver reciso il legame con la natura perché ne sono state sfidate le leggi. Anche se William maledice la scienza, egli è l'unico colpevole della sua fine: lo stesso dottor Cymbalus inizialmente si era rifiutato di effettuare l'operazione chirurgica proprio perché essa avrebbe sovvertito le leggi naturali. Come afferma nella conclusione del racconto, il dottore aveva ceduto e aveva deciso di accontentare il suo paziente solo perché «sedotto da un'ombra di speranza»: quella che la natura potesse avere pietà di un uomo che aveva sofferto così tanto nonostante la sua giovane età. «Ma essa», afferma il dottor Cymbalus, «è stata inesorabile».

Il lavoro svolto da Capuana sul macrotesto ha lo scopo di adattare il racconto a una destinazione diversa, alla raccolta in volume: procede sintetizzando e accorciando il testo e rinuncia a sequenze descrittive e dialogiche per garantire maggiore unità alla narrazione. In qualche modo, però, la relazione con il lettore ne risente: nella versione su rivista, il narratore si rivolge direttamente a chi legge, cosa che non avviene più nella versione destinata al volume (ad esempio: «Il lettore avrà forse viaggiato in Germania...No? Non importa; avrà certamente letto qualche descrizione di piccole città tedesche... Qualcuna?... Mi basta»; «Ma non abbia paura», o ancora, riferendosi a Hermann Strauss, «si sprofondò in una meditazione di cui non posso rivelarle nulla, mio caro lettore, per l'ottima ragione che ne so quanto lei»). È come se la rivista gli consentisse di ricercare un contatto più vivo e autentico con il lettore, al quale si rivolge direttamente, instaurando una forma di complicità anche grazie all'ironia (che prevale soprattutto nell'introduzione alla puntata iniziale); nell'adattamento del testo al volume, Capuana si costringe a rinunciare a questa componente.

È probabile che questa scelta sia legata anche al genere nel quale il racconto rientra. L'intonazione ironico-umoristica e l'atteggiamento di disincantato distacco (che si manifestano spesso nel Capuana "fantastico") mal si accordano, o addirittura contrastano apertamente con la convenzione alla base del patto stipulato tacitamente tra il narratore e il lettore in questo genere di narrazioni. Il patto presuppone la "buona fede" del narratore e la "fiducia" da parte del lettore, che si lascia (pur momentaneamente) coinvolgere nel gioco con la paura e con l'assurdo tipico del genere; l'elemento dell'ironia, dunque, rischia di inficiare l'effetto "fantastico" della narrazione, minando alla base il senso di esitazione che coglie il lettore davanti alla violazione e allo stravolgimento delle leggi della natura, tratto distintivo alla base del fantastico sempre secondo Todorov⁴⁴.

8. Le trasformazioni del testo in forma “liquida”: per un’edizione critica digitale dei racconti capuaniani

I racconti di Capuana hanno una storia editoriale molto articolata: l’autore ripubblica i testi a distanza di decenni (per quanto riguarda *Il dottor Cymbalus*, dall’edizione pubblicata in rivista all’ultima versione trascorrono quasi cinquant’anni). Spinto dalla costante e instancabile attività di ricerca linguistica di quegli anni, egli introduce numerose varianti che investono il livello grafico e fonetico, morfosintattico e lessicale. Inoltre lavora spostando, aggiungendo o espungendo sequenze narrative, intervenendo anche sul macrotesto. La tradizione, già particolarmente nutrita per la presenza di numerosi testimoni a stampa, è complicata anche dalla presenza di uno o più testimoni autografi.

Realizzare un’edizione critica dei racconti capuaniani con il classico apparato a piè di pagina si rivela un’operazione problematica per due ragioni: sia per la difficoltà di restituire in maniera esaustiva il processo elaborativo di ogni testo, sia per la differente natura delle varianti, micro e macrotestuali, provenienti da testimoni manoscritti e a stampa, sia per la grande quantità di testimoni da gestire. In queste condizioni è difficile immaginare un apparato che, dovendo rispettare i limiti fisici imposti dalla pagina di un’edizione cartacea, riesca anche a essere comprensibile e di facile accessibilità al lettore, anche nel caso in cui quest’ultimo sia un lettore specialista.

Un’edizione critica digitale⁴⁵ è in grado di arginare parte di questi problemi, con il vantaggio di rendere la lettura dell’apparato intuitiva e *user-friendly*, garantendo anche a un lettore meno esperto la possibilità di entrare interattivamente nel cantiere del Capuana narratore. Un’edizione critica digitale assicura la possibilità di ampliare la quantità di materiali di ricerca rappresentabili, fornendo anche forme multiple di rappresentazione e consultazione, a differenza dei metodi tradizionali, orientati verso un’unica modalità di presentazione. Il formato digitale consente anche di rappresentare le varianti in maniera esaustiva, senza necessità di perdere informazioni per “semplificare” l’apparato, consentendo di veicolare la complessità e il dettaglio.

Nell’ambito del progetto *Verismo digitale* è in corso di realizzazione l’edizione critica digitale dei racconti di Luigi Capuana.⁴⁶ I testi dei racconti con le relative varianti vengono tradotti per la macchina utilizzando il sistema di codifica elettronica XML-TEI⁴⁷. Attraverso il *software* di visualizzazione EVT2⁴⁸, l’utente può consultare l’edizione critica. I luoghi del testo interessati dalla presenza di varianti sono evidenziati e cliccabili; interagendo con il testo evidenziato, l’utente può visualizzare tutte le varianti e i testimoni che le contengono. Può inoltre affiancare più versioni del testo e scorrerle in maniera sinottica.

La codifica del *Dottor Cymbalus* prevede i seguenti testimoni (indicati nella codifica con il tag <witness> all'interno del tag <listWit>, che contrassegna la lista dei testimoni):

```
<listWit>
  <witness xml:id="R">R ("La Nazione", Firenze, 3-8 ottobre 1867)</witness>
  <witness xml:id="A">A (Autografo, Biblioteca comunale "Luigi Capuana" di Mineo)</witness>
  <witness xml:id="Av">Av (varianti dell'autografo)</witness>
  <witness xml:id="UB">UB ("Un bacio e altri racconti", Ottino, Milano 1881)</witness>
  <witness xml:id="Rs">Rs (Ristampa, Biblioteca comunale "Luigi Capuana" di Mineo)</witness>
  <witness xml:id="St">St (Stamponi, Biblioteca comunale "Luigi Capuana" di Mineo)</witness>
  <witness xml:id="SF83">SF83 ("Storia fosca", Sommaruga, Roma 1883)</witness>
  <witness xml:id="SF86">SF86 ("Storia fosca", Giannotta, Catania 1886)</witness>
  <witness xml:id="N">N ("Il nemico è in noi", Giannotta, Catania 1914)</witness>
</listWit>
```

Il testimone indicato con la sigla *Av* è un testimone virtuale; la sua presenza ci consente di includere nell'edizione critica digitale non solo la versione finale del testo dell'autografo (indicata con *A*), ma anche tutte le varianti depositate nel manoscritto.

All'interno della codifica le varianti sono rappresentate mediante il *Parallel Segmentation Method*⁴⁹: ogni luogo del testo interessato da varianti è racchiuso all'interno del tag <app> (che costituisce dunque l'apparato vero e proprio dell'edizione critica digitale). La lezione del testo base si indica adoperando il tag <lem>, elencando il testo base e tutti i testimoni che con esso concordano mediante l'attributo @wit; le varianti si indicano invece con il tag <rdg>, elencando i testimoni che le contengono sempre con l'attributo @wit.

Nella redazione della codifica l'operazione più complessa è costituita dalla rappresentazione delle varianti che caratterizzano il passaggio da *R* ad *A*: i brani, in questo passaggio interessati da riscritture e rimaneggiamenti a livello macrotestuale, nelle edizioni successive vedono una serie di interventi a livello microtestuale, che riguardano la punteggiatura, singole parole o sintagmi. La soluzione più immediata potrebbe consistere nel trascrivere di volta in volta il testo di ciascun testimone; tuttavia, questa soluzione non costituisce una via sostenibile perché renderebbe il codice ridondante, cioè ripetitivo, con una codifica decisamente più lunga rispetto al testo del racconto. Inoltre, comporterebbe un

problema di difficile risoluzione a livello di visualizzazione: il software evidenzierebbe con lo stesso colore e le medesime modalità tutte le versioni del testo, e dovrebbe essere l'utente, nel corso della lettura, a rintracciare le differenze relative al livello microtestuale, con il rischio di perdere informazioni preziose relative alle scelte linguistiche operate da Capuana (ad esempio, l'oscillazione tra le forme di imperfetto con o senza labiodentale *aveva/avea*, l'utilizzo delle forme analitiche o sintetiche delle preposizioni articolate, o la scelta tra forme lessicali più o meno marcate in diatopia o diastratia).

Si è scelto dunque di includere l'attributo @type all'interno di <rdg>, definendo l'attributo #microvariant: è possibile in questo modo contrassegnare le varianti microtestuali. Modificando il foglio di stile, il *software* è "istruito" in modo da contrassegnare le varianti che riguardano porzioni di testo più piccole mediante un altro colore. In questo modo si evita la dispersione di informazioni in fase di consultazione, conservando un'interfaccia *user-friendly*, che assicura a tutti gli utenti la possibilità di leggere agevolmente il testo secondo una prospettiva non solo sincronica, ma anche diacronica.

In questi termini, la rappresentazione digitale del laboratorio capuaniano assume le istanze ecdotiche più aggiornate della filologia d'autore, e le proietta verso una forma di interazione testo-lettore alla quale ogni filologo che voglia costituirsi quale mediatore di un testo della nostra tradizione deve mirare.

MIRYAM GRASSO

Note

¹ D. Tanteri, *Capuana fantastico (e fantascientifico)*, in *Annali della Fondazione Verga*, VIII, 2015, pp. 21-44, a p. 24.

² In una lettera a Giovanni Verga del 1881, Capuana si riferisce al *Dottor Cymbalus* e a *Un caso di sonnambulismo* definendoli «i due racconti fantastici» (Lettera di Luigi Capuana a Giovanni Verga, Mineo, 3 giugno 1881, in G. Verga, *Carteggio con Capuana*, edizione critica a cura di M. Giuffrida, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2024, p. 155). Anche nell'*Avvertenza* a *Il nemico in noi* (Giannotta, Catania 1914) egli definisce *Il dottor Cymbalus* la sua «fantastica narrazione».

³ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1970, p. 26.

⁴ L'intervento chirurgico effettuato dal *Dottor Cymbalus* si presenta «almeno in teoria – come tecnicamente non impossibile»; per questo motivo si può ricondurre il racconto al genere della fantascienza. Cfr. D. Tanteri, *Capuana fantastico (e fantascientifico)*, cit., p. 25.

⁵ Ivi, pp. 26-27.

⁶ Vd. S. Cigliana, *Introduzione*, in L. Capuana, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Edizioni del Prisma, Catania 1995, p. 10.

⁷ Ivi, p. 42.

⁸ M. Tropea, *Contributo per un ordinamento delle novelle spiritiche di Luigi Capuana*, in *Annali della Fondazione Verga*, VIII, 2015, pp. 45-72, a p. 55.

⁹ Ivi, p. 72.

¹⁰ L. Capuana, *Il «Di là»*, in Id., *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Edizioni del Prisma, Catania 1995, p. 225.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A. Cedola, *Introduzione*, in L. Capuana, *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Pendragon, Bologna 2007, p. 8.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 25.

¹⁵ A. Cedola, *Introduzione*, cit., p. 10.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷ Vd. A. Cedola, *Introduzione*, cit.; D. Tanteri, *Capuana fantastico (e fantascientifico)*, cit.; M. Tropea, *Contributo per un ordinamento delle novelle spiritiche di Luigi Capuana*, cit. Cfr. anche D. Bellinzani, *Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana*, in *Italianistica Debreceniensis*, XXVII, 2022, pp. 10-29.

¹⁸ Secondo Tanteri sono «datamente» riconducibili al *corpus* del fantastico anche *Un melodramma inedito* e «*Idem per diversa*», entrambi parte della raccolta *Le Appassionate* (1893). Cedola include nel novero anche *Tortura*, pubblicato insieme a *Un melodramma inedito* in *Fumando* (1889) e poi nelle *Appassionate*. Cfr. D. Tanteri, *Capuana fantastico (e fantascientifico)*, cit., p. 26, e A. Cedola, *Introduzione*, cit., p. 51.

¹⁹ Si tratta di *Per un sogno* (uscito sul *Fanfulla della Domenica* il 16 settembre 1900), *La redenzione dei capilavori* (uscito su *Natura ed Arte* l'1 aprile 1900), *L'invisibile* e *Il busto* (entrambe pubblicate su *L'illustrazione italiana*, rispettivamente il 13 gennaio e il 24 marzo 1901), oltre alla novella inedita *Enimma*.

²⁰ Al filone strettamente fantastico si possono ricondurre sicuramente *Presentimento* e *Il sogno d'un musicista*.

²¹ Editto da Sandron, il volume include *Suggestione*, già pubblicata sulla rivista *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea* il 15 aprile 1901, *La evocatrice*, uscita su *La Riviera Ligure* nel 1902, e gli inediti *Forze occulte* e *L'inesplicabile*. Come nota Ilaria Muoio, quest'ultima novella in realtà non uscì nello stesso fascicolo della *Evocatrice* e potrebbe essere retrodatata (tardo-ottocentesca, e non dunque riconducibile al biennio 1901-1902 come tutti gli altri testi della raccolta). Cfr. I. Muoio, *Capuana e il modernismo*, Pacini, Pisa 2023, p. 199.

²² Nel 1904, sulla *Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, esce *Un vampiro*, poi ripubblicata da Voghera nel 1907 unitamente all'inedito *Fatale influsso*.

²³ Include *Veggenza* (uscita l'1 dicembre 1905 su *Natura ed Arte*), *Elios! (Dal taccuino di un matto)*, uscita nel luglio 1906 in *Varietas. Rivista mensile illustrata, Sogni... non sogni!* (già pubblicata sul *Marzocco* del 23 settembre 1906) e *L'allucinato* (già uscito nella raccolta *Del braccialetto* datata 1898).

²⁴ Include *Presentimento*, *Il sogno d'un musicista*, *La redenzione dei capilavori*, *Il busto*, *L'invisibile* e *La evocatrice* (con il nuovo titolo *La maga*), unitamente a testi più vicini al sottogenere fantascientifico, come *La scimmia del prof. Schütz*, *L'incredibile esperimento*, *L'eròmetro* e l'inedito *La conquista dell'aria*.

²⁵ Fa parte della raccolta un altro testo solitamente ricondotto nel filone della produzione fantastica capuaniana, *La nemica* (uscito qualche anno prima, precisamente il 6 aprile 1909, sulla rivista *La donna. Rivista quindicinale illustrata*).

²⁶ Include un inedito, *La voglia*, e *Da lontano*, già pubblicato sulla *Nuova Antologia* l'1 agosto 1913.

²⁷ Include il racconto *Nella pensione*, uscito il 7 agosto del 1913 su *Il Secolo. Gazzetta di Milano*.

²⁸ Capuana scrive anche un diario, nel quale annota le sue esperienze di fenomeni soprannaturali e medianici: L. Capuana, *Diario spiritico ossia Comunicazioni ricevute dagli spiriti per medianità intuitiva*, in *Luce e Ombra*, 7-8, 1916, pp. 338-352; 9, 1916, pp. 395-403; 10, 1916, pp. 431-440.

²⁹ S. Cigliana, *Introduzione*, in L. Capuana, *Mondo occulto*, cit., p. 10.

³⁰ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 82.

³¹ Cfr. A. Cedola, *Introduzione*, cit., pp. 40-41.

³² Ivi, p. 60.

³³ Ivi, pp. 60-61.

³⁴ R. Bigazzi, *La carriera di un novelliere*, in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno (Montréal, 16-18 marzo 1989), a cura di M. Picone ed E. Rossetti, Salerno, Roma 2013, pp. 97-112, a p. 102.

³⁵ L. Capuana, *Storia fosca*, Giannotta, Catania 1886, p. 155.

³⁶ Cfr. I. Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Franco Cesati, Firenze 2018, p. 25.

³⁷ L. Capuana, *Spiritismo?*, in Id., *Mondo occulto*, cit., pp. 55-162.

³⁸ Ivi, p. 62.

³⁹ Ivi, p. 63.

⁴⁰ Ivi, p. 64.

⁴¹ L. Capuana, *Il «Di là»*, in Id., *Mondo occulto*, cit., p. 227-228.

⁴² Cfr. F. Foni, *Lo scrittore e/è il medium. Appunti su Capuana spiritista*, in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, VII, 2007, pp. 397-416. Sul legame tra scrittura, medianità e scienze mediche in Capuana, vd. anche L. Michelacci, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Pendragon, Bologna 2015.

⁴³ La parola che precede «paterna» è illeggibile a causa di una macchia di inchiostro; nell'edizione del 1883 si legge «con un accento di paterna ironia».

⁴⁴ Cfr. D. Tanteri, *Capuana fantastico (e fantascientifico)*, cit., pp. 37-38.

⁴⁵ Per un'introduzione alle questioni relative alla filologia digitale, si veda: M. Biffi, S. Magherini, *Filologia digitale*, in *Filologia della letteratura italiana*, a cura di G. Ruozzi e G. Tellini, Le Monnier, Milano 2024, pp. 243-255.

⁴⁶ I criteri dell'edizione digitale sono discussi in AAVV, *Verismo digitale. Per un'edizione digitale commentata delle opere di Verga, Capuana, De Roberto*, in *MeTe digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Atti del XIII Convegno Annuale AIUCD, AIUCD, Catania 2024, pp. 252-259.

⁴⁷ *tei P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. Version 4.3.0*, Tei Consortium, 2021.
<http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/>.

⁴⁸ *Edition Visualization Technology (EVT)*, a cura di Roberto Rosselli Del Turco, è la tecnologia di visualizzazione più utilizzata per le edizioni scientifiche digitali in ambito italiano: <http://evt.labcd.unipi.it>. Vd. anche R. Rosselli Del Turco, C. Di Pietro, C. Martignano, *Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo*, in *Umanistica digitale*, VII, 2019, pp. 5-21.

⁴⁹ Cfr. *TEI P5: Guidelines*, paragrafo 12.2.3: <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html#TCAPPS>.

LA RICERCA DI UNA NUOVA LINGUA
IN C'ERA UNA VOLTA
PER UNO STUDIO DEL LABORATORIO VARIANTISTICO
DI LUIGI CAPUANA

Nel 1882 Luigi Capuana pubblica la sua prima raccolta fiabistica, C'era una volta, presso i Fratelli Treves, indirizzandola ai piccoli lettori che già lo avevano seguito nelle uscite in rivista. Il volume verrà pubblicato nuovamente nel 1885, dopo essere stato rimaneggiato più volte, e riapparirà rivisitato e corredato di nuove fiabe nell'edizione del 1889. Il febbrile lavoro del mineolo si concentra sulla correzione dei testi, sullo spostamento delle virgole e sulla ricerca di un lessico che si possa avvicinare ad un nuovo italiano, spesso vicino a quello di Carlo Collodi. La questione della lingua appare essere fondamentale per il Capuana fiabista, il quale, consapevole di scrivere e pubblicare per i nuovi piccoli italiani, si chiede quale sia la lingua perfetta da adoperare nelle proprie fiabe. Il presente contributo mira a presentare lo studio del laboratorio variantistico relativo alla raccolta C'era una volta, mostrando evoluzioni e moti nella scrittura del mineolo.

Parole chiave: *filologia, varianti, Capuana, edizioni digitali, Verismo digitale*

In 1882, Luigi Capuana published his first collection of fairy tales, C'era una volta, through Fratelli Treves, dedicating it to young readers who had already followed his work in his previous publications. The volume was republished in 1885 after multiple revisions, and later appeared, in a revised edition with new fairy tales, in 1889. Capuana's meticulous labor focused on the correction of the texts, the repositioning of commas and the search for a vocabulary that could approach a new Italian language, often resembling that of Carlo Collodi. The issue of language appears to be fundamental for Capuana as a storyteller. Aware that he is writing and publishing for the new young Italians, he questions which is the perfect language to employ in his fairy tales. This contribution aims to present a study of the variants related to the collection C'era una volta, highlighting the evolutions and the shifts within the writing of the author.

Keywords: *philology, variants, Capuana, digital editions, Verismo digitale*

Luigi Capuana comincia a cimentarsi nella scrittura di fiabe circa vent'anni dopo l'Unità d'Italia, un periodo in cui la questione linguistica è centrale e in cui gli intellettuali si interrogano su quale italiano debba essere consegnato ai lettori dell'appena unificato paese. Capuana si inserisce in questo contesto culturale con uno sguardo attento e preciso, portando avanti una lunga riflessione sulla lingua da utilizzare nelle proprie opere. Si tratta di un problema che l'autore cerca di sviscerare sin dal 1864, quando scrive delle ottave sull'argomento della lingua italiana. Egli si trovava a Firenze, e in questo contesto affermò che la lingua italiana, nata in Sicilia, era ormai custodita in Toscana e riceveva in visita moltissimi siciliani innamorati¹. Emerge il «tema fraternamente unitario»² e la visione del toscano come lingua italiana³. Sulla base della prospettiva emersa già da allora e di quella desumibile dagli scritti critici, come gli *Studii sulla letteratura contemporanea* del 1880 e *Gli ismi contemporanei* del 1898, l'autore sottolinea la necessità di attingere al parlato, mostrando la centralità del problema linguistico. Proprio nelle recensioni alle opere di Verga egli scrive che l'amico ha saputo fondere «apposta per essi [i personaggi], con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglione di sintassi [...]»⁴.

La questione linguistica si profila come necessità di scegliere tra diverse varietà possibili, dall'italiano letterario al siciliano, dal toscano all'italiano comune, fino ad arrivare all'italiano parlato. Proprio per questo le raccolte fiabistiche e le novelle pubblicate in questi anni testimoniano un frenetico processo correttorio, sintomo di una lunga ricerca sulla forma perfetta da conquistare:

«Nel mettersi a scrivere delle novelle o dei romanzi, bisognava badare a foggare quest'opera giusta la sua ultima forma [...]. Infatti, [...] vedreste evidentissimi i segni di un penoso lavoro, diretto ad ottenere il risultato di rendere la novella, dirò così, autonoma, qualcosa d'indipendente, di fuori del tutto dal suo autore.»⁵

Per Capuana il processo di costruzione della lingua risponde alla necessità di fare del testo un organismo autonomo, ricercando una forma perfetta, quanto più aderente al genere a cui esso appartiene. Si tratta di un processo che coinvolge tutte le opere dell'autore e quelle dei sodali dell'«officina verista»⁶. Un caso esemplare è rappresentato dalle correzioni che egli effettuò su *La Sorte* di Federico De Roberto con lapis di diversi colori per ogni livello testuale⁷. Si tratta di uno studio linguistico attentissimo, incentrato su tutti i livelli, dall'analisi degli elementi minimi come punteggiatura, fonetica e grafia, fino agli elementi lessicali e sintattici. Nel caso delle fiabe, Capuana scriverà anni dopo, nel 1899:

«Quando il soggetto di una novella, di un romanzo, di una fiaba mi ha attirato, io non mi sono mai chiesto se esso era naturalista, verista, idealista o simbolista; ho badato soltanto a dargli la forma più schietta e più conveniente ad esso; se io sia riuscito o no è un'altra quistione. Mia intenzione era unicamente fare opera d'arte. Non ho mai pensato che o una fiaba o una novellina per bambini potesse essere cosa diversa da una novella, diciamo, psicologica o pure di soggetto paesano, o da un racconto di larghe proporzioni o da un romanzo. Convinto che la forma è tutto, o quasi, in un'opera d'arte, mi sono ingegnato di dare alla fiaba, alla novellina per bambini, alla novella psicologica o paesana, al racconto e al romanzo la loro natural forma, ora ingenua, ora semplice, ora un po' più complicata; e dicendo forma non intendo parlare soltanto della lingua e dello stile, ma anche dell'intimo organismo di ciascuna opera d'arte.»⁸

La forma è tutto secondo il mineolo, di conseguenza la scrittura di un testo non può che essere fatta di ripensamenti e correzioni, avallando l'epiteto affibbiatogli da Francesco Torraca di «idealista della forma»⁹. A dispetto dell'affermazione che la scrittura di una novellina per bambini possa essere simile a quella della novella psicologica o paesana, vedremo *in corpore vili* sulle carte d'autore quali siano effettivamente le direzioni correttorie perseguite da Capuana nel genere fiaba, genere primitivo e spontaneo¹⁰, che custodisce un *quid* ulteriore rispetto ai testi veristi *tout court* e che comporta un altro mondo linguistico da ricercare.

1. Le fiabe

Il primo e ben riuscito tentativo nella scrittura di fiabe è attestato da *La Reginotta*, scritta nel 1881 e pubblicata solo nel 1883, due anni dopo la data di stesura. Già in questa prima prova si rivelano gli elementi essenziali della fiaba capuaniana, che giungeranno a maturazione nelle raccolte successive come *C'era una volta*. Proponiamo di seguito l'analisi dell'iter correttorio dell'autore su questa prima raccolta di fiabe, nel contesto della realizzazione dell'edizione critica digitale all'interno del progetto *Verismo digitale*. Il portale presenta le edizioni di *C'era una volta* e de *Il Raccontafiabe* da un punto di vista filologico, tramite la forma dell'hyperedizione – un ipertesto che fornisce all'utente risorse multimediali congiuntamente ad elementi esplicativi e interpretativi – e sotto l'aspetto concordanziale. L'impiego del nuovo paradigma del digitale, nell'aspetto della codifica puntuale in linguaggio XML-TEI, consente di addentrarsi nel testo, di studiarne gli aspetti linguistici e narratologici in maniera approfondita e di mettere in rilievo gli elementi salienti dell'opera. Per quanto riguarda le fiabe, in assenza di edizioni critiche e insieme all'hyperedizione, si propone un approfondimento filologico attraverso l'edizione critica digitale delle varianti a stampa, presentata tramite il software EVT1, e l'edizione diplomatica delle carte conservate presso la Casa-Museo Luigi Capuana di Mineo, in cui ritroviamo protofiabe e abbozzi:

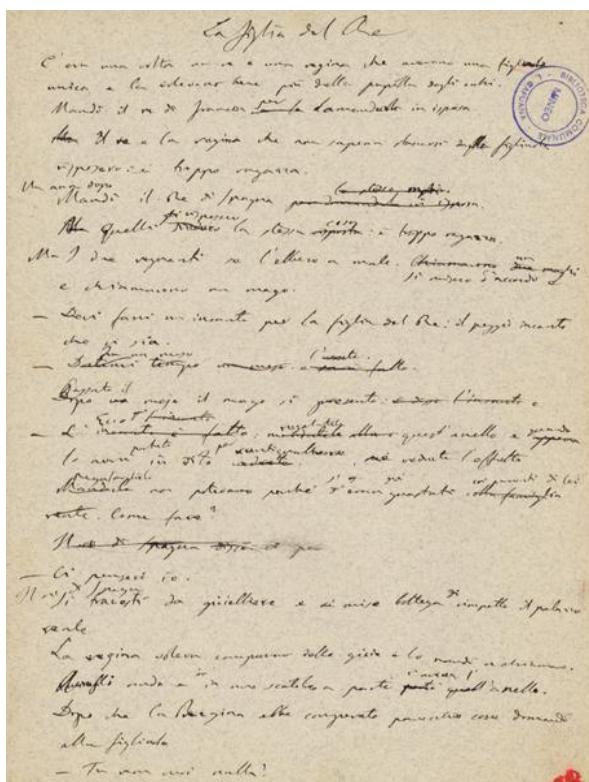


Figura 1. Manoscritto de *La figlia del Re* custodita presso la Casa-Museo Luigi Capuana di Mineo.

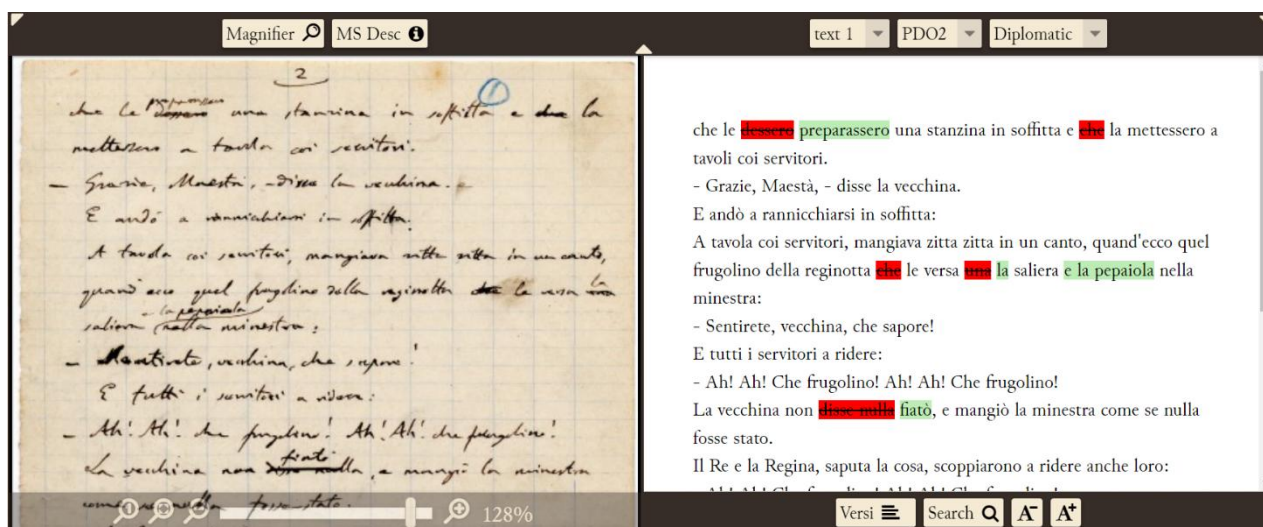


Figura 2. Esempio di visualizzazione con EVT1.

Tramite gli strumenti delle *Digital Humanities* è possibile mettere in risalto gli elementi significativi del testo, secondo un approccio integrato tra ermeneutica e informatica umanistica. Nel contesto della realizzazione della nostra edizione digitale sono state portate avanti le analisi della prima raccolta di cui proponiamo il laboratorio variantistico.

L'opera presenta quattro edizioni: *C'era una volta*, edita da Treves nel 1882 (con sigla C82); *C'era una volta*, seconda edizione Treves del 1885 (C85), *C'era una volta*, edita da Felice Paggi nel 1889 (C89), cui si aggiunge *Il regno delle fate* del 1883 (RFT83), una breve raccolta di sei fiabe, confluite nell'ultima edizione di *C'era una volta* del 1889. Proprio per la presenza delle fiabe de *Il regno delle fate* e per il lungo e frenetico processo correttorio, si propone come lezione a testo quella del 1889. L'analisi della variantistica attesta quanto il lavoro di Capuana sulle varie edizioni sia intenso e capillare. L'autore infatti modifica la punteggiatura, l'aspetto grafico-fonetico e interviene in ambito morfologico, lessicale e sintattico, secondo un approccio puntuale che coinvolge tutti gli aspetti del testo. Proponiamo di seguito un affondo sulle varianti e sulle costanti dell'opera, seguendo la rielaborazione di *C'era una volta* sui diversi livelli testuali.

2. L'evoluzione dell'opera

Sin dall'edizione del 1882, *C'era una volta* presenta un linguaggio ricco di arcaismi, forme verbali desuete e tipiche dell'italiano letterario, come parole apocopate, o ancora fenomeni morfologici, quali l'enclisi pronominale. Insieme all'italiano letterario, un altro elemento significativo della prima edizione è il nucleo di toscanismi e sicilianismi nascosti¹¹, che verrà poi rimpolpato nelle redazioni successive. Dall'edizione del 1885 l'autore comincia

a modificare i testi, virando verso la costruzione di una nuova lingua e mitigando la letterarietà che infarcisce la prima edizione. Nonostante i numerosi interventi, una buona percentuale del testo rimane ancorata all'italiano letterario, dimostrando la non unidirezionalità dell'autore nelle scelte linguistiche, ma piuttosto una volontà precisa di impiegare un linguaggio stratificato, in modo da ottenere una forma perfetta per le sue fiabe¹². In merito al toscano, si registra un'evoluzione verso la lingua di Collodi, ma si rilevano anche casi di detoscanizzazione, per cui, diversamente da quanto emerge dallo studio di Fedi¹³, non si può parlare di una toscanizzazione integrale di *C'era una volta*, quanto piuttosto di evoluzioni bilanciate in un verso e nell'altro.

Da questo momento in poi, le edizioni verranno indicate con le rispettive sigle citate: C82, C85, C89 e RFT83.

3. Il livello fonografemico

Dal punto di vista fonetico, si rilevano fenomeni come il passaggio della forma tronca a quella piena, la monottongazione, l'intervento sulla prostesi della *i* davanti a *s* impura e la correzione di singole parole. In merito al troncamento o apocope, si documenta una preponderante normalizzazione come in «son» (C82, C85) > «sono» (C89); «piangevan» (C82, C85) > «piangevano» (C89), rispetto al fenomeno contrario, presente in un numero minore di casi. Questo può essere interpretato come un importante indice di detoscanizzazione, secondo quanto affermato da Sgroi¹⁴. In alcuni casi vi può essere un ripensamento da un'edizione all'altra come per «fuori» (C82) > «fuor» (C85) > «fuori» (C89), con il ritorno alla formulazione iniziale, che però potrebbe anche essere demandato all'intervento del tipografo. In altri casi si attesta la normalizzazione del troncamento sin da C85, anche se si tratta di un fenomeno più raro. In linea di massima la normalizzazione si configura come un processo che Capuana mette in atto quasi esclusivamente nell'ultima redazione. Come detto, si registra anche l'uso dell'apocope come per «ancora» (C82, C85) > «ancor» (C89). La normalizzazione rimane il fenomeno più ricorrente, anche se è utile precisare che Capuana mantiene in tutte le redazioni un uso cospicuo di termini apocopati che non subiscono alcuna variazione.

Un altro elemento rilevante, registrato anche da Fedi¹⁵, è la chiusura dei dittonghi in monottonghi, con la frequente introduzione di toscanismi grammaticali¹⁶ come: «suonare» (C82, C85) > «sonare» (C89); «cuoricino» (C82, C85) > «coricino» (C89)¹⁷. Si registrano pochissimi casi del processo inverso: «risonavano» (C82, C85) > «risuonavano» (C89). È invece in controtendenza e significativa la sostituzione «omo» (C82) > «uomo» (C89, C85), che attesta l'abbandono della forma fiorentina¹⁸. Nell'alveo della monottongazione,

ritroviamo anche la soppressione del dittongo dopo la palatale, con la rimozione di una «connotazione piuttosto letteraria»¹⁹ da parte di Capuana, che si muove sulla stessa strada tracciata da Manzoni²⁰: «figliuolaccia» (C82, C85) > «figliolaccia» (C89); «donnicciuola» (RFT83) > «donnicciola» (C89). Di conseguenza è possibile affermare che la monottongazione porti la lingua delle fiabe di Capuana sia verso il toscano, sia verso la costruzione di un nuovo italiano.

Significative le varianti che mostrano un'alternanza nell'uso delle vocali postoniche, come «giovane» (RFT83) > «giovine» (C89); «giovinetto» (C82, C85) > «giovannotto» (C89), per cui non si può individuare uno spostamento a senso unico verso il toscano o verso l'italiano comune.

Altrettanto rilevante dal punto di vista fonetico è l'elisione della prostesi della *i* davanti a *s* impura²¹ come per «istrillava» (C82) > «strillava» (C89, C85); «isposa» (C82) > «sposa» (C89, C85). È evidente l'ammodernamento della forma iperletteraria, con adeguamento all'italiano parlato.

Oltre a quelle elencate, si registrano altre varianti, spia dell'incertezza legata ad una lingua non ancora definita e che presenta delle scelte alternative: «maladetto» (C82) > «maledetto» (C89, C85); «malagurio» (RFT83) > «malaugurio» (C89). Sono interessanti i casi in cui Capuana interviene sul piano fonografemico con l'intento di ammodernare il testo nei casi di doppioni come «servigio» (RFT83) > «servizio» (C89); «lagrime» (RFT83) > «lacrime» (C89), o con l'intento di muoversi verso il toscano, come «rumore» (C89) > «romore» (C89). Si rileva anche il caso «insognato» (C82) > «sognato» (C89, C85) con possibile derivazione dal siciliano *'nsunnari*.²² Si registrano varianti sulle doppie che attestano uno spostamento dal siciliano all'italiano comune come «ubbriacavano» (RFT83) > «ubriacavano» (C89). Secondo Stussi, la doppia sarebbe influenzata dal siciliano, «essendo *b* nel dialetto sempre intensa»²³.

Tirando le fila delle varianti tracciate, si riscontra la tendenza verso l'ammodernamento della lingua insieme alla presenza di toscanizzazione e detoscanizzazione per fenomeni diversi. Le diverse operazioni condotte dall'autore portano alla realizzazione di un testo ben bilanciato e in equilibrio tra lingua letteraria e lingua comune.

Capuana conduce una correzione capillare anche a livello grafico, ritoccando in maniera puntuale la punteggiatura e intervenendo sulla grafia di singoli termini. Si veda infatti la presenza rilevante di casi di univernazione nell'edizione del 1889: «mezza notte» (RFT83) > «mezzanotte» (C89); «crepa pancia» (RFT83) > «crepapancia» (C89). Il fenomeno dimostra l'incertezza legata alla lingua non ancora stabile nel primo ventennio dopo l'Unità d'Italia²⁴. Per quanto riguarda le preposizioni articolate, si registrano movimenti in entrambi i sensi.

Capuana lavora per riportare le preposizioni alla loro forma sciolta (in particolare da RFT83 a C89) come «pel» (RFT83) > «per il» (C89); «colla» (RFT83) > «con la» (C89). Tuttavia, si attesta al di fuori delle varianti una presenza cospicua delle preposizioni articolate unverbate («colla» 33 casi, «pel» 15, «pei»). In questo caso l'autore decide di mantenere un legame con l'italiano letterario, evitando di ammodernare eccessivamente l'uso delle preposizioni.

Altro elemento significativo è l'introduzione o l'eliminazione delle elisioni per ragioni eufoniche: «di oro» (C82, C85) > «d'oro» (C89); «di argento» (C82, C85) > «d'argento» (C89); «d'acqua» (C82, C85) > «di acqua» (C89); «s'aggravavano» (C82, C85) > «si aggravavano» (C89). La normalizzazione dell'elisione è il fenomeno più ricorrente, probabilmente nell'ottica di restituire una patina più letteraria al testo.

4. Livello morfosintattico

Si tratta di uno dei livelli su cui Capuana interviene maggiormente. In esso riscontriamo l'intervento sui tempi verbali, l'oscillazione nell'uso di forme desuete dei verbi, lo scioglimento dell'enclisi pronominale e una rimodulazione dell'uso dei vezzeggiativi.

Uno dei fenomeni maggiormente documentati è la sostituzione dell'imperfetto con il passato remoto nel caso di azioni puntuali. Si registra un alto numero di varianti, di cui riportiamo solo pochi esempi: «tornava» (C82, C85) > «tornò» (C89); «riferiva» (C82, C85) > «riferì» (C89); «legava» (C82, C85) > «legò» (C89). Il fenomeno viene introdotto solo in C89, mentre in C85 la lezione rimane invariata. Si hanno due casi del processo inverso: «videro» (RFT83) > «vedevano» (C89); «andarono» (C82) > «andavano» (C89, C85).

Rimanendo nell'ambito dei fenomeni verbali, vengono introdotte delle modifiche anche in relazione ad altri tempi o in relazione ai modi. Si ha infatti la sostituzione dell'imperfetto indicativo con l'imperfetto congiuntivo per un uso più letterario: «eran» (C82, C85) > «fosser» (C89); «bisognava» (C82, C85) > «bisognasse» (C89). Inoltre, si riscontra anche la sostituzione dell'imperfetto e del passato remoto con il presente.

Per quanto riguarda l'italiano letterario, si registra la sostituzione della forma desueta o la sua introduzione. Capuana usa ampiamente le forme arcaiche, e per questo resistono i casi di «avea», «parea» e «facea» per tutte le redazioni, mentre in altri casi vengono sostituite con la forma in *-eva*: «dovea» (C82) > «doveva» (C89). Si attestano anche delle varianti come «dee» (RFT83) > «deve» (C89); «stìè» (RFT83) > «stette» (C89); «diè» (C82, C85) > «diede» (C89), con la normalizzazione dell'apocope sillabica alla terza persona singolare del passato remoto. Ritroviamo altre forme arcaiche ampiamente attestate come «veggo», «chieggo», «dei» o toscanismi con «Vo'» per «voglio» o «vado» e «Fo» per «faccio». Anche per questo

fenomeno si registrano delle scelte oscillanti da parte dell'autore, verso l'italiano letterario o verso quello parlato.

È inoltre attestato spesso un intervento sulla coniugazione: «Mancava» (C82, C85) > «Mancavano» (C89); «rendimi» (RFT83) > «rendetemi» (C89). Nel caso del passaggio dalla terza persona plurale alla terza singolare, viene introdotta la forma singolare nel caso in cui vi siano riferimenti ad enti grammaticalmente singolari ma collettivi, come ad esempio «gente»: «La gente di palazzo reale non ne potevano più.» (C82) > «La gente di palazzo reale non ne poteva più.» (C85) > «La gente del palazzo reale non ne poteva più. (C89)». In altri casi, si può trattare di correzioni in adeguamento alla lingua attesa dal Reuccio, personaggio nobile, introducendo la seconda persona plurale al posto della seconda persona singolare: «Ah, Cecina mia, rendimi gli occhil» (RFT83) > «Ah, Cecina mia! rendetemi gli occhi. →» (C89). È significativa anche l'oscillazione registrata nell'uso della forma riflessiva dei verbi: «sentire» (C82) > «sentirsi» (C89, C85); «rompere» (C82, C85) > «rompersi» (C89). Nel senso inverso: «mangiarseli» (C82) > «mangiare» (C89, C85); «infuriò» (C82, C85) > «s'infuriò» (C89). Tuttavia, fondamentale è l'uso del «si» per la prima persona come tratto tipicamente toscano, che Capuana utilizza per avvicinarsi alla lingua di Collodi. Si registra anche il caso in cui il pronome viene eliminato: «noi non si gusta» (C82) > «non gustiamo» (C89, C85).

I pronomi di terza persona usati maggiormente in tutte le redazioni sono «lui» e «lei» rispetto a «egli», che attesta un'esigua presenza, ed «ella», presente in un solo caso. Allo stesso modo prevale «loro» su «essi» ed «esse». Per quanto riguarda i dimostrativi con funzione di soggetto, prevale «quello» su «quegli», che ritroviamo nelle varianti «Dopo che quello ebbe mangiato» (C82) > «Dopo che quegli ebbe mangiato» (C89, C85). Lo stesso vale per «quelli» che prevale su «quei». Come mostrato, l'autore ritocca frequentemente i pronomi, modificandone posizione o genere. L'enclisi pronominale è un caso significativo, poiché la sua eliminazione restituisce un testo più moderno, liberato del suo abito iperletterario: «buttolle» (C82) > «le buttò» (C89, C85); «svegliossi» (C82) > «si svegliò» (C89, C85). Tuttavia, al di là delle varianti, si tratta di un fenomeno di grande frequenza come nei casi: «raffigurolla», «sdraiossi», «sfogavansi». Probabilmente, data la cospicua presenza, l'autore ha deciso di ricalibrare il testo, eliminando parzialmente il fenomeno. Il risultato è ad ogni modo uno spostamento dall'italiano letterario a quello parlato.

Nell'ambito pronominale, si riscontra anche la sostituzione del pronome nel caso in cui non vi sia accordo nella prima lezione riguardo al genere maschile o femminile, ad esempio: «La reginotta accorse: eran davvero le sue orecchie. Tutta tremante dalla contentezza, se le adattava al capo e gli si appiccicavano; il sangue avea servito di colla. (C82)»

> «La reginotta accorse: eran davvero le sue orecchie. Tremante dalla contentezza, se le adattava al capo e gli si appiccicavano; il sangue avea servito di colla. (C85)» > «La Reginotta accorse: eran davvero le sue orecchie. Tremante dalla contentezza se le adattò al capo e le si appiccicarono; il sangue avea servito di colla.» (C89). Emerge in questo caso l'interesse di Capuana nel perseguire una maggiore correttezza grammaticale.

Per quanto riguarda i pronomi interrogativi, si ha uno spostamento dalla formula «Che?» a quella completa «Che cosa?», e dunque uno slittamento dall'italiano parlato a un italiano letterario, come in: «E che vorrebbe?» (C82) > «Che cosa vorrebbe» (C89, C85).

In ambito morfologico si registra l'introduzione di vezzeggiativi o diminutivi che contribuiscono a dare colore alla narrazione: «gamba» (C82) > «gambetta» (C89, C85); «pezzetto» (C82) > «pezzettino» (C89, C85); «pasticcio» (C82, C85) > «pasticcino» (C89). Si registrano pochi casi del fenomeno contrario: «figliolina» (C82) > «figliuola» (C89, C85); «vecchina» (RFT83) > «vecchia» (C89). Nel caso della sostituzione del termine di «vecchina» con «vecchia» la figura viene resa arcigna, tramite l'elisione del vezzeggiativo. Come visto, si possono avere dei mutamenti in entrambi i sensi, anche se prevale l'introduzione dei suffissi. A volte l'autore decide di modificare il suffisso per cambiare il tono o la connotazione, come in «gallinetta» (C82, C85) > «gallettina» (C89); «camperello» (C82) > «campicello» (C89); «cattivino» (RFT83) > «cattivello» (C89).

Il processo correttivo di Capuana investe anche l'uso delle preposizioni, in modo da ottenere maggiore chiarezza o per ricercare ancora una volta una maggiore correttezza grammaticale. Mostriamo solo alcuni esempi, trattandosi di un fenomeno molto ricorrente: «matto di quella figliuola» (C82, C85) > «matto per quella figliuola» (C89); «dove dare il capo» (RFT83) > «dove dare di capo» (C89). Così come per gli altri livelli, anche in quello morfologico si rileva una prassi correttoria modernizzante, volta a rendere il testo fruibile a livello nazionale e intesa a veicolare una nuova forma di italiano comune.

Dal punto di vista sintattico si nota l'anticipazione con inciso: «Le vicine si rodevano il fegato dalla curiosità» (C82) > «Le vicine, dalla curiosità, si rodevano il fegato» (C89, C85). Si registrano interventi volti a snellire la prosa e a renderla più lineare: «voleva impiccato, ad ogni costo» (C82) > «volea ad ogni costo impiccato» (C85) > «voleva ad ogni costo impiccato» (C89), con una ricerca della mimesi del parlato²⁵ e in particolare, secondo Sardo²⁶, del parlato-parlato nella direzione indicata da Nencioni²⁷. Così come Verga, Capuana fa parlare i propri personaggi come «parlanti reali»²⁸; per questo le varianti testimoniamo la volontà di «sveltire il dettato linguistico»²⁹. Vi sono anche dei casi per cui la sintassi viene rielaborata nell'ottica di ottenere maggiore chiarezza nella descrizione: «L'uscio era aperto.

C'era dentro un vecchione con una gran barba bianca; avea acceso un bel fuoco e» (C82) > «Dall'uscio aperto, vide lì dentro un vecchione, con una gran barba bianca, che, acceso un bel fuoco» (C85) > «Dall'uscio aperto, vide dentro un vecchione, con una gran barba bianca, che, acceso un bel fuoco» (C89) o ancora, «non le restava fuori altro che la testa» (C82) > «le restava fuori soltanto la testa» (C89, C85).

Di seguito alcuni esempi di rielaborazione di battute: «Babbo, perché non vendiamo la corona reale?» (C82) > «Babbo, vendiamo la corona reale.» (C89, C85), con il passaggio da un'interrogativa ad un'affermativa, che dà voce alla condizione di povertà in cui versano i protagonisti e all'unica soluzione di vendere la corona reale, andando contro la proibizione della vecchia³⁰. Altre rimodulazioni derivano dallo spostamento dall'italiano parlato a quello letterario a livello semantico, come «bevve e, poco dopo, le sopravvenne una grande voglia di sonno» (C82) > «bevve e, poco dopo, le sopravvennero le cascaggini» (C85) > «bevve, e poco dopo le vennero le cascaggini» (C89), per cui diventa necessario modificare tutta la frase. Lo stesso vale per «si vede venire innanzi un cosino alto un gomito» (C82) > «viene avanti un cosino alto un gomito» (C85) > «viene avanti un cosino alto un cubito» (C89).

Infine, due casi significativi riguardano la fiaba *Serpentina*, in cui si ritrova lo spostamento di due blocchi inseriti tra le tre prove affrontate dai personaggi. Capuana modifica alternativamente l'ordine delle prove, probabilmente per dare maggiore dinamismo e far sì che la narrazione risulti meno prevedibile: «ecco alle sue spalle un gran rumore, come di cavalli che corrano di galoppo. – Bada! Lui, spaventato» (C82) > «ecco alle sue spalle un gran rumore, come di cavalli che corrano di galoppo. – Bada! Bada! Spaventato» (C85) > «ecco dietro a lui un urlo di creatura umana: – Ah! m'ammazzano! ah! – Il Re si fermò, irresoluto; quel grido strappava l'anima!...» (C89). Il brano prevede un altro spostamento per permettere l'inserimento della prova precedentemente cassata in un altro luogo del testo.

5. Livello semantico

Sul piano semantico si registra una vasta gamma di varianti, suddivisibili per coppie dicotomiche tra cui l'autore oscilla. Capuana sceglie alternativamente tra arricchimento dell'espressività e neutralizzazione del colore narrativo, e ancora tra uso del toscano e inserimento di sicilianismi nascosti tra le pieghe del testo, e infine tra l'italiano letterario e l'italiano parlato.

In merito all'arricchimento espressivo segnaliamo ad esempio: «più bella» (C82, C85) > «più bella e più ricca» (C89), mentre tra gli spostamenti semantici riportiamo: «re» (C82) > «babbo» (C89, C85), che restituisce un connotato più familiare. Registriamo anche il caso in

cui il Lupo Mannaro «cominciò a mordersi tutto» (C82, C85) > «cominciò a mordersi rabbiosamente le mani» (C89), restituendo l'immagine disperata dell'antagonista messo in scacco. Altrettanto significativa è l'immagine del sarto de *I tre anelli* che «si vuotava il cervello» (C82) > «si stillava il cervello»³¹ (C89, C85) per capire come far sposare le figlie. Certamente il verbo «stillare» suggerisce un'immagine più vivida dell'affannosa ricerca di una soluzione perseguita del padre.

In alcuni casi l'autore aggiusta il tiro, come in riferimento alla Reginotta di *La figlia del re*: «è troppo ragazza» (C82) > «è ancora bambina» (C89, C85), dove Capuana cerca di rendere più chiara la condizione che non permette il matrimonio della piccola Reginotta.

Di contro, troviamo moltissimi casi di impoverimento espressivo: «meschino mestiere» (C82) > «mestiere» (C89, C85); «povero diavolo» (C82) > «povero padre» (C89, C85); «mozzar il capo» (C82) > «tagliar la testa» (C89, C85).

In merito al toscano, come evidenziato da Fedi³² e da Sardo³³, dal punto di vista lessicale la lezione messa a testo riporta un numero più elevato di toscanismi: «pagnotta e focaccia riuscirono arse di suolo» (C82, C85) > «pagnotta e stacciata furono abbruciacchiate» (C89); «giocattolo» (RFT83) > «balocco» (C89); «Alle strette» (C82, C85) > «Stretto fra l'uscio e il muro» (C89). Allo stesso tempo si registrano casi di detoscanizzazione, come «si guardavano negli occhi smorti come tanti cenci lavati» (C82) > «si guardavano negli occhi, smorti come tanti cenci lavati» (C85) > «si guardarono in faccia, più bianchi di un panno lavato» (C89); «in collo» (C82, C85) > «sulle spalle» (C89); «ciampicava» (RFT83) > «arrancava» (C89). Pur trattandosi di un numero minore di casi, essi attestano movimenti in entrambi i sensi, di toscanizzazione e detoscanizzazione. Altrettanto importante è l'introduzione di termini più vicini all'italiano comune: «pupattola» (C82) > «bambola» (C89, C85).

Per quanto riguarda il siciliano, si profila spesso un sostrato regionale come per «saputa la cosa» (C82) > «conosciuto chi era quel contadino» (C89, C85), in cui «conoscere» sta per «sapere»³⁴. Interessante è lo spostamento «il midollo» (C82) > «la midolla» (C89, C85), in cui il femminile richiama il siciliano *midudda*: «organo molle e polposo, che riempie la cavità del cranio, *Cervello*»³⁵ secondo Mortillaro. Sempre Sardo indica la locuzione «forbisciti la bocca» (C82) > «nèttati la bocca» (C85) > «nettati la bocca» (C89), come calco dal siciliano *stuiarsi u' mussu*³⁶. Anche al di fuori delle varianti le tre edizioni mostrano un alto tasso di sicilianismi, come «aggiornare» da *agghiurnari*, «dire» nell'accezione di «chiamare». In altri casi Capuana, con l'uso della locuzione «non avea il viso di» invece di «non avea la faccia di», evita il diretto collegamento con il siciliano³⁷ *nun aviri facci pi*³⁸.

Infine, altri spostamenti degni di nota sono quelli in riferimento all'italiano letterario e all'italiano parlato, dimostrando una «volontà non univoca»³⁹ nell'uso delle due alternative. Capuana passa dall'italiano letterario all'italiano parlato in «arse» (C82) > «riscaldò» (C85) > «scaldò» (C89); «sopracchiamarono» (C82, C85) > «chiamarono» (C89), e in senso contrario nelle varianti «insegnatemi la strada» (C82) > «additatemmi la via» (C89, C85); «in affitto» (C82, C85) > «a pigione» (C89).

6. Conclusioni

Nel passaggio da un'edizione all'altra di *C'era una volta* ritroviamo moltissimi fenomeni contrapposti: toscanizzazione e detoscanizzazione, resistenza dell'italiano letterario ed evoluzione verso l'italiano parlato, adeguamento ad una nuova grammatica e persistenza del sostrato siciliano. C82 e RFT83 sono le redazioni da cui emerge una prosa non ancora raffinata, con un basso tasso di toscanismi e sicilianismi non consapevoli. Da C85 comincia il lavoro capillare sull'opera, con la correzione puntuale sui vari livelli del testo. Si tratta della redazione di mezzo, che presenta le prime modifiche, e per questo può essere intesa come «testo intermedio»⁴⁰ da tutti i punti di vista. Infine, con la stesura del 1889, Capuana giunge ad una prosa ben equilibrata, con «spinte convergenti del dialetto e del modello toscano»⁴¹, in cui gli elementi sono ben bilanciati. Nell'edizione dell'89 ritroviamo un tasso di toscanismi più alto, fenomeni di detoscanizzazione e un uso alternato dell'italiano letterario e parlato. Tuttavia, si riscontra un prevalente ammodernamento della lingua, con un progressivo spostamento verso l'italiano parlato e l'italiano comune, come attestato ai vari livelli testuali, rimanendo comunque significativi i casi di resistenza dell'italiano letterario. Si tratta della forma perfetta consapevolmente ricercata e ritrovata per gradi, un «italiano regionale letterario, interferito dal dialetto (non solo siciliano) e dal parlato panitaliano», con innesti del toscano-fiorentino manzoniano, e per questo «lingua vivificata»⁴². Scriverà Capuana negli *ismi contemporanei* del 1898: «la parte esteriore dell'opera d'arte – la lingua e lo stile – ha bisogno di molta cultura e di studio [...], le improprietà della lingua nuocciono alla chiarezza e all'evidenza»⁴³. Fedi, in contrapposizione a quanto affermato da Capuana nella sua prefazione del 1882, ritiene che non si possa parlare di una scrittura spontanea o di un semplice «fiorire nella fantasia»⁴⁴, ma piuttosto di un costruire pezzo per pezzo i testi fiabistici⁴⁵. La ricerca è volta a rendere onore «all'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe»⁴⁶, secondo uno stile ricercato e composto da elementi diversi, così come dirà lo stesso autore in *Per l'arte*:

Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*,

come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolaristi non la citeranno [...] ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato* scrivendo. Se voi sapeste che travaglio c'è costata questa prosa ora da voi fulminata con tanto disdegno! E se voi sapeste come ne siamo scontenti! Ma è meglio che nulla. Mettetevi una mano sulla coscienza; ne conoscete un'altra che le stia a paro, per movimento, per calore, per colorito? Abbiate la bontà di mostrarcela. Con tutti i suoi difetti, con tutte le sue improprietà, con tutti i suoi francesismi, con tutti i suoi provincialismi, almeno essa è organica, è viva, è moderna⁴⁷.

ELISA CONTI

Note

- ¹ Cfr. A. Stussi, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana* in Idem, *Lingua, dialetto e letteratura*, Einaudi, Torino 1993, p. 154.
- ² *Ibidem*.
- ³ Cfr. *Ibidem*.
- ⁴ L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Giannotta, Catania 1882, pp. 123-124. Consultabile al link: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044010700573&seq=136> (ultima consultazione 23 febbraio 2025).
- ⁵ L. Capuana, Premessa, in Id., *Homo*, Milano 1888, pp. XXX-XXXI.
- ⁶ R. Sardo, *Al tocco magico del tuo lapis verde... De Roberto novelliere e l'officina verista*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 2008.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ L. Capuana, *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania 1899, pp. 247-248. Sottolineato nostro.
- ⁹ F. Torracca, *Saggi e rassegne*, Vigo, Livorno 1885, p. 262.
- ¹⁰ V. Prefazione a *C'era una volta* in L. Capuana, *C'era una volta*, Fratelli Treves, Milano 1882.
- ¹¹ V. R. Sardo, *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in AA. VV., *Moti popolari nella letteratura italiana tra Unità e Prima Guerra Mondiale*, a cura di N. Mineo, in *Annali della Fondazione Verga*, 10, Catania 2017, pp. 419-439.
- ¹² Si pensi a *Per l'arte* del 1885 e all'aver parlato scrivendo di Capuana. L. Capuana, *Per l'arte*, Giannotta, Catania 1885.
- ¹³ R. Fedi, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...* in AA. VV., *L'illusione della realtà: studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montreal 16-18 marzo 1989, a cura di M. Picone e E. Rossetti, Salerno Editrice, Roma 1990, pp. 205-220.
- ¹⁴ S. C. Sgroi, *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, S. Sciascia, Caltanissetta-Roma 1990.
- ¹⁵ R. Fedi, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, cit., pp. 205-210.
- ¹⁶ V. L. Serianni, *Storia della lingua italiana. Il Secondo Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 111-112.
- ¹⁷ V. A. Stussi, *La lingua in Luigi Capuana*, cit., p. 160. Si veda la riflessione sul vocalismo tonico in relazione a *Il Marchese di Roccaverdina* e ai primi scritti di Capuana.
- ¹⁸ Cfr. *Ibidem*.
- ¹⁹ V. L. Serianni, *Storia della lingua italiana. Il Secondo Ottocento*, cit., p. 86.
- ²⁰ Cfr. *Ibidem*.
- ²¹ V. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Bompiani, Firenze-Milano 2019, p. 19.
- ²² V. A. Traina, *Nuovo vocabolario Siciliano-Italiano*, Giuseppe Pedone Lauriel Editore, Palermo 1868.
- ²³ A. Stussi, *La lingua in Luigi Capuana*, cit., p. 161.
- ²⁴ R. Sardo, *L'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe*, cit., pp. XXV-XXXI.
- ²⁵ Cfr. R. Sardo, *L'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe*, cit., pp. XXIX.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1982, pp. 126-179.
- ²⁸ G. Alfieri, *Una «lingua davvero» o una lingua «dal vero»? L'italiano parlato da Manzoni a Verga, e oltre*, in *Le rotte del vero. Atti de panel di narrativa verghiana e scrittura di donne tra Otto e Novecento, Congresso AATI, Catania, 5-9 luglio 2023*, a cura di O. Branchina e N. M. L. Martines, introduzione di A. Manganaro, Siké, Leonforte 2024, p. 19 e cfr. p. 20.
- ²⁹ R. Fedi, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, cit., pp. 213.
- ³⁰ Il riferimento è a *Ranocchino*.
- ³¹ Sottolineato nostro.
- ³² R. Fedi, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, cit., pp. 205-220.
- ³³ Cfr. R. Sardo, *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, cit., pp. 419-439.
- ³⁴ Cfr. A. Stussi, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, cit., p. 175.
- ³⁵ V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, terza edizione, p. 685.
- ³⁶ Cfr. R. Sardo, *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, cit., pp. 434.
- ³⁷ Cfr. Ivi, pp. 419-439.
- ³⁸ Cfr. R. Sardo, *L'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe*, cit., p. XXIX.
- ³⁹ R. Fedi, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, cit., p. 212.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ A. Stussi, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, cit., p. 164.
- ⁴² G. Alfieri, *Una «lingua davvero» o una lingua «dal vero»?*, cit., pp. 19-25.
- ⁴³ L. Capuana, *Gli «ismi» contemporanei*, Giannotta, Catania 1898, p. 160.
- ⁴⁴ L. Capuana, Prefazione a *C'era una volta* del 1882.
- ⁴⁵ Cfr. R. Fedi, *Capuana scrittore di fiabe e la formazione di C'era una volta...*, cit., p. 206.

⁴⁶ L. Capuana, Prefazione a *C'era una volta* del 1882, in L. Capuana, *Stretta la foglia, larga la via*, a cura di R. Sardo, Donzelli editore, Roma 2015.

⁴⁷ L. Capuana, *Per l'arte*, Giannotta, Catania 1885, pp. VII-VIII.

LA «CONCRETEZZA» E IL «FANTASTICO»:
LA DÀRSENA FILOLOGICA
DEL CAPUANA PER RAGAZZI

La letteratura per l'infanzia è un campo di studi poco indagato dagli studiosi, o meglio subordinato alla sola funzione pedagogica connessa agli insegnamenti da tramandare. In realtà molta di questa letteratura offre, se vista dall'interno, un vero e proprio cantiere variantistico, sintomo della difficoltà incontrata dagli autori che scelgono di cimentarsi nella scrittura per i più piccoli, volendo al tempo stesso veicolare messaggi al 'mondo degli adulti'. La scrittura per l'infanzia di Capuana esula da ogni pedagogismo 'ortodosso', impiantandosi piuttosto su un 'fantastico reale'. Il raggiungimento di questo difficile equilibrio tematico e stilistico richiede una serie di scritture e riscritture che testimoniano sia il labor limae testuale sia la difficoltà di trovare la medietas linguistica indispensabile per il lettore ideale e reale.

Il contributo proposto intende discutere come lo scrutinio delle carte capuaniane relative ai racconti per ragazzi possa promuovere una ermeneutica interdisciplinare del testo, aperta alla dimensione non solo letteraria, ma anche storica e sociologica. Inoltre, a partire dall'analisi delle varianti, si mira a discutere il

senso e il significato di un'edizione critica dei testi di letteratura per l'infanzia.

Parole chiave: *Luigi Capuana, Letteratura per l'infanzia, filologia d'autore, edizione, lingua*

Children's literature is a field of study little investigated by scholars, or rather subordinated only to the pedagogical function related to the lessons to be passed on. In fact, much of this literature offers, when viewed from the inside, a true variant yard, a symptom of the difficulty encountered by authors who choose to try their hand at writing for the youngest children, wanting at the same time to convey messages to the 'adult world.' Capuana's writing for children eschews any 'orthodox' pedagogy, implanting itself rather on a 'real fantasy'. Achieving this difficult thematic and stylistic balance requires a series of writings and rewritings that testify both to textual labor limae and to the difficulty of finding the linguistic medietas essential for the ideal and real reader.

The proposed contribution aims to discuss how the scrutiny of Capuan papers related to children's stories can promote an interdisciplinary hermeneutics of the text, open to not only literary but also historical and sociological dimensions. In addition, from the analysis of variants, we aim to discuss the meaning and significance of a critical edition of children's literature texts.

Keywords: *Luigi Capuana, Children's Literature, author philology, edition, language*

1. Premesse e implicazioni culturali della scrittura di Capuana

Nel panorama letterario italiano tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la letteratura per l'infanzia è rimasta a lungo ai margini del canone, considerata un genere minore e spesso ridotta alla sola funzione pedagogica. Questa idea trova eco nel giudizio di Benedetto Croce, il quale, pur riconoscendo il valore eccezionale di un'opera come *Pinocchio*, relegava la letteratura 'congegnata e calcolata per bambini' a mero prodotto educativo, negandole implicitamente una piena dignità artistica e sottolineando a più riprese come scrivendo per l'infanzia non possa farsi «arte pura»¹.

Eppure, proprio in questi decenni, assistiamo a una trasformazione profonda: l'infanzia emerge come soggetto autonomo nella società borghese, e con essa nasce una produzione letteraria pensata per un lettore nuovo, dotato di immaginazione e sensibilità, meritevole di una voce narrativa dedicata. Autori affermati iniziano così a cimentarsi in questo genere, superando i modelli didascalici ottocenteschi e avviando una riflessione più

complessa sui contenuti e sulle forme della scrittura per ragazzi².

Uno fra questi fu Luigi Capuana, che definisce l'opera destinata ai ragazzi come la parte più «vitale» della sua scrittura. A questa letteratura, infatti, lo scrittore mineolo dedicherà un lungo impegno compositivo che durerà circa trent'anni, nei quali la sua penna cercherà di imprimere sulla carta la giusta combinazione tra la naturale sistemazione soggettiva di impressioni, immagini semplici e fresche, e un andamento tutto oggettivo che egli costruisce nel suo dettato narrativo, benché questo riesca a disvelare credibilmente – seguendo appunto l'andamento e la naturalezza della realtà – quell'aura di meraviglioso e fantastico che connota fiabe, racconti e novelle e che, non di rado, affonda le sue radici nei racconti popolari siciliani, o meglio «germina da un seme apprestatogli dal popolo».³

Sin dal suo esordio come scrittore Capuana riflette, quindi, sulla «forma» dell'opera d'arte e sulla solidità di una poetica sviluppata con acume a partire dalle intuizioni di De Sanctis. Tale riflessione attraversa – e si manifesta – nell'impianto metodologico che definisce l'intera opera destinata all'infanzia, in cui il processo creativo trae linfa dalla visione del 'concreto vivere', nonché dallo studio attento delle dinamiche del cuore umano e delle trasformazioni della società contemporanea, condotto però secondo una prospettiva distaccata. Ciò affinché il fine pedagogico risulti dall'interno e i 'tipi', rispettati «quanto ad ambiente, costumi e caratteri psicologici vengano affidati desantisianamente a sé stessi, e, con l'aiuto dell'impersonalità, comincino a parlare una propria lingua»⁴.

Capuana non preordina il proprio lavoro secondo una finalità educativa *a priori*, ma al contrario struttura la sua narrazione in modo che **sia l'opera stessa, nel suo compiersi, a raggiungere autonomamente** «una sua recondita finalità educativa».⁵ Tuttavia per far ciò è necessario che tale «finalità» rimanga latente,

cioè deve – secondo l'espressione che Èmile Zola usava in una lettera al poeta Antony Valabrègue – esserci presentata attraverso il "Trasparente realistico" il quale, avvicinandosi di più alla realtà si contenta di mentire appena quel tanto che basta per far sentire un uomo in una immagine della creazione.⁶

Si può pertanto affermare che un autentico valore educativo risiede unicamente nell'esemplarità dell'agire, in quanto essa costituisce una forma di trasmissione implicita e concreta di principi e norme, assai più incisiva e duratura rispetto alla formulazione astratta di precetti. Inoltre, l'empiricità dell'esempio diventa determinante in quanto

sospinge alla imitazione; quindi, tanto più appare viva la creatura d'arte e tanto più appaiono vive le azioni che ella compie, tanto più potenti [saranno] le sensazioni e i sentimenti, che hanno

scaturigine schietta nei sensi e nell'animo del lettore. E quando identiche sensazioni o identici sentimenti vengono ripetendosi nel lettore con forza e insistenza, allora possono riuscire a dare quella particolare attitudine di vita, che appunto è il risultato dell'opera educativa.⁷

Fa da sfondo a questa rinnovata concezione dell'intento pedagogico la situazione storico-sociale e storico politica dell'Italia post-unitaria e soprattutto il ruolo degli intellettuali borghesi. Essi furono tra i principali artefici di quel processo di «rigenerazione culturale» volto alla costruzione dell'identità nazionale e alla formazione morale del cittadino, attraverso la promozione di valori quali il sacrificio, l'obbedienza, le virtù borghesi, i miti patriottici e i codici morali e sociali tipici dell'epoca. Al vertice di questa gerarchia valoriale si collocava la patria, seguita dalla monarchia – considerata l'agente politico dell'unificazione – e dall'esercito, quale strumento operativo di tale impresa. La famiglia, infine, veniva concepita come una sorta di microcosmo nazionale, una «patria in miniatura» centrata sulla figura idealizzata e affettivamente dominante della madre.⁸

2. Il laboratorio della scrittura per ragazzi: *La Reginotta*, *Schiaccianoci*, *Scurpiddu*

In questa temperie storico-politico-culturale travagliata e profondamente stratificata si innesta la scrittura di Capuana, il quale ci offre, sin dalle sue prime prove, un vero e proprio cantiere variantistico, sintomo della difficoltà incontrata dagli autori che scelgono di cimentarsi nella scrittura per i più piccoli, volendo al tempo stesso veicolare messaggi anche al 'mondo degli adulti'. Ciò nonostante la scrittura per l'infanzia di Capuana esula da ogni pedagogismo 'ortodosso', impiantandosi piuttosto su un 'fantastico reale'.

Il raggiungimento di questo difficile equilibrio tematico e stilistico richiede una serie di scritture e riscritture che testimoniano sia il *labor limae* testuale sia la difficoltà di trovare la *medietas* linguistica indispensabile per il lettore tanto ideale quanto reale. Il laboratorio di scrittura, dunque, come luogo di elaborazione e limatura, pratica che Capuana iniziò già nel 1879, quando scrisse il primo abbozzo de *La Reginotta*,⁹ fiaba illustrata per ragazzi da N. Facchinetti e pubblicata dall'editore Brigola-Ottino nel 1882. Essa fu definita da Scarfoglio, sulle pagine della «Cronaca Bizantina», «una cosa perfetta».¹⁰

L'abbozzo del manoscritto, custodito presso la “Casa Museo Giovanni Verga”, all'interno del “Fondo Adelaide Bernardini”, consta di 12 carte¹¹; il testo si ritrova sempre sul recto, dal momento che il verso solitamente riporta – com'è consuetudine di Capuana – appunti o riscritture di altro genere¹².

L'autografo ci dà contezza dei molteplici cambiamenti lessicali, stilistici e strutturali

apportati dall'autore sia nella struttura interna del manoscritto che nel passaggio all'edizione a stampa. Rivela, inoltre, la difficoltà incontrata nell'elaborare un paratesto di accompagnamento che non solo giustificasse la sua pubblicazione, ma che sapesse anche motivare la lunga attesa che aveva preceduto la consegna per le stampe di una *editio ne varietur*.

Povero editorino mio! Hai tribolato un anno, come gli editori grandi, per aver in mano il manoscritto. Mi ero incaponito a volerti regalare una fiaba proprio nuova di zecca, e non ci riuscivo. C'è voluto un anno per persuadermi che le fiabe, pari ai poemi e alle tragedie, non è possibile rifarle. Perciò ho tentato, alla meglio, di ricorrere alla memoria.¹³

Capuana era consapevole, infatti, di aver già imparato a proprie «spese quanto potesse nuocere a un'opera d'arte l'improprietà dei vocaboli e la poca precisione della frase»¹⁴. Proprio per questo in lui si era sviluppato ancora di più «l'amore, la passione per la semplicità e la rapidità»¹⁵, intesi come strumenti indispensabili per raggiungere quella che egli e l'amico Verga definivano l'«*efficacia*, che nasce dalla rappresentazione viva, del fatto».¹⁶

Interessante a tal proposito è la postilla presente sul verso della carta 1, in cui lo scrittore afferma: «Questa fiaba non è di mia invenzione. Ho tentato di trascriverla di memoria, come la udii narrare a una vecchia contadina, anni fa, sforzandomi di non togliere nulla del suo genuino sapore».¹⁷ Questa annotazione non presenta segni di ripensamento, e pertanto sembrerebbe la considerazione dalla quale Capuana prende le mosse, per inserire e sviluppare – con non poche difficoltà, come testimoniano le cassature – la figura della zia Angiola, che, alla pari dell'Agatuzza Messia impressa nella memoria del demologo Pitre, aveva il compito di narrare e incantare i più piccoli, incasellando così il suo laboratorio fiabistico nella macrocornice, alla maniera di Sharazad delle *Mille e una notte*:

Quand'ero bimbo, nelle giornatacce d'inverno, la Mamma mandava a chiamare in casa nostra la moglie d'un ciabattino famosa per raccontar fiabe. Son tornato addietro, a quegli anni, a quelle giornatacce d'inverno, quando ci stringevamo tutti, fratellini e sorelline, attorno il gran braciere di rame rosso che il babbo, buon'anima! si teneva fra le gambe; e, intanto che la zia Angiola, filando in piedi, raccontava, senza mai stancarsi, le sue storie meravigliose, stavamo cheti come l'olio, a bocca aperta, incantati per ore ed ore.

È una di quelle questa qui che io ti ripeto, ahimè non così bene come la zia Angiola la raccontava!¹⁸

Prendiamo come esempio un passo del manoscritto, in cui Capuana inizialmente scrive: «La reginotta piangeva: pensava al babbo e alla mamma che non avrebbe più riveduti, pensava a questo paese così lontano che non ci si arriva mai».¹⁹ Con una prima cassatura

«piangeva» viene sostituito con «non si dava pace», espressione idiomatica e vicina alla lingua parlata, che restituisce meglio lo stato d'animo della protagonista attraverso un registro colloquiale tipico dell'oralità. La seconda variante, invece, muta da «pensava a questo» in «aveva paura di quel», giungendo a una formulazione più allusiva (data dalla sostituzione del dimostrativo «questo» con «quel») e precisando e rafforzando l'interiorizzazione dell'angoscia infantile. Entrambe le varianti evidenziano il lavoro di raffinamento stilistico e narrativo che Capuana compie per avvicinare il testo scritto al tono e alla logica del racconto orale, rimanendo coerente con la poetica del «fiabesco popolare» dichiarata nella postilla iniziale.

Confrontando ancora il manoscritto con l'edizione a stampa, si coglie un'altra importante tendenza correttoria. Il testo definitivo, infatti, recita: «La Reginotta intanto non si dava pace. Pensava al babbo e alla mamma che non avrebbe più riveduti. Quel paese, così lontano lontano che non ci s'arrivava mai, le metteva un grande sgomento»²⁰. Capuana segmenta ora il discorso in tre frasi brevi, creando un effetto più ritmato e scorrevole e introducendo una strategia più sottile, tramite l'uso del discorso indiretto libero. In particolare, la frase «Quel paese, così lontano lontano che non ci s'arrivava mai»²¹, pur rimanendo in terza persona, riproduce fedelmente la percezione soggettiva della bambina, attraverso una sintassi semplice, ripetitiva («lontano lontano»)²² e una costruzione idiomatica («non ci s'arrivava mai»), che riproduce l'oralità infantile. Il narratore si ritrae, lasciando emergere la voce interiore della protagonista, senza adottare il discorso diretto, ma mimandone tono, lessico e ritmo. Anche la conclusione – «le metteva un grande sgomento» – contribuisce a rafforzare l'effetto di immedesimazione emotiva, filtrata dal narratore. L'aggiunta di questa chiusa non solo introduce una variante significativa sul piano narrativo, ma si distingue anche per il registro linguistico adottato. L'uso del verbo «mettere» con l'oggetto «sgomento» riflette una sintassi più aderente alla norma linguistica coeva dell'italiano, meno marcata sul piano del parlato rispetto a una possibile riformulazione più 'moderna' (es. «le faceva paura», «la sgomentava»). Tale scelta contribuisce a conferire alla prosa una tonalità riconducibile a una maggiore sorveglianza formale della scrittura.

Dal punto di vista stilistico, questa clausola, oltre a rafforzare l'effetto di immedesimazione emotiva, funge da cadenza soggettiva che traduce in termini psicologici lo smarrimento della protagonista, ponendo l'accento sul sentire interiore più che sulla descrizione esterna. Si tratta di una scelta autoriale che orienta la lettura verso una partecipazione empatica che smorza una narrazione puramente descrittiva, arricchendola di una sfumatura più intimamente vissuta – che meglio si adatta al lettore reale –, come spesso accade nella prosa più matura di Capuana.

Le varianti qui discusse, quindi, non sono semplici aggiustamenti formali, ma rivelano un preciso intento autoriale. Lo scrittore mineolo intende costruire una prosa che conservi la semplicità e l'immediatezza del racconto orale, senza rinunciare a una forma letteraria raffinata, capace di restituire, in modo naturale, la voce dei personaggi, rimanendo così ancorata a quella norma linguistica che i testi per l'infanzia dell'epoca ancora richiedevano.

Anche le novelle per ragazzi sono costruite secondo lo stesso intento, e anche qui ogni elemento del testo assume una valenza significativa. Ne è un esempio la cura con la quale Capuana riflette sui titoli, come nel caso della novellina *Schiaccianoci*.

Il manoscritto autografo, conservato presso la Biblioteca Comunale "Luigi Capuana" di Mineo,²³ è incluso in un gruppo di 184 carte (210x135 mm) ed è avvolto da una carpetta azzurra di cartone con intitolazione sul dorso. Quasi tutte le novelle sono cucite e numerate. La novelletta *Schiaccianoci* è composta da 24 carte sciolte a quadretti rettangolari oblunghi, numerate sul recto da Capuana da 1 a 24. Tutti gli scritti raccolti all'interno verranno successivamente pubblicati da Bemporad in *Schiaccianoci. Novelle e novelline per fanciulli*, edita nel 1897.²⁴

Sul recto della prima carta della novella omonima, la disposizione testuale suggerisce che il titolo originario fosse *Il Teatrino*, successivamente cassato e sostituito da *Rompinocciole*, il quale appare soprascritto nello spazio residuo. Tuttavia, *Rompinocciole* viene in un secondo momento modificato in *Schiaccia-noci*. Non è possibile stabilire con certezza se il titolo originariamente concepito fosse *Il Teatrino*, poi mutato in *Rompinocciole*, o se entrambe le intitolazioni coesistessero in fasi diverse della stesura. Di particolare rilievo è, inoltre, la presenza ricorrente nel testo fino al nono rigo dell'ottava carta del nome *Schiaccianoci* e della sua variante *Scaccianoci* (alle volte *scaccia-nuci*), sempre sovrascritti a *Rompinocciole*.

A partire dalla carta 9, tuttavia, non si riscontra più alcuna traccia di cassature o interventi correttori: il nuovo nome viene adottato direttamente nel testo. Tale evidenza materiale consente di ipotizzare che il ripensamento onomastico – al pari di quello relativo al titolo – sia intervenuto in una fase successiva alla stesura delle prime otto carte, quando il processo compositivo era ancora *in fieri*. La presenza di sovrascritture nelle prime porzioni e la loro assenza nelle sezioni seguenti segnala dunque un momento di revisione interna, verosimilmente riconducibile a una revisione consapevole da parte dell'autore, rilevabile solo attraverso un'attenta analisi delle varianti autografe.

Scaccianoci, inoltre, potrebbe derivare da una forma dialettale poi adattata all'italiano, il che dimostra la coscienza capuaniana del problema della scelta tra dialetto e lingua standard.²⁵ In siciliano, infatti *scaccia* proviene dal verbo *scacciari*, che significa «Rompere,

infrangere con forza soverchiante: schiacciare»²⁶; *stiacciare* sarebbe la sua forma toscana, mentre *nuce* corrisponde a «Albero di frutto noto: come noce [...] o frutto di esso», da cui il plurale *nuci*. Quindi, dalla combinazione di *scacciari* e *nuci* si ottiene la forma *scaccianuci*, che innestata sulle strutture dell'italiano diventa *Scaccianoci*, probabilmente utilizzata come variante regionale di *Schiaccianoci*, come testimoniano i vocabolari storici²⁷.

Quell'arte semplice, schietta e trasparente (com'è stata definita da uno dei suoi pochi critici), capace di conquistare anche il lettore adulto, emerge con grande efficacia nei racconti lunghi, a partire da *Scurpiddu*, quel «figliolino del mio cuore» oggetto di «una gran predilizione», come Capuana lo descriveva in una lettera a Giuseppe Ernesto Nuccio²⁸.

Anche il manoscritto di *Scurpiddu* è conservato presso la Biblioteca Comunale “Luigi Capuana” di Mineo.²⁹ Esso consta di 118 carte complessive (di dimensioni 136x217 mm), più un cartiglio.³⁰ Tutte le carte sono numerate dall'autore solo sul recto, da 1 (sottinteso) a 113, e si presentano così ripartite: un frontespizio, scritto a doppia linea nera con una rossa all'interno, riporta sul recto «Luigi Capuana – Scurpiddu – racconto per ragazzi illustrato da» (più una nota scritta da altra mano «da ritornarsi a Torino! 18/11/97»); sul verso, invece, troviamo la dedica: «a Michele La Spina, scultore». Si tratta di un personaggio realmente esistito, dalla cui opera *Il faunetto* lo scrittore trasse ispirazione e che farà da corredo come illustrazione (come mostra l'appunto in alto a sinistra presente sulla carta). Ci sono poi due carte in cui è stata scritta la prefazione, 113 carte contenenti il testo, di cui la 112 e 113 sono ripetute con ampie varianti.

Benché si tratti di un manoscritto unico, esso, letto e studiato nella sua interezza, costituisce un valido *exemplum* del laboratorio compositivo dell'autore, sin dal cartiglio in cui egli ci restituisce la sua memoria compositiva. È infatti lo stesso Capuana a “raccontare” i tempi di composizione del racconto:

Scurpiddu è stato scritto il giorno dieci (domenica) ottobre 1897. Nei giorni 11,12, 13, 14 scritti fino a pag. 41. Riparto il 19 (interrotto per indisposizione) nei giorni 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, scrissi fino alla pag. 71. Interrotto per altre occupazioni dopo aver scritto nei giorni 1 e 2 non fino alla pagina 75. Fu terminato il giorno 18 dicembre 1897 alle ore 11 p.m. Luigi Capuana (in tutto 76 ore di lavoro o quasi tre giorni e mezzo).

Il cartiglio posto da Capuana all'inizio del manoscritto di *Scurpiddu* costituisce un documento di eccezionale valore filologico e genetico, poiché offre una testimonianza autoriale diretta del processo compositivo. Lo scrittore non si limita solo a registrare date, ma “drammatizza” il tempo della scrittura, con l'indicazione puntuale delle giornate di lavoro, delle interruzioni (per «indisposizione» o «altre occupazioni»), del numero di pagine prodotte

e della durata complessiva dell'elaborazione («76 ore»). È un esempio lampante di scrittura “riflessiva”, dove l'autore si osserva mentre scrive, e anzi fissa nel testo la memoria della propria attività creativa.

Questa pratica si inserisce in quella che potremmo definire una sorta di “filologia interna”, in cui l'autore stesso anticipa il lavoro del filologo, offrendogli non solo un testo, ma la cronologia vivente della sua costruzione. La nota finale («in tutto 76 ore di lavoro o quasi tre giorni e mezzo») introduce un calcolo rigidamente oggettivo, in contrasto con l'idea romantica dell'ispirazione improvvisa: Capuana sembra registrare la fatica, la misura, la disciplina della scrittura.

In quest'ottica, il promemoria non costituisce solo un paratesto, ma un luogo di autenticazione e di riflessione: Capuana non documenta soltanto quando ha scritto, ma come e in quali condizioni, lasciando emergere la materialità del fare letterario.

Di questo sono testimonianza le varianti che costellano diverse carte, spesso in relazione a snodi cruciali del testo. Un esempio interessante di variante lessicale, che si riscontra alla carta 24, è *mulacchia* (un uccello nero fosco, che impara a imitare la favella umana), forma regionale toscana³¹ che viene cassata a favore del termine di uso più comune, ma anche più tecnico, cioè *tàccola*. Questa forma sarà però ripresa, sempre in combinazione con *falchetto*, qualche anno dopo in quello che Capuana definisce, in una lettera del 25 maggio 1906 a Giuseppe Ernesto Nuccio, come un romanzo «gemello»: «ho dato un fratellino [a Scurpiddu] – Gambalesta – che forse può stargli accanto: è dello stesso paese e della stessa età, ed ha assistito [...] a parecchi avvenimenti della rivoluzione siciliana del sessanta, ma non ha avuto la fortuna di un solerte editore come Paravia [...]»³².

Se in questo caso Capuana vira in direzione di un italiano più forbito, utilizzando un termine tecnico, più avanti, alla carta 60, si registra una delle tante inversioni di tendenza che connotano il laboratorio linguistico dello scrittore mineolo. Infatti, nella frase: «– Non lo so, domandatelo a quello là» la forma deittica «Quello là» viene cassata a favore di «quel cristiano», abbassando nuovamente il tenore narrativo a favore di un tratto idiomatico, con una colloquialità tipica del registro parlato.

Un'altra delle carte più tormentate di *Scurpiddu* è senza dubbio la 50, in cui si nota un intervento reciso da parte di Capuana: l'autore elimina un'intera porzione di testo, che comprende un commiato affettuoso e religioso: «– Va' a dormire; devi svegliarti per tempo, figlio mio! Il signore ti benedica. E di un paternostro e un'avemmaria per la salute dei massai, che Gesù Cristo li rimeriti della carità che ci fanno!». La soppressione di questo passaggio suggerisce l'intento di essenzializzare la narrazione, sia per evitare toni troppo sentimentali o

moralistici (di cui la letteratura per ragazzi di Capuana è priva) che per snellire il ritmo del racconto. La cancellazione sembra dunque rispondere a una precisa esigenza di asciuttezza stilistica e di coerenza tonale, in linea con l'estetica verista perseguita da Capuana anche nella letteratura per ragazzi, per la quale l'autenticità del parlato popolare e l'immediatezza dell'azione risultano prioritari rispetto a inserzioni moralistiche o affettive di matrice tradizionale, privilegiate dai fautori dell'intento pedagogico a ogni costo.

L'eliminazione di una formula contenente precetti religiosi suggerisce inoltre la volontà di allontanarsi da retaggi non solo linguistici ma anche culturali della tradizione letteraria ottocentesca, privilegiando un registro più essenziale, coerente con l'intento di riprodurre fedelmente il parlato quotidiano, in una società in cui la morale era spesso imposta ai bambini che dovevano poi eseguirne i principi a comando. La variante cassata risulta quindi coerente con il progetto poetico dell'autore e testimonia una consapevole strategia di controllo del tono e del ritmo narrativo.

Un ultimo interessante caso riguarda il finale rielaborato dall'autore, scritto in forma di abbozzo e poi di copia in pulito in quattro carte che riportano gli stessi numeri 112 e 113. In esse è contenuta la rielaborazione della scena conclusiva del romanzo³³:

Cc. 112-113 (<i>T₁</i>) ³⁴	Cc. 112-113 (<i>T₂</i>)
– Se il Signore non voleva che andassi soldato, me la faceva campare, •massaia (<i>agg. interl.</i>). Tutto è destino. E ora che le carte son pronte... me l'ha mandato a dire don Corrado... – C'è entrato •pure (<i>agg. interl.</i>) in mezzo quello scomunicato? Don Corrado non era in odore di santità presso la massaia. Don Pietro •lo chiamava (<i>sps. a</i> aveva detto ch'era <i>cass.</i>) protestante, perché •era liberale; e protestante per la massaia significava peggio di turco, uomo senza *nessuna (<i>agg. interl.</i>) religione (<i>sps. a</i> che diceva male del papa, come tutti i liberali <i>cass.</i>) – Peccato! Eppure fa del bene! Soleva aggiungere quando le accadeva di sentirlo nominare o nominarlo. Ma questa volta, no: – C'è entrato pure in mezzo quello scomunicato? E si fece il segno della santa croce. ***	– Se il Signore non voleva che andassi soldato, me la faceva campare, massaia. Tutto è destino. E ora che le carte son pronte... me l'ha mandato a dire don Corrado della Posta... – C'è entrato di mezzo pure quello scomunicato? Don Corrado non era in odore di santità presso la massaia. Don Piero soleva chiamarlo <u>protestante</u>, perché era liberale; e protestante, per la massaia, significava peggio di turco, uomo senza nessuna religione. – Peccato! Eppure fa del bene! – aggiungeva ogni volta che le accadeva di sentirlo nominare o di nominarlo. Ma questa volta, no: – C'è entrato di mezzo quello scomunicato? E si fece il segno della santa croce. ***

Scurpiddu tornava per l'ultima volta •coi tacchini alla (*sps. a* dal pascolo coi *cass.*) masseria.

Aveva indugiato lassù, quasi per dare un lungo addio a quei luoghi che non gli erano mai parsi tanto belli come quella sera. La vallata era tutta verde di seminati; i mandorli in fiore. >Gli< Stormi di •taccole (*sps. a* mulacchie) •passavano rapidi (*sps. a* gli aliavano leggieri >in< su la masseria che si staccava buona *nell'orizzonte [*sps. a* nel cielo rossiccio *con* nell' *da* nell) *cass.*) per andare ad appollaiarsi nei nidi tra le rocce. Due falchetti aliavano squittendo, inseguendosi con lunghi zig-zag, fermandosi per librarsi •su le ali •così (*agg. interl.*) in alto (*spostato dopo* su le ali *con segno di inversione*), da sembrare due immobili >[... ..]< punti neri sul cielo >[...]< limpidissimo, •aurato dai (*sps. a* ¹di un azzurro cupo ²= T (dai] *da* dagli *segue cass.* da) riflessi sul crepuscolo che accendevano una striscia di fuoco •in cima alle (*sps. a* su le *cass.*) rocce •della (*sps. a* di *cass.*) Làmia, •e (*agg. interl.*) dietro i campanili e le cupole di Mineo. >[...]< Lo zi' Girolamo scendeva per le viottole di Saraceni, cacciandosi avanti i buoi e le [113] vacche che facevano risuonare i campanacci...

Scurpiddu non si era immaginato che quel verde, quel silenzio attorno, e quei campanacci potessero dare >tanta malinconia e< tanta tristezza quanto •egli (*agg. interl.*) ne sentiva nel cuore in quel momento >che li< *segue cass.* ¹Avrebbe ricordato ²Lì avrebbe ricordato quei cari luoghi:-

Domani sarebbe stato lontano; domani l'altro più lontano ancora! •Il suo sogno cominciava ad avverarsi (*al posto di* Ma lo stacco era doloroso! Il massai e la massaia piangevano. *cass.*)

Al beveratoio si incontrò con lo zi' Girolamo.

– Parto domani, – gli disse.

– Il signore ti aiuti! – rispose il bovaro.

– E a voi, zi' Girolamo, che vi dice il cuore? Faccio bene? Faccio male?

– Fai quel <che> •ha (*agg. interl.*) •disposto (*su* dispose) Dio: non si muove foglia, che Dio non voglia.

– Ma il cuore che vi dice? – insisté Scurpiddu.

Voleva (*sps. a* E avrebbe voluto *cass.*) che il bovaro intendesse:

– che •vi hanno (*sps. a* dicono *cass.*) detto le Nonne per me? *segue cass.* Chi è galantuomo sta bene da[]

– Male non fare, paura non avere!³⁵ – sentenziò il •vecchio (*sps. a* caro *cass.*) bovaro. *segue cass.* Chi è galantuomo sta bene dappertutto. >[...]< E non disse più altro fino

– È vero! – rispose Scurpiddu.

Scurpiddu tornava per l'ultima volta coi tacchini alla masseria.

Aveva indugiato lassù, quasi per dare un lungo addio a quei luoghi che non gli erano parsi mai tanto belli come quella sera. La vallata era tutta verde di seminati novelli; i mandorli in fiore. Stormi di taccole passavano rapidi per andare ad appollaiarsi nei nidi tra le rocce. Due falchetti aliavano, squittendo, inseguendosi con lunghi zig-zag, librandosi sulle ali, da sembrare due immobili punti neri nel cielo limpidissimo, dorato dal crepuscolo che accendeva una striscia di fuoco in cima alle rocce della Làmia e dietro i campanili e le cupole di Mineo.

Lo zi' Girolamo scendeva per la viottola di Saraceni, cacciandosi avanti i buoi e le vacche che facevano tintinnare i campanacci.

Scurpiddu non si era immaginato che quel verde, quel silenzio, e quei campanacci potessero dare tanta [113] tristezza, quanta egli ne sentiva nel cuore in quel momento. Domani sarebbe stato lontano! Domani l'altro più lontano ancora!

Il suo sogno cominciava ad avverarsi.

Al beveratoio s'incontrò con lo zi' Girolamo.

– Parto domani, – gli disse.

– Il Signore ti aiuti – rispose il bovaro.

– E a voi, zi' Girolamo, che vi dice il cuore? Faccio bene? Faccio male?

– Farai quel che ha già disposto Dio; non si muove foglia, che Dio non voglia!

– Ma il cuore che vi dice? – insisté Scurpiddu.

Voleva che il bovaro intendesse:

– Che vi hanno detto le Nonne per me?

– Male non fare, paura non avere! – sentenziò gravemente il bovaro.

– È vero, – rispose Scurpiddu.

E aveva un tremito nella voce.

Otto giorni dopo, Scurpiddu ridiventava: Schizza Mommo del 3° Regimento Bersaglieri, 1° Compagnia.

Fine

Roma, 16 dicembre 1897.

Alle ore 11 a.m.

18 dic.

E aveva un tremito nella voce. <i>segue cass.</i> Otto giorni dopo un sergente gli domandava. Otto giorni dopo <u>Scurpiddu</u> ridiventava: •Scuizza (<i>agg. in interl. dopo aver cass.</i> Schizza <i>dopo</i> Mommo) Mommo >nel<, 3° regimento >dei< Bersaglieri, 2° compagnia. 18 dicembre 1897 alle ore 11 a. m. Fine	Ho messo 16 per celebrare l'onomastico di Ada

Tra le numerose correzioni intervenute tra le due versioni, interessanti sono quelle relative alla descrizione del paesaggio, che diviene più suggestiva e allusiva: il movimento degli uccelli e la descrizione della luce al tramonto sono rese in T_2 più fluide; l'espressione «mai tanto belli» aggiunge *pathos*, senza privare la scena di quella patina realistica che accompagna la narrazione. Le cassature, dunque, mostrano un tentativo di bilanciare visione oggettiva ed emozione soggettiva, traducendo la bellezza del paesaggio in malinconia per il distacco. Inoltre, il tema dell'allontanamento dai propri luoghi natii viene reso più universale e struggente, attraverso la soppressione di espressioni troppo dirette a favore di un impianto simbolico (il crepuscolo, i falchetti, i campanacci), bilanciate però da quella crudezza di toni 'fatalistici' che emergono dalla arcaica voce dello zì' Girolamo, il quale, alle paure espresse dal protagonista per quell'addio al «microcosmo» contadino, asserisce: «Fai quel che ha disposto Dio: non si muove foglia, che Dio non voglia». «Otto giorni dopo» – si legge in T_2 – l'identità ancestrale di *Scurpiddu*, identificato dal soprannome 'colorito' («Schizza Mommo») scompare, come registra la variante contenuta nell'edizione a stampa – la *princeps* – del 1897 (Paravia, Torino), in favore del nome anagrafico «Scaglio Girolamo», oltre che della denominazione ufficiale del reparto sottolineata dall'introduzione della lettera maiuscola. Questo conferisce solennità e oggettività al passaggio verso la dimensione 'altra', quella della maturità, nettamente in contrasto con la malinconia delle scene precedenti. Il tono diventa così cronachistico, senza perdere però la sfumatura impersonale che connota l'arte narrativa di Capuana.

Sebbene i due finali si presentino come sostanzialmente simili nella versione definitiva, l'analisi delle carte preparatorie rivela una fase redazionale particolarmente densa e articolata. Questo fatto suggerisce che l'autore non era tanto incerto sull'esito narrativo, quanto impegnato a calibrare con esattezza il tono, la chiusura simbolica e l'effetto sul lettore. Le varianti, pur non alterando il destino del protagonista né la logica interna del racconto, agiscono sul piano stilistico, modificando sfumature di senso, tempi verbali, scelte lessicali e

costruzioni sintattiche.

L'indagine condotta a campione su alcuni dei testi di Capuana, attraverso il confronto sistematico tra le testimonianze manoscritte e le successive versioni a stampa, ha messo in luce un processo di riscrittura che non è riconducibile a semplici interventi correttori, ma rivela una profonda riflessione sulla funzione del racconto, sul suo pubblico di riferimento e sui meccanismi narrativi più efficaci nella trasmissione di contenuti educativi e ideologici. Le varianti riscontrate – a livello lessicale, sintattico, semantico, onomastico – testimoniano una stratificazione che interroga direttamente il rapporto tra intenzione autoriale e mediazione editoriale, tra oralità e scrittura, tra modello pedagogico e progetto estetico.

In quest'ottica, l'edizione critica di questi testi non si configura soltanto come una ricostruzione filologicamente fondata, ma come uno strumento ermeneutico in grado di restituire la complessità della sua genesi e delle sue metamorfosi. Nel caso specifico della letteratura per l'infanzia – ambito a lungo marginalizzato nel panorama degli studi letterari – , l'attività editoriale assume un valore epistemologico rilevante: essa consente non solo di legittimare tali testi come degni di uno scrutinio filologico, ma anche di decostruire la loro apparente semplicità, rivelando i molteplici livelli di significazione che li attraversano.

In particolare *Scurpiddu* si offre come un caso paradigmatico. Il lavoro critico sulla sua tradizione testuale apre interrogativi più ampi sul modo in cui si configura l'autorialità nella letteratura per l'infanzia, sul ruolo delle istanze editoriali e didattiche nella definizione del testo, e sul ruolo del "critico" in un genere che tende a privilegiare la funzione comunicativa immediata rispetto alla caratterizzazione della forma letteraria.

DENISE BRUNO

Note

- ¹ Cfr. B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1973, pp. 111-112.
- ² P. Bargellini, *Canto alle rondini: panorama storico della letteratura infantile*, Mursia, Milano 1963, p. 84.
- ³ G.E. Nuccio, *Luigi Capuana nella letteratura per l'infanzia*, Libreria Int. A. Reber, Palermo 1912, p. 42.
- ⁴ R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1978, p. 323.
- ⁵ G.E. Nuccio, *Luigi Capuana dei giovani*, in «Il giornalino della domenica», V, 5, 30 gennaio 1910, p. 2.
- ⁶ Id., *Luigi Capuana nella letteratura...*, cit., p. 8.
- ⁷ Id., *Luigi Capuana dei giovani*, cit., p. 2.
- ⁸ Cfr. R. Paternostro, *Introduzione. Luigi Capuana e la letteratura per l'infanzia*, in *Il Raccontafiabe ovvero fiabe, novelle, raccontini e altri scritti per fanciulli*, a cura di R. Paternostro, Aracne, Roma 2003, pp. 119-120.
- ⁹ L. Capuana, *La Reginotta*, fiaba illustrata da N. Facchinetti, Brigola-Ottino, Milano 1882.
- ¹⁰ E. Scarfoglio, *Recensione a C'era una volta...*, in «Cronaca Bizantina», 16 dicembre 1882.
- ¹¹ Che il manoscritto preso in esame sia un abbozzo, una copia di lavoro della fiaba, lo si deduce comparando tale stesura con la versione in pulito pubblicata in L. Capuana, *La Reginotta; C'era una volta... fiabe. Con la riproduzione del manoscritto originale de La Reginotta*, Audiolibro, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo 2016.
- ¹² Ad esempio, il verso della carta 2 conserva l'incipit della recensione, composta per la «Rassegna Letteraria», a *Vita e morte di Mosè. Leggende ebraiche tradotte, illustrate e comparate da Salvatore De-Benedetti* (Tipografia Nistri, Pisa 1882); o ancora, sul verso della carta 3 si conserva parte di una missiva diretta alla signorina Elisa Bonomelli.
- ¹³ L. Capuana, *La Reginotta*, in *Stretta la foglia larga la via. Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Illustrazioni di L. Scuderi, Donzelli, Roma 2015, p. 3.
- ¹⁴ L. Capuana, *A Neera*, in *Giacinta*, G. Brigola, Milano 1879 p. 15.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania del 18 giugno 1879 in G. Verga, *Carteggio con Capuana*, Edizione critica a cura di M. Giuffrida, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2024, p. 102. Il corsivo è mio.
- ¹⁷ L'aggettivo 'genuino' sembra rievocare il passo di una lettera da Milano del 24 settembre 1882 di Verga a Capuana, in cui il primo esprimeva il suo apprezzamento per le fiabe contenute in *C'era una volta...* (Treves, Milano 1882): «il tuo volume di fiabe mi ha riconciliato con te interamente. Le ho lette tutte l'una dopo l'altra e di seguito con interesse vero non solo per lo studio artistico della forma, ma per quello che ci ho sentito sotto di schiettamente e profondamente compenetrato così col carattere nostro isolano che il paesaggio, e le figure nostrane mi si disegnavano spontaneamente dinanzi a quella vergine poesia. Io spero che tu non avrai cambiato una virgola alla favola genuina delle nostre donne. Ora parmi che lo studio messo a raccogliere e sviscerare i canti popolari dovrebbe da noi rivolgersi all'esame di questa forma primitiva e vergine della immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso. De fil en aiguille. come dicono i francesi, mi parrebbe potersene desumere quanto la teoria del temperamento naturale sia dimostrata vera da questi documenti primitivi dell'indole siciliana [...] Tu hai reso stupendamente questa vera e schietta poesia coll'impronta efficace della sua ingenuità caratteristica. È una vera opera d'arte che hai fatto. E del resto in questo sei maestro» (in G. Verga, *Carteggio con Capuana*, cit., p. 221).
- ¹⁸ L. Capuana, *La Reginotta*, in *Stretta la foglia...*, cit., p. 3.
- ¹⁹ Anche qui ci si riferisce all'abbozzo manoscritto, non alla copia in pulito (vd. nota 11).
- ²⁰ L. Capuana, *La Reginotta*, in *Stretta la foglia...*, cit., p. 6.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Questo «lontano lontano» richiama altresì la fiaba della cugina Anna presente nei *Malavoglia*. Per un ulteriore approfondimento del tema si veda L. Spera, *Storie del qui e dell'altrove: la favola di Anna e la «storia buona» di Ntoni*, in L. Spera, *Storia e destino nell'opera di Verga. Una nuova prospettiva etica*, Carocci, Roma 2022, pp. 56-71. R. Castellana, *La voce dei Vinti: la fiaba della cucina Anna e La Reginotta di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», 15, 2022, pp. 91-106; A. Manganaro, «Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più». *Il capitolo XI e gli addii dei Malavoglia*, in *La letteratura degli italiani rotte confini passaggi*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Associazione degli Italianisti XIV Congresso Nazionale Genova 15-18 settembre 2010, pp. 1-9.
- ²³ Armadio Blindato 1, cartella 58, n.i. 2542.
- ²⁴ L. Capuana, *Schiaccianoci. Novelle e novelline per fanciulli. Con splendide illustrazioni di C. Chiostri*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1897.
- ²⁵ Per una ricostruzione dell'uso della lingua di Capuana vd. R. Sardo, *Educazione linguistica e Risorgimento: la narrativa per ragazzi di Capuana*, in «Annali della Fondazione Verga», a cura di G. Sorbello, 3, 2010, pp. 361-380; EAD., *Il dialetto nascosto nelle fiabe di Capuana, fra istanze normative e istanze mimetiche*, in *Il dialetto nel tempo e nella storia*, a cura di G. Marcato, CLEUP, Padova 2016, pp. 497-506; EAD., *Capuana tra questione della fiaba e questione della lingua*, in «Annali della Fondazione Verga», a cura di N. Mineo, 10, 2017, pp. 419-440. Per una ricostruzione della lingua relativa alla letteratura per l'infanzia si vd. L. Ricci, *L'Italiano per l'infanzia*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di P. Trifone, Carocci, Roma 2006, pp. 269-294.

²⁶ S. Macaluso Storaci, *Nuovo Vocabolario Siciliano-Italiano e Italiano-Siciliano*, Tipografia Andrea Norcia, Siracusa 1875, p. 270.

²⁷ *Scacciari* e *nuci* sono forme attestate in A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Pedone Lauriel, Palermo 1868.

²⁸ Lettera di L. Capuana a G.E. Nuccio del 25 maggio 1906 (<https://www.gonnelli.it/it/asta-0028/capuana-luigi-raccolta-di-15-lettere-autografe.asp?pback=results-list&pagBack=1>).

²⁹ Armadio Blindato 1, cartella 49, n.i. 2305.

³⁰ *Pro memoria*, Armadio Blindato 1, cartella 49, n.i. 2762.

³¹ G. Rigutini-P. Fanfani, *Vocabolario Italiano della lingua parlata*, G. Barbèra, Firenze 1891, p. 1006; *mulacchia* viene altresì attestato come forma regionale in Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1961, Vol. XI, p. 56; GRADIT, Re Tosc. (<https://dizionario.internazionale.it/parola/mulacchia>).

³² Lettera di L. Capuana a G.E. Nuccio del 25 maggio 1906 (<https://www.gonnelli.it/it/asta-0028/capuana-luigi-raccolta-di-15-lettere-autografe.asp?pback=results-list&pagBack=1>).

³³ *T*₁ rappresenta l'abbozzo, *T*₂ la copia in pulito, entrambi conservati nello stesso incartamento.

³⁴ Al fine di una corretta lettura dell'apparato si segnala: • = punto da attacco da cui inizia il segmento di testo implicato in variante; *agg. interl.* = aggiunta in interlinea; *sp. a* = soprascritto a testo cassato; *cass.* = cassato; *spost. prima di* = testo spostato prima di; [] = interruzione nella scrittura di una frase o di una parola; ◊ = integrazione di parola non scritta; > < = cassatura di un segmento di testo sostituito sul medesimo rigo o comunque di seguito; >[...]< = parola cassata e illeggibile; >[... ...]< = due parole cassate e illeggibili; *su* = ricalcato su; *da* = ricavato da, o per riuso di alcune lettere, o in parte ricalcando e in parte soprascrivendo la nuova lezione su quella precedente; *spostato dopo* = porzione di testo spostata; *al posto di* = segmento di testo che ne sostituisce un altro; * = lezione aggiunta all'interno di varianti introdotte dal punto di appicco; ¹, ² = l'esponente numerico progressivo scandisce le varie fasi correttorie. Se non è diversamente specificato, le lezioni precedenti l'ultima sono sempre da considerarsi cassate dall'autore. Inoltre, quando l'ultima fase redazionale dell'autografo risulta uguale o prossima alla versione adottata a testo, essa è rappresentata in apparato con la dicitura = T con eventuali microvarianti segnalate fra parentesi ().

³⁵ Interessante è la patina regionale che si riscontra in questo proverbio, innestato sulle strutture sintattiche dell'italiano, ma ripreso, come testimoniato dai vocabolari, interamente dal siciliano: «*mali nun fari, paura nun aviri*, non paventi chi non falla: mal non fare, paura non avere» (A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 55).

C. LESSICO

PER UN DIZIONARIO TEMATICO DEL VERISMO: STORIA DI BOZZETTO

Il saggio, utilizzando differenti chiavi di ricerca (lessicografica, per corpora testuali, bibliografica), e servendosi anche di dichiarazioni epistolari, prefazioni, materiali avantestuali, propone una ricostruzione della presenza del bozzetto come forma narrativa e struttura espressiva nella letteratura del Verismo. Ne emerge la centralità di una forma che nella caratteristica brevitās, e nelle differenti declinazioni autoriali, si configura come vero e proprio laboratorio della forma-romanzo, la cui espressione più compiuta è il “bozzetto marinaresco” che condurrà Giovanni Verga alla scrittura dei Malavoglia.

Parole chiave: *Lessicografia; Retrodatazione; Novella; Narrazione; Abbozzo*

The essay, using different types of research (lexicographic, text corpora, bibliographic), and also epistolary declarations, prefaces, drafts, proposes a reconstruction of the presence of the bozzetto as a narrative form and expressive structure in literature of Verismo. What emerges is the centrality of a form that in characteristic shortness, and in the different authorial interpretations, represents a true laboratory of the novel-form, whose most accomplished expression is the “bozzetto marinaresco” that will lead Giovanni Verga to write I Malavoglia.

Keywords: *Lexicography; Antedating; Short story; Narration; Draft*

1. Premessa metodologica

L'analisi qui proposta nasce *a latere* di un sondaggio condotto nell'ambito del progetto *CoVerLeSS*, “Corpus on line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società”, progetto (finanziato su fondi PRIN2022 PNRR) che valorizza la testualità contenuta all'interno dei periodici (recensioni, articoli, saggi), con l'obiettivo di realizzare un ambiente web integrato e *open access* relativo alla letteratura secondaria del Verismo italiano. La possibilità di costruire, attraverso la ricezione delle opere, una zona di lessico metaletterario e metadiegetico serve a comprendere quale funzione modellizzante rivesta la critica contemporanea in termini di orientamento linguistico-letterario e di prospettiva socio-culturale. Non si tratta in questa prospettiva di realizzare un vocabolario lemmatizzato dei tecnicismi connessi alla letteratura verista, quanto di isolare un campionario rappresentativo della terminologia caratterizzante il discorso critico, la recensione, la polemica letteraria, verificando appunto il tasso di ‘tecnicità’ con cui quella terminologia ricorre nelle diverse testualità contenute nel corpus. Piuttosto che per un dizionario “reale”, quindi, si è optato per un dizionario “ideale”, nel quale il lemma base, il singolo termine, si trovano spesso all'interno di combinazioni sintagmatiche (ad es. sostantivo + aggettivo, verbo + complementi, locuzioni modali) che consentono di circoscrivere nelle sue articolazioni il linguaggio specifico della letteratura secondaria. Nell'esempio assunto a oggetto di questa indagine, l'utente potrà ricercare (nel portale in fase di allestimento) la parola *bozzetto*, trovando sia le attestazioni del singolo lessema sia alcune *iuncturae* codificate come *bozzetto siciliano* e *bozzetto marinaresco*, presenti sia nei sottotitoli di opere che in alcune dichiarazioni epistolari di Verga.

Da quanto detto consegue che un approccio in termini di *Distant Reading*, volto a individuare la distribuzione quantitativa e i picchi di occorrenza di alcuni lessemi-chiave, non può essere disgiunto da un *Close Reading* che decodifichi le specifiche testualità e i contesti nei quali le diverse occorrenze si realizzano. La ricerca del lemma marcato, integrata eventualmente con quella a testo pieno nei casi in cui il contesto non risulti soddisfacente, offre uno sguardo più articolato alle dichiarazioni di poetica degli autori, talvolta fondate su un uso approssimativo o erroneamente sinonimico delle parole-chiave e parole-tema della cultura e letteratura del Verismo.

2. Una ricerca su *bozzetto*: definizioni lessicografiche e attestazioni “catalografiche”

Un termine come *bozzetto*, per la latitudine concettuale che lo ascrive all'ambito sia letterario che delle arti figurative, necessita di un preliminare inquadramento diacronico in

ordine alla prima attestazione in senso specificamente letterario. La lessicografia postunitaria, costituita dai dizionari legati all'uso – dal Fanfani, al Petrocchi, al Giorgini-Broglio –, registra il solo significato artistico-figurativo¹; stesso discorso vale per i dizionari storici, dalla Crusca al Tommaseo-Bellini. Per un primo orientamento dobbiamo ricorrere al *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), che riporta questa definizione, con esempi tolti da Carducci e da Croce:

2. *Breve componimento letterario, che describe, con stile vivacemente realistico (ma in modo superficiale ed esteriormente impressionistico, senza approfondimento dei personaggi e delle situazioni) figure o scenette tratte per lo più dalla vita quotidiana.*

Ciò non impedirà che un imbecille, con la scusa di farvi il bozzetto, dopo misuratevi a centimetri le mani e i piedi [...] esca poi a far sapere alle persone che voi credete ancora all'onestà e all'amicizia. (Carducci)

Scrivevo talvolta “bozzetti”, secondo la moda di quel tempo. (Croce)

Simile è questa accezione – esplicitamente attestata dal richiamo al lemma precedente – di *schizzo*, con riferimento a Nievo e a Carducci:

Breve componimento in prosa o in versi in cui vengono rappresentate, con tono vivace e realistico, ma senza approfondimento descrittivo dei personaggi e delle situazioni, figure o scene tratte per lo più dalla vita quotidiana; bozzetto.

Ei non ha nulla di quegli schizzi tradotti dall'ungherese di cui io gli chiesi conto incaricato da te. (Nievo)

Né gli schizzi poetici mancano e i saggi di quel che oggi si dice ‘umorismo’ (Carducci)²

Nel tentativo di andare il più possibile a ritroso tra i testi del secondo Ottocento, alla ricerca di occorrenze “marcate” di *bozzetto*, con il DELI non si va più indietro del 1866, anno in cui Luigi Capuana pubblica sulla «Nazione» di Firenze (dal 12 al 23 ottobre) i *Bozzetti di alcuni usi e credenze religiose della Sicilia*. Una prima attestazione, classificata però come “comune” dal *Grande Dizionario italiano dell'uso*³, e quindi non rilevante per la nostra indagine, risale a Francesco Algarotti (1746), col significato generico di “primo studio sintetico di un'opera d'arte”.

Un'altra strada percorribile per rinvenire attestazioni più risalenti è quella delle biblioteche digitali “storiche” – on line e off line – della letteratura italiana. Il *corpus* testuale

di *Biblioteca Italiana* (<http://www.bibliotecaitaliana.it/>) non svela alcuna accezione specifica nelle opere del XIX secolo (in *Senilità* essa è esclusivamente pittorica), mentre la *Biblioteca Italiana Zanichelli*⁴ restituisce un'interessante retrodatazione ricavabile dal racconto di Nievo *Le marghe di Grado*, uscito nel settembre-ottobre 1856:

Questi due bozzetti poi io volli scarabocchiare per darvi a divedere come siano gli uomini bizzarri, anche dove noi li crediamo vivere mogi mogi e quasi per abitudine.

Se la ricerca viene estesa alle zone paratestuali, la probabilità di rinvenire utilizzi connotati di *bozzetto* nei titoli e/o sottotitoli di sillogi novellistiche diventa maggiore. Ricorrendo sia all'OPAC SBN sia a *Internet Archive* (www.archive.org), si ritrovano non solo titoli in cui la parola è associata a scritture di tipo memoriale e saggistico (ad es. i *Bozzetti alpini* di G. Revere [1857] e i *Bozzetti morali ed economici* di A. Caccianiga [1868], raccolta di articoli che, come precisa il curatore, erano stati concepiti dall'autore come «rapidi tratteggi»⁵, ma anche e soprattutto testi dove essa assume il significato registrato nel GDLI.

Le prime presenze di *bozzetto* all'interno dei titoli, nell'accezione letteraria, risultano difficilmente rintracciabili se ci si appoggia a un semplice motore di ricerca o a cataloghi elettronici. La strada più produttiva di risultati si rivela invece quella del grande “sommerso” bibliografico costituito dai periodici letterari postunitari, al cui interno molti scrittori e narratori (anche di area scapigliata, tra cui Carlo Dossi) pubblicavano racconti e novelle con il frequente titolo o sottotitolo di *bozzetto*. Lo spoglio del vastissimo repertorio dedicato alla *Pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*⁶, che registra le testate editte nel periodo 1860-1880, restituisce una quantità assai elevata di occorrenze: ad esempio, sulla rivista «La Farfalla» – fondata da Angelo Sommaruga e dopo il primo biennio sardo trasferitasi a Milano – uscivano gli “schizzi” di Girolamo Ragusa Moleti, i “bozzetti sardi” di Ottone Bacareda (raccolti in volume nello stesso anno dei *Malavoglia*), i “bozzetti invernali” di Enrico Onufrio, mentre veniva annunciato alla fine del 1877 l'inizio della pubblicazione «d'una serie di bozzetti di G. Verga»⁷. Alcuni riscontri risultano sorprendenti, se si pensa che, a fronte del “bozzetto marinaresco” che costituisce la prima “forma” dei *Malavoglia*, nel 1875, un anno dopo *Nedda*, sottotitolata come “bozzetto siciliano”, escono i *Bozzetti di mare* di Jack La Bolina, pseudonimo di Augusto Vittorio Vecchi.

Una delle prime sillogi a caratterizzare i racconti come “bozzetti” è *La vita militare* di De Amicis (Treves, Milano 1868; II ed. Le Monnier, Firenze 1869), seguita da *Maria. Bozzetti della campagna veneta* di Pompeo Gherardo Molmenti (Pisa, 1870, poi 1873), dai *Racconti e bozzetti* di Enrico Castelnuovo (Firenze, 1872), per giungere alla *Nedda* verghiana, il cui

sottotitolo viene cancellato in tutte le edizioni successive, e al *Matto delle giuncaie. Bozzetto padulano* di Renato Fucini, uscito sulla «Nuova Antologia» nel dicembre 1876. Si arriva fino a *Capannetta* di Pirandello (1884), anch'essa definita “bozzetto siciliano”, per approdare ai primi del Novecento ai bozzetti scenici verghiani *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe* (1902), e a XX secolo inoltrato con i “bozzetti” di *Vita intima*, silloge edita da Cordelia (Virginia Tedeschi Treves) nel 1928. Non va dimenticato, infine, il primitivo titolo proposto da Verga per le *Novelle rusticane*, ossia *Bozzetti rustici*, citato solo nelle lettere ma non rinvenibile tra i materiali d'autore⁸.

Emerge, da questo primo livello di indagine, come la ricerca degli utilizzi di *bozzetto* appaia più fruttuosa nelle soglie (in senso genettiano) dei testi (titoli, prefazioni, ecc.), piuttosto che all'interno dei testi stessi. Poiché spesso i dizionari storici non registrano tra le attestazioni di un lemma quelle contenute nelle zone paratestuali, ne discende la ridotta utilità di tali strumenti lessicografici e la necessità di una ricerca più complessa, che rimanda a una testualità più “inclusiva”.

3. Definizioni “letterarie” e attestazioni epistolari

I caratteri formali, linguistici e di tecnica narrativa del bozzetto si stabilizzano nei loro aspetti fondanti già nella prima edizione della *Vita militare* di De Amicis, anche se essi non sono dichiarati dall'autore stesso, ma dalla voce degli editori, che nella loro apparente ‘terzietà’ non celano le finalità promozionali del libro (tra cui quella di ritrarre «un lato della moderna vita nazionale»):

Questi bozzetti, che presentiamo oggi riuniti, comparvero dapprima uno per uno sopra un giornale militare senza nome d'autore. Tanta era la verità pittoresca, la vivezza delle narrazioni, la semplicità dello stile, la bontà della lingua, il calore degli affetti e la nobiltà dello scopo, che furono universalmente giudicati quadri bellissimi della vita militare, ben più che semplici bozzetti, come li chiamava, e persiste modestamente a chiamarli, l'autore. Ond'è che, i giornali sia politici sia letterari andarono a gara nel riprodurli, e il pubblico nel ricercarli avidamente: lieti di avere scoperto un nuovo scrittore. Un sì fortunato successo obbligò l'autore a scoprire il suo nome, ed eccitò noi a raccogliere quegli sparsi articoli in un volumetto⁹.

I tratti distintivi del genere messi in evidenza sono la «vivezza» del narrato, la scorrevolezza e semplicità dello stile, la «bontà» della lingua, attestata su un manzonismo

fiorentineggiante, e infine la «verità pittoresca», apparente ossimoro che riflette gli orientamenti del “reale ben temperato” affermatosi nella capitale del regno con i Macchiaioli (Signorini in testa), dai quali aveva avuto inizio il dibattito sul vero nell’arte¹⁰. È questa la prima decisa caratterizzazione della forma bozzetto, che già alla fine degli anni ’60 si profilava come genere il quale «di lì a poco si sarebbe installato stabilmente nella pagina letteraria dei giornali e delle riviste»¹¹. Esso si presentava pertanto «come risultato di un’osservazione diretta e attenta della realtà, e senza una vera e propria trama che non sia quella, apparentemente casuale e incidentale, della scena colta al volo dal quotidiano, o dalla personale esperienza, o dal ricordo»¹². Esso inoltre postulava un patto narrativo con un lettore ideale, facendo leva su una lingua colloquiale, aperta a innesti di colore locale e a tinte folcloriche.

Il dibattito sul genere si alimenta, a distanza di oltre un decennio, della voce di Matilde Serao, che in una forma più scanzonata riversa le sue idee in un testo metanarrativo dal titolo *Bozzetti*, contenuto nella silloge novellistica *Dal vero*, composta da testi prevalentemente descrittivi accompagnati dalle riflessioni della scrittrice:

In sé il bozzetto è una bella cosa. Prima di tutto è breve. [...] Il bozzetto, invece, è amabilmente corto. [...] Il bozzetto non ha mai in sé una grande idea [...]; vi è, invece, un’ideuccia piccina, graziosa, che saltella qua e là, che fa la civettuola [...] il bozzetto ha quasi sempre una spigliatezza allegra. Di bozzetti lugubri, io non ne conosco. [...] Il bozzetto ha in sé qualche cosa di morbido di attraente, che seduce [...]. Nel bozzetto si odono le paroline fuggenti dell’amore, gli scoppietti trillati di risa; passano e fuggono i piccoli sentimenti, i pensierucci fini, le malinconie serene, gli scherzetti del colore, le ironie gentili¹³.

A questa leggerezza espressiva e tematica si accompagna una plasticità che rende la forma bozzetto applicabile alla rappresentazione dei diversi strati sociali: «La tranquillità grassa e quadrata del terzo stato è turbata dai bozzetti borghesi, il popolo è più o meno male rappresentato nei bozzetti popolari: l’aristocrazia è afferrata e messa per forza nei bozzetti *high-life*; nessuno stato sociale, per umile e modesto che sia, sfugge al bozzetto»¹⁴. A fronte di questa caratterizzazione in chiave sociologica, non mancano quelle più spiccatamente metaletterarie, affidate ad esempio alla lettera-prefazione (datata 5 settembre 1886) che Enrico Nencioni appone alla raccolta di racconti *In Toscana e in Sicilia* di Giselda Fojanesi:

In tutti [i bozzetti] ho notato con piacere una naturalezza, una freschezza, che contrastano in modo singolare con le opere oggi più in voga, troppo spesso o raffinate od infette [...] I Racconti

che più mi son piaciuti sono quelli campestri – quelli che hanno per fondo il paesaggio, toscano o siciliano, che ella descrive con fedeltà fotografica, curandone, da buona toscana, più il disegno che il colorito [...]. Io poi le fo, egregia signora, gran merito di un'altra cosa: di aver cioè, descritto creature umane, talvolta le più prosaiche e più umili, con interesse e *simpatia umana* – e non con la superba indifferenza di un obiettivismo scientifico. [...] Ci doni altri bozzetti campestri, altri semplici drammi rustici¹⁵.

Vengono sottolineati elementi quali la naturalezza, la fedeltà della descrizione, la capacità di rendere il *disegno* piuttosto che il *colorito*, ossia l'idea che il bozzetto debba restituire le linee, i contorni del reale piuttosto che i “pieni”. Importante è anche la prospettiva della narrazione: non l'impassibile neutralità di un «obiettivismo scientifico», ma lo sguardo empatico di chi è pronto ad accogliere nello spazio del racconto anche le creature più umili. Una tipizzazione analoga è nei *Bozzetti sardi* di Ottone Bacaredda, definiti nella dedica del volume un «saggio d'impressioni e di costumi popolari», dove il punto di vista del racconto fa riferimento alla figura di un narratore colto¹⁶.

Da questi riferimenti è evidente come una ricerca condotta all'interno dei testi fornisca maggiori piste interpretative, che si arricchiscono ulteriormente se si fa leva sul sub-corpus più produttivo (e predittivo) per sondare il livello metalinguistico della testualità verista, ovvero gli epistolari. È sufficiente uno spoglio anche sommario dei carteggi verghiani con i maggiori scrittori del tempo (da Capuana a De Roberto, da Cameroni a Farina e Martini) per incrementare semanticamente e diacronicamente le accezioni di *bozzetto*:

Fotografie, disegni a lapis o a penna, incisioni, tutto quello che trovi, per dare il carattere, i tipi, la *fisionomia*, l'*intonazione* dei miei bozzetti, che si svolgono tutti in un paese che tu conosci quanto me, che puoi rendere intelligibile ad altri anche lontani e che non ne possono avere idea in un modo chiaro ed artistico». (Verga a L. Capuana, 7 dicembre 1881)¹⁷

certo un lavorino di piccole proporzioni qualche volta ha il merito, artisticamente, di un romanzone, la trovata di un bozzetto vale spesso quanto quella di un *quadro*, e per far le *miniature* in modo da poterle firmare col proprio nome senza arrossire, occorre lavorarci assai – l'avrai provato anche tu». (Verga a F. Martini, 5 novembre 1880)¹⁸

Vi manderò presto *Un Sogno* per l'“Ille 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*. (Verga a E. Treves, 21 settembre 1875)¹⁹

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». (Verga a F. Filippi, 11 ottobre 1880)²⁰

Verga utilizza il termine *bozzetto* per identificare le *Novelle rusticane* – ad esempio *Gli orfani* –, nel momento in cui invia i racconti alle varie riviste. Dai contesti riportati emerge come le occorrenze di *bozzetto* ricoprano pienamente la latitudine semantica di “novella”, soprattutto quando lo scrittore siciliano afferma che la trovata di un bozzetto ha la stessa forza di quella di un grande affresco. Il bozzetto necessita della giusta intonazione, di una fisionomia individuata e riconoscibile, affinché non si riduca a oleografica e remota rappresentazione di un mondo incomprensibile per il lettore coevo. Semplicità, brevità ed efficacia ne sono requisiti indispensabili, come Verga ribadisce anche a Renato Fucini: «Fortunati voialtri che avete nelle ossa la *precisione* e l'*efficacia* che ci vuole pel bozzetto»²¹. Nella direzione dell'*efficacia* si muove l'identificazione sinonimica (con *schizzi* e *novelle*) contenuta in alcune lettere-invito di Navarro della Miraglia:

Voi conoscete le mie idee letterarie; voi sapete che per me tutto è buono, tranne ciò che annoja. Fatemi dunque, ve ne prego, de' bozzetti, degli schizzi, de' capricci scintillanti e brillanti, come voi ne sapete fare. Scrivetemi qualche novelletta graziosa che non occupi più di due colonne. (a Verga, Milano, 16 ottobre 1877)

Si vorrebbe della roba vostra, novelle, bozzetti, fantasie, non importa che cosa (a Verga, Roma, 6 ottobre 1881)²².

Dall'ultima lettera verghiana riportata più sopra emerge come la scrittura del bozzetto-novella metta in campo tutte le strategie narrative e stilistico-espressive connesse al metodo impersonale: primato della rappresentazione sull'osservazione, estromissione dell'autore dal centro della narrazione, raggiungimento dell'illusione della realtà. Quanto Verga scrive a proposito del “bozzetto” di *Rosso Malpelo* corrisponde perfettamente alle intenzioni profuse nella composizione dei *Malavoglia*, dove egli mira a fornire al lettore «d'illusione completa della realtà»²³.

E ancora, nella corrispondenza con Francesco Torraca, importante animatore della «Rassegna Settimanale», nonché autore di una delle più significative recensioni ai *Malavoglia*,

Verga attraversa tutta l'area semantica di *bozzetto*, in cui confluiscono sia il significato di “abbozzo” che quello di “schizzo pittorico”: «I miei bozzetti sono proprio gli *schizzi* e le *prove* con cui preparo alla mia maniera i *quadri*»²⁴.

È interessante notare come, nelle colonne della rivista di Franchetti e Sonnino, dove Verga pubblica *Il Reverendo*, *Don Liccio Papa*, *La roba*, *Malaria* e *In Piazza della Scala*, i redattori avanzino l'esigenza che i racconti brevi siano privi di continuazione nei numeri successivi, pur essendo disponibili in determinati casi a trasgredire questa indicazione: «se preferiamo i bozzetti brevi e senza continua, ammettiamo però che alcuni oltrepassino le minime misure»²⁵.

4. L'uso di *bozzetto* tra recensioni e saggi

Un'ulteriore tappa di questo percorso di ricerca riguarda il luogo di maggiore concentrazione dei termini metalinguistici e metadiegetici, ossia quello della critica militante contemporanea. Ed è proprio su tale zona, priva fino ad ora di ricognizioni e indagini testuali sistematiche, che si concentra la mappatura per lemmi ed espressioni caratterizzanti sviluppata dal progetto *CoVerLeSS*. Infatti, oltre alle recensioni alle opere di Verga, Capuana e De Roberto, il progetto prende in esame anche alcune testate decisive nell'affermazione della 'nuova' letteratura e nelle quali la questione del bozzetto assume un ruolo centrale. Tra queste, la «Rassegna Settimanale» di Franchetti e Sonnino aveva adottato «criteri di selezione accurata [...] nella pubblicazione dei bozzetti, criteri secondo i quali una implicita denuncia sociale doveva essere a sua volta affidata all'incisività di una descrizione realistica che ne controllava [...] il rischio di populismo di maniera»²⁶. E una difesa del bozzetto, in una recensione a *Cuore inferno* di Matilde Serao, sarà opera di Francesco Torraca alla fine del 1881, dopo che Verga aveva pubblicato *Il Reverendo*:

Il passaggio dal bozzetto al romanzo, per sé stesso, non è facile [...] È un fatto, però, che i grandi romanzieri contemporanei non sono giunti al sommo dell'arte, se non trattenendosi prima lungamente nello studio modesto di figure e situazioni staccate, esaminandole, starei per dire, col microscopio; riproducendole con la precisione sapiente della miniatura²⁷.

Al termine *bozzetto* viene quindi conferita la valenza di racconto breve, costituito da «figure e situazioni staccate»; l'osservazione al microscopio significa che i procedimenti che guidano la scrittura di questa forma narrativa sono simili a quelli scientifici, «e quindi possono preludere, attraverso il metodo positivo, alla fondazione del nuovo romanzo»²⁸. Torraca

corroborerà questa prospettiva recensendo *Le veglie di Neri* di Fucini:

Sono bozzetti; non consentono le descrizioni ampie e minuziose, e non consentono nemmeno lunga analisi e rappresentazione di sentimenti. Sarebbe un torto rimproverare all'autore di non spingere molto addentro lo sguardo nell'animo de' personaggi, di prestare attenzione piuttosto a' discorsi e agli atti esteriori che a' motivi intimi, nascosti, di discorsi e di atti. [...]

D'altra parte, in alcuni casi il bozzetto non ha, né deve avere altro fine da quello di cogliere e riprodurre una scena della vita nella sua schiettezza, un lato della fisionomia morale d'una persona, un'usanza, una data corrente di pregiudizi, una manifestazione speciale di affetti e passioni...²⁹.

Il bozzetto è quindi un omologo della *tranche de vie*; esso riproduce un aspetto della fisionomia della vita italiana moderna, per utilizzare le parole di Verga nella nota lettera sul ciclo della *Marea* indirizzata a Salvatore Paola Verdura. Ma basta scorrere le numerose recensioni di Capuana alle opere dell'amico per cogliere ancora una volta tutto lo spettro semantico di *bozzetto*. Lo scrittore di Mineo parla degli «stupendi bozzetti della *Vita dei campi*» nella recensione ai *Malavoglia*³⁰, mentre in quella alla silloge dell'80 usa il termine in riferimento a *Nedda*, narrazione breve superata dalla prima raccolta di novelle veriste: «Egli ricomparisce con tutta la potenza di disegno e di colorito da lui mostrato in quel fortunato bozzetto, ma con una maestria più affinata, più vigorosa e più progredita...»³¹.

Tuttavia, l'analisi del lessico delle recensioni ci consente di registrare sfumature diverse e talvolta connotazioni anche di segno opposto. Ad esempio, i «bozzetti» della *Vita militare* di De Amicis sono «quadretti più o meno grandi, con tanta ricchezza di colorito, massime nelle descrizioni, con tanta spigliata franchezza di tocco, con tanta abbondanza di affetti sentiti e di passioni generose»³². Felice Cameroni, commentando *La vita color di rosa*, raccolta di bozzetti del siciliano Emanuele Navarro della Miraglia, scrive che essi «non sono racconti, che possano suscitare l'interesse coll'intreccio, coi toni drammatici o coll'urto delle passioni, ma semplici schizzi di pochissime pagine [...]. Egli predilige le fotografie da album per signora, i soggettini alla Gustave Droz»³³. Sempre Cameroni, cinque anni dopo, liquida in questi termini le *Macchiette* di Carlo Collodi: «Il signor Collodi [...] non attribuisce alcuna importanza ai suoi raccontini [...]. Eppure egli stesso non ha saputo resistere all'epidemia invadente, pubblicando per mezzo del Brigola certe *Macchiette*, che non si sollevano affatto dalla mediocrità, né per la scelta dei soggetti, né per il rilievo, o la trovata dei tipi e delle scene, né per la forma»³⁴.

Fin qui, nella individuazione della forma bozzetto, sembra prevalere la dimensione descrittivo-rappresentativa a scapito di quella narrativa. Rispetto a Verga, che aveva reso il

bozzetto un *analogon* della forma novella, gli autori coevi e gli epigoni sembrano fermarsi allo “schizzo” o alla “macchietta”. È abbastanza singolare il fatto che uno scrittore come Alfredo Oriani, in un testo scritto subito dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*, anche se edito nel 1883, contrapponga risolutamente un Verga novelliere, che approda al romanzo, a un bozzettista-viaggiatore come De Amicis.

Allora due nuovi scrittori comparvero nell'arringo: un bozzettista, che si fece poi viaggiatore: un novelliere, che salì fino al romanzo, De Amicis e Verga. Al primo salto oltrepassarono tutti e nessuno li ha ancora sorpassati. Quegli s'impadronì della fibra scossa dall'Aleardi, ed ottenne un secondo trionfo di lagrime. Soldato formò dei soldatini di piombo per il pubblico, che ne impazzì, perché piangevano senza perdere la vernice: li depose nel proprio libro come dentro a una scatola, e il libro diventò una stenna. Tutti vollero averlo, la bottega dell'editore fu messa a ruba. Ma nessuno di quei soldati era dell'esercito che aveva fatto l'Italia, nessuno aveva la fibra dei veterani del trentuno, nessuno l'impeto lirico dei ribelli del quarantotto, nessuno il sentimento epico dei volontari del cinquantanove. Invano Garibaldi aveva difeso Roma da tutta l'Europa, invano Lamarmora più tardi aveva salvata la medesima Europa alla Cernaia, e le aveva per prezzo del servizio dimandato l'Italia; invano tutti i villaggi erano clamorosi di soldati e di racconti guerreschi, gli eroi ed i martiri caldi di entusiasmo e di ferite: De Amicis invece di vedere e di ascoltare, aveva monturato i versi dell'Aleardi, e ne aveva fatti tanti soldati. Nullameno i paesaggi salvarono le figure dei quadri, e la madre del figlio fu la più nobile e fortunata risorsa dello scrittore. Verga più coraggioso e più acuto sfiorò appena l'idillio e cercò il dramma. I suoi primi libri furono più un ricordo che una scoperta, ma imitando gli altri finì per trovare se stesso; e oggi, dopo un raccoglimento di qualche anno, ricompare più severo e più italiano, mentre Fogazzaro tenta di oscurarlo colla sua *Malombra*, Faldella vezzeggia ancora nei racconti, Barrili trova lettori per le proprie immutabili favole, orlate della stessa immutabile frangia di riflessioni; Capuana ne cerca per i suoi nuovi e piccoli esperimenti naturalisti, e il Pratesi quasi ignorato ne merita.

Forzando forse un po' questa interpretazione, si potrebbe affermare che la novella, in grado di coniugare rappresentazione e narrazione, sia davvero tale quando diventa una sorta di laboratorio del romanzo, cosa che non accade per il bozzetto.

Si potrebbe continuare con altri esempi; ma basti quanto notato per evidenziare la necessità e l'importanza di indagare il lessico metadiegetico del verismo, oltre che attraverso documenti prefativi e paratesti vari, mediante le risonanze indirette nelle voci dei critici e lettori coevi. Questo consente non solo di individuare la funzione modellizzante del dibattito sulla letteratura del naturalismo e del verismo affidato alla stampa periodica, ma anche di discernere le etichettature testuali che spesso si confondono e sovrappongono in una sinonimia apparente.

5. Un problema di prospettiva narrativa

Un elemento discriminante nella definizione della forma bozzetto è costituito dalla prospettiva e dalla voce narrativa, e quindi dalla modalità di gestione del racconto. La chiave ermeneutica primaria risiede nel patto instaurato con il lettore, in particolare con il lettore ideale (data anche la finalità pedagogica dei testi), chiamato in causa in un rapporto confidenziale, e che in De Amicis è addirittura reso partecipe della genesi del racconto. Nella *fiction* autoriale il bozzetto si origina in modo casuale ed estemporaneo da un manipolo di «scartafacci»; di questi ultimi si parla nell'introduzione al primo testo della *Vita militare*, uscito su «L'Italia militare» il 14 febbraio 1867 (e poi riproposto un anno dopo sulla «Gazzetta d'Italia» del 25 febbraio 1868)³⁵:

ho per abitudine di rovistare a quando a quando le mie carte vecchie, così per assicurarmi, prima di condannarle al rogo, che non vi sia qualcosa da risparmiarsi. Quest'abitudine non è sempre un perditempo, e lo posso ben dire oggi, ch , cacciando le mani in un monte di gazzette, di lettere e di scartafacci i quali mi facevano ingombro sul tavolino, ne trassi, con mia sorpresa un libricciuolo manoscritto che non so n  come, n  quando mi sia piovuto in casa. Portava scritto sulla prima pagina: *Scene della vita militare*. L'apersi con curiosit , ne lessi qua e l  alla sfuggita qualche squarcio, e non mi dispiacque, comunque ei mi sia parso tirato gi  alla carlona, probabilmente in campagna, sotto la tenda, colla carta su d'uno zaino e lo zaino sulle ginocchia; ovvero, se volete, sopra una locanda, come si costuma dire adesso. Poi poich  vidi aperta nel vostro giornale una colonna alle *Variet *, io venni in pensiero di spiluzzicare quanto vi ha di meglio in questo scartafaccio e di mandarvelo a volta a volta, per fare, dir  cos , un contrasto dilettevole alla seriet  degli scritti di natura tecnica che voi pubblicate. E per cominciare fin d'adesso, eccovi alcuni tratti di *Una marcia come se ne danno tante*.

De Amicis aggiunge di seguito che l'autore «ha per costume di narrar le cose nude senza commenti», e che il lettore deve cercarsi da s  la morale. Importante   quindi il posizionamento del narratore, la cui funzione   per un verso quella di ritrarre fedelmente la scena (con modalit  *lato sensu* pittorica), dall'altro di sollecitare l'adesione del lettore. Spesso infatti la modalit  narrativa   data dalla presenza di un narratore eterodiegetico, o di un narratore-testimone omodiegetico con funzione di mediatore. Tuttavia, la ripetuta frequentazione di De Amicis di questa forma testuale "ibrida", soggetta a mutamenti non solo linguistici nelle tre edizioni della *Vita militare* (1868, 1869 e 1880), consente di distinguere una serie di sotto-tipologie di bozzetto, classificabili in una gamma che si estende da un massimo di mimesi a un massimo di diegesi: quella epistolare; quella della trascrizione di un

dialogo accompagnato da didascalie minime (come accadrà, in tutt'altra temperie, nella novella derobertiana *Il rosario*); quella della compaginazione di sequenze descrittive, a mo' di impressioni e vedute accostate in modo paratattico (con l'azione dei personaggi ridotta al minimo); infine la tipologia narrativa vera e propria, in cui l'intervento iniziale del narratore, fondato su dati d'esperienza non necessariamente autobiografici, serve a stabilire una complicità con il lettore (da qui l'uso frequente di allocuzioni), fondamentale per veicolare il contenuto pedagogico del testo³⁶.

La complessa vicenda elaborativa dei testi deamicisianiani risulta estremamente utile per comprendere il diverso situarsi del punto di vista del narratore rispetto alla vicenda narrata, da un approccio più descrittivo ed eterodiretto ad uno in cui la sua posizione risulta dal compromesso «fra il descrittore-pittore degli esordi ed il narratore-demiurgo»³⁷. Interessante inoltre come i bozzetti di forma epistolare o puramente mimetica siano destinati a una pressoché totale estromissione nelle edizioni successive, nelle quali il dialogo e la forma epistolare fungono da mero tessuto connettivo di una forma più vicina a quella del racconto tradizionale.

Oltre che da De Amicis, le soluzioni narrative connesse al rapporto tra bozzetto e novella emergono anche dall'officina di scrittori quali Verga e Fucini, il primo dei quali riconosce nei testi del collega fiorentino – e dei toscani in genere – la precisione e l'efficacia che sono i presupposti indispensabili del genere. Due anni dopo la pubblicazione di *Nedda*, “bozzetto siciliano”, usciva sulla «Nuova Antologia» del dicembre 1876 quello che sarà il racconto di apertura delle *Veglie di neri*, ossia *Il matto delle giuncaie*. Ad accomunare i due testi è l'apertura “in presa diretta” con l'intervento di un narratore in prima persona, che accampa già *in limine* i requisiti dell'eterodiegesi. È nota in *Nedda* la postura vegliante del narratore, iniziato ai misteri del focolare domestico, le cui faville fanno errare il suo pensiero, e che in una delle «peregrinazioni vagabonde dello spirito» “riscopre” la fiamma del proprio caminetto in quella della fattoria del Pino alle falde dell'Etna, teatro della storia della piccola raccoglitrice di olive. Analogo nel racconto fuciniano l'atteggiamento onirico e fantasticante del narratore, dalle cui impressioni ha origine per dissolvenza incrociata la storia del personaggio “diverso”:

Seduto sull'argine erboso d'un canale, lasciavo correre l'occhio smarrito su quella immensa superficie d'acqua stagnante e di lunghe cannéggiolate, e fantasticando dinanzi a quel malinconico quadro, richiamavo alla mente i più minuti ricordi della prima giovinezza, e per un misterioso fenomeno psicologico, anco le più liete memorie prendevano in me in quel momento l'aspetto di tristissime cose. E mi sentivo stringere il cuore, e quasi avrei pianto senza saperne di perché. [...]

Ed intanto io pensavo; e quasi che un velo di nebbia si addensasse anche su i miei pensieri, mi si affollavano alla mente mille idee confuse e ondegianti, che rapidamente passavano per dar luogo ad altre più delle prime annebbate, confuse ed incerte. E quel vasto campo che un istante prima mi parlava di morte, lo vedevo ora popolato da una quantità innumerevole di pallide e rabbuffate *figure padulane* dalla fibra d'acciaio e dall'animo generoso e feroce, nel petto delle quali le passioni scoppiano con tal violenza, che il delitto ne diventa spesso il termine funesto. E *idilli soavi e drammi sanguinosi* si svolgevano dinanzi alla mia immaginazione, e la tristezza intanto si faceva maggiore nell'animo mio, quando una voce di fanciulla, di una di quelle tante miserabili che vivono felici in quell'ambiente mefitico i mesi e gli anni interi, lavorando con l'acqua fino alla cintola e il fango fino alle ginocchia, intonò un canto malinconico, piano come la superficie dello stagno, lento come le acque del canale, e portò fino a me queste dolenti parole [...]³⁸.

Fucini caratterizza antropologicamente il personaggio e individua la tipologia del racconto popolare (idillio, dramma), con un atteggiamento da narratore colto che non traspare solo dal linguaggio, ma dal distanziamento tra sé e il personaggio, vero e proprio “tipo” da studiare. Assai diversa la partecipazione, certamente un po’ paternalistica, ma autentica e sentita, di Verga scrittore al dramma della sua prima vinta.

Da questo confronto si vede come già negli anni '70, con Verga e Fucini, ci troviamo in una fase di transizione, in cui per un verso la “qualità” del bozzetto era garantita dalla sua presenza in riviste non meramente letterarie e addirittura di orientamento riformista come la «Rassegna Settimanale» (dove scrivevano anche Serao, De Marchi e Pratesi),³⁹ per l'altro le strutture narrative e linguistiche di esso piegavano verso la più matura narrazione verista, «fra realismo ancora “d'autore” ed una prosa tendenzialmente “impersonale”»⁴⁰. Il bozzetto si colloca dunque in una posizione equidistante dall'oleografia del quadretto di genere e dalla rappresentazione cruda e disincantata del reale che segnerà le prove più mature di Verga. Esso funge da prodromo per quel singolare esperimento di commistione tra enunciazione teorica ed esemplificazione narrativa che lo scrittore catanese tenterà con *L'amante di Gramigna*, a partire dalla sua prima apparizione sulla «Rivista minima» di Salvatore Farina.

6. «Abbozzo» o «bozzetto»? *L'amante di Gramigna* dall'autografo alla stampa

È nota, in quanto ricostruita in uno studio⁴¹ che prelude all'edizione critica della novella⁴², la vicenda elaborativa della lettera-prefazione dell'*Amante di Gramigna*, indirizzata a Salvatore Farina. Seguendo la successione degli abbozzi, nel primo di essi, che anticipa la vicenda di *Cos'è il re* (a dimostrazione di un comune laboratorio genetico di *Vita dei campi* e

delle *Rusticane*), si parla semplicemente di una «storiella» ascoltata da bambino, di un «avvenimento singolare avvenuto in un mondo assai diverso da quello in cui viviamo». Nel secondo abbozzo, in cui appare anche una prima stesura della novella, quest'ultima viene presentata come «embrione di un racconto», espressione il cui primo termine passa nelle correzioni autografe attraverso «tema» e «argomento». Il racconto «è breve ed è storico», costituisce insomma un «documento umano», raccolto dalla «viva e immaginosa voce del popolo» (R1). La fonte di questo documento umano sono le «parole [...] nude e schiette» (R2), poi «semplici e vive» (R3), e infine «semplici e pittoresche» (R4). Importante, perché non ripreso in seguito, è il brano in cui viene esplicitato il ruolo del lettore nella transizione alla nuova e più completa forma del romanzo: sarà infatti sufficiente, dopo aver sviluppato tutte le risorse dell'immaginazione, «accennare il fatto perché il testo supplisca». Nella variante alla proposizione finale Verga aveva scritto «i romanzi li farà il lettore» (R3): ciò indica una nuova responsabilità del lettore, che non ha più il ruolo di “complice” del narratore, o di semplice narratario postulato aprioristicamente dalla cornice narrativo-ideologica del testo (come nei bozzetti militari deamicisiani).

Ad uno scrutinio delle varianti della lettera-prefazione, alquanto singolare è l'invarianza della lezione «embrione di un racconto», che resiste anche nella prima edizione Treves, quando il breve resoconto affidato alle colonne della «Rivista minima» assumerà la forma compiuta, diegetico-mimetica, di un testo novellistico maturo. È probabile che Verga intendesse «abbozzo» quale sinonimo di bozzetto, da lui percepito (come si è visto anche dalle testimonianze epistolari riportate in precedenza) quale equivalente formale e stilistico di novella.

Operando un breve confronto tra il testo della rivista e quello della *princeps* di *Vita dei campi*, anche alla luce degli abbozzi, si osserva un radicale processo di trasformazione del racconto, che si alleggerisce di alcuni elementi del bozzetto. Si riducono innanzitutto i tratti di presentazione del protagonista, desunti dalla tradizione orale condivisa dal narratario, ad esempio il paragone (derivato dall'opera dei pupi) con Rinaldo (R1) o con Orlando (R3), o ancora le similitudini con l'iconografia dei santi («Chi lo diceva un San Paolo», R1; «Chi lo diceva grande come S. Cristoforo», R3). Vengono inoltre sfumate le determinazioni geografiche e attenuati lessemi ed espressioni connotati in senso regionale e dialettale⁴³.

Le aggiunte sostanziali riguardano in gran parte la zona mimetica, e in particolare l'incontro e il dialogo tra Peppa e il bandito, dall'iniziale rifiuto di Gramigna di avere la donna al suo fianco, alla richiesta di soccorso e alla successiva accettazione di una vita insieme, seguita dalla cattura di entrambi. La sequenza aggiunta, che occupa la quasi totalità della zona

dialogica della novella, inizia con «Gramigna era nei fichidindia di Palagonia» e termina con «Peppa la condussero tra i soldati [...], lei che ci aveva dell'oro quanto santa Margherita!». La seconda integrazione, questa volta di tipo diegetico, riguarda il ritorno di Peppa alla casa materna e la sua assimilazione al destino di Gramigna, anche se questa prospettiva deriva dall'ottica popolare («La gente andava dicendo che Peppa aveva imparato il mestiere, e andata di notte a rubare»). Il ritorno in città con il figlio avuto da Gramigna e la visita quotidiana al carcere, che nel testo in rivista sono ridotti alle poche battute poste in chiusura, vengono integrati nella *princeps* di *Vita dei campi* in una prospettiva tutta interna al personaggio, a partire dall'adempimento di una missione vista come un «fare la volontà di Dio», missione che continua anche dopo la notizia dell'allontanamento definitivo dell'uomo, condotto «di là del mare». Inoltre, la descrizione dell'irrazionale devozione nata nella donna verso le forze dell'ordine è veicolata da un sentimento di «tenerezza rispettosa», che genera la ben nota metafora fagica del *mangiare con gli occhi*. Utile si rivela uno sguardo sinottico alle due versioni in questa ultima sequenza del racconto:

Edizione Treves 1881	«Rivista minima»
Ma quando gliela diedero, alla fine del processo, recitò l'avemaria, nella casermeria nuda e già scura, in mezzo ai carabinieri; le parve che le dessero un tesoro, alla povera vecchia, che non possedeva più nulla e piangeva come una fontana dalla consolazione. Peppa invece sembrava che non ne avesse più di lagrime, e non diceva nulla, né in paese nessuno la vide più mai, nonostante che le due donne andassero a buscarsi il pane colle loro braccia. La gente diceva che Peppa aveva imparato il mestiere, nel bosco, e andava di notte a rubare. Il fatto era che stava rincantucciata nella cucina come una bestia feroce, e ne uscì soltanto allorché la sua vecchia fu morta di stenti, e dovette vendere la casa. — Vedete! le diceva «candela di sego» che pure le voleva sempre bene. — Vi schiaccierei la testa fra due sassi pel male che avete fatto a voi e agli altri. — È vero! rispondeva Peppa, lo so! Questa è stata la volontà di Dio. Dopo che fu venduta la casa e quei pochi arnesi che le restavano se ne andò via dal paese, di notte come era venuta, senza voltarsi indietro a guardare il tetto sotto cui aveva dormito tanto	Ma la lupa aveva sentito il bosco, e non volle più stare nel villaggio, ella se ne andò alla città, col suo lupacchiotto in collo, a gironzare tutto il giorno dinanzi al carcere dove era rinchiuso Raja, sotto le finestre chiuse dalle tette gelosie, e guardate dalle sentinelle. Soltanto allorché i monelli che si trastullavano col suo marmocchio lo chiamavano: il figlio di Raja! il figlio di Raja! ella li inseguiva a sassate per la spianata⁴⁵.

tempo, e se ne andò a fare la volontà di Dio in città, col suo ragazzo, vicino al carcere dove era rinchiuso Gramigna. Ella non vedeva altro che le gelosie tetre, sulla gran facciata muta, e le sentinelle la scacciavano se si fermava a cercare cogli occhi dove potesse esser lui. Finalmente le dissero che egli non ci era più da un pezzo, che l'avevano condotto via, di là del mare, ammanettato e colla sporta al collo. Ella non disse nulla. Non si mosse più di là, perché non sapeva dove andare, e non l'aspettava più nessuno. Vivacchiava facendo dei servizii ai soldati, ai carcerieri, come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato tetro e silenzioso, e pei carabinieri poi che le avevano preso Gramigna nel folto dei fichidindia, e gli avevano rotto la gamba a fucilate, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione brutta della forza. La festa, quando li vedeva col pennacchio, e gli spallini lucenti, rigidi ed impettiti nell'uniforme di gala, se li mangiava cogli occhi, ed era sempre per la caserma spazzando i cameroni e lustrando gli stivali, tanto che la chiamavano «lo strofinacciolo dei carabinieri.» Soltanto allorché li vedeva caricare le armi a notte fatta, e partire a due a due, coi calzoni rimboccati, il revolver sullo stomaco, o quando montavano a cavallo, sotto il lampione che faceva luccicare la carabina, e udiva perdersi nelle tenebre lo scalpito dei cavalli, e il tintinnio della sciabola, diventava pallida ogni volta, e mentre chiudeva la porta della stalla rabbriviva; e quando il suo marmocchio giocherellava cogli altri monelli nella spianata davanti al carcere, correndo fra le gambe dei soldati, e i monelli gli dicevano «il figlio di Gramigna, il figlio di Gramigna!» ella si metteva in collera, e li inseguiva a sassate⁴⁴.

È evidente come il testo offerto al Farina racchiuda nel suo stringatissimo svolgimento soltanto quelli che Verga chiamava «il punto di partenza e quello d'arrivo», ossia la premessa e la «catastrofe». L'assenza di zone dialogiche, la dominanza assoluta della diegesi, la stessa collocazione nella sede vincolante della rivista fanno dell'*Amante di Raja* una narrazione più vicina alla forma del bozzetto, per come esso era stato lungamente praticato da De Amicis. Nel breve intervallo tra la pubblicazione periodica e quella in volume Verga

sviluppa tutte le premesse implicite nell'«abbozzo», facendone un racconto il cui intreccio ed epilogo lo assomigliano alla tragedia della *Lupa*. E non è forse un particolare irrilevante che la frase «Di questo che ti narro oggi ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti» sia assente in tutte le redazioni della lettera-prefazione, e che nel manoscritto preparatorio della rivista Verga avesse lapidariamente scritto: «Oggi non si scrivono più né il poema né la tragedia». La ricerca di un maggiore respiro e struttura drammatica del racconto ne caratterizzeranno la decisiva evoluzione verso quella forma del narrare breve che Verga disegnerà in modo indelebile in *Rosso Malpelo*.

7. Per concludere. Una nota sul «bozzetto marinaresco»

Che il genere del bozzetto di mare avesse una certa diffusione è confermato, come visto, dalla sua presenza nella stampa periodica. Scrittori come Augusto Vittorio Vecchi (1842-1932), noto con lo pseudonimo di Jack La Bolina, abbandonando il lessico specialistico dell'arte della navigazione, si erano dedicati alla composizione di racconti brevi, in cui i ricordi e le esperienze dei vecchi lupi di mare offrivano lo spunto di una narrazione al contempo sobria e immaginosa. La prima edizione dei *Bozzetti di mare* esce nel 1878⁴⁶, esito di un percorso di riscoperta di sé come narratore alimentata dalla lettura di un 'verista' oltreoceano come Bret-Harte. I *Racconti californiani* di quest'ultimo, tradotti in italiano per Treves nel 1877 (con prefazione di Torelli Viollier), avevano fortemente impressionato La Bolina, soprattutto per la figura di un autore che, rifiutando di esibire la lingua e lo stile dei grandi narratori anglosassoni, possedeva quella «semibarbara sobrietà», quella «concisione naturale» propria di chi può contare su un armamentario lessicale e un vocabolario ristretti⁴⁷. Ed è altrettanto interessante apprendere, da un opuscolo di memorie redatto dallo stesso autore, come egli stesso si fosse sottoposto volontariamente a una manzoniana risciacquatura in Arno per poter ottenere la pubblicazione in volume dei suoi racconti⁴⁸.

Tutti questi elementi, ossia per un verso la sobrietà e la povertà lessicale, per l'altro la necessità di ritemprare il «colore locale» con un'ottica «da lontano» («più efficace ed artistica», per usare le parole di una nota lettera a Capuana), che da un punto di vista linguistico significa garantire un'armonica coesistenza-convergenza tra struttura sintattica del siciliano e istanza di toscanizzazione, dovevano avere avuto una certa presa su Verga, il quale aveva acquistato (come ci documentano i *Libri dei conti*, restituiti dall'acribia filologica di Francesco Branciforti)⁴⁹ la prima edizione dei *Bozzetti di mare* e possedeva anche la seconda, dal titolo *Leggende di mare* (1882).

Nell'intervista a Riccardo Artuffo del 1911, forse con l'intento di rendere più casuale e "prodigiosa" la genesi dei *Malavoglia*, Verga parlava di «una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico, in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero»⁵⁰. Coevo a questa intervista è uno scritto inedito sulla poesia dialettale, scoperto da un giovane filologo, in cui Verga, con lieve rimodulazione del genere testuale, parla della «relazione di un capitano di nave», che aveva fatto naufragio e che cercava di giustificare «senza fronzoli» l'avaria della nave. Vale la pena riportare un ampio estratto di questo frammento in vista di alcune riflessioni finali:

Era stato preso dalla tempesta in pieno oceano in una di quelle carcasse a vela che fanno il commercio coll'America, aveva lottato colla morte per settimane e settimane, doveva dar conto del carico perso, e scampato dal naufragio aveva ora in prospettiva la miseria. Tutto ciò diceva semplicemente e alla buona, senza letteratura e senza frasi, ma le parole erano quelle, e le frasi scompigliate vi scompigliavano dentro. Rare volte ho provato un'impressione letteraria così penetrante e suggestiva, come quella di quel povero scritto⁵¹.

Quella del "giornale di bordo" non è l'estemporanea folgorazione sulla via di Damasco di un narratore alla ricerca della propria misura, ma è sintomo di un accostamento – assiduo e meditato – a testualità vicine all'italiano popolare, equidistanti pertanto dal dialetto dello scrivente per un verso e da una sorta di italiano standard per l'altro⁵². Quasi a conclusione Verga afferma che il mantenimento della parlata, e quindi dell'eccesso di colore locale, avrebbe potuto alterare l'«intenzione» e la «sincerità» del quadro, «facendo comparire il pittore nel quadro», ossia rivelando quell'ingerenza dell'autore che sembra caratterizzare le varie tonalità di bozzetto fin qui esaminate⁵³. Un'ingerenza che Verga cerca di evitare modulando il registro narrativo su una dimensione di coralità per ora non raggiunta, in quanto la forma del "bozzetto marinaresco" del *Padron 'Ntoni* sembra ancora "bloccarlo" in una sorta di narrazione-diario. Questo lo porterà a dire a Treves, nel settembre 1875, che il bozzetto gli era parso «dilavato», e che per riuscire più «semplice, breve ed efficace» avrebbe dovuto rifarlo di sana pianta⁵⁴, rifuggendo dalla tentazione delle «frasi scompigliate» e del «dialetto semibarbaro» di padron 'Ntoni (così Verga definisce il suo parlato in *Fantasticheria*).

Sulla base delle ipotesi di datazione dei primi frammenti dei *Malavoglia*, avanzate da Ferruccio Cecco nella sua eccellente edizione critica del romanzo, è probabile che tra la fine del 1874 e il 1875⁵⁵ la forma del "bozzetto di mare" ancora auspicata dall'autore fosse assai vicina a quella di tanta letteratura coeva. Il primo abbozzo pervenutoci rassomigliava al racconto dell'odissea in mare del proprio figlio narrata da un padre alla nuora, racconto il cui

tono ricorda per l'attacco («Di burrasche ne ho viste molte...»), ma anche per il miracoloso lieto fine («quand'ecco si vide arrivare...»), quello (forse un po' posticciamente mitizzato) descritto da Verga nel frammento sul giornale di bordo. Riportiamo per intero il testo, postillando soltanto, al netto della presenza di tutte le coordinate malavogliesche, la diversità dei ruoli dei personaggi (uno zio Crocifisso ancora non assurto alla superbia di padrone; una Marianna che assomiglia alla futura Maruzza la Longa):

[] voglia di piangere anche lui, cercava di confortare la nuora, illudendo sé stesso e lei. – Di burrasche ne ho viste molte, e di peggio, durante i miei sessant'otto anni, e di cattive nuove ne ho udite parecchie, di quelle che sono state smentite un giorno dopo. Una volta padron Crocifisso, quello della *Provvidenza*, allora non possedeva né *Provvidenza* né un remo di suo, e andava a giornata, è rimasto tre giorni rincantucciato dietro gli scogli della punta del Rotolo, dove c'era un braccio di rupe che fu rotta all'epoca che si faceva la prima scogliera del molo, voi altri giovani non ve ne rammentate. Ebbene, padron Crocifisso, allora si chiamava zio Crocifisso, e non avea tanta boria, c'è rimasto tre giorni, tutto il tempo che durò lo scirocco, senza pane e senz'acqua, aspettando di momento in momento che un'onda se lo portasse, lui, la barca, e lo scoglio che lo riparava; tutti lo tenevano per morto e la sua Venera s'era fatto tingere in nero la veste nuova, quand'ecco si vede arrivare zio Crocifisso, che allora non era la sua, ma di padron Peppi suo suocero, così pallido e rifinito, che tutti credevano davvero che tornasse dall'altro mondo per miracolo del Crocifisso della Buona Morte, e la sua Venera non voleva credere che fosse lui, e ci credette solamente quando lo vide mangiarsi tre scodelle di minestra che nessuno dei più bravi, da Ognina al Capo dei Mulini avrebbe potuto nettare colla lingua come lui.

La Marianna ascoltava intenta, a bocca aperta, come trasognata. []⁵⁶

Dal superamento di questa fase ripartirà il percorso di Verga verso il romanzo, non senza un'ulteriore sosta in quella forma ibrida di racconto-novella-romanzo rappresentata dal frammento M3, databile al 1876, ma ormai al di là di *Nedda* e di *Padron Ntoni*, pur nell'ancora irricevibile ingerenza di un narratore-moralista. Dei tratti più spiccatamente marinareschi rimangono, in questo Verga ancora “bozzettista”, certi indugi descrittivi in cui la futura coprotagonista, la *Provvidenza*, è osservata, descritta e scrutata con indugio e amore dalla famiglia, prima di essere definitivamente disarmata e ceduta a Padron Crocifisso:

Dalla casa avevano tempo a sgomberare fino a Pasqua, ma la barca era convenuto di cederla subito, e quel vederla cambiar di padrone fu un brutto momento pel vecchio pescatore, per la nuora, ed anche per i nipoti; l'avevano governata per tanti anni, e la riconoscevano fra venti altre, legate ai grossi sassi della riva, colla sua bella fascia rossa lungo il bordo, e il suo San Francesco a prua. Padron

‘Ntoni ne aveva visto inchiodare la prima tavola, e dipingere la barba bianca del santo protettore; i ragazzi sapevano dove stavano le piccole magagne del remo che non scorreva nella forcola, o del nodo che non passava per l’anello; la prima visita di ogni mattino era la *Francesca* e Maruzza soleva aiutarla a metterla in sesto per salpare. È vero che sui fianchi aveva il grosso segno incatramato di una falla, e che una delle forcole di babordo teneva per un filo, ma che buone gambe aveva sotto la vela! e come era dolce il timone sotto la mano che veniva la voglia di mangiarlo! L’ultima volta che andarono a disarmarla Padron Crocifisso era là, a farle la ruota attorno come un padrone e dava dei calci nella carcassa della *Francesca* per sentire se le doghe suonassero bene.⁵⁷

ANTONIO DI SILVESTRO

Note

¹ Se si eccettua la debole connotazione del lemma registrato nel *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Rigutini e Fanfani, ma a partire dalla seconda edizione (Barbera, Firenze 1893): «certi brevi scritti, nei quali si ritrae la indole di qualcuno, l'aspetto di un luogo, i costumi di un popolo, ecc.».

² Il termine è utilizzato anche come titolo di raccolte, ad es. *Foglie al vento. Schizzi vari* di A. Cantoni (1875). In realtà, come suggerisce il DELI (*Il nuovo etimologico. Dizionario etimologico della Lingua Italiana* di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione, Zanichelli, Bologna 1999, s.v. *schizzare*), una prima attestazione semanticamente pertinente di *schizzo* risale a Gabriello Chiabrera (1638), con il significato di “prima idea di un’opera letteraria”. A questo si potrebbe associare, seguendo il GDLI, un’ulteriore estensione al XVIII secolo con il termine *guazzetto*, presente in Carlo Gozzi nel senso di “componimento letterario agile e vivace, schizzo, bozzetto”.

³ Ci siamo serviti dell’edizione on line del *Nuovo De Mauro*, reperibile all’indirizzo <https://dizionario.internazionale.it/parola/bozzetto>.

⁴ A cura di P. Stoppelli, Zanichelli, Bologna 2010.

⁵ A. Caccianiga, *Bozzetti morali ed economici*, Edizione dell’Archivio domestico, Treviso 1868, *Prefazione*, p. V.

⁶ A cura di G. Farinelli, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984.

⁷ Ivi, p. 351.

⁸ Trattandosi di uno scrittore come Verga, non si può tacere il fatto che la dicitura vergata sul foglio di guardia dell’autografo di *Una peccatrice*, romanzo edito nel 1866 a Torino, sia «Bozzetti sul cuore». Analogamente, la prima pagina del manoscritto di *Frine*, prima redazione di *Eva*, reca sopra il titolo la dicitura «Schizzi del cuore».

⁹ *Avvertenza degli editori*, in E. De Amicis, *La vita militare. Bozzetti*, Treves, Milano 1868, p. 5.

¹⁰ Su questi aspetti, fondamentali le pagine di R. Bigazzi, in *I colori del vero. Vent’anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, p. 53 e sgg.

¹¹ R. Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in AA. VV., *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 587-606, a p. 593.

¹² Ivi, pp. 593-594.

¹³ M. Serao, *Dal vero*, a cura di P. Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, pp. 148-149. La raccolta viene pubblicata per la prima volta nel 1879.

¹⁴ Ivi, p. 151.

¹⁵ G. Fojanesi, *In Toscana e in Sicilia. Novelle campagnole*, Giannotta, Catania 1914. La lettera di Nencioni era già stata pubblicata nella raccolta di racconti *Cose che succedono*, Zanichelli, Bologna 1886, alle pp. I-IV.

¹⁶ Cfr. C. Lavinio, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo ‘800*, in AA. VV., *I verismi regionali*. Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 27-29 aprile 1992, Fondazione Verga, Catania 1996, vol. II, pp. 687-705, alle pp. 699-701.

¹⁷ G. Verga, *Carteggio con Capuana*. Edizione critica a cura di M. Giuffrida, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2024, pp. 175-176. In questa e nelle citazioni successive i corsivi sono nostri.

¹⁸ G. Verga, *Carteggi con Camerini, Farina e Martini*. Edizione critica a cura di M.M. Vitale, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2023, pp. 120-121.

¹⁹ G. Raya, *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986, p. 38-39.

²⁰ Si cita da P. Trifone, *La coscienza linguistica di Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in *Quaderni di filologia e letteratura siciliana*, IV, 1977, pp. 5-29, p. 8.

²¹ Lettera da Milano del 9 luglio 1882, in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1977, p. 138.

²² Le citazioni sono ricavate dalle lettere trascritte in M.M. Vitale, *Prospettive editoriali per l’Epistolario di Giovanni Verga «Amici e relazioni letterarie» degli anni milanesi (1872-1885)*. Dottorato in Scienze Storiche, Archeologiche e Filologiche, Università degli Studi di Messina, XXXIV ciclo, Tutor Prof. G. Forni, A. A. 2020/21, pp. 190 e 370.

²³ Lettera a Capuana del 25 febbraio 1881, in G. Verga, *Carteggio con Capuana*, cit., p. 138.

²⁴ Lettera a Torracca del 21 agosto 1883, in R. Melis, *La bella stagione del Verga. Francesco Torracca e i primi critici verghiani*, Fondazione Verga, Catania 1990, p. 253 (corsivi nostri).

²⁵ Lettera di Carlo Ludovico Cecconi a Verga, 26 dicembre 1880, Ivi, pp. 284-285.

²⁶ Ivi, p. 99.

²⁷ *Bibliografia*, in *Rassegna Settimanale*, IV, vol. VIII, 198, 1881, pp. 254-255.

²⁸ Ivi, pp. 104-105.

²⁹ F. Torracca, *Fucini-Grandi*, in *Rassegna*, I, 163, 10 luglio 1882. Corsivi nostri.

³⁰ L. Capuana, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in *Fanfulla della Domenica*, 29 maggio 1881. Le recensioni di Capuana sono ora raccolte nel volume *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2016, pp. 270-274.

³¹ L. Capuana, in *Corriere della Sera*, 20-21 settembre 1880 (ivi, pp. 216-222).

³² A. Cantalupi, in *Il Preludio*, 15 giugno 1876, cit. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 1003.

³³ F. Cameroni, in *Il Sole*, 7 novembre 1875 (Ivi, p. 1326).

³⁴ F. Cameroni, in *Il Sole*, 5 febbraio 1880 (Ivi, p. 1371).

³⁵ Per la ricostruzione della complessa vicenda redazionale ed editoriale della *Vita militare*, nonché per un'accurata analisi linguistica estesa a tutti i livelli del testo, si rimanda allo studio di M. Dota, *La vita militare di Edmondo De Amicis. Storia linguistico-editoriale di un best-seller postunitario*, Franco Angeli, Milano 2017.

³⁶ Cfr. Ivi.

³⁷ R. Fedi, *Il romanzo impossibile: De Amicis novelliere*, in Id., *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita*, Nistri-Lischi, Pisa 1984, pp. 94-155, a p. 135.

³⁸ R. Fucini, *Le veglie di Neri*. Introduzione di C. Cassola. Nota al testo e note di M. Ciccuto, Rizzoli, Milano 2001, pp. 49-51 (corsivi nostri).

³⁹ Rinvio all'ottimo studio di M. Borrelli, *Nell'officina del verismo. La novellistica della «Rassegna Settimanale»*, Liguori, Napoli 2023.

⁴⁰ R. Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, cit., p. 597.

⁴¹ C. Riccardi, *L'amante di Gramigna, Nascita e trasformazione di una novella manifesto*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 347-369. Si sofferma sulla sola redazione in rivista il breve saggio di A. Navarria, «*L'amante di Gramigna*» e «*L'amante di Raja*», in *Belfagor*, VI, 2, 1951, pp. 195-200.

⁴² Gli abbozzi della novella, dopo essere stati trascritti nello studio citato alla nota precedente, sono stati ripubblicati nell'edizione critica di *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze 1987, pp. 182-192.

⁴³ Un'ampia analisi, estesa a tutta la trafilatura elaborativa del racconto è in F. Branciforti, *L'amante di Gramigna*, in *Annali della Fondazione Verga*, 17, 2000, pp. 177-213.

⁴⁴ G. Verga, *Vita dei campi*, cit., pp. 97-99.

⁴⁵ Ivi, p. 192 (si cita dall'abbozzo R4, che corrisponde al manoscritto preparatorio dell'edizione su rivista).

⁴⁶ J. La Bolina, *Bozzetti di mare. Con il taccuino di Giorgio Biondi*, Tipografia del Regio Istituto dei Sordo-muti, Genova 1878.

⁴⁷ *Memorie marinaresche di Jack La Bolina*, Libreria Editrice della «Rivista di Roma», Roma 1911, p. 13.

⁴⁸ Cfr. Ivi, pp. 19-20.

⁴⁹ E ora, grazie alle magistrali e amorevoli cure di G. Alfieri, reso disponibile alla comunità scientifica: F. Branciforti, *Frammenti di un'autobiografia. I libri dei conti di Giovanni Verga*, Fondazione Verga-Euno Edizioni, Catania 2004, p. 100.

⁵⁰ R. Artuffo, intervista cit. in E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 114-115.

⁵¹ Il testo, che vedrà la luce nel volume delle *Pagine sparse* per l'Edizione Nazionale delle Opere di Verga, a cura di A. Antonazzo, è stato anticipato in un ricco e ampio contributo di G. Alfieri, alla cui analisi del lessico specifico del frammento si rinvia: 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, in particolare le pp. 113-121.

⁵² F. Bruni, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in *Prosa e narrativa dell'Ottocento*, Cesati, Firenze 1999, p. 137.

⁵³ Cfr. il paragrafo precedente.

⁵⁴ G. Raya, *Verga e i Treves*, cit., p. 39.

⁵⁵ F. Cecco, *Introduzione*, in G. Verga, *I Malavoglia*. Edizione critica a cura di F. Cecco, Fondazione Verga-Interlinea (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s., I), Novara 2014, pp. XXVI-XXVIII, cui si rimanda per un'analisi delle carte che custodiscono il frammento M1 e per le ipotesi di datazione relative.

⁵⁶ Ivi, p. 387.

⁵⁷ Ivi, pp. 400-401.

VERSO IL VOCABOLARIO DIGITALE DELL'ITALIANO VERISTA (VIVER): CORPUS, METODI E PROSPETTIVE

Il VIVer è un progetto di lessicografia digitale con intenti storico-letterari e storico-linguistici il cui obiettivo è la descrizione organica dell'italiano verista, anche nella prospettiva di colmare un vuoto nell'umanistica digitale restituendo un corpus unitario che documenti la testualità del Realismo italiano. Per questo incorpora vari generi testuali (narrativa, teatro, trattati di poetica e di sociologia, poesia, critica, letteratura educativa) atti a documentare organicamente l'italiano del Verismo nelle sue diverse articolazioni estetiche e intellettuali. In questo contributo si presentano le caratteristiche strutturali e tecniche del vocabolario, reticolare e dinamico, dell'italiano dei veristi, basate su quelle del VoDIM dell'Accademia della Crusca, evidenziandone le specificità, come la fraseologia, e producendo alcuni esempi di “voci”.

Parole chiave: *Verismo, Realismo, lessicografia digitale, vocabolario dinamico, corpus verista*

VIVer is a digital lexicography project with literary-historical and historical-linguistic intentions, which aims at an organic description of the Italian verism, also with a view to filling a gap in the digital humanities by returning a unitary corpus that documents the textuality of Italian Realism. To this end, it incorporates various textual genres (fiction, theatre, treatises on poetics and sociology, poetry, criticism,

educational literature) to organically document the Italian of Verismo in its various aesthetic and intellectual articulations. In this contribution are presented the structural and technical features of the vocabulary, reticular and dynamic, of the Italian of the veristi, based on those of Accademia della Crusca's VoDIM. I will therefore highlight some of its features, such as phraseology, and produce some examples of 'voices'.

Keywords: *Verism, Realism, digital lexicography, dynamic vocabulary, verist corpus*

1. Un vocabolario realista e dinamico¹

Il VIVer è un progetto di lessicografia digitale finalizzato alla descrizione organica dell'italiano verista, con intenti ben definiti di natura storico-letteraria, storico-linguistica e storico-culturale². Sul fronte letterario si mira ad attuare il programma di ricerca che la Fondazione Verga sta perseguendo negli ultimi anni: rivisitare e reintegrare il Verismo nel quadro sovranazionale del Realismo letterario, condividendo col Centre Zola il presupposto del *Naturalisme monde*, per cui solo una lettura trasversale garantirà un'interpretazione globale della narrativa realista, senza perciò obliterare le specificità nazionali³.

Sul versante storico-linguistico la produzione letteraria, teatrale, critica e metadiegetica del Realismo va altresì rapportata alla letteratura educativa (in senso lato) e alla pubblicistica prodotte dal *nation building* etico dell'Italia unita, che aveva come ricaduta sociocomunicativa la formazione di un linguaggio ispirato al modello di parlato-scritto o scritto-parlato teorizzato da Manzoni. Questa tipologia di lingua, testimoniata da una mole di scritti articolati in una cospicua varietà di generi testuali, ha trovato un'adeguata sede analitica in chiave pragmatico-testuale nel progetto PRIN 2022 denominato ARDIPS (Archivio Digitale dell'Italiano Parlato Scritto)⁴. Una descrizione lessicografica dell'italiano verista all'interno dell'italiano postunitario, come quella che Accademia della Crusca e Fondazione Verga stanno perseguendo in sinergia con numerose università italiane⁵ realizzando il VIVer, può considerarsi pertanto un obiettivo del tutto pionieristico e innovativo, anche nell'ambito del verismo digitale.

Uno spoglio dell'italiano verista impostato seguendo le attuali tendenze della lessicografia informatizzata costituirà per gli storici della lingua una fonte preziosa per conoscere – e spesso retrodatare – un patrimonio lessicale e fraseologico ancora in gran parte ignorato.

Il VIVer, ideato dalla Fondazione Verga nel 2015 e avviato nel 2017 grazie a un finanziamento del MIC, si incentra sulla testualità letteraria e documentaria prodotta a ridosso

dell'Unità e subito prima del ventennio fascista: saranno inseriti nel corpus testi pubblicati dal 1850 (data convenzionale di diffusione della letteratura rustica) al 1922, anno della morte di Giovanni Verga. I testi inseriti nel corpus appartengono ad aree geoculturali di tutta la Penisola, conformemente al carattere regionale del Verismo ma anche alla politica culturale dello Stato postunitario, in cui al drastico monocentrismo fiorentino del ministero Broglio si erano affiancati progetti per un'unificazione linguistica 'federativa', fondata sulla progressiva convergenza verso il toscano di esperienze letterarie, filologiche e lessicografiche di origine regionale⁶.

Dopo aver illustrato i presupposti storico-culturali e storico-linguistici del VIVer e in un certo senso la sua natura di vocabolario realista, atto cioè a rappresentare il Realismo linguistico, passiamo a chiarirne la natura di vocabolario dinamico, sul piano tipologico e non certo su quello tecnico che sarà approfondito nel paragrafo 3.2.3.

Innanzitutto, va sottolineato che il VIVer si riconnette idealmente all'autorevole vocazione lessicografica della linguistica computazionale italiana⁷, nonché alla vocazione prioritariamente semantica della lessicografia⁸. Fondandosi su un corpus plurigenere, di cui si dirà più avanti, il VIVer contemplerà ambiti linguistico-semantici finora inesplorati negli altri vocabolari digitali, con l'eccezione del VoDIM⁹, che effettivamente ha introdotto in Italia un modello di vocabolario dinamico inteso come sistema lessicale digitale perennemente implementabile. Tale prerogativa consentirà di realizzare uno degli intenti sopra enunciati: verificare le risultanze della politica di unificazione 'federativa' dei ministeri postunitari nella scrittura verista, i cui testi potranno via via essere immessi e marcati nel corpus.

Primi sondaggi in questa importante direzione erano stati svolti in un importante convegno sui Verismi organizzato a Catania dalla Fondazione Verga nel 1992¹⁰. Dagli scandagli stilistici erano emerse scelte espressive concomitanti in tutti gli autori, indipendentemente dalla provenienza geolinguistica e dalla reciproca e rispettiva conoscenza: proverbi, modi di dire, codice gestuale, similitudini convenzionali, sintassi modellata sul parlato costituivano un codice condiviso e oggettivamente percepibile¹¹. A queste acquisizioni storico-critiche fa riferimento l'impresa lessicografica del VIVer.

Il corpus della testualità verista italiana è concepito come corpus dei corpora dinamico, incrementabile in ogni momento e non rigidamente legato al canone letterario verista.

1.1 Un corpus dei corpora

Il corpus del VIVer è composto innanzitutto da testi rappresentativi del patrimonio

testuale dei veristi italiani, selezionati, come si diceva, a partire dagli autori studiati nel citato Convegno su *I verismi regionali*; a questo primo nucleo si sono via via aggregati testi afferenti alla produzione postunitaria gravitante intorno al Realismo: narrativa, teatro, melodramma, produzione critica o pubblicistica sociologica che forniva spunti tematici al Verismo.

Il progetto si fonda su basi filologiche, assumendo come testi di riferimento le edizioni critiche o, in assenza di queste, autorevoli edizioni commentate o ancora le prime edizioni delle opere, e si articola in generi testuali accorpati per ambiti geolinguistici secondo il seguente schema, in cui si indicano tra parentesi le sigle di marcatura:

1. Narrativa: novelle e romanzi (Narr)
2. Poesia verista (Poe)
3. Teatro (Tea)
4. Realismo sociale (RSo)¹²
5. Verismo documentario (Gio)¹³
6. Testi teorici e manifesti poetici (Est)¹⁴
7. Letteratura per l'infanzia (Fia)¹⁵

In prospettiva, per completare il quadro descrittivo dell'italiano verista, si includeranno nel corpus gli epistolari di Verga, Capuana, De Roberto e altri/altre autori/autrici, la cui stretta inerENZA con il linguaggio narrativo è già stata dimostrata per Verga¹⁶.

In ordine al raccordo tra Verismo e Realismo europeo, è prevista in futuro l'integrazione delle traduzioni italiane, coeve agli autori veristi italiani, di Zola, Auerbach, Hardy, ecc.

La scelta di includere nel corpus i paratesti e i metatesti (prefazioni, recensioni e, in prospettiva, carteggi d'autore rilevanti ai fini della teorizzazione estetica) contribuirà a descrivere e storicizzare il sottocodice della poetica realista e verista, di cui la «poetica disseminata»¹⁷ di Verga costituisce l'archetipo.

Il corpus è formato attualmente da oltre 200 testi, di cui 52 già revisionati e in corso di marcatura. I testi sono rappresentativi sul piano geoculturale e tipologico-testuale e riflettono le caratteristiche tendenziali dell'italiano verista: idiomatichità spiccata e conguaglio normativo sul toscano post-manzoniano.

1.1 Marcatura dei testi e tracciato del VIVer

I tag linguistici, dopo una lunga riflessione teorica¹⁸, sono stati scelti seguendo le

costanti emerse da importanti studi, che costituiscono la base del progetto VIVeR, come gli atti del già citato convegno *I verismi regionali*¹⁹:

- ricorso al dialetto, il più delle volte italianizzato, o all'italiano regionale, e ricorso al toscano come lingua superdialettale di conguaglio;
- uso dei tecnicismi per la caratterizzazione socio-ambientale;
- ampio uso di strutture iperlinguistiche e antropologiche (similitudini convenzionali, espressioni fraseologiche, proverbi, sentenze, codice gestuale, ecc.)²⁰.

Per la marcatura linguistica si è scelto pertanto di procedere con la creazione di macro-tag, volutamente generici e ampi, che rispecchiano queste caratteristiche, a cui se ne sono aggiunte altre emerse dai primi sondaggi sul corpus VIVeR. I tag definitivi sono quindi:

- regionalismi: termini dialettali puri o adattati, regionalismi, voci appartenenti in un certo senso al “dialetto nascosto”²¹, toscanismi demotici e toscano-italianismi²²;
- tecnicismi: tecnicismi socio-ambientali, ossia termini e polirematiche regionali o panitaliani²³ che pertengono ai linguaggi settoriali motivati dal contesto narrativo (lessico marinaresco, contadino, medico, economico, ecc.);
- tecnicismi metadiegetici: singoli termini ed espressioni che vengono usati per riferirsi alla corrente verista o per descriverne le caratteristiche²⁴;
- gergalismi: termini o espressioni appartenenti a sottocodici mimetici, adoperati da gruppi sociali emarginati come i detenuti o i malavitosi, per rendersi riconoscibili all'interno e incomprensibili all'esterno;
- nomignoli: soprannomi etnici che hanno valore identificativo all'interno di comunità ristrette;
- formularità: unità “fisse” più caratterizzanti dal punto di vista stilistico, come similitudini convenzionali, espressioni idiomatiche, proverbi, sentenze, gestualità, vale a dire gesti codificati con valore socio-etnico-comunicativo.

Quest'ultima categoria e quella dei regionalismi hanno impegnato lungamente il gruppo fondante del VIVeR in quanto includono tipologie idiomatiche eterogenee e costitutive dello stile verista: da un'iniziale scelta di individuare con singoli tag ogni singola tipologia, si è poi optato per rubricare sotto etichette ampie i tratti linguistici connotati da caratteri fortemente accomunanti.

Si è deciso, inoltre, di introdurre una marcatura per evidenziare altri fenomeni di interesse linguistico, vale a dire le neoformazioni d'autore e le retrodatazioni. Queste ultime consentiranno una stretta collaborazione con l'importante progetto lessicografico

ArchiDATA²⁵.

L'aspetto forse più innovativo e si direbbe esclusivo del VIVeR è la registrazione delle unità fraseologiche che finora la lessicografia ha trattato univocamente come appendici delle voci messe a lemma. Una prima rubricazione autonoma ma limitata alla paremiologia si ha ultimamente nella banca dati *Proverbi italiani* di cui è responsabile Marco Biffi²⁶. Un'ulteriore novità del VIVeR è poi quella di raccogliere e descrivere organicamente per la prima volta il lessico e le espressioni che ruotano intorno alla poetica del verismo, obiettivo che il VIVeR condivide con un altro importante progetto dell'Università di Catania, COVeRLeSS (Corpus Online del Verismo tra Letteratura, Storia e Società), diretto da Antonio Di Silvestro²⁷.

Allo stato attuale la ricerca del VIVeR si sta concentrando sulla marcatura strutturale e linguistica dei circa 200 testi che costituiscono il corpus. Dai dati finora emersi dalla marcatura è stato elaborato dal gruppo di ricerca della Fondazione Verga (Gabriella Alfieri e Stephanie Cerruto) e dell'Accademia della Crusca (Marco Biffi e Giovanni Salucci) un prototipo di tracciato delle future voci del vocabolario che saranno create a partire dall'elaborazione di concordanze e di un lemmario.

Nel prototipo, pensato sia per le singole parole sia per la formularità, il lemma sarà articolato in:

- entrata
- marca grammaticale o il tipo di formulazione se si tratta di un'espressione fraseologica
- (eventuale) glossa metalinguistica presente nel corpus
- (eventuale) traduzione per le voci dialettali
- anno di prima attestazione nel corpus + il testo della prima attestazione
- prima attestazione fuori corpus VIVeR
- corrispondenze lessicografiche (comprende anche i riferimenti ad altri vocabolari e ad altri corpora esterni al VIVeR, per cui si ha a disposizione la fondamentale Stazione lessicografica della Crusca²⁸, che consente di consultare in contemporanea i dizionari elettronici esistenti e i corpora dell'italiano esistenti per l'arco cronologico postunitario, oltre ai dizionari dialettali e altre fonti utili alla compilazione della voce)
- nota (etimologica, linguistica, stilistica, filologica) + bibliografia

Il lemma del vocabolario sarà completato dalle forme con cui la voce o i costrutti fraseologici si presentano nel nostro corpus.

Nel tracciato seguono a questo punto la definizione e le eventuali definizioni subordinate accompagnate da:

- marca d'uso
- campo semantico
- distribuzione geografica.

Il significato o i significati saranno corredati dai contesti di occorrenza, per i quali saranno segnalati l'autore, l'opera, l'anno e la pagina di riferimento dell'edizione prescelta.

Data l'ampiezza del corpus e la prevedibile mole di occorrenze per ogni singola voce, è prevista nel tracciato una selezione dei contesti più rappresentativi, mentre l'elenco completo delle opere in cui compare il termine o l'espressione sarà fornito in un campo dedicato.

Per i campi *marca grammaticale/tipo di formulazione*, *marca d'uso*, *campo semantico* e *corrispondenze lessicografiche*²⁹ sono state predisposte delle liste di opzioni fra cui il compilatore del lemma sceglierà la più adeguata alla redazione della voce.

Presentiamo in questa sede la voce *càlia*, non ancora definitiva, nel formato iniziale del tracciato previsto dal VIVe:

- Entrata: *càlia*
 - Marca grammaticale: sf
 - Glossa metalinguistica: *come dicono laggiù*
 - Traduzione: *i ceci cotti sotto la rena* (la càlia, come dicono laggiù)
 - Anno di prima attestazione nel corpus: 1914 – Fojanesi, *In Toscana e in Sicilia*
 - Prima attestazione fuori corpus VIVe: 1768 (*Capitoli del venerabile Monte della Pietà di questa felice, e fedelissima Capitale del Regno di Sicilia Palermo opera disposta da Vincenzo Parisi de' marchesi dell'Ogliastro*. Fonte: Google Libri)
 - Corrispondenze lessicografiche: Caglià (1840), Biundi (1851), Pitre (1870, 1875), VS, GRADIT
 - Nota: voce siciliana e calabrese, dall'arabo *qaliyya* 'fritto, arrostito' (VSES)
 - Forme: *càlia*
 - Significati:
 1. Ceci abbrustoliti
- Marca d'uso: REG (regionalismo)
- Campo semantico: cibo

Distribuzione geografica: Sicilia, Calabria

Contesti:

«Si rosicchiarono le fave abbrustolite e *i ceci cotti sotto la rena (la càlia, come dicono laggiù)*» (Fojanesi, *In Toscana e in Sicilia*, 1914: 54)

Un altro esempio, questa volta di un proverbio, ci mostra come il tracciato faccia emergere l'importanza delle varianti presenti nel corpus e i possibili rimandi all'interno del vocabolario:

- Entrata: *gente allegra il ciel l'aiuta*
- Tipo di espressione fraseologica: proverbio
- Anno di prima attestazione nel corpus: 1908 [1906] – Nieri, *Cento racconti popolari lucchesi*
- Prima attestazione fuori corpus VIVe: av. 1750 (Goldoni, *Il teatro comico. Commedia di tre atti in prosa*, Monaco, coi tipi di Giorgio Franz, 1847, p. 40. Fonte: Google Libri)
- Corrispondenze lessicografiche: RF (*Gente allegra Iddio/Dio l'aiuta*), GDLI (*Gente allegra, il ciel l'aiuta*), PI³⁰ (*Gente allegra Iddio/Dio l'aiuta*)
- Forme: *gente allegra il ciel l'aiuta; cuor contento il ciel l'aiuta*
- Significati:
 1. Chi è ottimista e fiducioso è aiutato dal caso/da Dio

Marca d'uso: COL (colloquiale)

Campo semantico: positività

Distribuzione geografica: panitaliana

Contesti:

«Bravo Domenico, venite, passate di qua. Beviamo un bicchiere; bisogna stare allegri in questo mondo. Gente allegra, Dio l'aiuta. Lo sapete pure?» (Nieri, *Cento racconti popolari lucchesi*, 1908: 193)

«“Gente allegra il ciel l'aiuta” pensava lui e, con la Gegia, le cose sarebbero andate bene» (Fojanesi, *In Toscana e in Sicilia*, 1914: 8)

«- Cuor contento il ciel l'aiuta, soggiunse don Zua» (Ballerio, *Don Zua*, 1894: 12)

Si può prevedere inoltre il rimando a un'altra espressione, *cuor contento*, attestata ne *I Malavoglia*³¹ che sarà messa a lemma separatamente come espressione formulare.

Le funzionalità di questo tracciato sono ben visibili, ad esempio, nel caso di *parommella*: il campo *note* consente di aggiungere informazioni importanti su questo tecnicismo che si trova ne *I Malavoglia*³². Innanzitutto, si segnalerà al consultatore che Verga opta per la variante con raddoppiamento della nasale *parommella* rispetto al *paromella* dell'autografo; inoltre, si aggiungerà un'importantissima citazione dalle lettere verghiane in cui l'autore spiega al traduttore Rod il significato dell'espressione in cui il termine è inserito: «*Alare una parommella* vuol dire = tirare dal fondo del mare un ordegno che non so come si chiami con vocabolo marinaresco in francese. Per questo e per altri termini tecnici bisognerebbe consultare un Dizionario di Marina Francese Italiano, se c'è»³³.

Uno dei problemi con cui ci siamo dovuti misurare, grazie anche alle opportune osservazioni e agli utili consigli ricevuti da parte di alcuni componenti delle unità, è stata l'eccessiva complessità della voce, costruita con una griglia estremamente dettagliata, che potrebbe richiedere tempi lunghi per l'effettiva realizzazione di schede per le migliaia di voci previste per il vocabolario. Tuttavia, si è ritenuto di non sacrificare alcun campo: la concezione teorica alla base del modello lessicografico qui proposto si articola nella definizione di una scheda caratterizzata da una struttura ricca e stratificata, che comprende sia campi di interesse generale sia campi di natura più prettamente specialistica. Tale densità informativa mira a fornire un quadro esaustivo e, con opportuni applicativi, promuoverà un'esperienza di consultazione personalizzabile, consentendo agli utenti di tracciare percorsi di ricerca specifici e di adattare alle singole esigenze l'accesso ai dati.

3. Aspetti informatici

In linea con le opportunità offerte da Internet, il progetto del VIVer si propone di realizzare una piattaforma complessa, progettata e realizzata all'interno del Centro informatico dell'Accademia della Crusca³⁴, che prevede un ambiente riservato di schedatura, catalogazione e digitalizzazione (*back-office*), e un portale integrato per la consultazione e le ricerche (*front-end*). Questa tipologia di infrastruttura informatica consente di gestire agevolmente risorse e materiali raccolti e digitalizzati nel corso del progetto per la conservazione in un repository interno, ma anche di censire e collegare risorse esterne, consentendo una maggiore valorizzazione dei materiali e degli studi realizzati in altri progetti.

Il progetto prevede l'uso sistematico di formati descrittivi in linguaggio XML, che consentono un più facile interscambio di dati, e l'adozione di appropriate procedure e linee

guida (Open Standard) che garantiscano un livello adeguato della qualità dei risultati ottenuti, certificandone la scientificità in linea con gli standard previsti. L'adozione di protocolli standard consente inoltre la diffusione e il recupero in Internet dell'informazione degli archivi e delle biblioteche digitali, nel rispetto della tutela della privacy e della proprietà dei soggetti conservatori.

Il portale del VIVer prevede l'accesso a contenuti e servizi nativi e a risorse esterne e personalizzazione per gli utenti. Per quanto l'obiettivo specifico del progetto sia la realizzazione di un dizionario, il risultato finale prevede anche la presenza di una banca dati testuale verista, che non solo costituirà il corpus rappresentativo di partenza per i lessicografi che redigeranno le voci, ma offrirà essa stessa uno strumento di consultazione di alto livello che permetterà, oltre alle indagini di tipo lessicale, in certa misura anche quelle di tipo grafico, morfologico e sintattico.

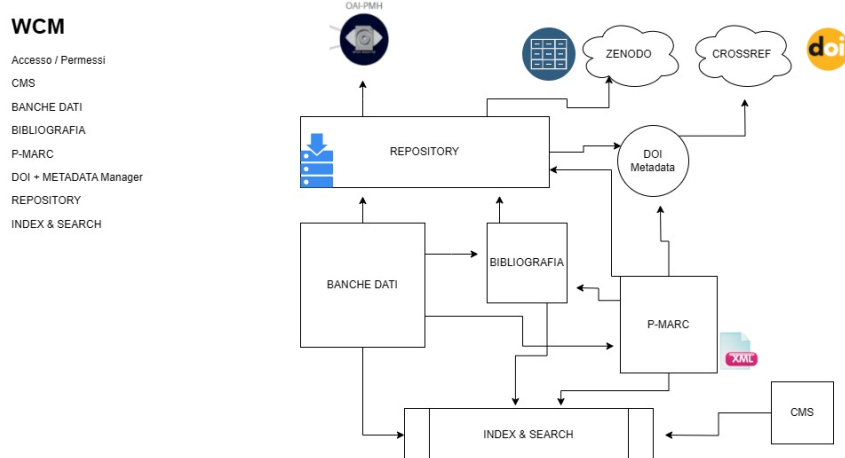
3.1 Il *back-office*: l'officina della piattaforma

Per la realizzazione della piattaforma è stata adottata la piattaforma WCM³⁵, una piattaforma gestionale sviluppata da Progettinrete per la valorizzazione dei prodotti della ricerca nel settore dell'Umanistica digitale opportunamente configurata e personalizzata per le specifiche del progetto. La scelta di adottare questa soluzione è in continuità con altri progetti realizzati dal Centro Informatico dell'Accademia della Crusca, ma dovuta anche al fatto che WCM assicura l'integrazione di moduli per la digitalizzazione, la gestione avanzata e marcatura di prodotti e strumenti di ricerca (dizionari, glossari, fondi archivistici, corpora di varia entità e di implementare motori di ricerca e monitorare le statistiche di misurazione dell'impatto).

I moduli di WCM implementati in questo progetto sono:

- WCM P-MARC (per la gestione e la marcatura dei testi del verismo)
- WCM BancheDati (per la costruzione del dizionario del verismo e della bibliografia)
- WCM Index+Search plugin per la indicizzazione e la ricerca
- WCM CMS per la gestione dei contenuti del sito
- WCM Repository (per la realizzazione del repository e la preservazione digitale)

Nello schema seguente si illustra la presenza e il collegamento fra i vari moduli del *back-office*.



L'installazione del WCM parte dal modulo centrale, il cosiddetto “WCM core” che consente di definire l'architettura dell'applicazione, attivare i moduli previsti e le unità di ricerca coinvolte. La piattaforma consente infatti di partizionare i dati tra gruppi di lavoro che condividono la piattaforma, ma che possono avere controllo esclusivo su parti di informazione o su flussi e procedure.

Una volta definite le unità di lavoro (nel caso del VIVeR sono stati attivati oltre 10 gruppi di lavoro indipendenti) è possibile aggiungere operatori, assegnando a ciascuno l'appartenenza a uno o più sedi, l'operatività sulla piattaforma e i relativi permessi per ciascun modulo (trascrizione e marcatura dei testi; revisione; validazione ecc.). La possibilità di configurare operatori con permessi differenziati, così come di aggiornare i permessi e le funzionalità in tempo reale, è uno dei vantaggi dell'utilizzo di questa piattaforma; inoltre, le operazioni svolte dai differenti operatori sono tracciate e in parte anche storicizzate, così da permettere di recuperare informazioni in caso di errori o malfunzionamenti della rete.

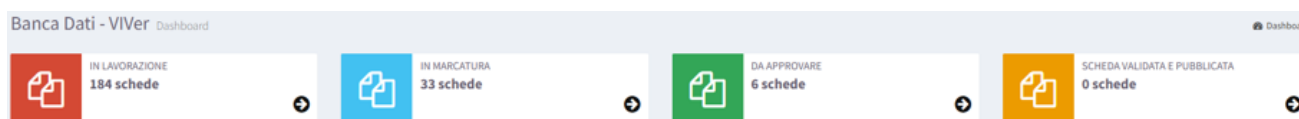
I moduli WCM P-MARC e BancheDati sono deputati alla gestione, all'inserimento e alla modifica dei dati e testi delle opere del corpus, che costituiscono l'ossatura del progetto VIVeR, e alla predisposizione delle schede lessicografiche.

La struttura è organizzata in funzioni accessibili tramite un menù laterale presente in tutta l'applicazione: questo permette una più chiara e intuitiva organizzazione del lavoro per macroaree.

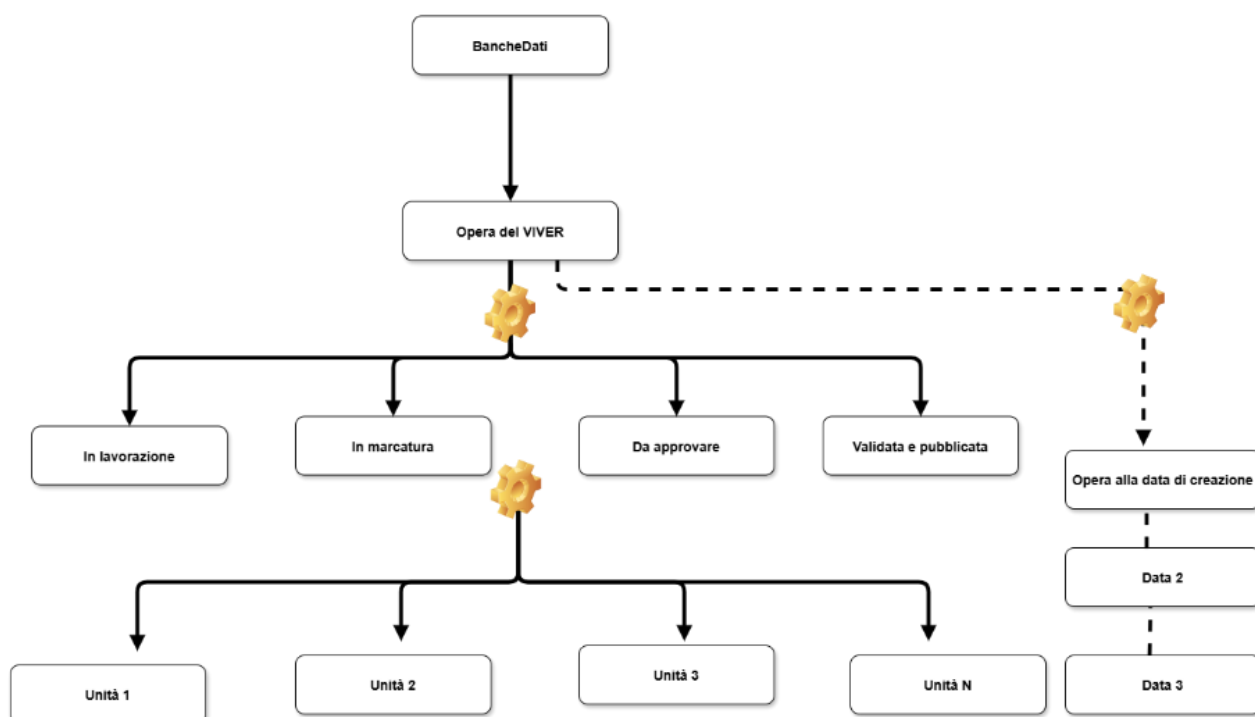
Nella sezione “Opere” è possibile gestire le opere che costituiscono il corpus del vocabolario, attraverso i dati e metadati descrittivi consueti. Le informazioni da

gestire sono eterogenee, a seconda della loro natura e delle finalità con le quali si è inteso utilizzarle negli strumenti che il progetto mette a disposizione dell'utente finale: liste con valori controllati, che dunque permettono di impostare filtri interessanti, oltretutto decisivi, in termini di statistiche e di indagini sui materiali raccolti; valori numerici, che permettono di catalogare ciascuna opera entro limiti ben definiti e interrogabili; campi di testo ad inserimento libero di lunghezza contenuta, che, pur esauendo l'informazione necessaria alla descrizione del singolo campo, talvolta impongono una condensazione informativa necessaria alla consistenza del dato in essere. Non mancano campi ad inserimento libero non vincolati da limiti di lunghezza, che permettono l'immissione di testo di approfondimento formattato a piacere.

La ripartizione tematica dei materiali ben si presta alla loro diversa accessibilità in termini di permessi assegnati ai ricercatori assegnati al loro trattamento: le varie unità partecipanti al progetto possono modificare solo le schede inerenti alle opere di loro competenza. In questo scenario il singolo operatore può visualizzare e modificare solo le opere che gli sono state assegnate; coloro che invece hanno il ruolo di revisori possono permettere l'avanzamento dello stato dei lavori cambiando lo stato delle singole schede, come si vede nell'immagine sottostante che mostra una parte della dashboard dell'ambiente di schedatura:



Nel seguente schema, si presenta il flusso di avanzamento nella validazione dei materiali e nell'attribuzione dei permessi, così come configurati. L'icona dell'ingranaggio è posta in corrispondenza delle tre tipologie di accesso (stato di avanzamento, gruppo di lavoro, dati storicizzati).



Ogni opera viene gestita in base allo stato di avanzamento e all'unità di appartenenza, tenendo conto anche dello storico della schedatura come ulteriore criterio di classificazione dei permessi. Questo approccio consente una prima catalogazione interna del materiale, rivolta principalmente agli operatori del *back-office* (come vedremo più avanti). Successivamente, questa classificazione si riflette in una categorizzazione più ampia e dettagliata, finalizzata a migliorare l'accessibilità e la fruizione dei contenuti da parte dell'utente finale nel *front-end*.

I testi sono stati marcati secondo gli standard XML/TEI adottando una marcatura TEI leggera, utilizzando i tag più rispondenti agli obiettivi ricordati nel paragrafo 2. La marcatura, infatti, non è funzionale alla realizzazione di edizioni digitali, ma innanzitutto alla costruzione del corpus testuale di base, interrogabile all'interno della piattaforma lessicografica, per la redazione delle voci.

La piattaforma consente anche di importare testi già marcati con altri editor XML, sui quali vengono eseguiti automaticamente controlli di correttezza formale e di adeguatezza degli standard di caratteri (eventualmente ricondotti ad omogeneità per favorire le procedure di tokenizzazione, indicizzazione e interrogazione). Ma la procedura naturale e ideale è invece quella dell'inserimento del testo non lavorato, acquisito e collazionato, che, dopo essere stato sottoposto al controllo dei caratteri e alle procedure di omogeneizzazione, è reso disponibile

per la marcatura all'interno della piattaforma, nel corretto livello della struttura, e disponendo di una serie di pulsanti personalizzati in funzione dei tag specifici previsti nello *Schema* del progetto e quindi in una modalità estremamente funzionale. Questo secondo approccio garantisce la massima omogeneità e organicità del testo, della sua marcatura, della sua architettura.

La sezione "Vocabolario", contenente la gestione del lemmario, rappresenta un vero e proprio passo in avanti nella gestione e redazione di un vocabolario elettronico come quello del VIVeR. Le faticose operazioni di spoglio sono effettuate direttamente all'interno della piattaforma di schedatura, consentendo così di marcare contestualmente eventuali interessanti interrelazioni che, in un lavoro di spoglio tradizionale, tendono a risultare invisibili. Per ogni singola entrata sono previsti tutti i campi della struttura individuata per scheda lessicografica (vedi il paragrafo 2.); oltre a questi, a rinsaldare la reticolarità del vocabolario, sono compresi i rinvii ad altro lemma e la bibliografia.

Di particolare rilievo è l'integrazione del modulo lessicografico con quello di gestione e marcatura del corpus (WCM Index+Search): infatti, dall'interno del cruscotto lessicografico è possibile lanciare delle ricerche libere e mirate sull'intero corpus testuale, andando a recuperare i contesti che possono essere agganciati automaticamente nell'apposito campo previsto nello schema della voce; tale operazione non solo consente un risparmio di tempo da parte del redattore, ma crea quella circolarità tra testi e voci del dizionario che costituisce un punto di forza del VIVeR.

Visto che il VIVeR e la sua banca dati sono uno strumento aperto, e quindi soggetto ad incremento variabile e non preventivabile, si è introdotto anche un campo in cui si indica la data dell'ultimo controllo (e indicizzazione) del corpus, che offre la possibilità di uno studio diacronico del materiale introdotto nella piattaforma, in modo da poter gestire e mantenere lo storico dei dati nel gestionale, e quindi recuperare scelte effettuate dallo schedatore in corso d'opera, intervenendo laddove nuovi contesti siano pertinenti per le varie schede (ad es: data di prima attestazione, ecc.).

Il modulo WCM CMS consente la gestione dei contenuti testuali e multimediali, da visualizzare sul sito, nel *front-end*. Per ogni contenuto è possibile definire la categoria di appartenenza (scelta che si ripercuote sul posizionamento tematico all'interno del menu di navigazione), il titolo della pagina, eventuali immagini ad essa associate, documenti PDF o altro materiale, il contenuto testuale vero e proprio

(che può essere gestito attraverso editor HTML in modo da personalizzarne la formattazione tipografica e ipertestuale). Il sistema, facendo parte della stessa piattaforma unitaria, si integra con i dati gestiti in WCM BancheDati. In linea di massima, abbiamo previsto di destinare l'ambiente di schedatura (WCM BancheDati) a studiosi che si occupino della correttezza scientifica del materiale e l'ambiente di allestimento dei materiali per il sito web (WCM CMS) ad una redazione che si occupi della comunicazione sul sito web e sui social network, e quindi più predisposta alle tecniche di scrittura per il web e di posizionamento sui motori di ricerca.

L'ultimo modulo della piattaforma è il WCM Repository, che fa della preservazione e salvaguardia del materiale digitale la sua missione principale. Viene consentito il caricamento di materiali digitali nei formati tra i più diffusi (immagini, testi, apparati, ecc.), il tutto con un'ampia schedatura che rispetta gli standard scientifici internazionali.

In tandem con l'archiviazione su server proprietari (il progetto VIVe è ospitato sui server dell'Accademia della Crusca) è prevista una archiviazione cloud: il sistema scelto in questo caso è Zenodo, il più importante archivio Open Access per la ricerca, gestito dal CERN e sostenuto dalla Comunità Europea, che non a caso deve il suo nome a Zenotodus, il primo bibliotecario della celeberrima Biblioteca di Alessandria. WCM Repository è inoltre integrato con la registrazione DOI attraverso CrossRef (vedi paragrafo 3.3), scelto per garantire il massimo della diffusione in ambito accademico e universitario.

Tutta l'infrastruttura di gestione dei contenuti, della loro presentazione e preservazione è stata pensata all'interno di una filosofia "Internet per Internet": materiale nativo digitale che, presentandosi in maniera responsiva, cioè adattabile automaticamente su diversi dispositivi, a differenti risoluzioni, viene reso accessibile liberamente in qualsiasi momento da qualunque parte del mondo, realizzato secondo standard internazionali e preservato perché possa durare nel tempo.

3.2 Il *front-end*: il portale di navigazione e interrogazione

Per la progettazione del portale di consultazione si è tenuto in considerazione che questo prevede varie sezioni in dialogo tra loro: banca dati testuale, sala di lettura, dizionario dinamico. Ciascuna di queste sezioni ha le proprie specifiche esigenze, come illustrato di seguito, restituite nella realizzazione del *front-end* in base alle seguenti linee guida e specifiche tecniche comuni:

- studio grafico dell'interfaccia secondo le linee guida della usabilità e accessibilità;
- realizzazione dei template HTML per la pubblicazione del sito in lingua italiana con codifica dei caratteri universali Unicode e con grafica responsiva e quindi fruibile dai principali dispositivi a varie risoluzioni;
- ottimizzazione strutturale per i motori di ricerca Organic SEO (Search Engine Optimization) e l'integrazione con sistemi di monitoraggio delle statistiche di accesso;
- presenza dei principali profili di metadati per la condivisione sui social network e per favorire l'indicizzazione nei principali aggregatori di ambito accademico.

3.2.1 La banca dati testuale

Il primo aspetto a cui abbiamo prestato particolarmente attenzione è stata l'architettura della banca dati, che è fondamentale per riuscire a ottenere le informazioni necessarie alla nostra ricerca.

La banca dati di VIVer è organizzata su quattro livelli: corpus generale; sottocorpus specifico; testo; unità testuale. La divisione in quattro livelli è fondamentale per poter gestire in modo adeguato i risultati delle ricerche.

Una specifica attenzione merita il secondo livello, quello dei sottocorpora, che abbiamo gestito in modo dinamico, assegnando a ciascun testo più classificatori (di genere, di tipologia testuale, ecc.) in modo da consentire all'utente di circoscrivere gruppi di testo specifici in base alle proprie esigenze. Il quarto livello è invece più funzionale a una buona gestione del testo per consentire alla procedura informatica di interrogazione di raffinare in modo opportuno la ricerca (potendo contare su macrocontesti e microcontesti funzionalmente definiti, incluso l'anno).

L'indicizzazione finale (quella che è effettuata sui testi ritenuti definitivi e che sono quindi accessibili al pubblico) avviene secondo cicli periodici stabiliti dagli amministratori della piattaforma, e mette a disposizione per la consultazione e interrogazione i testi pubblicati.

La piattaforma pubblica di interrogazione della banca dati testuale prevede un motore di ricerca per forma che consente l'impiego dei caratteri jolly, degli operatori booleani (anche a distanza fissata dall'utente), la ricerca espansa, e contempla anche il concorso di potenti strumenti di analisi statistica (in particolare in relazione alle co-occorrenze, per facilitare

l'individuazione di espressioni idiomatiche anche nascoste). Ma si sta valutando anche la possibilità di implementare una procedura di lemmatizzazione semiautomatica tarata sulla lingua del verismo italiano, che potrebbe essere un significativo valore aggiunto del nostro progetto. La ricerca di una parola fornisce l'accesso ai dati quantitativi a essa relativi e alle liste di concordanza, che prevedono contesti immediati (di lunghezza stabilita di volta in volta dal consultatore) e contesti allargati all'intera pagina con accesso al facsimile della stessa e la possibilità di sfogliare l'opera in avanti e indietro, in modo che la contestualizzazione della parola o del fenomeno ricercato sia potenzialmente aperta a qualunque misura si riveli necessaria. La lista dei risultati dei contesti immediati è dinamica e quindi ordinabile per rilevanza, titolo e anno. I risultati sono raggruppati per anno, per categorie e per opera, e da qui si possono aprire nuove ricerche trasversali o effettuare delle *subquery* grazie ai filtri disponibili (ad esempio: per autore, per categorie).

A una ricerca semplice, che permetterà la libera interrogazione del testo a prescindere dalla griglia di marcatura, si affiancherà una ricerca avanzata, attraverso la quale sarà possibile individuare colloquialismi, regionalismi ecc., ed effettuare ricerche mirate di forme all'interno delle porzioni di testo ricondotte a una certa categoria dallo specifico marcatore. A questo approccio, funzionale per chi sappia che cosa ricercare, si affiancheranno anche ricerche guidate che accompagnino il consultatore nelle specificità della banca dati; e ricerche guidate con specifici obiettivi didattici in modo che essa possa diventare anche un importante punto di partenza per le attività di insegnamento della lingua e della letteratura nella scuola secondaria e all'università.

3.2.2 La sala di lettura

Come sempre avviene per gli strumenti realizzati dal Centro informatico dell'Accademia della Crusca, alla banca dati testuale, che permette ricerche raffinate e approfondite, viene sempre affiancata anche una "Sala di lettura", che la trasforma di fatto in una biblioteca digitale, dai cui "scaffali" il lettore (sia esso un addetto ai lavori o appartenente al largo pubblico) potrà estrarre uno dei testi e leggerlo contando, oltre che sul testo elettronico, anche sulla riproduzione in facsimile dell'originale.

Nella sala di lettura sono previsti tre livelli per i vari testi (che corrispondono poi alle tre fasi di lavorazione): a) accesso al PDF (accompagnato da una scheda di introduzione); b) accesso alla versione elettronica collazionata e indicizzata (e quindi già disponibile anche per la modalità ricerca), con facsimile dell'originale; c) accesso alla versione marcata.

Un apposito database consentirà la ricerca per autore, titolo, data per poter così

raggiungere la scheda dell'opera desiderata, che sarà disponibile in uno dei tre formati previsti. La banca dati è aperta e dinamica e pertanto i testi che di volta in volta raggiungeranno livelli diversi di lavorazione “saliranno” alla categoria successiva (dal PDF alla versione indicizzata, dalla versione indicizzata a quella marcata).

L'impostazione modulare consente di mettere a disposizione dei consultatori i materiali anche se non hanno raggiunto una completa lavorazione. Ci è sembrata infatti una scelta preferibile quella di consentire l'accesso immediato al più alto numero possibile di testi, seppure a livelli di base o intermedi (comunque dichiarati), piuttosto che attendere lo stadio finale del completamento della marcatura dell'intero corpus. E la stessa filosofia è stata applicata anche agli strumenti di interrogazione.

3.2.3 Il dizionario dinamico

La banca dati testuale, descritta in precedenza e pubblicata sul portale come strumento autonomo a disposizione degli studiosi e più in generale di un pubblico largo, ha tuttavia come sua primaria funzione quella di fornire un corpus rappresentativo che serva di base per il dizionario. Di questo è stato elaborato il tracciato della voce, per il quale si rimanda al paragrafo 2 (in cui sono presentati anche alcuni prototipi di scheda lessicografica).

La struttura della voce è in linea con quella dei dizionari storici (come il TLIO), a vocazione storica (come il GDLI), o insieme sincronici e diacronici come il VoDIM³⁶. Sono previsti quindi campi legati alla prima attestazione (con particolare attenzione all'ingresso in ambito verista e a eventuali specifiche accezioni), alla rete di corrispondenze, a indicazioni di tipo diatopico e diafasico, nonché agli ambiti d'uso. Sono poi individuati campi che rendano conto delle specificità del lessico verista, anche in chiave comparativa con le letterature affini delle altre lingue europee (individuando ad esempio *cluster* multilingui di parole corrispondenti allo stesso significato che potrebbero essere fornite come possibili traduttori ideali in contesto verista in un apposito campo del dizionario).

Il dizionario è stato poi pensato dinamico (qui il riferimento è di nuovo al VoDIM³⁷), vale a dire pensato per garantire una consultazione di voci a struttura variabile. A partire dalla scheda completa che raccoglie tutti i campi previsti, saranno infatti messe a punto schede mirate in funzione del consultatore (ricercatore, curioso, studente, docente, consultatore straniero ecc.), e sarà prevista la possibilità di organizzare una voce personalizzata del dizionario scegliendo i campi di specifico interesse³⁸.

Sono infine previsti collegamenti interni, reciproci, fra il dizionario e la banca dati testuale; e collegamenti esterni con corpora e dizionari disponibili in rete.

3.3 Interoperabilità e preservazione a lungo termine

Il VIVer si configura come un cantiere lessicografico digitale in cui le attività scientifiche hanno una forte integrazione con quelle informatiche. Nei progetti lessicografici digitali viene consigliato di utilizzare Identificatori persistenti e si è quindi deciso di utilizzare il DOI (Digital Object Identifier) come strumento per la diffusione e promozione, scegliendo Crossref come agenzia di registrazione³⁹.

La prima operazione in tal senso prevede di assegnare e registrare un DOI per ogni edizione digitale delle nuove opere digitali del corpus prodotte in formato XML. Trattandosi a tutti gli effetti di nuove edizioni digitali, la registrazione del DOI consente di attestare e registrare la responsabilità di ciascun ricercatore, registrandone il ruolo nei metadati del DOI.

Ma la vera novità passa attraverso la assegnazione e registrazione di una serie di DOI anche per la banca dati del vocabolario, in corrispondenza dei vari livelli gerarchici con cui il database del VIVer è organizzato (database, collection, record, quest'ultimo corrispondente alla scheda del dizionario). Si prevede la compilazione di metadati di qualità e ricchi di informazioni, con l'obiettivo di favorire la diffusione del progetto e di massimizzarne l'impatto attraverso l'indicizzazione dei dati e metadati negli aggregatori accademici e nei motori di ricerca generalisti.

La creazione di metadati di qualità sarà un aspetto rilevante in tutto il progetto, sia nella definizione dei profili e dei tag da utilizzare, sia nella successiva cura da destinare alla attività di metadattazione oggetto per oggetto; i metadati, infatti, servono non soltanto per classificare e gestire gli oggetti digitali all'interno della collezione e repository, ma soprattutto nella prospettiva della interoperabilità con altri sistemi (vedi la costituenda Digital Library⁴⁰ prevista dal PNRR). In questo modo dati e metadati saranno distribuiti in Open Access sul portale e su altri aggregatori online.

Per descrivere questo aspetto decisamente innovativo, ci sembra utile approfondire e motivare le scelte effettuate; tenuto conto delle specificità del progetto, che oltre alla dimensione scientifica e lessicografica punta a un allargamento a un pubblico più ampio, nella scelta dei metadati si è optato per l'adozione di profili sia specialistici che generali. Innanzi tutto, abbiamo previsto l'utilizzo del Dublin Core⁴¹; oltre alla presenza del profilo CrossRef⁴² (per la registrazione del DOI secondo il tracciato *dataset*) si è deciso anche per l'adozione di Highwire Press⁴³ per favorire l'indicizzazione in Google Scholar e negli aggregatori accademici. Infine, per favorire

la diffusione e la condivisione nelle reti social, si adottano i profili Open Graph⁴⁴ e Twitter:Cards⁴⁵. Scelte simili sono già state effettuate in progetti analoghi, e hanno avuto un immediato e positivo riscontro nell'esito della indicizzazione su Google e sugli altri motori di ricerca, sia generalisti che accademici: già pochi giorni dopo il rilascio pubblico, le schede lessicografiche e le edizioni digitali sono state indicizzate e risultavano presenti nelle prime posizioni dei risultati per le parole chiave pertinenti.

Inoltre, saranno anche presenti procedure e metodi per la misurazione dell'impatto e dei risultati della diffusione, grazie ad un'interfaccia che permette in modo sistematico di monitorare gli accessi e il download dei materiali.

Tuttavia, per migliorare ulteriormente il posizionamento e mettere a fuoco le strategie digitali, occorre considerare che le metriche attualmente disponibili sui siti e sulle piattaforme social per misurare il coinvolgimento degli utenti non sono strumenti completamente efficaci. Metriche standard come "accessi", "visualizzazioni", "mi piace", "download", "condivisioni", ecc. sono certamente elementi da considerare, ma non tengono conto appieno della qualità di interazione aperta e partecipativa che il portale intende promuovere.

Per superare questo limite, abbiamo previsto di integrare le metriche standard con sondaggi e interviste, in modo particolare rivolte a target specifici di utenti, così da ottenere una comprensione più approfondita delle interazioni digitali.

Infine, per garantire la conservazione a lungo termine delle risorse digitali, utilizzando l'apposito modulo della piattaforma WCM, come indicato in precedenza, è stata predisposta l'archiviazione su Zenodo⁴⁶.

3.4 **Impatto tecnologico e prospettive future**

Il progetto intende dare un decisivo contributo nella direzione della Open Science⁴⁷, nella quale i documenti pubblicati sono associati a metadati che ne specificano il contesto informativo in un formato adatto all'interrogazione e all'interpretazione anche automatizzata.

Circa i servizi prestati per gli interessati, grazie alla presenza degli strumenti di interrogazione calibrati sui materiali lessicografici e sui testi letterari ma personalizzabili sulla base degli specifici interessi degli utenti stessi, saranno possibili ricerche testuali complesse e comparative, che permetteranno di costruire una rete personalizzabile di relazioni e connessioni tra entità, secondo criteri stabiliti dalle necessità dell'utente consultatore.

Il progetto prevede la possibilità che altre realtà istituzionali intervengano e mettano a disposizione le proprie risorse all'interno del repository, in modo che il portale VIVer raggiunga il suo scopo e non si esaurisca con l'acquisizione di materiali caricati a cura delle unità di ricerca partecipanti al VIVer.

Particolare attenzione sarà data alla possibilità di integrare, anche successivamente alla fine del progetto, i materiali presenti e le pubblicazioni attinenti alla ricerca attraverso la partnership con progetti analoghi ed Enti anche internazionali, collegati tramite portale.

Con il portale, gli studiosi avranno così l'opportunità di studiare i materiali da remoto e di avere a disposizione una selezione, in costante ampliamento, di testi e pubblicazioni strettamente legate all'ambito di ricerca sul verismo.

Al fine di promuovere la conoscenza e la valorizzazione del progetto a favore di un'utenza sempre più ampia e diversificata, il progetto segue quindi due direttive complementari:

- 1) un'alta formazione scientifica, con l'affinamento e l'acquisizione di risorse e strumenti rivolti a studiosi con elevate competenze lessicografico-letterarie, filologiche, linguistiche e archivistiche;
- 2) un accesso semplificato alle raccolte documentarie e una fruizione libera dei servizi di informazione e documentazione, rivolti anche a utenti non specialisti, al fine di migliorarne la conoscenza in ambito nazionale ed internazionale e di favorire la crescita culturale.

Inoltre, la creazione e la diffusione di risorse digitali progettate secondo i requisiti tipici di un archivio aperto istituzionale garantiscono un positivo impatto sulla società, contribuendo all'abbattimento delle barriere ambientali, architettoniche, culturali e sociali. Segnatamente, la pubblicazione di dati e di contenuti ad accesso libero rappresenta un significativo contributo al concetto dell'Open Science e alla realizzazione di una società più democratica e inclusiva, aperta alla condivisione di saperi, conoscenze e tradizioni interdisciplinari, internazionali e pluridentitarie.

La parziale pubblicazione di alcune collezioni come Open Data (unita all'adozione di adeguate *open data policies* ispirate ai principi FAIR⁴⁸) fornirà libero accesso e libero utilizzo dei dati messi a disposizione con Licenza aperta (dunque senza limitazioni eccetto quelle costituite da diritto d'autore, se necessarie) e costituirà un primo passo per aumentare la visibilità delle collezioni stesse e per incoraggiarne l'utilizzo nel campo della ricerca da parte di una più ampia fascia di utenza.

4. Conclusioni e prospettive

Il VIVer può in definitiva considerarsi un'impresa di lessicografia digitale 'ibrida' tra il vocabolario elettronico e l'archivio informatizzato: il patrimonio testuale dei veristi e di autori e autrici di Otto-Novecento, accomunati dalla ricerca del realismo linguistico e dalle pratiche scrittorie nei vari generi e sottogeneri sopra indicati che ne costituisce la base, rappresenterà di per sé un importante e innovativo corpus. Con adeguato metamotore, inoltre, si può arrivare a un'interrogazione unificata tra questo macrotesto e altri corpora già costituiti o in avanzata elaborazione⁴⁹, sulla falsariga seguita dall'OVI per il TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini) e dalla Crusca per le fonti testuali che costituiscono la banca linguistica della Stazione lessicografica dell'Accademia.

Dal punto di vista informatico, il progetto del VIVer intende assumere un ruolo di riferimento e di guida per le altre istituzioni nella diffusione di nuove metodologie e procedure per la valorizzazione e la comunicazione digitale del patrimonio lessicografico e letterario italiano, allo scopo da un lato di favorire la collaborazione e lo scambio di competenze scientifiche, dall'altro di definire e incentivare l'acquisizione di buone norme e pratiche condivise. Queste si realizzeranno non solo tramite la possibilità di accesso a fonti e risorse tramite una piattaforma integrata a libero accesso, ma anche attraverso nuovi servizi informatici rivolti al coinvolgimento diretto dell'utenza.

Per quanto riguarda poi l'aspetto strettamente linguistico, il VIVer consentirà un'interoperatività tra i vari sottocorpora che lo compongono, individuando per lessico e fraseologia concomitanze tra autori di varia provenienza regionale, nonché retrodatazioni di termini ed espressioni idiomatiche. In sostanza, la dimensione dell'interregionalità, già accertata per la lingua di Verga, potrebbe estendersi a tutti o a gran parte dei veristi.

In prospettiva storico-linguistica poi il VIVer possiede la potenzialità radicalmente innovativa di contribuire a una descrizione esauriente e ravvicinata del lessico e della fraseologia di una varietà tuttora poco conosciuta dell'italiano postunitario: il parlato-scritto, inteso sia come parlato scritto-narrato che come scritto extraletterario ma colloquiale. Su quest'ultimo fronte la diffusione di un italiano sciolto e pragmatico, legato a una dimensione comunicativa media indotta dalla divulgazione tecnico-scientifica ed educativa, troverà finalmente uno sbocco descrittivo statisticamente attendibile.

Sul fronte più spiccatamente letterario, infine, la circolazione di moduli linguistici e stilistici rilevabile dal confronto organico consentito dal VIVer permetterà di cogliere

rapporti reticolari tra le scelte espressive di narratori e drammaturghi. Su un orizzonte più vasto, poi, la registrazione lessicografica di unità lessicali, fraseologiche e idiomatiche rivelerà fermenti e modalità di realizzazione delle istanze naturaliste, non in un'analisi fine a sé stessa, ma in una rilettura comparativa estesa trasversalmente alla Francia e alle principali letterature europee, nella prospettiva globale del cosiddetto *Naturalisme monde*.

Proiettando il VIVer in una visione transnazionale si prospetta così la storicizzazione critica e filologica, finora praticabile solo a macchia di leopardo, dello stesso *Naturalisme monde*, la cui testualità sarebbe sottoponibile a una lettura sinottica e trasversale. Ne potrebbe risultare una costellazione semantico-culturale, un lessico emozionale e socioculturale realista, con ricadute modellizzanti sulla letteratura di consumo.

Da un punto di vista più generalmente stilistico, la lingua mutante del Realismo, interferita ma non prevaricata dallo stile popolare, lasciandosi alle spalle la lettura univoca e stereotipata del rapporto lingua-dialetto, si riqualificherebbe come strumento espressivo moderno in chiave nazionale.

GABRIELLA ALFIERI

MARCO BIFFI

STEPHANIE CERRUTO

GIOVANNI SALUCCI

Note

¹ Il testo è stato condiviso da tutti gli autori. Le attribuzioni vanno così ripartite: Gabriella Alfieri parr. 1, 4; Stephanie Cerruto par. 2; Marco Biffi e Giovanni Salucci par. 3 (in particolare: Giovanni Salucci parr. 3.1, 3.3 e 3.4; Marco Biffi par. 3.2).

² Per una presentazione dettagliata del progetto si rinvia a G. Alfieri-S. Arcidiacono-M. Biffi-S. Cerruto-A. Di Silvestro-V. Puglisi-R. Sardo, *Il VTVer: vocabolario reticolare dell'italiano veristico*, in *Annali della Fondazione Verga*, XIV, 2021 [ma 2022], pp. 343-402; e per gli aspetti informatici a G. Alfieri-M. Biffi-S. Cerruto-G. Salucci, *Il VTVer (Vocabolario dell'Italiano Verista)*, in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti*, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD, Catania 28-30 maggio 2024, a cura di A. Di Silvestro-D. Spampinato, Università di Catania 2024, pp. 275-280 (<https://amsacta.unibo.it/id/eprint/7927/1/AIUCD2024-proceedings.pdf>).

³ Cfr. AA.VV., *Les mondes naturalistes, II. Naturalismes du monde, les voix de l'étranger*, in *Les Cahiers Naturalistes*, XCIV, 2020, pp. 175-440.

⁴ Il progetto, di cui sono stata P.I. fino al novembre 2024, è attualmente guidato da Fabio Rossi e coinvolge le Università di Catania, Messina e Milano, coordinate rispettivamente da Daria Motta, Fabio Rossi e Giuseppe Sergio. Il corpus è costituito da romanzi, drammi, galatei, libri per l'infanzia, scritti giornalistici, fumetti, lettere e si sta sottoponendo a marcatura e analisi linguistico-testuale e pragmatica.

⁵ Dal 2023 al nucleo originario formato da Fondazione Verga, Università di Catania e Accademia della Crusca si sono aggiunte numerose unità di ricerca dislocate in atenei delle diverse regioni rappresentative del corpus: Università del Piemonte orientale, Università Statale di Milano, Università di Verona, Università di Genova, Università di Firenze, Università per Stranieri di Siena, Terza Università di Roma, LUMSA, Università di Chieti-Pescara, Università di Napoli Federico II, Università di Napoli L'Orientale, Università di Bari, Università di Messina, Università di Cagliari, Università di Sassari. Nel 2024 si è aggiunta anche la Corsica.

⁶ G. Alfieri, *Non solo vocabolario: "mezzi" e "provvedimenti" "fattibili" nella proposta manzoniana*, in *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo Stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 Dicembre 2010), a cura di A. Nesi-S. Morgana-N. Maraschio, Firenze, Cesati 2011, pp. 53-85.

⁷ Basti per tutti il nome di Antonio Zampolli. Cfr. anche M. Biffi, *La lessicografia della Crusca in rete*, in AA.VV., *Una lingua e il suo vocabolario*, Firenze, Accademia della Crusca 2014, pp. 113-127.

⁸ D'A.S. Avalle, *Al servizio del vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca 1979.

⁹ M. Biffi, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, in *L'italiano elettronico. Vocabolari, corpora, archivi testuali e sonori*, Atti della "Piazza delle Lingue" dell'Accademia della Crusca (Firenze, 6-8 novembre 2014), a cura di C. Marazzini-L. Maconi, Firenze, Accademia della Crusca 2016, pp. 259-280.

¹⁰ Vd. AA.VV., *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Biblioteca della Fondazione Verga, 2 voll., Catania, Fondazione Verga 1996.

¹¹ Cfr. G. Alfieri, *Lingua e letteratura nei "Verismi": un intreccio o un intralcio?*, in AA.VV., *I verismi regionali*, cit., vol. II, pp. 815-823.

¹² Si pensi ad autori e autrici che scrivevano di questioni sociali del tempo o ad autori e autrici a metà fra realismo e verismo, come ad esempio Farina, Valera, Neera.

¹³ Ad esempio gli scritti di Jessie White Mario e in generale testi giornalistici e inchieste sociali.

¹⁴ *Est* sta per "estetica", in quanto il genere testuale include le prefazioni degli autori alle raccolte di novelle o romanzi, le recensioni di critici letterari, ecc.

¹⁵ *Fia* sta per "fiabe" e, oltre a quelli di Capuana, il corpus include testi di altri autori, tra cui Maria Messina.

¹⁶ Cfr. S. Cerruto, *«La competenza multipla» di Giovanni Verga tra scrittura epistolare e letteraria*, Fondazione Verga-Euno, Catania-Leonforte 2023.

¹⁷ G. Alfieri, *Una poetica disseminata: idee di Verga sul realismo*, in *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 5-7 dicembre 2022; 20-22 aprile 2023), a cura di G. Alfieri-G. Longo-A. Manganaro, 2 voll., Euno, Leonforte 2023, vol. I, pp. 69-102.

¹⁸ Un'ampia fase iniziale del progetto VIVer è stata dedicata all'elaborazione della griglia di analisi e degli strumenti informatici da parte del gruppo di lavoro composto da Gabriella Alfieri, Marco Biffi, Antonio Di Silvestro, Stephanie Cerruto, Giovanni Salucci, Rosaria Sardo.

¹⁹ AA.VV., *I verismi regionali*, cit.

²⁰ G. Nencioni, *Antropologia poetica?*, in *Strumenti critici*, XIX, 1972, pp. 243-58, poi in Id., *Fra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino 1983, pp. 161-75.

²¹ Calcando il titolo della bella monografia di Enrico Testa (*L'italiano nascosto*, Einaudi, Torino 2014), si è pensato di definire come "dialetto nascosto" la categoria che include voci dialettali che trovano una marcata corrispondenza nell'italiano comune e letterario, come ad esempio *incignare* in Pirandello (cfr. A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Einaudi, Torino 1993).

²² La categoria è stata adottata poi anche nella griglia del citato progetto ARDIPS e si riferisce a voci toscane diffuse su scala nazionale in seguito alla riforma manzoniana, poi uscite dall'uso, quali *desinare*, *uscio*, *cencio*, *seggiola*, ecc.

²³ Nel tracciato della voce del vocabolario si segnerà l'eventuale origine regionale o dialettale.

²⁴ Ad esempio: *analisi, osservazione, quadro, racconto, realismo, studio, verità, colore locale, esser sinceri, mezz'ore tinte, riproduzione del vero, forma inerente al soggetto*, ecc.

²⁵ <https://www.archidata.info>.

²⁶ <https://www.proverbi-italiani.org/index.asp>.

²⁷ Il progetto è finanziato con fondi MUR PRIN 2022 PNRR.

²⁸ <https://www.stazionelessicografica.it>

²⁹ La lista di opzioni nel campo *corrispondenze lessicografiche* riguarderà soprattutto le fonti lessicografiche più comuni, come ad esempio GDLI (S. Battaglia-G. Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. più 2 supplementi, UTET, Torino 1961-2009), TB (N. Tommaseo-B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografico-Editrice, Torino 1865-1879), RF (G. Rigutini-P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Cennini, Firenze 1875), ecc.

³⁰ PI = Proverbi italiani (<https://www.proverbi-italiani.org/index.asp>).

³¹ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga – Interlinea, Novara 2014, pp. 33, 58, 218.

³² Ivi, p. 19.

³³ Lettera di G. Verga a E. Rod, [Milano, ca. 8 dicembre 1881], in *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Fondazione Verga, Catania 2004, p. 103.

³⁴ La piattaforma è stata configurata da Giovanni Salucci secondo le specifiche definite all'interno del Centro, diretto da Marco Biffi.

³⁵ <https://www.wcm.it/wcm-digital-humanities/>

³⁶ Cfr. M. Biffi, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, cit., pp. 269-269.

³⁷ Sulla natura dinamica del VoDIM si vedano M. Biffi, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, cit.; Id., *Strumenti informatico-linguistici per la realizzazione di un dizionario dell'italiano post-unitario*, cit.; P. Bertini Malgarini-M. Biffi-U. Vignuzzi, *Dal «Vocabolario storico della cucina italiana postunitaria» («VoSCIP») al «Vocabolario dinamico dell'italiano moderno» («VoDIM»): riflessioni di metodo e prototipi*, in *Studi di lessicografia italiana*, XXXVI, 2019, pp. 341-366; M. Biffi-A. Ferrari, *Progettare e ideare un corpus dell'italiano nella rete: il caso del CoLIWeb*, in *Studi di Lessicografia Italiana*, XXXVII, 2020, pp. 357-374.

³⁸ Si vedano come esempi i prototipi di voci dinamiche preparate per il VoDIM per quanto riguarda la cucina (cfr. P. Bertini Malgarini-M. Biffi-U. Vignuzzi, *Dal «Vocabolario storico della cucina italiana postunitaria»* cit., pp. 361-364) e l'arte (cfr. B. Patella, *Il Vocabolario dinamico dell'italiano moderno (VoDIM): proposta di schede lessicografiche per la lingua dell'arte*, in *Italiano digitale*, XIII, fasc. 2, 2000, pp. 122-170).

³⁹ G. Salucci, *Utilizzo del DOI (Digital Object Identifier) per la diffusione di progetti lessicografici digitali*, in *DILEF. Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia*, III, 2023, pp. 275-292, 10.35948/DILEF/2024.4327.

⁴⁰ <https://digitallibrary.cultura.gov.it/>.

⁴¹ <https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core/dces/>.

⁴² <https://www.crossref.org/documentation/schema-library/metadata-deposit-schema-5-3-1/>.

⁴³ <https://scholar.google.com.au/intl/en/scholar/inclusion.html>.

⁴⁴ <https://ogp.me/>.

⁴⁵ <https://developer.twitter.com/en/docs/twitter-for-websites/cards/overview/markup>.

⁴⁶ <https://zenodo.org/>.

⁴⁷ Cfr. UNESCO, *UNESCO Recommendation on Open Science* (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379949>).

⁴⁸ M.D. Wilkinson et al., *The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship*, in *Nature-Scientific Data*, III, 2016 (<https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>).

⁴⁹ All'interno del DISUM (Dipartimento di Scienze Umanistiche) dell'Università di Catania sono in corso importanti progetti di informatica umanistica: *Verismo digitale* (responsabile scientifico Marina Paino, componenti: Andrea Manganaro, Antonio Sichera), svolto nell'ambito del progetto PNRR CHANGES SPOKE 3, e finalizzato alla creazione di un ecosistema digitale intorno alle opere di Verga, De Roberto, Capuana, di cui si realizzano edizioni digitali sinottiche, hyperedizioni, e concordanze; COVerLESS (Corpus on line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società) coordinato da Antonio Di Silvestro, e il VERBUM a questo correlato, un vocabolario del lessico standard della poetica verista, nonché la Timeline Ver-intime, interrogabile trasversalmente con altre biblioteche digitali sul Verismo.

**IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO:
NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE**

a cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

INTRODUZIONE

Da *I Malavoglia* a *Le quattro ragazze Wieselberger*, da *I Viceré* a *Menzogna e sortilegio*, ai romanzi di famiglia sembra essere assegnata una posizione peculiare nella storia e nella storiografia del romanzo italiano. D'altronde, l'ambientazione familiare e il racconto della storia, degli sviluppi, delle dinamiche di una famiglia, sono elementi su cui il nostro romanzo da sempre ha fatto perno. Negli ultimi decenni, la critica e la storiografia letteraria hanno messo a punto la categoria di romanzo di famiglia, studiandoli attraverso la lente di un genere particolare, definendone strutture, caratteri e temi, e approfondendo, tra le altre questioni, da un lato il rapporto con le forme e i moduli della memorialistica, dell'autobiografia e del diario, dall'altro la relazione che in questi romanzi si stabilisce tra pubblico e privato, storia e cronaca, società e comunità, individuo e gruppo. Di conseguenza, la categoria del romanzo di famiglia costituisce oggi un campo di indagine fecondo, aperto a diversi approcci critici e ricco di implicazioni teoriche. Gli studi storici, morfologici e narratologici hanno contribuito a offrire una articolata mappatura delle caratteristiche tipologiche necessarie del romanzo di famiglia. Nel campo delle definizioni e delle categorie critiche si è parlato di romanzo di famiglia, memorie di famiglia, saga familiare, romanzo genealogico, romanzo generazionale o multigenerazionale, di volta in volta distinguendo, specificando o ricollocando i singoli testi, a riprova della mobilità dei suoi elementi strutturali, ma anche della sua natura polimorfa – per cui il tema familiare abita e attraversa, ad esempio, il romanzo storico e neostorico, il

romanzo di formazione, il romanzo psicologico, impastandosi, ibridandosi con essi. Le proposte di classificazione che sono state date del genere, e i diversi approcci critici cui si è fatto e si fa ricorso per le indagini sui testi, confermano oggi la sua significatività e l'urgenza di mettere a punto strumenti analitici nuovi per rileggere, in chiave aggiornata, opere che da sempre puntellano la storia del romanzo italiano.

Nell'ambito degli approcci critici, uno degli elementi che accomuna molti studi è la consapevolezza di come il romanzo di famiglia rappresenti un terreno privilegiato dove osservare le trasformazioni sociali – e le contraddizioni – che hanno segnato la storia d'Italia negli ultimi due secoli, con particolare attenzione ai processi di formazione dell'identità italiana, intrinsecamente diversa e pluralistica. Concentrandosi sull'evoluzione dell'istituzione familiare, con particolare attenzione alla progressiva dissoluzione della tradizionale famiglia patriarcale allargata, tipica in Occidente dell'epoca premoderna, e all'avvento della famiglia nucleare borghese, il romanzo familiare registra ed esplora, da un lato, alcuni dei più significativi momenti della storia d'Italia (dal Risorgimento agli “anni di piombo”), dall'altro, la mutazione antropologica avvenuta in Occidente negli ultimi due secoli. Per via di questo sguardo critico sulla società e sulle sue trasformazioni storiche, il romanzo di famiglia si presta, come testimoniato da alcune analisi nel Dossier, a divenire spazio di rappresentazione – anche in senso semiotico – di condizioni problematiche, di minorità e di diversità, di *bias* legati a modelli socioculturali e morali storicamente connotati, che intersecano le dinamiche dei ruoli con quelle sociali, sessuali e di genere (maschile e femminile, paternità e maternità, adultità e adolescenza, ecc.), e che se per un verso rinviano al problema delle identità e alla tensione tra libertà e obblighi, per l'altro riflettono ed esprimono, soprattutto nel secondo Novecento, la graduale ridefinizione della semantica familiare, di cui questi romanzi costituiscono documento prezioso, precipitato storico ma anche, negli esempi più interessanti, potente trasfigurazione estetica.

Muovendo dall'interesse per gli sviluppi di questo campo di indagine, si è deciso di dedicare a questo argomento il Dossier del Fascicolo 1-2/2025 della Rivista, per offrire uno spazio in cui riflettere – nonché, ove possibile, problematizzare – sul romanzo di famiglia, discuterne gli esiti e gli esemplari più significativi, analizzarne la pregnanza della categoria critica, i suoi rapporti con i generi e forme affini, contigue. Si voleva anche, in questa prospettiva, che l'esame delle diverse forme assunte dal romanzo familiare italiano dall'Ottocento al Ventunesimo secolo, e la valutazione dell'importanza di queste opere nel contesto della tradizione italiana, costituissero un momento di riflessione sullo stato del dibattito critico, e sui modi in cui il romanzo di famiglia ha registrato le trasformazioni

storiche e letterarie avvenute nella tradizione e nella società italiana tra l'avvento della modernità e la contemporaneità. La categoria critica di romanzo di famiglia si offre, dunque, come punto di partenza per questa indagine, ma è a sua volta posta sotto analisi, per verificarne e calibrarne la portata, la specificità, e la valenza euristica sia in termini dell'interpretazione dei singoli testi, sia in termini di teoria dei generi.

Gli undici saggi selezionati affrontano il tema con una pluralità di approcci critici di per sé significativa, e si concentrano su un gruppo di romanzi che attraversa tutta la modernità letteraria italiana, dal tardo Ottocento dei *Malavoglia* e dei *Viceré*, fino alla più stretta contemporaneità de *Il fuoco che ti porti dentro* e de *La linea del silenzio* e *Il tempo di vivere con te*. Al rapporto tra il romanzo e la cornice storica sociale che racconta e trasfigura è dedicato il saggio di apertura di Distefano, che propone una lettura del capolavoro verghiano secondo la categoria del romanzo di famiglia, sottolineando come la vicenda familiare si inserisca nella più complessa trama storico-sociale di un'Italia che sta attraversando cambiamenti profondi e definitivi. Muovendo da una comparazione con la matrice del romanzo di famiglia, *I Buddenbrook* di Mann, il saggio di Sartori riflette sulla modernità dei *Viceré* di De Roberto, sia dal punto di vista delle figure, dei personaggi, che da quello della tendenza sovvertitrice che attraversa il romanzo, e rompe il modello tradizionale di romanzo, innestandovi una tensione anarchica che ne contrassegna la peculiarità all'interno del genere. A un romanzo familiare *sui generis* e di grande successo popolare come *I divoratori* di Annie Vivanti, riscritto dall'inglese e pubblicato in italiano nel 1911, incentrato sul rapporto tra genialità, rapporti familiari e destini individuali, è dedicato il contributo di Gussago, primo dei cinque rivolti a scrittrici autrici di romanzi di famiglia. Il lavoro di Delfiore offre una lettura del "falso carteggio" tra Anna e Edoardo come nucleo da cui si sprigiona la questione del rapporto tra realtà e immaginazione cruciale in *Menzogna e sortilegio*. I saggi di Faienza e Annavini indagano invece questa categoria romanzesca nell'opera di Natalia Ginzburg: partendo dalle carte d'archivio della scrittrice e da una panoramica diacronica dell'opera, Faienza si concentra, con un approccio narratologico, su alcuni personaggi cruciali nella poetica di Ginzburg – figure, cioè, determinanti, strutturanti, in senso intertestuale, il romanzo di famiglia della scrittrice; con un approccio che rimanda ai *cultural studies* e alle indagini semiotiche sullo spazio, invece, Annavini analizza lo spazio domestico nei romanzi di Ginzburg, microcosmo simbolico in cui confliggono e si disgregano i valori tradizionali della modernità. L'indagine sul romanzo novecentesco si conclude con *Althénopis* di Fabrizia Ramondino, di cui il contributo di Gerundino studia il rapporto tra la formazione della protagonista, gli spazi e le relazioni familiari.

Problematizzando la categoria del romanzo di famiglia, e mettendola in rapporto con il genere della memoria di famiglia, Marzi si sofferma sulla questione della memoria e della sua trasmissione, tra epopea collettiva e ricordo individuale, esigenza di elaborazione, trauma della coscienza e necessità del silenzio, in due recenti romanzi di Culicchia (*Il tempo di vivere con te*) e di Peciola (*La linea del silenzio*), che cercano di affrontare la questione del passato brigatista e la sua eredità.

I saggi di D'Angelo e Glauser si focalizzano su Antonio Franchini: D'Angelo, collocando *Il fuoco che ti porti dentro* all'interno del *family novel*, ne evidenzia la dimensione autobiografica, insieme alla questione del rapporto generazionale e della sua rappresentazione; Glauser, invece, attraverso l'ultimo romanzo di Franchini e *L'abusivo*, il suo esordio, ragiona sulla tendenza del romanzo familiare contemporaneo a concentrarsi sulla narrazione delle figure genitoriali e sugli spazi dei rapporti familiari – dispositivi necessari per condurre una interrogazione profonda del narratore su di sé. Infine, il saggio di Cianciotto, ripartendo da istanze di ordine teorico, affronta la definizione e la natura del romanzo multigenerazionale, capace di descrivere e trasfigurare, impastandoli, questioni individuali e storia collettiva, ricorrendo a dispositivi narrativi ibridi e offrendo una rappresentazione non stereotipata delle figure femminili e maschili, nonché degli spazi che attraversano.

Se da un lato il Dossier sembra dunque confermare la rilevanza della categoria del romanzo di famiglia presso la critica contemporanea, dall'altro esso mostra come la categoria stessa – e i romanzi che vi afferiscono – si presti a ricerche di diversa ispirazione, che rimandano a una ricca varietà di metodologie e di prospettive di indagine. La presenza di saggi che guardano alla narratologia e all'intertestualità, ai *cultural studies*, ai *gender studies*, alla semiotica dello spazio, come anche di contributi che prediligono letture ravvicinate del testo, o che inseriscono i romanzi in un contesto comparativo e storiografico, contrassegna, in sede critica, la pregnanza della categoria interpretativa, le cui linee fondamentali, i cui caratteri principali emergono corroborati dalla varietà e dalla profondità di questi approcci.

GIOVANNI BARRACCO, LORENZO MECOZZI

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Columbia University, New York (New York, US)

I MALAVOGLIA: ROMANZO FAMILIARE TRA MODERNITÀ E ATTUALITÀ

Ne I Malavoglia di Verga si manifesta una tensione tra modernità e passato mitico, una dimensione agreste e edenica cara alla letteratura post-risorgimentale. Tuttavia, il romanzo non si limita a rievocare un mondo perduto, ma ne registra la dissoluzione, segnando il passaggio all'età moderna. La tragicità si intreccia con l'inesorabilità del progresso, incarnata nello sguardo di 'Ntoni, testimone di un tempo ciclico ed etnologico ormai in crisi. Il finale, lungi dal proporre un ritorno all'ordine, lascia spazio al disincanto: il distacco di 'Ntoni è definitivo, e il suo addio al paese non può che sancire la fine di un universo arcaico. Questa rottura è soprattutto antropologica, determinata dalla «civiltà di banche e di imprese industriali» che anticipa il clima letterario del primo Novecento. 'Ntoni, con il suo esilio, non è solo un personaggio del romanzo, ma il simbolo di un presente che non trova più radici nel passato. Il presente studio si propone di analizzare il romanzo come paradigma di un viaggio senza ritorno, in cui la modernità cancella irrimediabilmente il passato originario, ponendo al contempo il focus sulla sua attualità e sulle dinamiche attraverso cui I Malavoglia continuano a interrogare il nostro tempo.

Parole chiave: Verga, Malavoglia, famiglia, modernità, attualità, romanzo di famiglia

In I Malavoglia, Verga portrays a tension between modernity and a mythical, pastoral past, an edenic dimension cherished by post-Risorgimento literature. However, the novel does not merely evoke a lost world; rather, it documents its dissolution, marking the transition to modernity. Tragic elements intertwine with the inevitability of progress, embodied in 'Ntoni's gaze, which reflects a cyclical and ethnological time in decline. The ending does not suggest a restoration of order but instead reveals a sense of disenchantment: 'Ntoni's departure is final, and his farewell to the village seals the demise of an archaic world. This rupture is primarily anthropological, shaped by the "civilization of banks and industrial enterprises," foreshadowing early twentieth-century literature. 'Ntoni, through his exile, transcends his role as a mere character, becoming a symbol of a present that can no longer find its roots in the past. This study aims to analyze the novel as a paradigm of an irreversible journey, where modernity irretrievably supplants primordial origins, while also highlighting its contemporary relevance and the ways in which I Malavoglia continue to engage with our present time.

Keywords: *Verga, Malavoglia, family, modernity, contemporaneity, family novel*

1. Il romanzo familiare: introduzione

La famiglia costituisce da sempre una delle strutture portanti dell'immaginario letterario occidentale, configurandosi al contempo come costante antropologica e spazio dinamico, in cui si riflettono e si negoziano le grandi trasformazioni della società. Se l'istituto familiare è, infatti, un elemento persistente nelle rappresentazioni culturali e narrative fin dall'antichità¹, è solo tra Settecento e Ottocento che esso assume, grazie alla progressiva affermazione della famiglia nucleare borghese tradizionale², un ruolo centrale nella definizione del romanzo moderno e, più specificamente, nella nascita del romanzo di famiglia come genere autonomo e riconoscibile. Il romanzo di famiglia si impone come forma narrativa in grado di dar voce sia all'universalità delle dinamiche familiari, sia alla specificità delle esperienze individuali, ponendosi come dispositivo di resistenza e, allo stesso tempo, di messa in crisi dell'identità collettiva³. In una fase storica caratterizzata dall'emergere dell'individuo e dalla progressiva disgregazione delle strutture tradizionali, la narrazione familiare offre una risposta letteraria alle tensioni tra radicamento e dispersione, tra memoria e mutamento, tra stabilità e crisi. La famiglia, dunque, non è solo luogo di rassicurante appartenenza, ma anche spazio di conflitto e di trasformazione: microcosmo nel quale si scontrano sentimenti ambivalenti, quali l'orgoglio delle origini e l'odio verso le stesse⁴, che non fanno altro che riverberare le contraddizioni della modernità. Sul piano critico, la

definizione del romanzo di famiglia si rivela tuttavia particolarmente complessa e sfuggente. La natura ibrida del genere, la sua apertura a contaminazioni con il romanzo storico, il *Bildungsroman*, la saga generazionale e la *family fiction* rendono difficile una canonizzazione rigorosa, ma attestano la sua straordinaria vitalità:

Since the term came into usage in the nineteenth century, there has been notable slippage between generic categories of the novel, with family novel sometimes overlapping with or being included within the novel of manners, society novel, domestic novel, genealogical novel, family saga, or family chronicle. The fluidity and overlap of these generic categorizations may have facilitated the loss of the term family novel, as it could be subsumed by other classifications⁵.

Solo negli ultimi decenni, attraverso i contributi di studiosi come Yi-Ling Ru⁶, Marina Polacco⁷, Jobst Welge⁸ e Alessio Baldini⁹, si sono poste le basi per una classificazione più articolata delle sue forme e delle sue funzioni. Come ha sottolineato la critica più recente¹⁰, il romanzo di famiglia si articola lungo una linea che va dalle opere a tema familiare, in cui i conflitti domestici sono semplicemente rappresentati, alle saghe corali e genealogiche che abbracciano più generazioni e costruiscono una narrazione totalizzante dell'identità e della memoria¹¹. Un elemento costitutivo e ricorrente di questa tradizione narrativa è la coralità della struttura: il romanzo di famiglia si distingue per la molteplicità delle voci e dei punti di vista, la pluralità dei personaggi e la policentricità dell'intreccio, che privilegia la coesistenza e il confronto tra le generazioni. Il tempo della narrazione si dilata, inglobando la successione genealogica e la trasmissione di valori, beni e memorie, ma anche le fratture e le crisi che segnano la parabola discendente di molti gruppi familiari. Il legame tra individuo e famiglia, lungi dall'essere una semplice cornice, si fa così struttura portante della narrazione, incidendo profondamente sull'evoluzione dei personaggi e sull'orizzonte di senso delle loro vicende. Un ulteriore tratto peculiare del romanzo familiare – specialmente nella sua declinazione ottocentesca e novecentesca – è la rappresentazione del declino e della disgregazione: la famiglia protagonista attraversa spesso una parabola discendente che culmina in una crisi catastrofica, riflettendo in chiave allegorica la crisi della società borghese e delle sue istituzioni. Nel corso dell'Ottocento, la genealogia familiare si afferma come dispositivo privilegiato per rappresentare i processi storici attraverso il tempo lungo delle generazioni. Opere come *Castle Rackrent* (1800) di Maria Edgeworth¹² e soprattutto la saga naturalista dei *Rougon-Macquart* (1871-1893) di Émile Zola, mostrano l'evoluzione del genere dal romanzo familiare “nazionalista e progressista” a quello dominato dalla teleologia della catastrofe, nel quale la genealogia non garantisce più progresso e coesione, ma diventa luogo di crisi e

disgregazione. È in particolare Émile Zola ad offrire un modello fondamentale di romanzo familiare con la monumentale opera dei *Rougon-Macquart*, concepita come un enorme affresco corale delle sorti di una famiglia per due generazioni, nella quale esplora tematiche naturaliste come l'influsso della ereditarietà biologica e dell'ambiente sociale sul destino individuale.

L'opera di Zola impiega il romanzo di famiglia come strumento conoscitivo e critico: da un lato applica al romanzo il metodo "sperimentale" positivista (analizzando la famiglia come un organismo influenzato da leggi quasi scientifiche di trasmissione dei caratteri e di determinismo sociale), dall'altro dipinge un affresco storico della Francia del Secondo Impero, evidenziando i meccanismi di ascesa e decadenza di un'intera società attraverso le vicende di una genealogia. In tal modo, la memoria familiare si intreccia con la storia collettiva, facendo della famiglia un prisma attraverso cui leggere i processi di mutamento sociale, politico ed economico di un'intera epoca.

In Italia il romanzo di famiglia si sviluppa in stretto rapporto con le grandi correnti narrative europee, ma se ne distingue per una marcata attenzione alle specificità storiche e culturali del Paese¹³. Il romanzo familiare, soprattutto dopo l'Unità, diventa un osservatorio privilegiato delle contraddizioni nazionali: le fratture tra Nord e Sud, il divario tra classi, le difficoltà di integrazione delle masse popolari e la persistenza di strutture tradizionali sono tematizzate attraverso la rappresentazione delle vicende domestiche. Romanzi come *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, *I Viceré* (1894) di Federico De Roberto e *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa assumono una funzione paradigmatica, ponendo al centro la famiglia come luogo di resistenza e, insieme, di crisi e marginalità¹⁴. È proprio con *I Malavoglia* che si inaugura una stagione del romanzo familiare incentrata sulla riflessione critica della "questione meridionale" e sul divario tra Nord e Sud¹⁵, segnalando come il romanzo di famiglia non si limiti a operare come metafora della nazione – ovvero a trasporre nel microcosmo familiare le dinamiche della storia pubblica – ma agisca anche come «metonimia della società»¹⁶, rendendo ogni individuo e ogni legame parte integrante di un più ampio contesto sociale. In questo senso, la narrazione familiare assume una valenza paradigmatica: attraverso la vicenda dei Toscano, Verga offre uno specchio delle fratture e delle tensioni che attraversano l'Italia post-unitaria.

Determinante, in tale prospettiva, risulta l'influenza di Zola e il successo de *L'Assommoir* (1877), che contribuisce a diffondere la tecnica dello stile indiretto libero quale strumento per restituire la pluralità dei punti di vista e l'immersione nel vissuto dei personaggi. Questa modalità narrativa, sperimentata da Zola e assunta da Verga, diventa tratto distintivo del romanzo familiare italiano, riscontrabile anche in opere come *I Viceré*,

Canne al vento (1913) di Deledda e *Il Gattopardo* nei quali la narrazione dall'interno consente di dare voce alla complessità sociale e alle molteplici sfaccettature della storia collettiva.

Nei *Malavoglia*, in particolare, la coralità delle voci, la tensione tra passato e presente e la rappresentazione ineluttabile della parabola discendente della famiglia Toscano di Aci Trezza fanno del romanzo verghiano un modello imprescindibile per comprendere l'evoluzione della forma familiare in Italia e in Europa. La crisi della famiglia, la fragilità dei legami intergenerazionali, il senso della perdita e della memoria costituiscono le coordinate fondamentali di una narrazione che si fa, al tempo stesso, ritratto storico, riflessione antropologica e allegoria universale della condizione umana.

Alla luce di quanto esposto, appare evidente come il romanzo di famiglia, nella sua ricchezza di forme e prospettive, abbia saputo attraversare epoche e mutamenti sociali, fungendo da specchio privilegiato delle dinamiche collettive e delle tensioni individuali. Negli ultimi anni, la riscoperta critica di questo genere – a lungo rimasto in secondo piano rispetto ad altri filoni narrativi – ha permesso di valorizzarne la complessità strutturale e la capacità di restituire la profondità delle relazioni umane nel loro intrecciarsi con la storia. In questa cornice, *I Malavoglia* si impongono come un caso esemplare e paradigmatico, aprendo la strada a un'indagine specifica che, nella seconda parte del saggio, si concentrerà sul loro ruolo e significato all'interno della tradizione del romanzo familiare.

2.1 **Genealogia e crisi: *I Malavoglia* come romanzo familiare**

Se è vero che l'ambientazione in un piccolo borgo siciliano e i frequenti rimandi, anche indiretti, agli eventi storici dell'Italia pre e post-unitaria consentono di avvicinare il romanzo alla tradizione del romanzo storico¹⁷, dal punto di vista strutturale, il romanzo ottempera alle categorie distintive del romanzo di famiglia¹⁸: la rappresentazione dettagliata dei luoghi nei quali si intrecciano le vicende di più generazioni della stessa famiglia, facendo del paese di Aci Trezza non solo uno sfondo, ma un vero e proprio protagonista collettivo. Allo stesso modo, la narrazione si apre con un incipit corale che introduce i personaggi principali attraverso una strategia di presentazione tipica del romanzo familiare, in cui la genealogia e la memoria costituiscono l'asse portante dell'identità collettiva. La polimorfia narrativa, evidente nella pluralità di voci che popolano il romanzo, conferma inoltre l'appartenenza dei *Malavoglia* alla tradizione del romanzo familiare polifonico, in cui la coralità e il punto di vista comunitario prevalgono sull'individualismo.

A tutto ciò si aggiunge la consapevolezza, da parte dell'autore, della necessità di un

ampio disegno narrativo: i *Malavoglia* sono infatti pensati come primo capitolo di una saga più ampia, poi confluita nel ciclo dei *Vinti*, dove la famiglia e la sua parabola diventano strumenti privilegiati per riflettere sulle dinamiche storiche e sociali di un'intera nazione.

Tutti questi elementi, qui solo anticipati, saranno oggetto di un'analisi più approfondita nelle sezioni successive del saggio, dove si metteranno in luce la complessità strutturale, tematica e stilistica che fa dei *Malavoglia* uno dei paradigmi più significativi del romanzo di famiglia nella letteratura italiana.

2.2 Suggestioni per la stesura

La nascita dei *Malavoglia* si radica in una fase di profonda riflessione sul romanzo genealogico e familiare, maturata mentre Verga risiede a Milano¹⁹. Proprio in un ambiente culturale attraversato dal dibattito sul romanzo naturalista francese e sull'opera di Émile Zola, Verga elabora la concezione di una narrazione ciclica, destinata a raccontare il destino di una famiglia sul lungo arco di più generazioni. Significativa in questo senso la lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878 che testimonia la sua consapevolezza della svolta rappresentata dai *Rougon-Macquart*: il ciclo zoliano mostra come la storia collettiva di una stirpe possa divenire la lente privilegiata per leggere i conflitti della società contemporanea. Da questa suggestione nasce il progetto della *Marea*²⁰, un ciclo narrativo che, nelle intenzioni di Verga, avrebbe dovuto comprendere cinque romanzi sui *vinti* della storia, accomunati dalla parabola discendente del progresso e della modernità²¹. Ne scriverà così Francesco Torraca nella sua recensione ai *Malavoglia*:

[I *Malavoglia* sono] un romanzo realista, anzi una serie di romanzi, qualcosa di simile alla Storia naturale di una famiglia sotto il secondo impero! [...] la famiglia de' Malavoglia. il pernio del racconto, [...] Se non che i *Malavoglia* sono appena la base di un grande edificio. Chi ci assicura che, insieme con l'avvocato Scipione, non ricompariranno Lena e 'Ntoni? La dimenticanza, in tal caso, sarebbe semplice artificio del romanziere. Lia, certo, ricomparirà ci dirà quali lotte segrete, quale sgomento, o qual fascino la spinse alla fuga²².

Se la *Marea* resterà in gran parte incompiuta, *I Malavoglia* ne sono la realizzazione paradigmatica, incarnando una forma di romanzo familiare profondamente italiana e radicata nella realtà del Meridione post-unitario.

2.3 Il *genus loci*

Nel romanzo di famiglia, il luogo d'origine – sia esso casa ancestrale, quartiere, paese o regione – assume un ruolo centrale e identitario, ben più che semplice scenario narrativo. Esso costituisce una matrice simbolica che delimita la soglia tra l'identità collettiva del “noi” familiare e quella dell’“altro”, segnando i confini di appartenenza e alterità. La narrazione familiare si articola così su un duplice asse: orizzontale, che regola dinamiche di inclusione ed esclusione nello spazio, diatopico, e verticale, diacronico, che stratifica il luogo come «luogo praticato» (*lieu pratique*)²³, impregnato dalle tracce lasciate dalle generazioni nel tempo.

Questa doppia prospettiva fa del luogo generazionale un dispositivo narrativo complesso, dove memoria e trasformazione, tradizione e mutamento si intrecciano costantemente. Lo spazio familiare viene così attraversato, abitato e reinterpretato dai personaggi, diventando depositario sia delle persistenze storiche sia delle aspirazioni individuali, nonché teatro delle tensioni tra conservazione e cambiamento che segnano la parabola della saga familiare²⁴.

L'ambientazione dei *Malavoglia* si configura come elemento strutturale essenziale della narrazione familiare: il borgo di Aci Trezza non è solo scenario, ma vero e proprio luogo generazionale²⁵. Le coordinate morfologiche sono custodi della storia della famiglia Toscano; in essi si riflette il radicamento della genealogia: la casa del Nespolo diventa simbolo di stabilità e di appartenenza, mentre la *routine* del lavoro e delle stagioni scandisce il ripetersi delle esistenze, secondo una ritualità che appartiene sia al destino individuale che a quello collettivo²⁶. In questo senso, *I Malavoglia* incarnano pienamente la funzione del luogo come matrice identitaria tipica del romanzo familiare, laddove la persistenza dei legami è resa inseparabile dalla continuità con uno spazio condiviso, generazione dopo generazione.

2.4 Plurivocità e indiretto libero

Nel romanzo, Verga ingloba l'individuo nel sovraindividuale, sia esso famiglia, comunità di pescatori o natura stessa. Tale artificio avvicinò gradualmente Verga all'eclissi dell'autore-narratore. Ancora prima della stesura dei *Malavoglia*, vi è traccia in un memorabile passo metaletterario della novella *L'amante di Gramigna*, inclusa nella raccolta *Vita dei campi* (1880), nella quale l'autore-narratore delinea come ideale stilistico l'invisibilità di colui che narra, tanto da far apparire che il luogo e l'opera stessa sembrano venir *fatti da sé*: «che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta

dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto reale, senza serbare alcun punto di contatto con su autore»²⁷. Sulla scorta di quanto appena dichiarato, nei *Malavoglia* il narratore, che ricopre il ruolo di testimone anonimo, si astiene dal commentare, limitandosi a utilizzare l'impianto metaforico, la reiterazione anaforica di avverbi uniti all'utilizzo di proverbi²⁸.

Tuttavia, il romanzo, pur concentrandosi sulla crisi della famiglia, amplia costantemente il proprio sguardo alla collettività di Aci Trezza, intrecciando una pluralità di punti di vista e storie individuali che coinvolgono l'intera comunità. I conflitti sociali penetrano così il cuore della famiglia, che non è mai ritratta come un'«isola protetta» contro le tensioni del mondo esterno²⁹, in evidente contrasto con l'ideale borghese. La polifonia del romanzo non si affida a un narratore onnisciente, ma si esprime attraverso il discorso indiretto libero³⁰, che espone il lettore a una molteplicità di voci, giudizi e allusioni, costringendolo a decifrare da sé il senso delle vicende senza mai approdare a una comprensione esaustiva³¹: le voci della comunità diventano così parte costitutiva e limite stesso dell'universo rappresentato.

Verga ottiene l'effetto di una rappresentazione oggettiva e distaccata del mondo narrato anche grazie a una sapiente orchestrazione di artifici retorici, tra i quali spicca l'uso sistematico di proverbi popolari e metafore naturali. Tali elementi, disseminati tra i personaggi ma affidati in particolare a padron 'Ntoni, contribuiscono a costruire l'immagine di una realtà chiusa e circolare, governata da leggi ataviche e immutabili. I «motti antichi» – ad esempio «ad ogni uccello il suo nido è bello», «senza pilota barca non cammina», «fai il mestiere che sai, che se no arricchisci camperai», «donna, gallina di pollaio, triglia di gennaio», «chi corre dietro alle donne cerca i guai con la lanterna» – traducono l'esperienza individuale in forme di saggezza collettiva, legittimando lo *status quo* come ontico e naturale. In questa prospettiva, il ricorso ai proverbi e alle immagini della natura non solo sancisce una visione conservatrice dell'esistenza, ma incorpora nella narrazione il “vero” antropologico: ogni nuovo evento viene così interpretato come conferma e ripetizione di un sistema di valori e credenze preesistenti, che si affermano come verità sovratemporali e imperiture, inscrivendo il singolo nel solco di una tradizione condivisa e immutabile. Va precisato che Verga non mirava a «rappresentare un preciso paese di mare», piuttosto una località nella quale fosse espressa, nella maniera più tipica e generale possibile, la «condizione siciliana» in «un modello deliberatamente artificioso»³². Così facendo, Verga non descrive il contesto attorno al quale ruota il romanzo per accumuli di dettagli e minuziose descrizioni, ma attraverso l'astrazione e la simbologia proprio perché «la vaghezza e la scarsità di elementi descrittivi contribuiscono

a dissolvere gli ambienti nel loro significato sociale. La casa non è una realtà fisica marcata e definita, è [...] l'espressione della famiglia»³³.

2.5 Coppie oppositive: padri contro figli

L'organizzazione del romanzo segue un'architettura a mosaico che dal “*macro*” al “*micro*” si sviluppa attraverso un processo di progressiva focalizzazione³⁴: dalla comunità del borgo marinaro, si passa alla famiglia Toscano, sino ad arrivare all'individualità dei singoli personaggi. L'incipit dell'opera presenta i membri della famiglia Malavoglia attraverso la scena del focolare modesto, offerta al lettore come una sorta di mosaico: ogni elemento, pur nella sua apparente semplicità, contribuisce a delineare un equilibrio armonico che caratterizza la coesione iniziale del gruppo familiare³⁵. Tuttavia, la stabilità della struttura familiare è solo apparente: la rimozione anche di un solo tassello è sufficiente a comprometterne l'integrità, avviando il processo di disgregazione. Il romanzo soddisfa pienamente quella che Marina Polacco identifica come una delle caratteristiche fondamentali del genere, ovvero la rappresentazione di un crollo irreversibile, una disfatta epocale che segna il tramonto di un'era e la dissoluzione di un ordine familiare e sociale destinato a non rigenerarsi³⁶. L'evento scatenante della tragedia familiare è la fallimentare impresa commerciale legata al carico di lupini, che segna l'inizio di una catena di sventure. La barca *Provvidenza* affonda, Bastianazzo muore in mare e il debito contratto con lo zio Crocifisso si rivela insostenibile: a partire da questo momento, il destino dei Malavoglia è segnato da un inesorabile declino³⁷. La Longa muore di colera non riuscendo a fermare 'Ntoni intento a partire, Luca perisce nella battaglia di Lissa, Mena è costretta a rinunciare al matrimonio con Brasi Cipolla, mentre Lia, divenuta ormai emblema della vergogna familiare, fugge nelle grandi città, condannandosi a un'esistenza di disonore. 'Ntoni, incapace di trovare un proprio posto nel mondo, si lascia coinvolgere in attività illecite, finendo in carcere. L'immagine conclusiva del romanzo segna il definitivo scioglimento del nucleo familiare: uscito di prigione, 'Ntoni torna alla casa del nespolo, ma comprende di non poter più appartenere a quel mondo. Escluso dalla comunità e mutato nel profondo, decide di partire, sancendo così il distacco definitivo dalle proprie radici.

Il principio dell'impersonalità, cardine della poetica verghiana, si traduce in una narrazione che si identifica con il punto di vista dei personaggi fino a dissolversi nella loro voce collettiva³⁸. Il tema centrale è quello della decadenza di una famiglia che tenta di riacquistare il proprio *status* originario, senza tuttavia riuscirci. La ricerca dell'equilibrio si

rivela vana: il debito dei lupini segna il progressivo declassamento dei Malavoglia, conducendoli all'emarginazione sociale e alla dissoluzione del loro mondo e al *milieu* di Aci Trezza. Al centro del sistema narrativo si colloca la figura di Padron 'Ntoni, patriarca e nume tutelare della famiglia, emblema della continuità della stirpe e custode della saggezza popolare. Egli incarna i valori tradizionali del lavoro, dell'onore e della solidarietà, tramandandoli attraverso un repertorio di proverbi che fungono da principi regolatori della vita familiare e sociale. L'unità della famiglia viene rappresentata dalla metafora del pugno chiuso, che simboleggia la compattezza e l'indissolubilità del legame tra i suoi membri: «Diceva pure: — Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo»³⁹. Tra i personaggi spicca 'Ntoni, il nipote omonimo del patriarca «un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era troppo forte»⁴⁰, figura centrale nel determinare il destino della famiglia; la sua esperienza militare lo pone a contatto con una realtà diversa, accrescendo in lui il desiderio di emancipazione sociale ed economica⁴¹: andare in «quelle grosse città dove non si faceva altro che spassarsi e non far nulla»⁴². Insofferente alle rigide norme tradizionali e attratto dal miraggio della modernità, 'Ntoni si ribella al proprio destino di pescatore, avviando una parabola discendente che lo condurrà alla rovina e con lui l'intera casata:

La sera mangiava ingrugnato la sua minestra, e la domenica andava a gironzare attorno all'osteria, dove la gente non aveva altro da fare che ridere e spassarsi [...]. La domenica almeno si godeva quelle cose che si hanno senza quattrini, il sole, lo star colle mani sotto le ascelle a non far nulla, e allora gli seccava anche quella fatica di pensare al suo stato, di desiderare quelle cose che aveva visto da soldato, col ricordo delle quali ingannava il tempo nei giorni di lavoro. Gli piaceva stendersi come una lucertola al sole, e non far altro. E come incontrava i carrettieri che andavano seduti sulle stanghe — Bel mestiere che fanno! borbottava. Vanno in carrozza tutto il giorno! e se vedeva passare qualche povera donnicciuola, che tornava dalla città, curva sotto il carico come un asino stanco, e andava lamentandosi per via, secondo il costume dei vecchi: — Vorrei farlo io quello che fate voi, sorella mia! Le diceva per confortarla. Alla fin fine è come andare a spasso⁴³.

L'opposizione tra vecchio e nuovo, tra tradizione e cambiamento, si riflette anche nella struttura dei personaggi, organizzati secondo un sistema di coppie oppostive. Da un lato troviamo coloro che incarnano i valori patriarcali e il codice d'onore familiare, come Padron 'Ntoni e Alessi; dall'altro, figure come 'Ntoni e Lia, che si pongono in contrasto con l'ordine costituito, andando incontro a un destino di esclusione. La tensione tra generazioni

diverse è uno degli assi portanti della narrazione del romanzo familiare: il nonno rappresenta la saggezza arcaica e la concezione statica della gerarchia sociale, «il patriarca del santuario, ma anche umile salmista di quella sua religione della casa e della famiglia»⁴⁴, mentre il nipote incarna l'irrequietezza di chi rifiuta il proprio destino e tenta invano di sfuggire alla propria condizione⁴⁵. Lo sviluppo del racconto registra un doppio processo di degrado ed emarginazione, che si manifesta sia nella progressiva dissoluzione della famiglia sia nella condizione di alienazione dei suoi membri. Se per il nonno la vita si basa sul senso del dovere e sulla religione del lavoro, per il nipote il sogno di felicità coincide con il «non far nulla»; al suo ritorno in paese «lacerato e pezzente» e «senza scarpe» la ribellione contro la tradizione familiare esplode⁴⁶. L'attaccamento tenace del nonno appare come un modello improponibile per il nipote:

Ringrazia Dio piuttosto, che t'ha fatto nascer qui; e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono. «Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova». Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà; ed io che non ho più né le tue braccia né la tua salute non ho paura, vedi! «Il buon pilota si prova alle burrasche». Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; ecco cos'hai! Quando la buon'anima di tuo nonno mi lasciò la *Providenza* e cinque bocche da sfamare, io era più giovane di te, e non aveva paura; ed ho fatto il mio dovere senza brontolare; e lo faccio ancora; e prego Iddio di aiutarmi a farlo sempre sinché ci avrò gli occhi aperti, come l'ha fatto tuo padre, e tuo fratello Luca, benedetto! che non ha avuto paura di andare a fare il suo dovere. Tua madre l'ha fatto anche lei il suo dovere, povera femminuccia, nascosta fra quelle quattro mura⁴⁷.

Al traviamiento di 'Ntoni, alla dissolutezza delle sue scelte, corrisponde l'annichilimento di Padron 'Ntoni causato dal rapido succedersi delle disgrazie. L'esclusione, rappresentata con l'iterazione delle parole di Alfio, «uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più» e «adesso era tutto cambiato e quanto uno se ne va dal paese, è meglio che non ci torni più», istituisce una corrispondenza tra il partire e la morte, accomunandoli nel binomio partenza-morte⁴⁸. Il viaggio diventa la metafora del distacco definitivo dalle proprie radici: ogni partenza segna una perdita irreversibile, ogni ritorno si rivela impossibile.

3. Partire per non tornare: tra modernità e attualità

Dall'undicesimo capitolo del romanzo, 'Ntoni assume il ruolo di protagonista, promuovendo l'intreccio e lo sviluppo verso la conclusione⁴⁹; tale mutamento, come si è già visto, è strettamente legato al ritorno dal suo viaggio di leva che, alimentando il malcontento

della vita condotta sino a quel momento, lo spinge a “ribellarsi” allo *status quo* della famiglia. Nell’undicesimo capitolo si assiste a un mutamento della struttura narrativa amplificando il tempo della storia e riducendo il tempo del racconto⁵⁰; tra l’incontro e la partenza vi sono dei dialoghi con i parenti, prima col nonno e poi con la madre la quale ritarderà⁵¹, senza impedire, la partenza del figlio. Le nuove prospettive del giovane tendono a subordinare i tradizionali vincoli familiari, la voglia di comunità richiamata dalla sorella («a me non me ne importa dell’aiuto, purché tu non ci lasci soli»)⁵², tuttavia non contempla la separazione individualistica dagli obblighi comunitari⁵³, bensì prevede il ritorno al luogo d’origine per restituire un aiuto solidale: «Il proverbio dice “aiutati che t’aiuto”. Quando avrò guadagnato dei denari anch’io, allora tornerò, e staremo allegri tutti»⁵⁴. L’analisi del romanzo evidenzia il *leitmotiv* della partenza, intesa come metafora del distacco definitivo e della morte, e mette in luce il contrasto ideologico-culturale che si articola attorno a due temi strettamente connessi⁵⁵: da un lato, la possibilità o l’opportunità di modificare il proprio *status* sociale; dall’altro, l’accettazione o il rifiuto della condizione naturale come modello fondante dell’organizzazione sociale⁵⁶. Le partenze nei *Malavoglia* non rappresentano semplicemente un allontanamento fisico, ma assumono il valore di un distacco irreversibile: sancendo la frattura definitiva tra l’individuo e il suo mondo di origine partire significa spesso non fare più ritorno. Tale prospettiva è enfatizzata dall’iterazione della formula «lontano lontano», espressione che, con il suo valore iperbolico e fiabesco⁵⁷, suggerisce l’idea di una distanza incolumabile, di una separazione assoluta che non prevede possibilità di ritorno. Questo motivo trova ulteriore rafforzamento nell’uso di termini di paragone come Alessandria d’Egitto e Trieste⁵⁸, città percepite dagli abitanti di Aci Trezza come luoghi mitici ed estremi, simboli di un altrove inconcepibile e irraggiungibile, non tanto per la loro reale distanza geografica, quanto per il loro essere al di fuori dell’orizzonte esperienziale e culturale della comunità⁵⁹.

’Ntoni, che inizialmente sognava la fuga come mezzo di riscatto, si trova infine costretto a partire per necessità, privato delle sue radici e senza possibilità di redenzione in uno dei punti stilisticamente più alti del romanzo: «anch’io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»⁶⁰.

Il romanzo si chiude su un’immagine di circolarità spezzata: il ciclo della trasmissione familiare è interrotto, la continuità è infranta, e con essa si consuma la disfatta di un’intera visione del mondo: Padron ’Ntoni è deceduto lontano dalla casa del nespolo, tra innumerevoli lutti e con l’onta dell’onore macchiato, «soltanto il mare» infine «brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai faraglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di

tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra queglii scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico». ⁶¹ Il romanzo dei *Malavoglia* parla di una famiglia decaduta che cerca di recuperare l'originaria condizione di chi possiede «delle barche sull'acqua, e delle tegole sulla testa» entrambe perdute ⁶², ma nonostante i propri sforzi, viene annichilita dal destino e dalle scelte – o partenze – dei vari personaggi.

Alla conclusione dei *Malavoglia*, all'interno di un quadro narrativo segnato da disgregazione e irrimediabili perdite, emerge la figura di Alessi, unico personaggio che sembra tentare un ripristino, per quanto parziale, dell'ordine familiare infranto. A differenza del fratello 'Ntoni, il quale rappresenta la rottura con il passato e la scelta di un destino errabondo, Alessi si configura come il depositario dei valori tradizionali della famiglia Toscano. La sua vicenda assume un valore emblematico: con il matrimonio con Nunziata e il riacquisto della casa del nespolo, Alessi compie un gesto di resistenza simbolica contro la dissoluzione dell'unità familiare. Tuttavia, questo tentativo di restaurazione non è immune da trasformazioni: la nuova famiglia che egli costruisce non riproduce il modello patriarcale originario, bensì si configura come un nucleo domestico ridimensionato, privato della solidità e della coralità che caratterizzavano l'antico consorzio familiare dei *Malavoglia*. Il ritorno alla casa del nespolo, *genus loci* generazionale ⁶³, non rappresenta un vero e proprio ripristino della continuità familiare, ma piuttosto un fragile tentativo di conservare ciò che resta di un mondo ormai in declino. Alessi non è il nuovo patriarca, né potrebbe esserlo: la struttura sociale è mutata e il ciclo di perdita e dispersione ha lasciato segni irreversibili. Il suo ruolo si configura quindi come quello di un custode della memoria, più che come un reale restauratore dell'ordine infranto. La sua presenza nel finale del romanzo suggerisce una tenue speranza, ma al tempo stesso conferma l'impossibilità di un ritorno integrale all'assetto familiare originario.

I *Malavoglia* rappresentano un'opera che, pur inscrivendosi nel contesto storico e sociale dell'Italia postunitaria, riesce a trascendere la propria epoca, proiettandosi nella modernità e conservando una straordinaria attualità ⁶⁴. L'opera si configura come una riflessione sulla precarietà dell'individuo di fronte ai mutamenti storici e sociali, delineando un universo dominato da leggi inesorabili che regolano il destino della famiglia e della comunità. In questo senso, la vicenda dei *Malavoglia* si iscrive in una dialettica che oppone immobilità e trasformazione, radicamento e dispersione, continuità e frattura. Attraverso questa dinamica del viaggio senza ritorno, Verga anticipa una condizione esistenziale che caratterizzerà la modernità: il senso di spaesamento, la perdita delle radici, la frattura tra

individuo e comunità. Il romanzo, nella sua struttura profondamente tragica, racconta non solo il fallimento di una famiglia, ma il destino di chiunque si trovi a confrontarsi con la lacerazione tra passato e presente, tra appartenenza e dispersione. È in questa tensione irrisolta che *I Malavoglia* si rivelano un'opera di straordinaria attualità, capace di risuonare anche nella sensibilità contemporanea, in un'epoca segnata da migrazioni, distacchi e trasformazioni sociali che rendono ancora più vivo il dramma dell'esilio, della nostalgia e della perdita.

Nel rileggere oggi i *Malavoglia*, ci accorgiamo che le loro partenze senza ritorno non appartengono solo al mondo della finzione letteraria né esclusivamente alla biografia del loro autore, anch'egli segnato dal movimento oscillatorio tra il Sud e il Nord. Quelle partenze investono anche la nostra esperienza contemporanea, toccano le inquietudini e le domande di senso che attraversano la nostra epoca. Nell'orizzonte frantumato della modernità, nel quale ogni certezza sembra dissolversi e le condizioni di vita, un tempo stabili e tramandate, si fanno sempre più precarie e mobili, i *Malavoglia* tornano a interrogarci. La dimensione esistenziale della perdita («ora ne manca un altro della casa!»)⁶⁵, dell'irrimediabile distanza dal *bello* che si colloca solo nella memoria, accomuna *loro*, i personaggi verghiani, e *noi* gli uomini e le donne del XXI secolo, sospesi tra la nostalgia di una comunità solidale ormai scomparsa e l'inquietudine di un progresso privo di approdo.

La modernità, colta da Verga all'alba del suo avvento, con le sue promesse di emancipazione e la sua inesorabile capacità di disgregare ogni forma di appartenenza, si compie oggi davanti ai nostri occhi: il legame tra *il più* e *il meglio*, tra crescita materiale e benessere collettivo, sembra essersi dissolto. Il progresso si è svuotato della sua meta, riducendosi a un moto in avanti senza più orizzonte, una vacua teleologia dell'oltranza dove la partenza, l'esilio e la perdita diventano tratti permanenti della condizione umana⁶⁶.

In questo scenario, la parabola dei *Malavoglia* si offre come una potente metafora della nostra stessa inquietudine: «allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene». Non è più possibile un ritorno alla casa del nespolo, non è più possibile credere che ciò che si è perduto possa essere pienamente ritrovato. Eppure, proprio questa consapevolezza tragica come un'ombra sul nostro presente, ci consegna la lezione più attuale del romanzo: la necessità di fare i conti con la fragilità della condizione moderna, con il senso della perdita e della ricerca inesausta di una patria, di un senso, di una casa che sono sempre altrove.

Così *I Malavoglia* continuano a parlarci, a distanza di oltre un secolo, come un testo imprescindibile per comprendere non solo la storia della nostra letteratura, ma anche le

tensioni profonde che attraversano la nostra società: la difficoltà di conciliare progresso e comunità, la fatica di appartenere, la consapevolezza che, nella modernità, come disse Marx «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»⁶⁷.

MAURO DISTEFANO

Università di Catania

Bibliografia

- A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti: I Malavoglia come romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012;
- ID., *Finzioni che legano la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, pp. 265-292;
- ID., *I Malavoglia e il progetto dei Vinti*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Carocci, Roma 2022, pp. 116-145;
- ID., *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*, «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 24-66;
- A. CANDIDO, *O mundo-provêrbio*, in ID., *O Discurso e a Cidade*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro 2010, cit., p. 84;
- A. KOSCHORKE, N. GHANBARI, E. E.LINGER, S. SUSTECK, M.T. TAYLOR, *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*, Konstanz University Press, Konstanz 2010;
- A. MANGANARO, *Le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Edizioni del Prisma, Catania 2014, pp. 19-38;
- ID., *Verga*, Bonanno, Roma-Acireale 2011;
- A. A. BERMAN, *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, in «Comparative Literature», 71, 1, 2020, cit., p. 5;
- C. SARACENO, M. NALDINI, *Sociologia della famiglia*, il Mulino, Bologna 2013;
- F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Einaudi, Torino 1990;
- F. TORRACA, *I Malavoglia* (9 maggio 1881), in ID., *Scritti critici*, Perrella, Napoli 1907, cit., pp. 374-390;
- G. ALFIERI, D. MOTTA, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in *Verga e il Verismo*, pp. 79-114;
- ID., *Il motto degli antichi. Proverbo e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1985;
- ID., *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016;
- G. B. BRONZINI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 637-684;
- G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1991;
- G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965;
- G. PIRODDA, *L'eclissi dell'autore*, EDES, Sassari 1976;

G. SCARFONE, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 16-18;

G. VERGA, *A Salvatore Paola Verdura*, Milano, 21 aprile 1878, in ID., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 79-80;

ID., *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995;

ID., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975;

ID., *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Einaudi, Torino 2011;

H. METER, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman: Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1986;

Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui, a cura di E. Abignente, E. Canzaniello, «Enthymema», 20, 2017;

J. CASEY, *Il ruolo degli antenati*, in *La famiglia nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1999;

J. WELGE, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, pp. 38-60, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2015, pp. 38-60, ora in ID., *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, trad. di I. Muoio, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 41-74;

L. DANTI, *I Buddenbrook nelle terre dei Viceré. Sul romanzo di famiglia a partire da Paolo il caldo*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 141-160;

L. MECOZZI, *Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 121-140;

L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1979, cit., p. 138;

L. SPERA, «Ancora c'è tempo». *Storia e destini nei Malavoglia*, «Bollettino di Italianistica», 2, 2021, pp. 39-49;

L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor» 11, 1, 31 gennaio 1956, pp. 37-53;

M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988;

Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2001.

M. BERMAN, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernità*, Simon and Schuster, New York, 1982, trad. ital. *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985;

M. DE CERTEAU, *The Politics of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley (CA) 1984;

M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré in Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni, D. Giglioli, Pentagron, Bologna 1999, pp. 149-174;

ID., *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125;

ID., *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la "fine dell'esperienza"*, «Compar(a)ison», 1-2, 2005, pp. 41-48;

M. ROMANO, *Come leggere i Malavoglia*, Mursia, Milano 1983, pp. 33-34;

N. BORSELLINO, *Il capitolo undicesimo*, in «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palumbo, Palermo 1982, pp. 171-186;

P. BEVILACQUA, *Miseria dello sviluppo*, Laterza, Roma-Bari 2009;

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

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

R. CASTELLANA, *Lo spazio sociale de I Malavoglia*, in *Verga e "gli altri". La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, Annali della Fondazione Verga, 11, Catania 2018, pp. 47-64;

R. CHIANURA, *Il romanzo genealogico*, prefazione di E. Zinato, Mimesi, Milano-Udine 2024;

ID., *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 75-96;

R. LUPERINI, «*I Malavoglia*» e la modernità, in F. Moretti, *Il romanzo*, vol. V, Einaudi, Torino 2003, p. 333;

ID., *Capitolo XI. Guida alla lettura*, in G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1988, pp. 226-228;

ID., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989;

R. MELIS, *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del "Biffi"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 171, 553, 1994, pp. 553-576;

R. M. DAINOTTO, *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*, Cornell University Press, Ithaca 2000;

S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in *Il romanzo* a cura di F. Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi 2003;

S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Invito alla lettura di Giovanni Verga*, Mursia, Milano 1979;

T. PARSONS, *Sistemi di società. I. Le società tradizionali*, Il Mulino, Bologna 1971;

TH. PAVEL, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992;

V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977;

Y.-L. RU, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992.

Note

¹ Nonostante l'individuo possa appartenere a una famiglia, non possiede una libertà d'azione sociale in senso moderno, ma è definito dalla sua collocazione all'interno di una rete generazionale più ampia. Questa sovrapposizione tra identità individuale e continuità genealogica è efficacemente espressa da M. Bachtin nella teoria del «carattere classico», M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988, p. 161 e J. Casey, *Il ruolo degli antenati*, in *La famiglia nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 21-23.

² L'accezione di «tradizionale» è qui adottata in riferimento alla teoria delle società tradizionali elaborata da Talcott Parsons. In particolare, nell'ambito del romanzo di famiglia, tale definizione si applica alla struttura familiare caratterizzata dalla centralità della figura del capofamiglia, affiancato dalla moglie e dalla prole, configurando un modello gerarchico e normativo che informa le dinamiche narrative e tematiche del genere. T. Parsons, *Sistemi di società. I. Le società tradizionali*, Il Mulino, Bologna 1971.

³ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1991, pp. 369-373; Th. Pavel, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992, pp. 160-161.

⁴ Esempio ascrivibile nel romanzo *I Viceré* di De Roberto, F. De Roberto, *I Viceré*, Einaudi, Torino 1990, p. 500. Si rimanda anche a M. Polacco, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré* in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni, D. Giglioli, Pentagron, Bologna 1999, pp. 149-174 e P. Pellini, *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 212-235.

⁵ A.A. Berman, *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, in «Comparative Literature», 71, 1, 2020, cit., p. 5.

⁶ Y.-L. Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992.

⁷ M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125; Id., *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la "fine dell'esperienza"*, «Compar(a)ison», 1-2, 2005, pp. 41-48.

⁸ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2015, pp. 38-60, ora in Id., *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, trad. di I. Muoio, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 41-74.

⁹ A. Baldini, *Finzioni che legano la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 265-292. Ma si vedano soprattutto R. Chianura, *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 75-96 e L. Danti, *I Buddenbrook nelle terre dei Viceré. Sul romanzo di famiglia a partire da Paolo il caldo*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 141-160; L. Mecozzi, *Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 121-140.

¹⁰ Oltre al già citato volume «Non poteva staccarsene senza lacerarsi», C. Saraceno, M. Naldini, *Sociologia della famiglia*, Il Mulino, Bologna 2013; *Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui*, a cura di E. Abignente, E. Canzaniello, «Enthymema», 20, 2017; S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in *Il romanzo* a cura di F. Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi 2003 sebbene i concetti di *saga* e *ciclo* svincono in parte lo studio.

¹¹ *Supra* nota 6.

¹² Già letto da Polacco e Welge come primo romanzo familiare, M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, p. 96; J. Welge, *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, p. 16.

¹³ Il domenicale del «Figaro» del 21 aprile 1878, interamente dedicato a Zola con una recensione di Philippe Gille su *Une page d'amour* e l'edizione illustrata de *L'Assommoir*, segnò un momento cruciale nella diffusione del modello del romanzo familiare in Europa. La lettura da parte di Giovanni Verga, allora a Milano e lettore del «Figaro», appare all'origine della celebre lettera del 21 aprile 1878 a Salvatore Paola Verdura, nella quale per la prima volta l'autore concepisce il progetto del ciclo *La Marea*. La concomitanza delle date suggerisce che proprio il confronto diretto con il modello zoliano abbia ispirato la nascita della saga familiare come genere narrativo nella letteratura italiana.

Si vedano R. Melis, *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del "Biffi"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 171, 553, 1994, pp. 553-576; G. Verga, *A Salvatore Paola Verdura*, Milano, 21 aprile 1878, in Id., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 79-80.

¹⁴ R. Chianura, *Il romanzo genealogico*, prefazione di E. Zinato, Mimesi, Milano-Udine 2024, pp. 165-196; A. Baldini, *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*, «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 24-66.

¹⁵ A. Baldini, *I Malavoglia e il progetto dei Vinti*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Carocci, Roma 2022, pp. 116-145.

¹⁶ A. Baldini, *Finzioni che legano la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, cit., p. 287.

- ¹⁷ M. Romano, *Come leggere i Malavoglia*, Mursia, Milano 1983, pp. 33-34; G. Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965, p. 9.
- ¹⁸ Tra le varie categorie del romanzo familiare, si segnala un esaustivo schema tripartito proposto da Raffaele Donnarumma e sintetizzato in G. Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 16-18.
- ¹⁹ G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, pp. 45-59; Id., D. Motta, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in *Verga e il Verismo*, pp. 79-114.
- ²⁰ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, cit., pp. 3-7. D'ora in avanti MV. Per l'accezione saga A. Baldini, *Finzioni che legano*, p. 268.
- ²¹ A. Manganaro, *Verga*, Bonanno, Roma-Acireale 2011.
- ²² F. Torraca, *I Malavoglia* (9 maggio 1881), in Id., *Scritti critici*, Perrella, Napoli 1907, cit., pp. 374-390.
- ²³ M. De Certeau, *The Politics of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley (CA) 1984, pp. 117-118.
- ²⁴ A. Baldini, *Finzioni che legano*, pp. 281-282.
- ²⁵ Verga scriverà in una lettera a Capuana che è quanto mai intenzionato a documentare una data realtà sociale, sebbene prenda le dovute distanze. G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, p. 114.
- ²⁶ L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor» 11, 1, 31 gennaio 1956, pp. 37-53.
- ²⁷ G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Einaudi, Torino 2011, cit., p. 187.
- ²⁸ G. Alfieri, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1985.
- ²⁹ A. Koschorke, N. Ghanbari, E. Esslinger, S. Susteck, M.T. Taylor, *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*, Konstanz University Press, Konstanz 2010, p. 21.
- ³⁰ A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti: I Malavoglia come romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012; P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.
- ³¹ Sui *Malavoglia* come romanzo familiare non tradizionale, puntuale la dichiarazione di Welge: «In tal senso, I *Malavoglia* non costituiscono un romanzo di famiglia del tipo tradizionale. Per quanto la famiglia sia ovviamente al centro del racconto, il romanzo presenta in realtà una molteplicità di punti di vista e di storie individuali che investono la collettività tutta, accludendo una vasta gamma di ruoli e tipi.», J. Welge, *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, cit., p. 52. Considerando che la molteplicità dei punti di vista dei vari personaggi, narratore compreso, non entrano in conflitto tra di loro, ma si configurano come un'unica espressione, «ne consegue che questa pluralità di voci si avvicina molto di più alla "plurivocità" che alla polifonia narrativa», *Ibidem*. R. Luperini, «I *Malavoglia* e la modernità», in F. Moretti, *Il romanzo*, vol. V, Einaudi, Torino 2003, p. 333; H. Meter, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman: Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1986, p. 24.
- ³² R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, cit., pp. 22-23, 39. Si veda anche la lettera di Verga indirizzata a Capuana G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 110.
- ³³ A. Candido, *O mundo-provêrbio*, in Id., *O Discurso e a Cidade*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro 2010, cit., p. 84.
- ³⁴ Per la costruzione a mosaico su una «rete fittissima di rimandi, echi, allusioni, presagi e riprese» si vedano V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977, cit., p. 183 e S. Zappulla Muscarà, *Invito alla lettura di Giovanni Verga*, Mursia, Milano 1979, pp. 87-93.
- ³⁵ M. Romano, *Come leggere i Malavoglia*, cit., p. 26.
- ³⁶ M. Polacco, *Romanzi di famiglia*, cit., pp. 122-123.
- ³⁷ L. Spera, «Ancora c'è tempo». Storia e destini nei *Malavoglia*, «Bollettino di Italianistica», 2, 2021, pp. 39-49.
- ³⁸ G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980, pp. 112-119.
- ³⁹ MV, cit., p. 11.
- ⁴⁰ *Ibidem*. La precarietà di "equilibrio" di 'Ntoni è sintomo della sua instabilità all'interno del nucleo familiare e della società marinara. Dev'essere proprio il nonno a ristabilirne "l'equilibrio"; gli altri nipoti, Luca e Alessi, a differenza di 'Ntoni rispecchiano il nonno in quanto persecutori della genealogia.
- ⁴¹ «Almeno voleva sapere perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita?», MV, cit., pp. 279-280.
- ⁴² MV, cit., p. 250.
- ⁴³ MV, cit., pp. 192-193.
- ⁴⁴ L. Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1979, cit., p. 138.
- ⁴⁵ 'Ntoni è l'unico personaggio del romanzo a non avere un ruolo fisso ed è l'unico che matura, seppur in modo elementare, un'evoluzione psicologica: egli ha piena coscienza delle differenze sociali e delle ingiustizie, tanto che la sua rabbia comincia a fargli porre domande sulla situazione di *vinti* mettendo in dubbio la laicità di Verga, d'umanità si giustifica per sé stessa, e si giustifica soltanto per il suo soffrire: quelli che sono capaci di soffrire

di più, costoro sono uomini», Ivi, p. 129. «Questo ci tocca a noi! Romperci la schiena per gli altri; e poi quando abbiamo messo insieme un po' di soldi viene il diavolo e se li mangia», MV, cit., p. 99.

⁴⁶ Ivi, p. 276; dopo il suo primo tentativo di evasione verrà considerato un minchione perché incapace ad aver «acchiappato la fortuna».

⁴⁷ Ivi, p. 249.

⁴⁸ L'analogia partenza-morte conferisce al viaggio un senso di «distacco definitivo». G. Pirodda, *L'eclissi* dell'autore, EDES, Sassari 1976, cit., p. 108.

⁴⁹ A. Manganaro, *Le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Edizioni del Prisma, Catania 2014, pp. 19-38.

⁵⁰ R. Luperini, *Capitolo XI. Guida alla lettura*, in G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1988, pp. 226-228. Le vicende esposte dall'XI cap. sono desumibili grazie agli appunti lasciati da Verga; si veda G. Verga, *Appunti di lavoro. d. I Malavoglia. Personaggi, carattere fisico e principali azioni*, in Id. MV, pp. 356-362, r. 7 e r. 14.

⁵¹ MV, pp. 219-221, pp. 222-225.

⁵² Ivi, p. 233.

⁵³ A. Manganaro, *Partenze senza ritorno*, pp. 21-22.

⁵⁴ MV, cit., p. 233. Si veda anche Z. Bauman, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 49-51.

⁵⁵ N. Borsellino, *Il capitolo undicesimo*, in «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palumbo, Palermo 1982, pp. 171-186.

⁵⁶ R. Luperini, *Capitolo XI*, pp. 226-229.

⁵⁷ Facendo riferimento all'accezione fiabesca, all'interno del romanzo è presente la fiaba *del Re di Corona* raccontata dalla cugina Anna, che funge da collegamento con la partenza finale di 'Ntoni «nel paese di là del mare; d'onde non si torna più». MV, pp. 244-246. La fiaba non ha peculiarità magiche, bensì risponde ai cronotipi del «qui» e «ora»; il luogo nel quale arriverà il principe che sposerà la giovane non è un luogo magico, ma Acì Trezza dei vinti «quando la fiaba è rappresentata all'interno di un mondo ordinato a prosa, essa diviene l'unico modo in cui formulare il desiderio di una vita diversa». Si rimanda a A. Manganaro, *Partenze senza ritorno*, pp. 29-33, cit., p. 33.

⁵⁸ L'iperbole delle città di Alessandria d'Egitto e Trieste nei *Malavoglia* sono simboli della distanza spaziale e dell'estraneità culturale, non a caso alla morte di Padron 'Ntoni si fa riferimento ad essi come luoghi del non ritorno: «Invece padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più». MV, cit., p. 366. L'elemento del mare nei *Malavoglia* funge da *porta inferi*, non da elemento che accomuna i popoli; luogo della perdita definitiva che va contro la cultura della terra. G. B. Bronzini, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 637-684.

⁵⁹ R. Castellana, *Lo spazio sociale de I Malavoglia*, in *Verga e «gli altri»*. *La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, Annali della Fondazione Verga, 11, Catania 2018, pp. 47-64.

⁶⁰ MV, cit., p. 371.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Non a caso i Malavoglia vengono chiamati «quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* che era ammarata sul gretto». *Ibidem*, cit., p. 10.

⁶³ R.M. Dainotto, *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*, Cornell University Press, Ithaca 2000, pp. 104-112.

⁶⁴ R. Luperini, «*I Malavoglia*» e la modernità, pp. 333-334.

⁶⁵ MV, cit., p. 264.

⁶⁶ P. Bevilacqua, *Miseria dello sviluppo*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 3-4.

⁶⁷ M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernità*, Simon and Schuster, New York, 1982, trad. ital. *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 25-34, 119-163.

GENEALOGIE FAMILIARI

I VICERÉ (1894) ‘DOPO’ *I BUDDENBROOK* (1901)

Questo contributo analizza il rapporto tra I Viceré di Federico De Roberto e il romanzo familiare canonicamente rappresentato da I Buddenbrook di Thomas Mann. Mentre il lavoro di Mann incarna il modello tradizionale di questo tipo di romanzo, con una genealogia che lega di necessità i destini individuali alle dinamiche familiari, I Viceré sovverte tale schema attraverso elementi di anarchia narrativa e biologia pseudo-deterministica. Centrale è la figura di Teresa Uzèda, la matriarca che, nonostante la sua assenza fisica, domina le relazioni familiari tramite il suo testamento, sconvolgendo il tradizionale determinismo generazionale. Altri aspetti dell'analisi riguardano la Galleria dei ritratti degli Uzèda – una galleria che illustra una singolare deriva somatica all'interno della famiglia – e la creatura mostruosa e innominabile nata nel 1861, simbolo anti-deterministico del 'possibile'. L'articolo mette in luce anche il carattere proto-dadaista del Cavaliere Eugenio, che con le sue genealogie fittizie decostruisce l'aristocrazia siciliana. In definitiva, I Viceré anticipa temi delle avanguardie del Novecento, superando i confini del realismo ottocentesco e offrendo un'interpretazione innovativa del romanzo familiare. In tal modo, De Roberto ridefinisce i nessi tra i membri della famiglia, aprendo spazi per nuovi significati al di fuori della tradizione narrativa ottocentesca.

Parole chiave: *I Viceré, I Buddenbrook, determinismo, biologia, possibilità, genealogia, dadaismo*

*This essay examines the relationship between Federico De Roberto's *The Viceroy* and the canonical family novel represented by Thomas Mann's *Buddenbrooks*. While Mann's work epitomizes the traditional model, with genealogical chains tying by necessity individual destinies to familial dynamics, *The Viceroy* subverts this structure through elements of narrative anarchy and pseudo-deterministic biology. Central to the analysis is Teresa Uzeda, the matriarch who, despite her physical absence, orchestrates family relations through her will, disrupting generational determinism. Key elements include the gallery of the family portraits, showcasing the somatic divergence of the Uzeda lineage, and the monstrous, unnamed creature born in 1861, an anti-deterministic symbol of possibility. The contribution also highlights the proto-Dadaist character of Cavaliere Eugenio, who deconstructs Sicilian aristocracy through fictional genealogies. Ultimately, *The Viceroy* foreshadows themes of 20th-century avant-garde movements, transcending 19th-century realism and offering an innovative take on the family novel. By redefining familial connections, De Roberto opens new interpretative spaces beyond traditional 19th-century narrative conventions.*

Keywords: *The Viceroy*, *Buddenbrooks*, *determinism*, *biology*, *possibility*, *genealogy*, *dadaism*

Introduzione

Il sottotitolo controintuitivo di questo contributo, «*I Viceré dopo I Buddenbrook*», allude provocatoriamente al fatto che, se il romanzo di Mann stabilisce il canone del romanzo familiare, quello di De Roberto – il più noto e importante dei romanzi familiari italiani dell'Ottocento – pur essendo stato pubblicato sette anni prima, rappresenta già una filiazione eterodossa da quel modello (l'altro romanzo italiano accostabile ai *Viceré*, ma strettamente legato al romanzo storico, è *Cento anni*, 1859, di Giuseppe Rovani). A sostegno di questa tesi, il contributo propone d'inquadrare preliminarmente il romanzo familiare, allo scopo di definirlo formalmente, entro delle indicative coordinate spazio-temporali, prendendo proprio *I Buddenbrook* come riferimento. Nel seguito viene messa in luce la specificità dei *Viceré* attraverso una argomentazione in tre passi. In primo luogo, si pone in evidenza come la figura della matriarca Teresa, nel romanzo, organizzi i rapporti tra i personaggi e i suoi familiari, pur essendo di fatto assente dalle pagine del romanzo stesso. In secondo luogo, la libertà da una rigida concatenazione dei nessi familiari permette di mettere a fuoco un singolare intreccio di fisicità e anarchia della pulsione artistico-letteraria, nella descrizione che De Roberto fornisce dei ritratti che si susseguono nella dimora cittadina degli Uzeda, la famiglia protagonista dei *Viceré*. In terzo luogo, il contributo sostiene che quel che emerge dalla analisi della Galleria di ritratti familiari, che affondano nel passato più remoto della

genealogia degli Uzeda, si condensa nell'impossibilità di definire – in termini interamente umani o interamente animali – la creatura mostruosa nata nell'anno dell'unificazione d'Italia (1861) dal matrimonio di Chiara Uzeda e suo marito – una creatura così anarchica e libera (ma anche così innocente), che nessun familiare s'azzarderà a chiamarla con il nome del casato. Nell'analisi svolta in questo contributo, la creatura degli Uzeda diviene una figura anti-deterministica del 'possibile'. In conclusione, si propone una lettura dell'attività del Cavaliere Eugenio, fratello di Donna Teresa, un'attività in bilico tra consumismo delle merci, mitologia fraudolenta delle radici, e *nonsense* dadaista. In questo modo si pone in luce come il romanzo di De Roberto, giungendo pagina dopo pagina ad alludere ad alcuni temi delle più tarde avanguardie novecentesche – in particolare del surrealismo – non si limiti affatto a fotografare l'arretratezza dell'Italia e dell'aristocrazia siciliana, negli anni in cui Mann s'apprestava a celebrare la borghesia ottocentesca della Germania, cogliendo al tempo stesso i segnali della sua crisi incipiente. De Roberto pone invece le condizioni perché i nessi che legano gli anelli delle catene genealogiche possano essere risignificati, sebbene ciò implichi il sacrificio degli alti ideali di appartenenza, autenticità, ed esclusività del passato, per altro carichi di ingombranti presupposti ideologici.

1. Una questione di coordinate? *I Buddenbrook*

Due tra i maggiori studiosi del romanzo familiare individuano l'esordio di questo genere narrativo – per gemmazione dal romanzo storico – in *Castle Rackrent* (1800) di Maria Edgeworth, e la sua canonizzazione nei *Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann¹. Tale circostanza implica che il romanzo familiare si è probabilmente sviluppato a tutto tondo nel corso dell'Ottocento, nel secolo dell'imporsi dei valori borghesi sul piano sociale, di quelli nazionali sul piano politico, e del realismo in ambito letterario.

Tuttavia, a quali condizioni un romanzo può definirsi familiare? Si tratta di condizioni riguardanti il piano dei contenuti, della forma, o entrambi i piani?

Se un *novel* include tra i propri temi, ad esempio, il rapporto conflittuale tra padri e figli, in un tempo storico di transizione (l'uscita dal feudalesimo della Russia di *Padri e figli* di Ivan Turgenev, 1862), o se mette in scena le peripezie matrimoniali di personaggi rappresentativi di una certa epoca e mentalità (l'epoca e la mentalità vittoriane di *Middlemarch* di George Eliot, 1872), non per questo esso è un romanzo familiare. La presenza d'alcuni rapporti di parentela, osserva infatti Gloria Scarfone rielaborando dei suggerimenti di Raffaele Donnarumma², non ci dice nulla né della famiglia e delle sue complesse ramificazioni genealogiche – come entità economico-sociale, affettivo-morale, o 'naturale' – né

dell'estensione temporale del racconto. Un conflitto tra un padre e un figlio, da un lato, e un adulterio (nel caso di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, 1857), dall'altro, non specificano se il romanzo dilati o meno negli anni – lungo una, due o più generazioni – la concentrazione di avvenimenti che hanno luogo, o almeno originano, in un circoscritto spazio domestico.

D'altra parte, vi sono romanzi come *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, o *Gli indifferenti* (1929) di Alberto Moravia che, sebbene possano definirsi familiari in un senso generale – essi rappresentano infatti legami di parentela diversificati e orizzontali – lo sono in modo intensivo, non diacronico. Nei *Malavoglia* e negli *Indifferenti*, sono presenti «diversi piani generazionali», ma come «sullo stesso livello», così che «il fulcro narrativo è la compresenza stretta e intima delle relazioni familiari»³. Nei due romanzi citati, l'assenza di un'ampia diacronia concentra le vicende in un tempo ristretto – approssimativamente il primo quindicennio dopo l'unificazione d'Italia per *I Malavoglia* (1863-1877 o 1878)⁴ e i primi anni di Benito Mussolini al potere per *Gli indifferenti* – e in un luogo che è sempre lo stesso – la casa del nespolo ad Aci Trezza (anche quando questa casa è da riguadagnare) e un interno borghese ai Parioli.

Intuitivamente, pertanto, una diacronia sufficientemente ampia, tale che in virtù di essa si possa parlare di romanzo familiare in senso proprio, dovrebbe comprendere, come suggerisce Marina Polacco, almeno tre generazioni⁵. Queste ultime, secondo Yi-Ling Ru, andrebbero distribuite lungo un «prolungato asse verticale» di alcuni decenni⁶, per fornire l'impalcatura temporale della mutevolezza – anche molto lenta, come nei *Buddenbrook* – all'interno di luoghi dati. Nel romanzo di Mann, ad esempio, il racconto copre quattro generazioni e un quarantennio (1835-1877). In esso, la prestigiosa casa nella *Mengstrasse* a Lubecca, in cui il patriarca Johann riunisce tutta la famiglia all'inizio del primo capitolo, viene venduta da Tom all'odiato Hermann Hagenström solo verso la conclusione dell'intero libro. Questo accade anni dopo che lo stesso Tom e la moglie Gerda sono andati a vivere altrove, lasciando che la casa – pur sempre a Lubecca – ospitasse gli uffici della ditta di famiglia assieme a Tony e Christian, sorella e fratello di Tom.

Nel romanzo familiare, e a maggior ragione nel suo modello canonico, *I Buddenbrook*, l'identità dei singoli protagonisti è quindi parte delle relazioni comprese tra i due assi menzionati in precedenza: quello orizzontale, che organizza i rapporti attorno all'epicentro della *Mengstrasse*, e quello verticale, che li sviluppa nel corso degli anni. Lungo l'ascissa e l'ordinata di tali rapporti, si distribuiscono le funzioni che legano – in maniera ferrea, da «determinismo generazionale»⁷ – le aspirazioni, i desideri e le idiosincrasie degli individui alle loro famiglie («le relazioni familiari vanno trattate come funzioni della psicologia

individuale»⁸.

Il determinismo che connette i termini di queste funzioni – ovvero, di questi rapporti – è illustrato in una lettera che il padre di Tony, Johann, scrive alla figlia. In essa, il padre spiega alla giovane che lui e lei non sono «creature disgiunte, indipendenti e isolate», ma «anelli di una catena», i quali non sarebbero «pensabili» senza «la lunga fila di coloro che [li] precedettero e [gli] indicarono la strada, seguendo da parte loro con rigore, e senza guardare a destra o a sinistra, il dritto cammino di una tradizione provata e degna»⁹. I nomi di chi ha preceduto Johann e Tony, assieme alla descrizione dei principali eventi nelle vite dei membri della famiglia Buddenbrook, sono registrati nelle carte di famiglia gelosamente custodite in un cassetto della scrivania, nello studio dell'abitazione sulla *Mengstrasse*. Queste carte riportano un'«ampia genealogia»¹⁰ che collega, lungo la linea verticale del tempo, il morbillo di Tom e la varicella di Christian all'esistenza del più antico tra i Buddenbrook conosciuti, un antenato vissuto alla fine del sedicesimo secolo, padre d'un consigliere comunale di Grabau.

La tenuta degli anelli della catena familiare, e la leggibilità delle annotazioni conservate nello studio di casa, sono messe a dura prova dalle vicende della vita. Tuttavia, è caratteristico del romanzo familiare nella sua forma più compiuta, che la catena venga presto ripristinata, assieme alla chiarezza dei nessi genealogici. Sono questi nessi, infatti, con il loro rigore funzionale, a definire l'identità degli individui e a rendere possibile il romanzo familiare. Così, quando nel 1850 Tony divorzia dal marito Bendix Grünlich per problemi di carattere economico, la figlia di Johann è consapevole che sul «libro» di famiglia s'è versata una «chiazza d'inchiostro», e che spetta a lei «cancellarla»¹¹. Questo accadrà pochi anni dopo, quando Tony andrà a vivere a Monaco con il nuovo marito, Alois Permaneder. Il fatto che anche questo matrimonio finisca, d'altra parte, non separa nel romanzo gli anelli dalla loro catena, anzi. Il secondo divorzio dà l'opportunità a Tony di ritornare nella 'sua' Lubecca, nel luogo, e nella casa, a cui appartiene di necessità, abbandonando l'estranea Monaco, nella quale non avrebbe mai potuto ambientarsi («Abituarmi all'ambiente? No, fra gente senza dignità, senza morale, ambizione, distinzione e serietà, fra gente così poco *soignée*, così scortese e *salope*, fra gente che è nello stesso tempo fiacca e leggera, sangue spesso e testa vuota... fra gente così non mi posso ambientare, non lo potrei mai»)¹².

Quando su una pagina del libro di famiglia non si versa una macchia d'inchiostro, la cui laboriosa cancellazione fornirebbe al *family novel* le occasioni narrative per continuare a scriversi, ma sono tirate righe che hanno tutta l'aria d'essere conclusive – in quel momento viene formulata la profezia della fine del romanzo. È ciò che accade con il piccolo Hanno, l'enigmatico figlio di Tom e Gerda, estraneo – con la sua improduttiva passione per la musica

(l'*harmonium* per lui «era un sogno sbalorditivo»)¹³ – alla mentalità imprenditoriale della sua stessa famiglia, quella che l'ha tenuta in vita per decenni.

Infatti, il giorno in cui gli occhi ancora infantili di Hanno si posano sui nomi registrati nel libro di famiglia, quel che cattura la sua attenzione sono i «ghirigori» e gli «svolazzi» ornamentali della scrittura, le «tracce di polverina dorata», ovvero il carattere estetico, latamente artistico, della scrittura stessa¹⁴. Così, dopo che il bambino ha letto il proprio nome e la data della propria nascita – 5 aprile 1861 – egli prende «con noncuranza penna e righello», li pone sotto la data, fa scorrere un'ultima volta lo sguardo «su tutto quel groviglio genealogico», e «meccanicamente e come trasognato» traccia «con la penna d'oro due belle linee attraverso tutto il foglio», credendo che dopo quella data e quel nome – i suoi – non debba venire più nulla¹⁵.

In tal modo, si pongono le condizioni perché, non troppo in là nelle pagine scritte da Mann, la diacronia del romanzo familiare s'interrompa. Dopo Hanno, non sarà possibile aggiungere un ulteriore tratto all'albero genealogico dei Buddenbrook, un altro anello alla catena. All'ascesa di una famiglia segue il suo *Verfall*, la sua rovina; il romanzo può finire.

2. Le coordinate dei *Viceré*

I Viceré (1894) di Federico De Roberto è un romanzo che può essere collocato entro le coordinate cartesiane del romanzo familiare, su cui si sono soffermate, in anni diversi, Ru, Polacco e Scarfone. Le generazioni coinvolte sono almeno tre: la generazione della matriarca Teresa Uzeda, nata Risà alla fine del '700, e Principessa di Francalanza e Mirabella; quella dei suoi figli Giacomo e Raimondo (il primo è il maggiore, nato intorno al 1825 e morto verso l'anno della caduta della Destra storica, il 1876); infine quella del nipote Consalvo (nato nel 1851), figlio di Giacomo e Margherita Grazzeri. Tuttavia, come si evince anche a colpo d'occhio dai dettagli dell'albero genealogico degli Uzeda ricostruito da Rossana Chianura in *Appendice* alla sua tesi di laurea magistrale¹⁶, le ramificazioni della famiglia Uzeda sono molto più ampie, sia in orizzontale sia in verticale. Queste ramificazioni risalgono perlomeno al tempo quasi mitico della Beata Ximena Uzeda, discendente del presunto primo Viceré, Lopez Ximenes, sposata contro la sua volontà a un Conte della Motta Reale, e morta nel 1576.

I Viceré copre un arco di tempo che va dal 1855 (quando l'Italia e l'Europa sono ancora attraversate dalle inquietudini del '48) al 1882 (anno del quarto governo di Agostino Depretis, esponente moderato della Sinistra storica e fautore del trasformismo parlamentare).

Il racconto occupa pertanto poco meno di trenta anni, ma flotta su di un 'mare' genealogico molto più profondo – del quale si fa fatica a scorgere un fondale preciso e certo – ed è anche molto esteso in senso orizzontale. Giacomo e Raimondo, ad esempio, hanno a loro volta fratelli e sorelle, le quali – Chiara e Lucrezia – sono sposate; per non parlare di altri parenti, come Don Blasco, Eugenio e Ferdinanda, fratelli e sorella di Donna Teresa.

Per quel che riguarda l'orizzontalità del romanzo e la distribuzione dei personaggi nello spazio, la Sicilia e i dintorni di Catania forniscono l'unità di luogo, ma siamo lontani dalla claustrofobia di Aci Trezza, dalla chiusura negli interni de *Gli indifferenti*, e dall'unicità – quanto a valore simbolico – della *Mengstrasse*. Le proprietà immobiliari degli Uzeda, infatti, sono distribuite in diverse tenute e diversi poderi, il che fornisce un senso di mobilità alle vicende che accadono entro i confini dell'isola. Ferdinando, un altro figlio di Teresa – soprannominato Babbeo dalla madre, perché sempre intento in attività inutili e diseconomiche – viene ad esempio allontanato dal testamento di Teresa nella proprietà di Pietra dell'Ovo. Quando scoppia il colera, gli Uzeda e gli altri catanesi cercano di sfuggire all'epidemia raggiungendo Belvedere, San Gregorio, Gravina, La Punta, Viagrande, Milo, luoghi in cui anche la famiglia dei Viceré ha i propri interessi. Inoltre, come ha sottolineato Chianura, a differenza di quel che accade nei *Buddenbrook* – in cui la casa di famiglia è un punto di riferimento fisso, venduto solo dopo molti anni – gli «spazi comuni» delle tenute degli Uzeda sono sottoposti a una «riprogettazione continua e irrazionale»¹⁷. L'alternanza di distruzione e progettazione da parte dei capicasata, secondo Chianura, mima il «gioco» quale «attività improduttiva e gratuita per eccellenza»¹⁸, un'attività ben lontana dall'immagine d'una catena rigida, che nei *Buddenbrook* informa di sé i rapporti tra i membri della famiglia, e la proiezione di questi rapporti nello spazio domestico. Col tempo, scrive De Roberto, tutti gli edifici finiscono infatti per assomigliare a «parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio: non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l'opera d'un pazzo», anzi, di più «pazzi», ovvero degli stessi Uzeda, che «avevano uno dopo l'altro fatto e disfatto a modo loro»¹⁹.

Questi cenni, riguardanti la folle spazializzazione di altrettanto folli rapporti familiari, servono a introdurre ulteriori elementi che rendono ancor più problematica, senza per questo annullarla, la parentela del romanzo di De Roberto con il capolavoro di Mann. La problematicità intacca direttamente, ora, il determinismo generazionale individuato da Scarfone nei *Buddenbrook*, ovvero quel determinismo in nome del quale gli errori delle funzioni genealogiche che legano un anello della catena familiare all'altro possono essere emendati o cancellati, così da ripristinare l'implacabilità della discendenza. Tali errori,

tipicamente, sono i divorzi, i fallimenti economici o le infedeltà che motivano i divorzi stessi, come nel caso di Tony Buddenbrook.

In che senso, dunque, il determinismo generazionale nei *Viceré* è reso problematico?

3. La presenza di un'assenza: Teresa Risà Uzeda

La storia degli Uzeda prende avvio dall'attesa per la lettura del testamento di Teresa, una lettura che – contro le aspettative del determinismo ereditario stipulato dal diritto familiare d'origine tridentina, come analizzato a suo tempo da Evelyn Cecil, con riferimento al Regno delle Due Sicilie²⁰ – presto deluderà il primogenito Giacomo. Questi si aspetta d'essere l'erede universale – per la legge del maggiorascato – del patrimonio immobiliare, finanziario e simbolico della madre. Chi sarà mai, si chiedono infatti ansiosamente i convenuti alla lettura del testamento, «l'erede del nome»²¹? Contravvenendo in modo irreparabile (non emendabile) alla legge percepita come naturale che lega la primogenitura all'assegnazione dell'eredità, la matriarca degli Uzeda privilegia il fratello scavezzacollo di Giacomo, Raimondo, il quale però pensa più a divertirsi che a preoccuparsi dei propri diritti ereditari («Donna Teresa, per far passare la propria volontà su tutte le leggi umane e divine, invertì l'ordine naturale»)²².

La poderosa «macchina» narrativa dei *Viceré*, come la definì Verga in una lettera a De Roberto del 21 ottobre 1894²³, poggia quindi su di un incancellabile gesto irrazionale e viscerale, dis-ordinato e anti-deterministico (anti-meccanico) di Teresa Risà. Attorno a questo gesto, si organizzano i rapporti successivi tra i personaggi, a partire dal comportamento fraudolento di Giacomo verso i parenti, dalla sua invidia per Raimondo, dalla logorrea di Don Blasco, sempre pronto a biasimare, 'olisticamente', la «manata di pazzi»²⁴ degli Uzeda a cui lui stesso appartiene.

Tuttavia, quel che mette veramente in crisi la canonicità dei *Viceré* come romanzo familiare governato dalla prevedibilità dei nessi genealogici, è stato posto in rilievo molti anni fa da Leonardo Sciascia, all'inizio della rinascita – fatte salve alcune eccezioni precedenti – dell'interesse per De Roberto dopo la scomunica crociana²⁵. In un articolo apparso sul quotidiano *Repubblica* il giorno di ferragosto del 1977, Sciascia scriveva che la figura «centrale e dominante» dei *Viceré* è proprio la madre di Giacomo e Raimondo, solo che tale personaggio – essendo lei morta prima dell'inizio del romanzo – «non c'è», è «un personaggio paradossalmente presente per assenza, un personaggio dal cui funerale prende avvio il racconto e il cui testamento [...] contiene *in nuce* il romanzo, la storia»²⁶. In altri termini, la

funzione-personaggio dominante e centrale del romanzo, quella che dovrebbe regolare i rapporti tra gli Uzeda nel corso del tempo e negli spazi attorno a Catania, è presente, come osserva Rosalba Galvagno²⁷, solo tramite gli effetti della scrittura di un testamento e della sua pubblica lettura da parte del *signor* Marco. Teresa Risà, come scrive Sciascia, è dunque presente per assenza lungo tutta la storia, ne è il *fantasma*, l'*incubus* che in maniera *suggestiva* e *ipnotica* lega paradossalmente la famiglia dall'inizio alla fine del romanzo, come avrebbe potuto sostenere Scipio Sighele nel pressoché coevo *La coppia criminale. Studio di psicologia morbosa* (1893)²⁸.

Neppure queste ultime considerazioni esauriscono però il tema della eccentricità dei *Viveré* rispetto al canone, per il suo genere, definito da Mann. Occorre aggiungere, infatti, che la matriarca degli Uzeda, dalla quale dipende la trasmissione del 'nome' così ambito dal figlio Giacomo, *non è una Uzeda*, al contrario del vecchio Johann, il patriarca del romanzo di Mann, che invece è sempre stato un Buddenbrook. Teresa, infatti, è nata Risà, è stata 'prestata' alla genealogia degli Uzeda, e ha acquisito il nome – proprio quel nome che spetta a lei trasmettere alla discendenza *di sangue* – tramite matrimonio con Consalvo VII, nonno del giovane Consalvo, figlio di Giacomo e Margherita.

4. Chiedilo al sangue: la Galleria di ritratti

Se, nell'analisi testuale del romanzo, si 'interroga' proprio il sangue degli Uzeda – ovvero la natura biologico-materiale del loro legame, della loro aristocrazia – si scopre che nella «razza» sempre uguale a sé stessa, di cui il giovane Consalvo parla in conclusione dell'opera a zia Ferdinanda²⁹, allignano in realtà l'imprevedibilità e la contingenza. Parliamo, più precisamente, di un'esuberanza naturale – barocca, come quella del casato spagnolo di provenienza dei protagonisti – che contraddice la concatenazione lineare – il «dritto cammino»³⁰, lo definisce Mann – da un anello familiare all'altro, ma non l'idea, per così dire, della *familiarità*.

In un lungo brano descrittivo, De Roberto affronta la questione della presunta ereditarietà lineare dei tratti somatici degli Uzeda. In un brano del genere, ci si aspetterebbe la conferma – sotto le insegne della trasmissione delle caratteristiche ereditarie – della necessità intrinseca al romanzo familiare. Così però non è, poiché in queste righe De Roberto non rende affatto scontata l'appartenenza di due individui alla stessa famiglia. Infatti, Giacomo e Raimondo, i due figli di Teresa, non si assomigliano per nulla, e l'«aria di famiglia» che potrebbe apparentarli è appunto solo un'«aria», una vaga impressione soggettiva dell'osservatore, mentre il dato oggettivo dice tutt'altro: «Raimondo [è] bellissimo, Giacomo

più che brutto»³¹. Questa considerazione si giustifica anche alla luce di quello che De Roberto scrive nella *Prefazione a Documenti umani* (1888). Qui egli dice, da un lato, che Émile Zola, con l'oggettività del suo metodo sperimentale (*Le Roman expérimental*, 1880), è stato per lui il «maestro» dei suoi «maestri»³², essendogli maestri di primo grado Luigi Capuana e Verga. Nella stessa *Prefazione*, tuttavia, egli esplicita, dall'altro lato, il nesso aporetico che il metodo sperimentale intrattiene con la soggettività dell'impressione, con il tratto idiosincratico della rappresentazione (il «temperamento» dello scrittore), ritenendolo qualcosa che discende dagli eventi ordinari della vita: «accade un fatto; cento persone vi assistono, nessuna di esse ne darà una versione del tutto corrispondente a quella del vicino. Se in mezzo vi è un morto, uno esclamerà: "Che disgrazia!", un altro sentenzierà: "La solita storia!", un terzo dirà: "Vi è un morto", senza commenti. La vita che i romanzieri e i novellieri si propongono di ritrarre è quella che è; la diversità consiste nell'organismo che la osserva»³³.

Certo, i due tipi fisici personificati dai fratelli Uzeda sono in un qualche modo *oggettivo* legati tra loro. Tuttavia, questo legame può essere affermato solo perché, nella dimora catanese, c'è una galleria di ritratti di antenati a testimoniarlo, con il grado d'arbitrio delle rispettive mimesi pittoriche. Il rapporto che unisce un tipo fisico all'altro, il tipo fisico a cui è ispirato Raimondo e quello a cui è ispirato Giacomo, non è regolato in maniera inequivocabile, come nel caso d'un algoritmo che razionalizzi o addirittura predica la base genetica d'un individuo a fronte dei dati disponibili del suo passato genealogico. E come potrebbe essere altrimenti, dal momento che Teresa Risà Uzeda, la *progenitrice*, è presente per assenza lungo tutta la storia?

In coerenza con ciò, scrive De Roberto, facendo commentare dal narratore i ritratti nella Galleria del casato: «a poco a poco col passare dei secoli, i lineamenti cominciavano ad alterarsi, i volti s'allungavano, i nasi sporgevano, il colorito diveniva più oscuro; un'estrema pinguedine come quella di don Blasco, o un'estrema magrezza come quella di don Eugenio, deturpava i personaggi»³⁴. I nessi fisici, lungo l'albero genealogico raffigurato nei dipinti, sono segnati dall'alterazione, anzi, dalla deturpazione, come se anche in questo caso fossero dovuti a un vuoto di direttive, di istruzioni ripartite e affidabili, provenienti da un centro normativo della fisiognomica, da una 'cabina di comando' della biologia (oggi diremmo dalla sequenza genomica del DNA). Alterazione e deturpazione intaccano i tratti dei progenitori più lontani, ovvero la loro «mescolanza di forza e di grazia»³⁵. I tratti divergenti degli Uzeda – ad esempio, la pinguedine e la magrezza, portate all'estremo – diventano sempre più marcati: la divergenza casuale prende il posto dell'originaria mescolanza. Questa 'deriva' delle caratteristiche somatiche, tuttavia, non è a sua volta una necessità: «in mezzo alle figure imbastardite» –

come le chiama De Roberto – nelle «generazioni più vicine [...] se ne vedeva [...] qualcuna che rammentava le primitive», come nel caso di Raimondo³⁶.

De Roberto non spiega in chiave deterministica il fenomeno della ricomparsa della grazia fisica del tipo originale degli Uzeda. Egli non menziona la teoria di Gregor Mendel sui caratteri dominanti e su quelli recessivi (il saggio *Esperimenti sull'ibridazione delle piante* venne pubblicato nel 1866, e per molti anni passò inosservato). De Roberto non fa neppure ricorso alla teoria dell'atavismo di Cesare Lombroso (il suo lavoro intitolato *L'uomo delinquente* è originariamente del 1876)³⁷. Al contrario, nei *Viceré* l'immaginazione narrativa di De Roberto capovolge deliberatamente il senso scientifico dell'atavismo di Lombroso. Per quest'ultimo, infatti, il comportamento criminale si comprende alla luce della ricomparsa dei tratti deformi e moralmente riprovevoli dell'uomo non ancora evoluto. Nel caso di De Roberto, invece, è la bellezza di Raimondo – che è non meno riprovevole di tutti i suoi parenti, una «manata di pazzi» – a essere richiamata nel presente da «una specie di reviviscenza delle vecchie cellule del nobile sangue»³⁸. È come se nel «nobile sangue» dimorasse un impulso infondato e giocoso – un impulso che potrebbe essere definito *letterario* – il cui scopo è di confondere le acque e spezzare gli anelli della catena ereditaria, senza per questo semplicemente negare i legami familiari. Gli Uzeda hanno certamente dei tratti lombrosiani, ma De Roberto – come scrive Giovanni Maffei³⁹ – nel presentarli manipola la scientificità del lavoro di Lombroso, e la piega alle esigenze della sua tastiera espressiva di scrittore. «I volti s'allungavano, i nasi sporgevano»: queste due brevi proposizioni danno solo un'idea del marcato 'espressionismo' di alcune descrizioni fisiche che s'incontrano nei *Viceré*. Pensiamo, ad esempio, ai tratti caricaturali riservati al possibile ritratto di zia Ferdinanda e ad altre sue parenti: «la zia Ferdinanda, sotto panni mascholini, sarebbe parsa qualcosa di mezzo tra l'usuraio e il sagrestano; ed altrettante figure maschilmente dure spiccavano fra i ritratti femminili di più fresca data»⁴⁰.

Alterazione, deturpazione e «reviviscenza delle vecchie cellule del nobile sangue» sono il corrispettivo, sul piano dell'ereditarietà naturale, del gioco gratuito e improduttivo di cui parla Chianura, quando fa riferimento alla costante distruzione e riprogettazione dei fabbricati, delle stanze e delle finestre, che compongono le 'mobili' dimore degli Uzeda. La mancanza d'una razionalità architettonica, in quel caso, è qui riflessa nella disaggregazione e riaggregazione delle cellule di cui è fatta la biologia degli Uzeda, una biologia così intrisa di elementi artistici (*technè*), da rendere irriconoscibile la necessità naturale che lega Raimondo a Giacomo. Il romanzo di De Roberto gioca con questa irriconoscibilità, con lo 'sfilacciamento' dei nessi ereditari tra le generazioni.

Così facendo, lo scrittore in certa misura si prende gioco anche delle leggi di natura al centro degli studi del positivismo ottocentesco, quelli del medico e fisiologo francese Claude Bernard (*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865), e dello storico e sociologo Hyppolite Taine (*De L'intelligence*, 1883). Sono infatti questi ultimi, nel saggio del 1880 di Zola intitolato *Il romanzo sperimentale*, a fornire le basi certe e positive della natura, basi che secondo Zola devono valere tanto per la scienza, quanto per gli scrittori. *Il romanzo sperimentale*, dal quale De Roberto nella *Prefazione* ai *Documenti umani* mostra di iniziare a scostarsi, è d'altronde il manifesto del naturalismo francese, e fornisce l'ideologia di fondo al monumentale ciclo zoliano dei *Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893).

Come scrive Jobst Welge, pensando però soprattutto alla commistione della biologia degli Uzeda con il carattere prevalentemente sociale della loro lotta per il potere, i protagonisti dei *Vicerè* di De Roberto hanno una natura «pseudo-biologica»⁴¹, che allontana il loro romanzo familiare dai *Malavoglia* di Verga. Proprio la pseudo-biologia degli Uzeda, secondo Welge, conduce alla biforcazione, o divergenza, dei tipi di Giacomo e Raimondo, minando la continuità familiare che, almeno all'apparenza, risalta nell'altro romanzo siciliano. In quest'ultimo caso, la continuità è biologica in un senso più ristretto, ed è connotata in senso positivo, come quando Padron 'Ntoni – pur nella sua diversità dal figlio 'Ntoni e dai nipoti – elogia Luca e Mena per essere dei veri Malavoglia – dei Malavoglia nati tali.

5. Immaginazione personificata: la «cosa innominabile»

Nei *Vicerè*, v'è un luogo testuale che condensa – in un unico personaggio – quell'impulso anarchico e barocco del *bíos*, ovvero della vita naturale, che De Roberto illustra nella sua analisi della Galleria di ritratti degli Uzeda, distribuendolo in quel caso lungo diverse generazioni.

Nell'ultimo capitolo della prima parte del romanzo, quando l'Italia è appena stata unificata sotto il regno monarchico dei Savoia, Chiara, moglie del marchese di Villardita e figlia di Donna Teresa, dà alla luce quella che De Roberto, all'inizio di un crescendo d'espressionismo verbale, definisce una «cosa innominabile»⁴², che nessuno in famiglia chiamerà Uzeda. Quando le tre levatrici scorgono la creatura, infatti, impallidiscono, «vedendo disperse le speranze di ricchi regali»⁴³ (un pensiero tanto cinico, questo delle levatrici, da giustificare da solo l'interpretazione dei *Vicerè*, da parte di Polacco, come «allegoria del male»)⁴⁴. La «cosa innominabile» è descritta come un «pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era

ancora vivo»⁴⁵. Questo mostro senza una identità sessuale è più un animale che un essere umano. Esso sembra combinare, in maniera impreveduta, naturale ma anti-normativa – problematica – le «vecchie cellule del nobile sangue» degli Uzeda: la «cosa innominabile» è un ibrido, un prodotto dell'immaginazione incapsulata nella natura, in un modo che sfugge a ogni regolarità, a ogni previsione. Persino Margherita, moglie di Giacomo – e da questi continuamente vessata – «voltava adesso il capo, dal disgusto prodottole da quella vista»⁴⁶. Quando Giacomo entra nella stanza, egli vede «l'aborto il cui unico occhio erasi [ormai] spento»⁴⁷. L'«abominio»⁴⁸, il feto morto «giallo come di cera» – «quel pezzo di grasso» – è poi introdotto da Ferdinando, per volere di Chiara, in una boccia di vetro riempita di spirito.⁴⁹ «Quel pezzo anatomico, il prodotto più fresco della razza dei Viceré»⁵⁰, scrive De Roberto, è quindi osservato – come in un tabernacolo privato, più che in una Galleria di famiglia, aperta al pubblico – da Chiara e dal marchese di Villardita.

Tuttavia, anche se la «cosa innominabile» è repellente per tutta la famiglia, a causa della sua eccezionalità biologica, la sua breve biografia – nell'intero romanzo – è l'unica esente da ferocia e colpa. La creatura di Chiara e suo marito è sì al centro d'una allegoria del male, ma non è essa stessa malvagia: la sua follia ri-combinatoria d'elementi animali e umani, per così dire, non ha nulla in comune con la follia – interessata, avida, cinica – degli Uzeda e di chi sta intorno a loro, come le levatrici. Perfino Margherita, che è vittima del marito Giacomo, ha un moto d'inumano orrore, e non di umana pietà, alla vista della creatura. Perfino Giovannino – cugino del giovane Consalvo – che morirà d'amore per la giovane Teresa, ha condiviso una vita dissoluta con Consalvo al Monastero dei Benedettini. La giovane Teresa, da parte sua, per quanto folle e dedita alla musica, con la sua follia, indifferente alla sorte di Giovannino, è la responsabile morale della morte di quest'ultimo. Infine, neppure i più perdenti tra gli Uzeda, ovvero Ferdinando e il Cavaliere Eugenio, sono immuni dalla colpa dell'avidità.

Come Hanno nei *Buddenbrook*, la «cosa innominabile» degli Uzeda è invece inabile a qualunque attività, e a maggior ragione alla produttività di *roba*. Eppure, a differenza di Hanno, il «mostro» nato negli stessi istanti in cui il collegio di Catania nomina il primo deputato siciliano a Roma, non chiude, idealmente, il romanzo familiare degli Uzeda. Quel «mostro» innocente, infatti, con la sua ingovernabile biologia, spezzando gli anelli della catena genealogica degli Uzeda è una figura anti-deterministica del 'possibile', e mobilita in realtà le risorse immaginative, espressive e creative del romanzo. Non è un caso che, quando la «cosa innominabile» vede la luce, *I Viceré* abbia percorso solo poco più d'un terzo del suo cammino.

Sul piano dei grandi eventi storici, che fanno da sfondo alla narrazione, Roma deve

essere ancora ‘presa’, e la Destra storica deve ancora andare incontro alla propria crisi. Proprio da questa crisi, sorgerà il trasformismo politico nel Parlamento italiano, un trasformismo baroccheggiante di cui il giovane Consalvo si rivelerà maestro, e che gli consentirà addirittura di ‘migrare’, da deputato, oltre i limiti testuali dei *Viceré*, in un altro romanzo di De Roberto, a sua volta inconcluso e postumo, *aperto*, come il *bíos* ricco d’effetti espressivi di uno dei suoi personaggi: *L’Imperio* (1929).

6. **Nonsense proto-dadaista: il cavaliere Eugenio**

Che cosa costituisca, in epoca moderna – post-risorgimentale – una genealogia familiare aristocratica, è nei *Viceré* rappresentato dalla storia – bizzarra, più che ironica, e costeggiante il *nonsense* – di Eugenio, il Cavaliere Uzeda, fratello inetto di Donna Teresa.

Eugenio, escluso con metodi fraudolenti dal testamento d’un altro fratello – Don Blasco – cerca in tutti i modi di vendere dei *vanity books* di sua composizione, incluso il suo presunto capolavoro, l’«*Araldo sicolo, opera storico-nobiliare del cavaliere don Eugenio Uzeda di Francalanza e Mirabella*»⁵¹. In queste pubblicazioni, Eugenio descrive delle fittizie genealogie di famiglie aristocratiche, che chiunque può sottoscrivere e comprare, provando così il piacere di trovare stampati – in volumi inventati di sana pianta – il proprio nome e quello della propria famiglia. In questo modo, tutti i catanesi, indipendentemente dalle loro origini effettive, possono alimentare il «sogno narcisistico»⁵² d’essere considerati degli aristocratici come gli Uzeda. Il fatto è, e *I Viceré* lo racconta lungo il suo ampio arco narrativo, che questo accade proprio quando la classe aristocratica siciliana sta cercando di sopravvivere, economicamente e politicamente, all’annessione dell’isola al Regno d’Italia, alla cui guida v’è la ricca classe dirigente del Nord, e in particolare del Piemonte, l’ex Regno dei Savoia.

In passato – ma in un passato quasi immemorabile, le cui radici sono disperse tra i fondali sfuggenti della lontana epoca barocca – il carattere ‘naturale’, vero e autentico, dell’aristocrazia siciliana, a partire da quella degli Uzeda, era garantito dal «*Libro d’oro*»⁵³ della nobiltà. Questo *Libro*, in cui erano scritti i nomi delle ‘vere’ famiglie aristocratiche, è invocato da zia Ferdinanda quando il *signor* Marco s’appresta a leggere il testamento della matriarca Teresa Risà Uzeda. Ora che, tuttavia, è ormai nota la decisione di Donna Teresa – una decisione che sovverte l’ordine naturale e divino del maggiorascato, punendo Giacomo e privilegiando Raimondo – al *Libro d’oro* non può che sostituirsi un lavoro di *fiction* come l’*Araldo sicolo* del Cavaliere Eugenio. Questi, da parte sua, è del tutto spiantato, ed è ridotto a chiedere l’elemosina lungo le strade di Catania supplicando per un sigaro, e dando così

pubblico spettacolo della propria follia. Quel che resta a Eugenio, non è che il suo linguaggio, unito alla sua fantasia caratterizzata da tratti megalomaniaci – egli sembra davvero credere di poter rivitalizzare l'aristocrazia siciliana negli anni della sua decadenza, trasformandola in un prodotto di *marketing* librario.

Questo fa ora Eugenio a Catania: pubblicizza, in cambio d'una moneta, la sua «celebre opera storico-araldico-blasonico-gentilescro cronologica intitolata l'*Araldo sicolo* con supplimento...»⁵⁴. Purtroppo per lui, però, anche il *supplimento* che si prende la briga di scrivere non fa che aggiungere del *niente* al *niente*, o meglio, una *traccia scritta* a un'altra *traccia scritta*, radicalizzando per così dire il carattere *suggestivo* e l'*illusorietà*, ricca d'implicazioni ed effetti, dei legami genealogici incentrati sulla presenza/assenza di Teresa Risà Uzeda.

L'attiva «pratica del *nonsense*»⁵⁵ di Eugenio mina alle fondamenta la compattezza e il dritto cammino della catena di relazioni, che strutturano la genealogia nel romanzo familiare canonico. Eugenio si fa beffe, ironicamente e creativamente, di quel vero e proprio «complesso delle origini»⁵⁶, che da *Cronaca di famiglia* (1856) di Sergej Aksakov a *Il giorno del giudizio* (1977) di Salvatore Satta, rende il romanzo familiare il racconto, o la messinscena, di una *fondazione*, a cui si può associare – a seconda dei casi – un significato ideologico. Eugenio, facendo dell'aristocrazia un prodotto in vendita, la svuota proprio di questo presunto senso ideologico, equiparandola, piuttosto, a uno dei tanti prodotti del più cieco capitalismo borghese e liberale. «La satira qui è chiara», scrive Welge, «facendo il *marketing* capitalista del *pedigree* aristocratico, Eugenio mostra che la nuova retorica del liberalismo e dell'uguaglianza sociale, in realtà alimenta la vanteria degli alberi genealogici, reali o immaginari»⁵⁷.

Se questo è vero per quel che riguarda le implicazioni sociopolitiche della figura di Eugenio, va detto, però, che l'ideale passaggio di testimone dall'aristocrazia alla borghesia – dalla Sicilia dei *Viceré* alla Lubeca dei *Buddenbrook*, fino alla crisi di questa stessa borghesia – lascia in ombra l'estrema novità, sul piano artistico, del personaggio di Eugenio.

Il gesto del Cavaliere, svuotando di senso la sua stessa genealogia familiare, pone le condizioni perché essa possa essere ri-significata, al di fuori della logica del realismo ottocentesco (che è ancora la logica dei *Buddenbrook*), e al di là delle concatenazioni necessarie dei personaggi e degli eventi tra di loro. Quello di Eugenio, insomma, è uno sguardo anticipatore gettato oltre quella (perduta) «ovvietà dell'arte» e della tradizione, con cui Theodor W. Adorno apre la sua *Teoria estetica*, quando individua intorno al 1910 l'esordio dei «movimenti artistici rivoluzionari», cioè delle avanguardie novecentesche (il *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti era stato scritto e pubblicato l'anno precedente, nel 1909)⁵⁸. Come non pensare, per analogia con Eugenio, all'anarchia e al dadaismo del gesto di

ri-significazione del *readymade* di Marcel Duchamp (*Fountain*, 1917)?

Infatti, ne *I Viceré*, i libri fittizi di Eugenio – con i quali chiunque può comprarsi un blasone inventato – trasformano l'aristocrazia in un prodotto di mercato, rivelandone il vuoto ideologico. Tuttavia, questa satira non è solo sociopolitica: segna anche una rottura estetica. A differenza dei tradizionali romanzi familiari (come *I Buddenbrook*), che raccontano il declino attraverso una logica realista, la «pratica del nonsense» di Eugenio anticipa il frammentarismo modernista. La sua mania di vendere genealogie inesistenti, mentre mendica sigari per le strade di Catania, ricorda i successivi gesti avanguardisti, come quello della *Fontana* di Duchamp, dove il significato è arbitrariamente attribuito. La catena genealogica si sfalda in un vuoto, e la forma stessa del romanzo che quella genealogia dovrebbe illustrare, come i libri di Eugenio, diventa un artefatto che in prospettiva, ormai, si autodistrugge, al pari d'un qualunque, effimero e prosaico, oggetto di mercato.

E d'altra parte, come ha ricordato Louis Sass, attento studioso del rapporto tra follia, avanguardie e modernismo, per un surrealista come André Breton, nel *non* romanzo *Nadja* (1928) – il cui *incipit* coincide con la domanda «Chi sono io?», interrogativo sotteso a ogni complesso delle origini – «i fatti si presentano come segnali, senza però la possibilità di dire che cosa venga *in realtà* segnalato»⁵⁹. Che cosa c'è allora oltre il segno, oltre la traccia scritta? Ha senso porsi questa stessa domanda? Un quindicennio prima del 1910, De Roberto lo fa implicitamente chiedere al 'suo' Cavaliere Eugenio, e la risposta sembra essere che, oltre il segno, oltre il lucore delle merci, dietro il girovagare da una allucinazione urbana all'altra – a Catania chiedendo l'elemosina, o a Parigi, come nel picaresco *Nadja* – non c'è davvero *nulla*.

Il giudizio di Benedetto Croce, secondo il quale non c'era «bisogno di un così grosso libro» (*I Viceré*), per «dimostrare [...] che una gente, usa per secoli a dominare, non abbandona questa sua pratica», in virtù di una «capacità ricevuta ereditariamente»⁶⁰, ha contribuito non solo a una prolungata *damnatio memoriae* di De Roberto. Quel giudizio ha anche offuscato la specificità dei *Viceré* come romanzo familiare, quel che in esso significa essere una «gente», e come questa «gente» eredita «capacità» lungo i rami della sua genealogia, ammesso che lungo le ramificazioni del tempo s'annidi davvero qualcosa che sia più consistente di un'illusione (*L'illusione* è il titolo leopardiano del primo romanzo di De Roberto, dedicato alla vita della nipote della Teresa con cui si aprono *I Viceré*).

ANDREA SARTORI

Bibliografia

- ADORNO, Th. W., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- BOYERS, R., *The Family Novel*, in «Salmagundi», XXVI, 1974, p. 3-25.
- CECIL, E., *Primogeniture: A Short History of Its Development in Various Countries and Its Practical Effects*, John Murray, Londra 1895.
- CHIANURA, R., *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, in «Allegoria», XXXIII, 84, luglio/dicembre 2021, pp. 22-44.
- CHIANURA, R., *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 75-95.
- CHIANURA, R., «Après moi le déluge»: I Viceré come romanzo di famiglia, Tesi, Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, a. a. 2018/2019.
- CIAVARELLA, A., (a cura), *Verga, De Roberto, Capuana. Celebrazioni bicentarie*, Biblioteca Universitaria, Catania 1755-1955, Giannotta, Catania 1955.
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. 6, Laterza, Bari 1940.
- DE ROBERTO, F., *I Viceré*, Newton, Roma 1995.
- DE ROBERTO, F., *Documenti umani*, Milano, Treves 1888.
- GALVAGNO, R., *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Marsilio, Venezia 2017.
- GRANA, G., *I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Marzorati, Milano 1982.
- LOMBROSO, C., *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza, e alle discipline carcerarie*, Fratelli Bocca, Torino 1896.
- LUPERINI, R., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- MADRIGNANI, C. A., *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato, Bari 1972.
- MAFFEI, G., *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati, Firenze 2017.
- MANN, Th., *I Buddenbrook*, trad. di F. Jesi e S. Speciale Scalia, Garzanti, Milano 1991.
- MARIANI, G., *Federico De Roberto narratore*, Il Sagittario, Roma 1950.
- PELLINI, P., *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 212-235.

POLACCO, M., *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125.

POLACCO, M., *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, in F. Bertoni, D. Giglioli (a cura), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Pendragon, Bologna 1999, pp. 149-174.

RU, Y.-L., *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992.

RUSSO, L., *Ritratti e disegni storici*, Vol. 4, Sansoni, Firenze 1964.

SARTORI, A., *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, Palgrave, Cham 2022.

SASS, L., *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Basic Books, New York 1992.

SCARFONE, G., *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 7-22.

SCIASCIA, L., *Croce aveva torto: I Viceré è un grande romanzo*, in *La Repubblica*, 14-14 agosto 1977.

WELGE, J., *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015.

Note

- ¹ M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125, si veda p. 96; J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015, pp. 16 ss.
- ² G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 7-22, in particolare pp. 16-18.
- ³ Ivi, p. 17.
- ⁴ R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005.
- ⁵ M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, cit., p. 111.
- ⁶ Y.-L. Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992, pp. 36-37. Trad. di A. S.
- ⁷ G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, cit., p. 16.
- ⁸ R. Boyers, *The Family Novel*, in «Salmagundi», XXVI, 1974, pp. 3-25, qui p. 8. Trad. Di A. S.
- ⁹ Th. Mann, *I Buddenbrook*, trad. di F. Jesi e S. Speciale Scalia, Garzanti, Milano 1991, p. 98.
- ¹⁰ Ivi, p. 37.
- ¹¹ Ivi, p. 153.
- ¹² Ivi, p. 251.
- ¹³ Ivi, p. 343.
- ¹⁴ Ivi, p. 335.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ R. Chianura, «Après moi le déluge»: I Viceré come romanzo di famiglia, Tesi, Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, a. a. 2018/2019, pp. 160-161.
- ¹⁷ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldtime Be Light»*, in «Allegoria», XXXIII, 84, luglio/dicembre 2021, pp. 22-44, qui p. 25.
- ¹⁸ R. Chianura, *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 75-95, qui p. 91.
- ¹⁹ F. De Roberto, *I Viceré*, Newton, Milano 1995, pp. 68 e 43.
- ²⁰ E. Cecil, *Primogeniture: A Short History of Its Development in Various Countries and Its Practical Effects*, John Murray, Londra 1895, pp. 149 e 152.
- ²¹ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 22.
- ²² Ivi, p. 32.
- ²³ A. Ciavarella (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana. Celebrazioni bicentarie*, Biblioteca Universitaria, Catania 1755-1955, Giannotta, Catania 1955, p. 129.
- ²⁴ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 37.
- ²⁵ Prima della *renaissance* dell'interesse per De Roberto inaugurata da Sciascia, si vedano, ad esempio, G. Mariani, *Federico De Roberto narratore*, Il Saggiatore, Roma 1950; L. Russo, *Ritratti e disegni storici*, Vol. 4, Sansoni, Firenze 1964, pp. 321-332; C. A. Madrigani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato, Bari 1972. Questo ultimo studio prende decisamente le distanze dalla stroncatura di Benedetto Croce, della quale si dirà in conclusione del testo. Tra gli studi più recenti, oltre alla tesi di laurea magistrale di Chianura (vedi nota 16), cfr., ad esempio, M. Polacco, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, in F. Bertoni, D. Giglioli (a cura), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Pendragon, Bologna 1999, pp. 149-174; P. Pellini, *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 212-235.
- ²⁶ L. Sciascia, *Croce aveva torto: I Viceré è un grande romanzo*, in *La Repubblica*, 14-15 agosto 1977.
- ²⁷ La Principessa Teresa rappresenta un «vuoto», ma «continua nondimeno a essere il centro della narrazione, generando degli effetti altrettanto, e forse, più incisivi, di quelli prodotti mentre era in vita», R. Galvagno, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Marsilio, Venezia 2017, p. 83.
- ²⁸ Su questo aspetto dei *Viceré*, si veda A. Sartori, *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, Palgrave, Cham 2022, pp. 142-171. L'accostamento con la terminologia medica di Sighele, *succubus* e *incubus*, è stata proposta da G. Grana, *I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Marzorati, Milano 1982, p. 400.
- ²⁹ «No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa», in F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 304.
- ³⁰ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 98.
- ³¹ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 43.
- ³² F. De Roberto, *Documenti umani*, Milano, Treves 1888, ix.
- ³³ Ivi, vii.
- ³⁴ *I Viceré*, cit., p. 43.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ C. Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza, e alle discipline carcerarie*, Fratelli Bocca, Torino 1896.

³⁸ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 43.

³⁹ G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati, Firenze 2017, pp. 305-308.

⁴⁰ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 43.

⁴¹ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, cit., p. 54.

⁴² F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 124.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ M. Polacco, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, cit.

⁴⁵ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 124.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ Ivi, p. 126.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Ivi, p. 237.

⁵² A. Sartori, *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, cit., p. 153.

⁵³ Ivi, p. 24.

⁵⁴ Ivi, p. 263.

⁵⁵ R. Chianura, *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, cit., p. 92.

⁵⁶ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, cit., p. 26.

⁵⁷ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, cit., p. 56. Trad. di A. S.

⁵⁸ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 3.

⁵⁹ L. Sass, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Basic Books, New York 1992, p. 84. Corsivo mio.

⁶⁰ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. 6, Laterza, Bari 1940, p. 143.

GENIO E SREGOLATEZZA.
PERCORSO NARRATIVO
DI UNA FAMIGLIA DISGREGATA
IN *I DIVORATORI* (1911) DI ANNIE VIVANTI

*L'opera di Annie Vivanti rappresenta un affascinante punto d'incontro fra la cultura anglo-americana e quella italiana dei primi del Novecento. Cresciuta a Londra e negli Stati Uniti, si accosta fin da giovane alla letteratura italiana, grazie anche all'amicizia con Giosuè Carducci. Amante della mondanità, ma indifferente all'estetismo dannunziano, la Vivanti sa dosare con ironia spunti autobiografici e pura creazione, diremmo quasi surreale. L'autrice viene spesso accomunata ad altri scrittori rosa o d'appendice; eppure di rado scende a compromessi con forme narrative preconfezionate. È il caso del romanzo *I divoratori* (1910 in inglese; 1911 in italiano), una saga familiare improntata sul tema della genialità, vista come un oscuro sortilegio che annienta non solo chi ne è provvisto, ma anche chi la asseconda. Il narratore onnisciente neutralizza molti dei luoghi comuni che contraddistinguono i racconti familiari – dalla saggezza del patriarca, al ruolo salvifico delle nuove generazioni – passando per una prospettiva femminile dove istintività e slancio creativo, non privi di cinica autoironia, prevalgono sul buon senso della madre di famiglia. A partire da queste premesse, il saggio intende evidenziare alcune soluzioni narratologiche adottate in questo romanzo*

famigliare sui generis.

Parole chiave: *famiglia, narratologia, realismo, ereditarietà, genio, Vivanti*

*The work of Annie Vivanti stands at a fascinating crossroads between early 20th-century Anglo-American and Italian cultures. Raised in London and the USA, she approached Italian literature early in her life, also thanks to her friendship with Giosuè Carducci. A great socialite, but indifferent to D'Annunzio's aestheticism, Vivanti is able to merge ironic autobiographic cues and pure fiction, verging on the surreal. The writer is often compared with other romance or feuilleton authors; yet she rarely compromises with pre-packaged narrative forms. It is the case of the novel *I divoratori* (1910 in English; 1911 in Italian), a family saga centred on the theme of genius as an obscure spell that annihilates not only those who possess it, but also anyone who champions it. The omniscient narrator neutralises many of the clichés of family fiction – from the wisdom of the patriarch, to the saving role of the new generations – adopting a female perspective where instinct and creative impulse, not without cynical self-irony, prevail over the common sense of the mother figure. Starting from these assumptions, this essay intends to highlight some of the narrative solutions adopted in this atypical family novel.*

Keywords: *family, narratology, realism, heredity, genius, Vivanti*

E sai pure come sono le donne!... Per loro 'la famiglia'
è sempre una cosa insopportabile¹.

Il nome di Annie Vivanti rievoca un episodio di cronaca rosa che sollevò non poco scalpore negli ambienti letterari, e non, di fine Ottocento. Si tratta dell'insolita storia d'amore e d'amicizia fra la giovane autrice, allora ventitreenne, e Giosuè Carducci, di trent'anni più anziano. Vivanti aveva ottenuto di pubblicare un suo volume di poesie presso Treves a condizione che fosse riuscita a carpire una prefazione dal sommo poeta. La poetessa gli invia un biglietto nel quale chiede udienza, spiegando di non essere italiana, ma, «profonda ammiratrice del Vostro linguaggio e di Voi, il più forte dei suoi poeti»². In effetti Annie era nata in Inghilterra nel 1866, seppur da genitori non anglofoni. Il padre Anselmo, commerciante di seta mantovano di origine ebraica, oltre che mazziniano convinto, per sfuggire alla polizia austriaca si era rifugiato in Svizzera e, dal 1855, a Londra. La madre, invece, era una scrittrice e traduttrice tedesca, grande amica di Karl Marx e promotrice di un

salotto letterario che radunava l'élite tedesca in esilio nella capitale inglese.

La Vivanti figura di rado nelle antologie. Infatti, al successo di pubblico di cui godette nell'arco della sua prolifica carriera letteraria non corrispose un altrettanto unanime apprezzamento da parte della critica, spesso prevenuta nei confronti del binomio donna-letteratura. Lo stesso Carducci, nella sopracitata prefazione alle poesie della Vivanti, afferma di aver concesso per la prima volta una deroga al suo personale «codice poetico» secondo cui alle donne sia «proibito far versi», ma non risparmia un commento beffardo ed evasivo: «La sua poesia, Signorina, è ciò che è [...], ma poesia è; quale dee quasi fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo)»³. Uno dei primi cauti estimatori della scrittrice, Benedetto Croce, ne ammira la spontaneità, «la passione fulminea, violenta e fuggevole, che si dà per quel che è, senza reticenze e scrupoli e contrasti morali, come senza inganni sentimentali»⁴. Ne traccia un ritratto che evidenzia la carica istintiva e la ribellione all'accademia, ma sottintende una mancanza di ricercatezza formale. Va spiegato però che i commenti di Croce qui riportati si limitano alle liriche e al primo romanzo della Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto* (1891). Anche sul fronte femminile la scrittrice sembra trovare ben poca solidarietà. Dalle colonne del *Mattino* di Napoli, Matilde Serao inventa l'appellativo di 'vivantine' per definire le giovani imitatrici dello stile semplice, audace e fuori dagli schemi dell'autrice di *Lirica* (1890)⁵. Non meno lusinghiera la definizione che l'autrice napoletana riserva alla Vivanti, un «ingegno virile», a evidenziarne la singolarità irriverente. Un altro contemporaneo, Giuseppe Antonio Borgese, nega alla scrittrice una vera consapevolezza artistica, parlando della sua capacità di «creare capolavori senza volerlo e senza saperlo»⁶. Luigi Russo, come vedremo, sottolinea più gli aspetti scandalistici dei soggetti della scrittrice che non una coerente scelta letteraria. Ci vorrà il postmodernismo, attorno agli anni Ottanta del secolo scorso, con la messa in dubbio della netta separazione fra letteratura "alta" e "di consumo", ad aggirare l'ostacolo di definire l'opera della Vivanti come "degn" di essere riscoperta sulla base di presunti canoni estetici. In questa direzione, una recente raccolta di saggi edita da Sharon Wood ed Erica Moretti⁷ ha finalmente messo in luce non solo la portata sociologica e di genere dell'opera della scrittrice, ma anche la rilevanza cosmopolita, la forte carica polemica nei confronti della mentalità imperialista inglese, il giornalismo militante, l'adesione, mal ricambiata, al fascismo, per citare solo alcuni punti di interesse. Insomma, la Vivanti, al di là di oziosi giudizi di valore, si profila come una figura a tutto tondo della prima metà del ventesimo secolo. Detto questo, il presente breve saggio è dedicato a un aspetto della narrativa di Annie Vivanti ancora in parte trascurato, vale a dire il modo in cui le motivazioni che sottostanno a una diegesi spesso tortuosa forniscano l'occasione alla

scrittrice e al suo alter ego narrante per ridisegnare i confini assai labili fra realtà e finzione.

L'innegabile elemento cosmopolita che contraddistingue la Vivanti emerge con particolare rilevanza nella scelta bilingue, o trilingue, se consideriamo il tedesco di molti suoi articoli e reportage. A dimostrazione della sua duttilità linguistica è il romanzo al centro di questa analisi, *I divoratori* del 1911, versione autotradotta, e in larga parte riscritta in italiano dall'originale inglese apparso l'anno precedente. Il romanzo esce dopo alcuni anni di relativo silenzio, nei quali la Vivanti si era dedicata anima e corpo – o così pare dai suoi scritti dell'epoca⁸ – alla figlia Vivien, nata dal matrimonio con il corrispondente e separatista anglo-irlandese John Smith Chartres⁹. Vedremo in seguito il motivo di questa dedizione così esclusiva, quasi simbiotica, nei confronti della figlia.

Per quale ragione ci siamo soffermati sull'incontro fra Vivanti e Carducci? Prima di tutto per ribadire la matrice culturale dalla quale prende le mosse la scrittrice, vale a dire un'aderenza al tardo romanticismo e alla scapigliatura, oltre a una marcata distanza dal decadentismo estetizzante di D'Annunzio, così come dal verismo, la cui fiamma stava per estinguersi dopo il quasi completo ritirarsi di Verga dalla scena letteraria. D'altro canto, il richiamo al fatto di cronaca rosa serve a evidenziare il costante parallelismo fra vita reale e finzione che non solo rispecchia l'esistenza rocambolesca, "zingaresca", della Vivanti, ma anche, e soprattutto, si ripercuote sulla sua poetica narrativa, con particolare enfasi sul romanzo *I divoratori*. A riprova di questo uso metaforico e semiotico del nesso realtà-finzione si dimostra fondamentale l'apporto teorico di Jurij Lotman, in particolare gli scritti in cui descrive la semiosi del comportamento quotidiano fra i ranghi dell'aristocrazia russa di fine Settecento, oltre a un saggio sul rapporto arte-realtà nel ritratto¹⁰. Nonostante le oggettive differenze storico-culturali tra gli esempi illustrati da Lotman e il vissuto cosmopolita di Vivanti, è possibile ravvisare più di un'affinità con la visione letteraria e la tensione fra vita quotidiana e dimensione artistico-narrativa, soprattutto di fronte a una delle opere più schiettamente autobiografiche della scrittrice.

Quale posto occupa la Vivanti nel panorama storico-letterario del suo tempo? A quali correnti si ispira? Nella sua disamina di tre degli -ismi artistici fondamentali dell'Ottocento, Pierluigi Pellini riconosce nel trinomio realismo, naturalismo e verismo una matrice comune, condensata nella «retorica del nuovo e dell'originalità» di stampo romantico¹¹. Citando Auerbach, Pellini afferma come la poetica realista degli anni Trenta dell'Ottocento – in primis di Stendhal e Balzac – faccia uso di tre innovazioni stilistiche che si tramutano in scelte estetiche: un'accurata ricostruzione storica di ambientazioni e stili di vita; la presenza di personaggi di varia estrazione sociale; la polifonia di linguaggi e socioletti con cui la realtà

viene riscoperta¹². Il naturalismo fa sue queste innovazioni, ma amplia lo spettro visivo e sensoriale ai ceti più umili, fino a oltrepassare, per l'epoca, i limiti della decenza e del buon gusto. Inoltre, il romanziere naturalista spinge oltre la molteplicità di prospettive adottando un punto di vista impersonale, acritico, ostile alla «vocazione moraleggiante e consolatoria, se non moralista»¹³ dei tardo-romantici. Compie quindi un passo avanti nella ricreazione del “vero” rispetto al narratore realista che invece si poneva come osservatore privilegiato della società. Inoltre, nel romanzo realista si attua spesso un processo di identificazione del lettore con i protagonisti, anche nei loro risvolti tragici, mentre l'intreccio naturalista, privo di eroi positivi, offre ben pochi appigli a un'emulazione. D'altro canto, la varietà di luoghi e tipi umani consente al naturalista una polifonia ancora più accentuata che non nel romanzo realista. Questa pluralità di voci e registri linguistici, che in Zola appare talvolta strumentale a un'indagine clinica del microcosmo narrativo, nel romanzo verghiano, per esempio, assume dimensioni corali, epiche. Come ci dice Luigi Russo, il verismo siciliano ha conferito «vita artistica e letteraria all'etica vigorosa dei primitivi della provincia»¹⁴. In effetti, la Vivanti pare non aderire ad alcuna di queste linee programmatiche sebbene, come vedremo, sappia sfruttare, e sovvertire alcune peculiarità ascrivibili al naturalismo.

Il titolo dell'opera, *I divoratori*, è lo stesso dell'originale inglese, *The Devourers*. Entrambe le versioni riportano un notevole successo di pubblico e, per l'autrice, l'edizione italiana significa un rientro trionfale sulla scena letteraria dopo un'assenza dal continente di circa dieci anni. La stessa Vivanti spiega come le due versioni differiscano in maniera vistosa per forma e scelte stilistiche e, in effetti, come segnalato da Marianna Deganutti, la presenza di anglicismi più o meno consapevoli nell'autotraduzione italiana, oltre a una diversa sensibilità nei confronti di lettori italiani e anglofoni, evidenziano una maggior disinvoltura della Vivanti in inglese¹⁵. Non a torto, Carlo Caporossi parla di riscrittura in lingua italiana, non di traduzione¹⁶. D'altro canto, va notato come il linguaggio a volte idiosincratico della versione italiana¹⁷ conferisca alla narrazione un tono più immediato e colloquiale, alquanto inconsueto per la prosa d'arte italiana dell'epoca.

Chi sono i divoratori del titolo? L'autrice ci presenta già una metafora che associa i rapporti familiari, in particolare fra madre e figlia, ma non solo, all'atto di inghiottire, consumare le energie fisiche e morali altrui senza una reale consapevolezza né da parte del divoratore, né di quella del divorato. I tre brevi aneddoti che fanno da epigrafe al romanzo evidenziano questa ineluttabilità. Eccone due:

C'era un uomo che aveva un canarino; e disse: “Che caro canarino! Se potesse diventare un'aquila!” Iddio disse: “Nutrilo del tuo sangue, e diverrà un'aquila”. Allora l'uomo lo nutrì del suo

cuore.

E il canarino divenne un'aquila, e gli strappò gli occhi.

[...]

C'era un uomo e una donna che avevano un bambino. E dissero: “Che caro bambino!... se potesse diventare un genio¹⁸!”

Fin dal principio emerge il tema portante del romanzo: l'estro naturale, la genialità come frutto, o scherzo del destino, e il sacrificio imposto a chi deve nutrire questo processo inarrestabile. Significativa è anche la dedica con cui la Vivanti rende omaggio alla figlia, al tempo quasi diciottenne, che suona come un avvertimento, soprattutto alla luce di quanto letto prima:

Ad una meravigliosa bambina ch'io amo dedico questo libro perché lo legga quando avrà dei meravigliosi bambini suoi.¹⁹

La versione italiana non rende con esattezza l'originale inglese, che parla di *wonderchild*, “bambina/figlia prodigio”. Era stato questo il destino di Vivien (1893-1941), fenomeno del violino e celebrità europea negli anni fra il 1900 e il 1907, fino al definitivo ritiro dalle scene nel 1913. La data della dedica è pertanto di tre anni successiva all'epilogo della carriera fulminante della musicista, tanto che Anne Urbancic ipotizza vi si possa leggere un sentimento inconfessato di rivalsa della madre, ora libera di riprendere la propria carriera letteraria²⁰.

Da queste premesse tutt'altro che idilliache si sviluppa l'idea di famiglia che attraversa le oltre quattrocento pagine del romanzo. Al centro della storia troviamo tre generazioni di donne, di figlie e di madri, che si allontanano con un progressivo moto di indipendenza dalle figure maschili e da quello che esse rappresentano. La prima di queste figure maschili a comparire nel testo è il patriarca, suocero di una delle protagoniste, il quale soffre di demenza senile e muore assiderato in aperta campagna in seguito a una fuga di cui nessuno si accorge, poiché l'attenzione è tutta rivolta alla rampolla della famiglia, la piccola Annunziata, detta Nancy, che si era allontanata anche lei da casa. Il nonno non è il solo personaggio maschile della famiglia a soffrire di condizioni psico-fisiche debilitanti. È il caso infatti di Tom, il padre inglese di Nancy, gravemente malato ai polmoni e per questo mandato in una sorta di esilio dorato a Davos, in Svizzera, in cui viene confinato fino alla morte, per non recare danno alla salute della neonata. Va da sé invece che la moglie Valeria, di origini italiane, gode di ottima salute²¹.

Ricollegandoci alle categorie testuali descritte da Pellini, la polifonia, tipica del romanzo realista e verista, sembra lontana anni luce dalla monodia onnisciente della Vivanti, e altrettanto possiamo dire della vena sociologica e polemica perseguita, almeno formalmente, dal naturalismo o dal verismo. D'altro canto, un elemento cruciale nella narrativa zoliana e, seppure con intenzioni diverse, nella poesia simbolista è, continua Pellini, il «ricorso frequente a una tecnica di ripetizione anaforica riconducibile, sia pure con una certa approssimazione, a quella musicale del *Leitmotiv*».²² La Vivanti autrice implicita pare infatti attingere in piena libertà a uno dei *Leitmotiv* più cari al naturalismo, l'eredità di vizi e tare fisiche e morali. Riesce però a svuotarlo del senso programmatico o pseudoscientifico originario, facendone uno strumento polemico contro la disparità di genere. Nel caso de *I divoratori*, infatti, l'ereditarietà si accanisce sulle principali figure maschili del romanzo. Che si tratti di mariti malati, assenti, o talmente perfetti da risultare intollerabili, o cugini di vario grado aspiranti consorti di rimpiazzo, come lo sfaccendato Antonio, gli uomini del romanzo si trovano intrappolati dalla nomea di individui segnati nel fisico e nell'animo. In particolare, il marito di Nancy, Aldo, playboy napoletano che si fa strada negli ambienti altoborghesi di New York grazie al fatto di essere, come lo descrive la cognata, «visualmente dilettevole»²³. Nei momenti di maggiori ristrettezze della coppia, veniamo a sapere che il giovane napoletano di buona famiglia discende invece da volgari commercianti di Corallo di Via Chiaia, e da questi ha ereditato la grettezza e l'avidità. A questo punto è interessante notare come il tema dell'ereditarietà dei caratteri negativi influisca sul modo in cui i personaggi vengono rappresentati, vale a dire tramite l'uso dello straniamento e dell'indiretto libero tipici della poetica naturalista-verista. La voce narrante sembra così astenersi da giudizi di valore su quasi tutte le figure maschili: come ci dice Giulio Herzeg, parlando di De Roberto, «si ritira in disparte, mette avanti il suo personaggio»²⁴. Eppure, è nel sottotesto di tali discorsi indiretti che la narratrice prende una posizione critica e polemica nei confronti di un realismo ormai di facciata. Lo fa quando, ad esempio, riporta discorsi dei personaggi senza interpunzione e li contamina con espressioni idiosincratiche che la voce narrante, esterna alle vicende, ha appreso, grazie alla sua presunta onniscienza, dai discorsi di altri personaggi, quasi sempre femminili. In definitiva, abbiamo una voce narrante che prende posizione nei confronti della realtà romanzesca grazie ai suoi stessi personaggi, e trasmette loro informazioni e valori che essa sola sarebbe stata in grado di carpire, negando, in questo modo, il principio d'impersonalità, seppur utilizzando i presunti stilemi del realismo.

Ad esempio, quando Nancy e la figlia vengono abbandonate da Aldo, la donna riflette, attraverso una forma discorsiva libera, sulle ragioni di quel gesto:

Aldo non sarebbe tornato! Non sarebbe più ritornato. Le aveva lasciate sole, lei e Anne-Marie; sole ad affrontare la vita.

[...]

Povero Aldo! Così decorativo, così estetico, così inetto alla lotta per l'esistenza! Dunque non sarebbe tornato più. Dopo tutto, come biasimarlo? Che cosa trovava quando veniva a casa? Queste bruttezze, queste meschinità. Null'altro.

[...]

E per Aldo non ebbe che pietà²⁵.

In questo brano i commenti, filtrati dal discorso indiretto libero, riprendono considerazioni cariche di cinismo della cognata di Nancy, la quale, in sua assenza, aveva detto al proprio marito che ben presto Nancy si sarebbe stancata della piattezza morale di Aldo, si sarebbe trovata un amante e sarebbe stata contenta lo stesso. Il fatto che Nancy non voglia biasimare la fuga del marito non appare come una resa della donna di fronte ai colpi di testa del padre di famiglia, a cui è concessa ogni libertà, bensì la rivendicazione di una piena uguaglianza, tale per cui la moglie, non senza ironia, tralascia di proposito ogni riferimento alle responsabilità tradizionali dell'uomo nel reggere le sorti della famiglia. Altrove Nancy, preso di nuovo a prestito il gergo della cognata, aveva affermato che Aldo non sarebbe stato l'uomo «baluardo»²⁶ che ci si sarebbe potuti aspettare da lui.

Di particolare efficacia, sempre ai fini di una dinamicità senso-testo, è l'ulteriore impiego del discorso indiretto libero, non al fine di creare immediatezza e impersonalità, bensì a scopo antirealistico. È il caso dell'episodio, diremmo farsesco, del ritorno di Aldo dopo anni trascorsi fra i fasti del belmondo europeo. La scena si apre con un dialogo alquanto convenzionale, se non fosse per l'inversione dei ruoli, dove il marito traviato pretende di riappropriarsi del ruolo di protettore e patriarca. Incapace, tuttavia, di convincere la moglie a riammetterlo in casa, soprattutto dopo le accuse di Aldo che Nancy avesse approfittato del talento di Anne-Marie per trarne profitto, il marito si affida al giudizio *super partes* della bambina della coppia, sperando di far breccia nella sua sensibilità. La bambina, incredula e diffidente, arriva a chiedere dapprima conferma alla madre che si tratti del genitore e poi, dopo averlo respinto, lo richiama a sé, non per dimostrargli di averlo perdonato, ma solo perché, essendo più alto, può aiutarla a recuperare un palloncino volato fino al soffitto. Il discorso indiretto libero in questo caso non sta a indicare l'obiettività della rappresentazione, bensì una presa di distanza dal personaggio giudicato indegno di far parte della famiglia, ma anche della diegesi. Infatti, viene prima liquidato da Anne-Marie con una breve uscita

sarcastica: «“Che strano uomo! [...] Era davvero mio padre?”»²⁷. Infine, il congedo definitivo dal personaggio si svolge in poche parole attraverso l'unisono fra personaggi e voce narrante: «Aldo tirò giù il pallone. Poi se ne andò. Fuori dalla stanza – fuori dalla loro vita – fuori dal racconto»²⁸.

Un altro stilema caro al realismo, soprattutto naturalista, è la descrizione minuziosa di ambienti e personaggi che conduce spesso a definirne la personalità, talvolta oscura, attraverso un nesso fra caratteristiche fisiche e ambiente e individualità. La voce narrante de *I Divoratori* utilizza anche in questo caso la descrizione ma a un livello iperbolico tale da rendere vana ogni intenzione di resa obiettiva dei soggetti o degli ambienti. Per esempio, la descrizione dell'attrice Nunziata Villari in fuga d'amore con Nino, il cugino di Valeria, rileva dettagli surreali, spersonalizzanti: «Nunziata era docile e leggiadra, drappeggiata in vesti meravigliose, e adorna di grandi cappelli inverosimili»²⁹. Altrove è il dialogo, altro accorgimento tipico dello stile naturalista-verista che, per eccesso di prolissità, si rivela intenzionalmente vacuo, come vacui sono i rapporti fra i membri della famiglia. Per esempio l'arrivo di Nino, tutt'altro che un esempio di rettitudine, viene reso con un dialogo ridondante e insipido come il personaggio, il cui tono di rimprovero per Aldo ci appare alquanto inconsistente:

– Come va, Valeria? – e la baciò in fronte. – Come va, Nancy? – e le baciò la mano. – Come va, Anne-Marie? – e la baciò sul capo biondo. – Cos'è successo? Che cosa ha fatto Aldo?³⁰

Da quanto detto si delinea un doppio filo polemico fra il realismo di stampo naturalista per cui l'ereditarietà dei caratteri fisici e morali alla Zola è un po' l'emblema e, d'altro lato, il sistema patriarcale, anch'esso fondato su un criterio di successione patrilineare dei privilegi destinato però a fallire per oggettiva inettitudine di chi ne fa parte. Questo fallimento si esprime a livello narratologico con il ripudio delle strategie diegetiche che contraddistinguono il realismo, che la Vivanti smonta per fasi successive. Al riguardo, il commento, diremmo non troppo lusinghiero, di Luigi Russo per cui l'autrice più che di «drammi di anime», viene ad occuparsi di «fatti di cronaca palpitanti» raccontati con «nervi sensibili e fantasia allucinante»³¹, diventa quasi un complimento perché non farebbe che confermare la natura aleatoria della realtà extradiegetica intesa come precisione storica, poiché è proprio nella cronaca, vista come rappresentazione “in soggettiva” di un evento, che realtà e finzione vengono spesso a confondersi.

Alla luce di quanto detto, la dominante del romanzo, il “divorare”, tanto concreta nella sua crudezza, viene a traspirare sul piano metaforico della genialità letteraria o musicale,

e ci pone di fronte non tanto alla negazione, quanto allo svuotamento di senso di ogni riduzione del reale alla sua dimensione concreta, letterale. Come ci dice Franciscu Sedda, richiamandosi a Lotman, il realismo e il positivismo quali correnti artistiche si fondano sulla «autoconvinzione di un linguaggio che possa semplicemente descrivere la realtà»³² attraverso la metonimia, vale a dire una figura retorica basata sulla «sostituzione per contiguità, associazione, causalità»³³. Per giunta, la nozione stessa di realtà si presta ad almeno due concezioni diverse. Secondo Lotman sussistono, da un lato, «la realtà come gerarchia di valori, essenza di un fenomeno», vale a dire un evento emblematico che ne riassume tanti altri; dall'altro «la realtà come episodio colto per un istante»³⁴, dove prevale l'immediatezza della percezione del reale, al di là del fatto che sia rappresentativo di una condizione più generale. Questa contrapposizione si manifesta, nel romanzo, nello scontro fra genialità e quotidiano, fra narrazione e aneddoto autobiografico. A proposito, che ruolo riveste la genialità nello scambio semiotico fra vita quotidiana e finzione romanzesca? La genialità di Anne-Marie, con la sua dose di concretezza, fatta di senso pratico piuttosto che di ispirazione metafisica, fa da codice intermedio-traduttore fra vita quotidiana e arte (musicale, narrativa), stabilendo una sorta di equivalenza, per cui l'arte viene ad assumere la stessa capacità di significazione della realtà quotidiana, e viceversa, al punto che le due entità vengono spesso a sovrapporsi. Un esempio di questo ruolo da intermediaria della piccola Anne-Marie si ha nell'episodio in cui la bambina esegue al violino cinque variazioni della Chaconne di Bach di fronte a un Musicista Vero, scettico sulle capacità della giovane interprete di saper sondare le profondità artistiche del grande compositore. Una volta eseguiti i brani, la bambina si rivolge al critico con fare irruento: «“E adesso che cosa avete capito? Che cosa dice Bach a voi, sciocco uomo, più di quello che dice a me?”»³⁵. Il critico reagisce con sarcasmo: «“Temo – disse – che per le ragazzine troppa musica non faccia bene ai nervi”»³⁶. Per tutta risposta, la bambina chiede alla madre di rammentarle quel che le aveva detto dei piccoli alberghi messicani. La madre ricorda: «“Ho detto che non vi si trova che quello che si porta con sé”»³⁷. Tramite questo stralcio di vita vissuta, e attraverso le parole di Nancy, Anne-Marie trae un insegnamento sul concetto di arte applicato all'esecuzione musicale: «“Vuoi dire che nella musica non si trova che quello che si porta con sé, nella propria anima?”»³⁸. A quelle parole il Musicista Vero se ne va disgustato perché incapace di cogliere il nesso fra quotidiano e arte.

In definitiva, che valore ha questo ingresso dell'arte nella vita? Sedda ci dà una risposta esemplare che può servire da emblema di senso per *I divoratori* e, forse, per l'intera opera narrativa della Vivanti: «l'arte entra nella vita per rendere presente, visibile, ciò che della vita necessariamente sfugge»³⁹. Quali aspetti della vita emergono per il tramite dell'arte nel

romanzo? Innanzi tutto, l'idea di "genio" quale livello superiore, individualizzato, dell'esistere, in grado di sciogliere ogni tipo di legame filiale e disgregare i preconcezioni attorno all'idea di coesione familiare.

Volendo sondare più in profondità il ruolo svolto dai personaggi e dalla loro pluridiscorsività nel definire nuove 'realità' alternative a quella autobiografica, idealizzata, della voce narrante, ci viene in aiuto un saggio di Jurij Lotman sul ritratto, che il semiologo definisce «il genere pittorico più "metaforico"»⁴⁰ per la sua natura «polifonica»⁴¹ e la capacità di evocare uno spazio-tempo «pluristratificato»⁴². In questo saggio, Lotman osserva come la dinamicità, un aspetto che potremmo definire secondario in un'opera pittorica, ha invece una rilevanza di significato che altre arti cinetiche quali la danza o il cinema non posseggono, poiché esse si servono del movimento come dispositivo retorico convenzionale. Nel ritratto, invece, «la dinamicità è una delle dominanti artistiche [...]. Il tempo del ritratto è dinamico, il suo "presente" è sempre gravido di memoria del passato e di presentimento del futuro»⁴³. Nel descrivere questo dinamismo, Lotman passa agevolmente dal ritratto pittorico a quello poetico o romanzesco, citando Puškin, Gogol', Zabolockij. Sulla base di questa fluidità, possiamo chiederci dove si costruisce la dinamicità semiotica di un ritratto quando il mezzo non è pittorico, bensì narrativo. In particolare, possiamo chiederci quale nesso ci possa essere fra il romanzo della Vivanti e la tecnica ritrattistica con cui la scrittrice intende trasferire sulla tela narrativa un riflesso "speculare" della propria esperienza autobiografica. In primo luogo, grazie a questa poliedricità semiotica – cui concorrono soggetto rappresentato, spazio-tempo della rappresentazione, presenza o assenza di altre figure, soggetto rappresentante, punto di vista, e quant'altro – la realtà narrata viene a prendere il sopravvento su quella extranarrativa. Come rileva Caporossi, Vivanti rientra in Europa nel 1900 dopo una serie di traversie personali e uno scandalo extraconiugale, seguito al misterioso suicidio di un corteggiatore, Sydney Samuel, figlio di un rabbino ed erede di una delle famiglie ebraiche più in vista di Londra⁴⁴; notizia che ha vasta eco anche in Italia. La celebrità riflessa della figlia, l'occasione per Annie di riscattare la propria reputazione vestendo i panni (più o meno genuini) della madre sollecita e premurosa, uniti all'operazione letteraria-commerciale del romanzo di famiglia contribuiscono a quella che Caporossi descrive come una «ben studiata rinascita del personaggio Vivanti [...] madre e sposa felice, di cultura e di livello internazionale, ironica e compassata»⁴⁵. Con questo non si vuole tacciare la Vivanti di ipocrisia o calcolo personale, anche perché, come evidenziato, sussiste un nesso talmente intrinseco fra personaggio pubblico e privato da non poterli in alcun modo scindere, né tantomeno farne oggetto di giudizio etico-morale. In secondo luogo, un aspetto fondamentale della dinamicità del ritratto

in Vivanti che, per molti versi, trascende il dato biografico, è la permeabilità del narratore esterno alle vicende, e solo in apparenza onnisciente, che assimila elementi del vivere e del sentire dei suoi personaggi. Questo cambio di prospettiva e schema di valori, famigliari e non, che pone realtà e finzione sullo stesso piano di veridicità, fa dimenticare al lettore, come detto, ogni presunto mascheramento da parte dell'autrice implicita.

Lotman intravede nel ritratto l'espressione massima di un quesito essenziale che riveste l'identità più intima dell'individuo. Infatti, alla base del ritratto come indagine filosofica «si trova il confronto tra *ciò che l'uomo è* e *ciò che l'uomo dovrebbe essere*» (78; enfasi dell'autore). È rilevante, ai fini del nostro studio, come il ritratto trascenda l'oggetto reale che, anzi, rispecchiandosi nel ritratto stesso (sia esso il proprio o quello della divinità), viene esortato a trovare in esso «un parametro per giudicare se stesso»⁴⁶.

Applicando la semiosi del ritratto al genere letterario, quale poetica viene a sostituire il realismo di stampo naturalista nel romanzo? Si tratta, a ben vedere, di una nuova metafora dell'ereditarietà che non ha più a che vedere con l'evoluzione darwiniana dei caratteri fisici o morali, ma che tuttavia comporta una selezione della specie, vale a dire la metafora dei divoratori. Si tratta quindi ora non più di un'eredità psicofisica patriarcale, bensì di un'ereditarietà metafisica e matrilineare; un ritratto d'artista che si tramanda di generazione in generazione. La genialità, quella che T.S. Eliot chiama «individual talent»⁴⁷, nel senso di una perfezione poetica cui si giunge per rinuncia a trasporre nel testo la propria individualità autobiografica, si tramanda qui da madre a figlia e si manifesta come continua rifrazione dell'immaginario soggettivo nella realtà, tale per cui la netta separazione fra i due mondi tende a scomparire. Così, ad esempio, Nancy crea di sé una sofisticata, seppur vezzosa immagine poetica nelle lettere che scrive a uno sconosciuto inglese che le aveva regalato, in maniera del tutto involontaria, un mazzo di orchidee. Il discorso indiretto libero con cui viene descritto l'intento ammaliatore della protagonista riesce a fondere, anziché separare, voce narrante e personaggio:

Pingerebbe di sé una fantastica immagine, nella veste chiarazzurra, su cui le orchidee a tinte di pastello viola poserebbero, fuse in una divina dissonanza di colore [...] Ah sì! ella si servirebbe del suo ingegno letterario per stupire e incantare questo sconosciuto – lo cingerebbe, lo attorciglierebbe di frasi fini e fiammanti...⁴⁸

Lo sconosciuto, la cui personalità richiama i tratti alquanto rudi del recentemente scomparso Carducci, smaschera fin da subito l'identità e le intenzioni della donna. Nancy infatti conduce un'esistenza tutt'altro che gaudente o poetica in un sobborgo di New York.

Mentre redige lettere piene di iperboli e dettagli inventati, riconosce il proprio travestimento: «Non era più Nancy. Era “Quella delle lettere”! E Quella delle Lettere era una creatura selvatica, libera, ardente e lieta»⁴⁹. La donna cerca di sfuggire alle proprie frustrazioni creandosi un alter ego poetico, molto simile a quello della Vivanti degli esordi, con lo scopo, ben dichiarato a se stessa, di irretire lo sconosciuto, chiaramente ricco, e assicurarsi un sostegno finanziario per provvedere alla figlia, nella quale già si intravede il genio musicale. Lo sconosciuto, poi soprannominato il Selvaggio, e l'Orco, per la sua natura schiva, rivela fin da subito a Nancy, incontrata a Londra, di aver capito quali sono le sue mire verso di lui. Eppure è disposto a cedere a questa messa in scena a condizione che Nancy porti a termine il suo tanto agognato Libro, che quindi venga a scindere la figura di poetessa evanescente e sofisticata che si era costruita da quella della donna reale. È una richiesta a cui Nancy, consapevole dell'importanza esistenziale di questa fusione, non può acconsentire. Nelle ultime pagine del romanzo, appunto, Nancy dichiara morto ogni progetto letterario e riversa, in una sorta di transfer generazionale, la propria vocazione metafisica sulla figlia Anne-Marie. Senonché, proprio la figlia decide di rifugiarsi nella vita matrimoniale e rinviare quella che la narratrice chiama «ispirazione vaporosa e vaga» fatta di «melodie come mistici nastri diafani»⁵⁰ a un prossimo futuro che non arriverà più, anch'ella ormai assorbita dall'incombenza di una nuova creatura – di cui non sappiamo il genere – che, pur non parlando, già le fa capire che ha fame. Di nuovo la metafora del divorare le energie artistiche e creative rinvia al tema centrale del romanzo. In definitiva, è un'opera nella quale il personaggio femminile si allontana dalle proprie ambizioni artistiche non a causa della prevalicazione maschile, ma in onore di una discendenza tutta al femminile.

In conclusione, quindi, dal punto di vista narratologico il testo si sbarazza dei vincoli imposti dall'impersonalità del romanzo familiare naturalista-verista di fine Ottocento per abbracciare un non facile autobiografismo. Anzi, dissolve a tal punto il nesso tra finzione e realtà che il personaggio fittizio diventa reale quanto il suo riflesso autobiografico. La voce narrante è già di per sé stessa immersa nei propri meandri cronachistici per poterci restituire un quadro obiettivo della propria esperienza di madre. Ne è una riprova il primo racconto-reportage che la Vivanti dedica al cammino artistico di Vivien in *The True Story of a Wunderkind* (1905) sorta di preambolo al romanzo, poi reso in italiano, seppure in una versione assai differente, all'interno della raccolta di scritti intitolata *Zingaresca*. In questo breve sunto della vita di Vivien, non priva di incongruenze, la madre esprime soprattutto riluttanza nel vedere la figlia immolare l'infanzia al genio creativo. Pur paragonando il talento di Vivien a una «Via Dolorosa della Gloria»⁵¹, dolore e sofferenza ricadono infine sulla madre, poiché la giovane

violinista è del tutto ignara dei «pericoli e dei dolori dell'Arte»⁵².

Allo stesso modo, nel romanzo abbiamo episodi legati alla vita di Anne-Marie che ci ricordano da vicino le vicende reali – o presunte tali – occorse alla figlia. Tuttavia i personaggi reali, Annie e Vivien, sono talmente semiotizzati dalla realtà parallela degli eventi di 'cronaca' in cui sono coinvolte da travolgere ogni pretesa di realismo, ma anche ogni pretesa di simbolismo per cui un elemento narrativo sia un riflesso emblematico del reale. Questo discorso si collega per molti versi a un altro studio del semiologo Jurij Lotman sull'aristocrazia russa di fine Settecento. Lotman nota un intensificarsi del «grado di semiotizzazione, di percezione cosciente, soggettiva, della vita quotidiana come segno», tale per cui la vita quotidiana acquista «le caratteristiche del teatro»⁵³. Una volta individuata una parte da impersonare di fronte a se stessi e al pubblico, questa parte dà inizio a una serie infinita di intrecci. Si tratta di quella che l'autore definisce «poetica del comportamento» che, rinnegata dai realisti, tornerà a caratterizzare gli intellettuali di primo Ottocento. Nel romanzo della Vivanti possiamo cogliere una poetica simile: la voce narrante trasforma il comportamento quotidiano delle tre protagoniste, Valeria, Nancy e Anne-Marie, in gesti carichi di significati ulteriori, che si richiamano a due ruoli essenziali e coesistenti: da un lato la figlia prodigio, genio tirannico da assecondare; dall'altro la madre prodigio, rassegnata a vivere questa genialità esclusivamente di riflesso⁵⁴.

Viene da porsi un ultimo quesito. Il romanzo è la prima opera di un certo spessore della Vivanti dopo una lunga battuta di arresto – per lo meno in lingua italiana – che viene a coincidere con la nascita della figlia, la sua carriera folgorante, quanto effimera, di portento del violino e, evento non indifferente, la morte del Carducci nel 1906. Resta allora da chiedersi se il romanzo sia una condanna dell'autrice contro una legge dispotica secondo la quale il genio creativo trasmesso di madre in figlia non trova mai piena espressione perché inibito da un prepotente richiamo "biologico". Va detto che la figlia della Vivanti fu un talento riconosciuto in maniera unanime, cosa che non si può dire della madre, abile promotrice di se stessa, ma spesso non apprezzata o sminuita dalla critica. Forse *I divoratori* è un atto di umiltà, il riconoscimento della propria fallibilità artistica, oppure un atto di accusa verso il ruolo di madre cui la donna dei primi del Novecento doveva sottostare per una strana combinazione di leggi che era conveniente chiamare "naturali". Fatto sta che la figlia reale di Annie Vivanti chiamerà la propria figlia secondogenita Anne Marie, come la bambina prodigio del romanzo e, come la Nancy de *I divoratori*, andrà incontro all'oblio e a una fine ancor più tragica. Infatti, nel 1941 si suicida insieme al secondo marito, affetto da una malattia incurabile – ecco di nuovo emergere, stavolta sul piano biografico, il legame fra elemento

maschile e malattia. Un anno dopo muore anche Annie, ridotta in assoluta indigenza e, quale inglese di origine ebraica, invisa a un regime fascista che pochi anni prima ne aveva tollerato, seppur con sufficienza, le intemperanze.

LUIGI GUSSAGO

La Trobe University, Melbourne

Bibliografia

- ANONIMO, *Sidney Samuel A Suicide*, in «New York Times», 13 dicembre 1900.
- ANONIMO, *Mrs Chartres and Sidney Samuel. Their Religious Differences a Barrier to their Wedding*, in «Portland Daily Press», 14 dicembre 1900.
- C. CAPOROSI, *Introduzione*, in A. VIVANTI, *I divoratori*, Sellerio, Palermo 2008.
- G. CARDUCCI, *Prefazione*, in A. VIVANTI, *Lirica*, Treves, Milano 1915, pp. ix-x.
- G. CARDUCCI - A. VIVANTI, *Addio caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Feltrinelli, Milano 2019.
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, vol. 2, Laterza, Roma 1973.
- M. DEGANUTTI, *A 'Mistaken' Choice of Language? A Case of Self Translation*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, a cura di S. Wood e E. Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N.J. 2016, pp. 297-344.
- T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in «The Egoist», Settembre 1919, pp. 54-55 e 72-73.
- R. HAWKINS, P. J. DEMPSEY, *John Smith Chartres*, 2009. <https://www.dib.ie/biography/chartres-john-smith-a1625>.
- G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Sansoni, Firenze 1963.
- J. M. LOTMAN, *Retorica*, a cura di F. Sedda, Luca Sossella, Venezia 2021.
- J. M. LOTMAN, *Il ritratto*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 63-96.
- J. M. LOTMAN, *Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 261-296.
- P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- L. RUSSO, *I narratori (1850-1950)*, Casa editrice Giuseppe Principato, Milano-Messina 1951.
- L. RUSSO, *Verga romanziere e novelliere*, Edizioni Radio Italiana, Roma 1959.
- A. URBANCIC, *Staging Motherhood: Considering Annie Vivanti's Fact and Fiction*, in *Italian Women Writers, 1800–2000: Boundaries, Borders, and Transgression*, a cura di P. Sambuco, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck 2015, pp. 81-91.
- A. VIVANTI, *I divoratori*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1922.

- A. VIVANTI, *Tutte le poesie*, a cura di C. Caporossi, Olschki Firenze 2006.
- A. VIVANTI, *Lirica*, Treves, Milano 1915.
- A. VIVANTI, *The True Story of a Wunderkind*, in «Pall Mall Magazine», volume 35, 1905.
- A. VIVANTI, *Zingaresca*, Quinteri, Milano 1918.
- C. VIVANTI, *Annie Vivanti (1866-1942): L'immagine letteraria e l'opera* [tesi di laurea non pubblicata], Università Ebraica, Gerusalemme 2017.

Note

- ¹ A. Vivanti, *I divoratori*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1922, p. 172.
- ² A. Vivanti, [Bologna] *Hôtel d'Italie*, 5/XII 89, in G. Carducci - A. Vivanti, *Addio caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Feltrinelli, Milano 2019, p. 180.
- ³ G. Carducci, *Prefazione*, in A. Vivanti, *Lirica*, Treves, Milano 1915, p. ix.
- ⁴ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, vol. 2, Laterza, Roma 1973, p. 387.
- ⁵ A. Vivanti, *Tutte le poesie*, a cura di C. Caporossi, Olschki, Firenze 2006, pp. 37-38.
- ⁶ C. Caporossi in A. Vivanti, *Tutte le poesie*, cit., p. 111, citato da C. Vivanti in *Annie Vivanti (1866-1942): L'immagine letteraria e l'opera* [tesi di laurea non pubblicata], Università Ebraica, Gerusalemme 2017, p. 71.
- ⁷ *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, a cura di S. Wood e E. Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N.J. 2016.
- ⁸ In particolare, un racconto-reportage, *The True Story of a Wunderkind* pubblicato sulla rivista «Pall Mall», volume 35, 1905, racconta la sua esperienza di madre-mentore di una bambina prodigio.
- ⁹ La biografia del marito della Vivanti presenta anch'essa tratti da romanzo di spionaggio. Si ipotizza persino, pur senza conferme ufficiali, che fosse un agente del governo britannico. Si veda al riguardo il link: <https://www.dib.ie/biography/chartres-john-smith-a1625>.
- ¹⁰ J.M. Lotman, *Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Tesi per una semiotica delle culture* Meltemi editore, Roma 2006, pp. 261-296; J.M. Lotman, *Il ritratto*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 1998, pp. 63-96.
- ¹¹ P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 14.
- ¹² P. Pellini, Ivi, pp. 15-16.
- ¹³ P. Pellini, Ivi, p. 18.
- ¹⁴ L. Russo, *Verga romanziere e novelliere*, Roma, Edizioni Radio Italiana, Roma 1959, p. 7.
- ¹⁵ M. Deganutti, *A 'Mistaken' Choice of Language? A Case of Self Translation*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, cit., pp. 297-344: «It is evident that the writer possesses a better knowledge of the English language, while she is less fluent in Italian» (p. 332).
- ¹⁶ C. Caporossi, *Introduzione*, in A. Vivanti, *I divoratori*, Sellerio editore, Palermo 2008, pp. 12-13.
- ¹⁷ Ad esempio, l'uso del gerundio temporale con cui l'autrice traduce la forma in -ing; per esempio: «Di giorno, Aldo era quasi sempre in casa, fumando sigarette, leggendo gli interminabili giornali della domenica [...] e sospirando» (A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 240).
- ¹⁸ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. xi.
- ¹⁹ A. Vivanti, Ivi, p. ix.
- ²⁰ A. Urbancic, *Staging Motherhood: Considering Annie Vivanti's Fact and Fiction*, in *Italian Women Writers, 1800-2000: Boundaries, Borders, and Transgression*, a cura di P. Sambuco, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck 2015, p. 87.
- ²¹ In questo caso, come in altre occasioni, avviene un capovolgimento fra l'elemento autobiografico e quello narrativo. Infatti, è la madre di Annie ad avere la tubercolosi. L'esilio forzato imposto al padre Tom nel romanzo, e poi alla sorella di lui, richiama quello cui fu destinata la scrittrice stessa, mandata in un collegio in Svizzera per scongiurare un possibile contagio indotto dalla vicinanza della madre. Si veda G. Carducci - A. Vivanti, *Addio caro orco*, p. 23.
- ²² P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 20.
- ²³ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 93, espressione poi ripresa a p. 98 dalla voce narrante.
- ²⁴ G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in Italiano*, Sansoni, Firenze 1963, p. 100.
- ²⁵ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., pp. 258-259.
- ²⁶ A. Vivanti, Ivi, p. 176. Lo stesso termine viene poi riservato al gentiluomo inglese, personaggio ricalcato sulla figura del Carducci: «Fortunata la donna che appartiene a un baluardo» (p. 328).
- ²⁷ A. Vivanti, Ivi, p. 393.
- ²⁸ A. Vivanti, Ivi, p. 393.
- ²⁹ A. Vivanti, Ivi, p. 66.
- ³⁰ A. Vivanti, Ivi, p. 155.
- ³¹ L. Russo, *I narratori (1850-1950)*, Principato, Milano-Messina 1951, p. 270.
- ³² J.M. Lotman, *Retorica*, cit., p. 50.
- ³³ J.M. Lotman, Ivi, p. 89.
- ³⁴ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 81.
- ³⁵ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 375.
- ³⁶ A. Vivanti, Ivi, p. 376.
- ³⁷ A. Vivanti, *Ibidem*.
- ³⁸ A. Vivanti, *Ibidem*.

³⁹ J.M. Lotman, *Retorica*, cit., p. 42.

⁴⁰ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 68.

⁴¹ J.M. Lotman, *Ibidem*.

⁴² J.M. Lotman, *Ivi*, p. 73.

⁴³ J.M. Lotman, *Ivi*, pp. 66-67.

⁴⁴ Si veda, a mo' di esempio, un reportage piuttosto accurato dell'episodio su un quotidiano di non vasta tiratura, il «Portland Daily Press». In *Mrs Chartres and Sidney Samuel. Their Religious Differences a Barrier to their Wedding*, 14 dicembre 1900, p.6, il giornalista evidenzia il fatto che Annie fosse divorziata dal primo marito, dettaglio negato da alcuni giornali newyorkesi. Inoltre, l'articolo sembra accennare alla coincidenza fra l'argomento di un racconto pubblicato dalla Vivanti, incentrato sulla figura di una donna che respinge un uomo d'affari, con la realtà biografica. Il reportage riferisce inoltre dell'interferenza del padre di Sidney nel mancato matrimonio, rifiuto che avrebbe poi indotto il figlio a togliersi la vita. D'altro canto, l'articolo riporta l'opinione del rabbino, il quale nega ogni responsabilità, definendo Annie una donna perfida e "senza scrupoli" («unscrupulous»). Si presume che la Vivanti avesse portato Sidney in tribunale per ottenere un risarcimento per la rottura dell'impegno matrimoniale e che poi le fosse stato versato un indennizzo. Tra le varie osservazioni del giornalista, la presunta incompatibilità di carattere fra i due coniugi Chartres. Si veda anche *Sidney Samuel A Suicide*, in «New York Times», 13 dicembre 1900.

⁴⁵ C. Caporossi, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 78.

⁴⁷ T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in «The Egoist», Settembre 1919, p. 72.

⁴⁸ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., pp. 251-252.

⁴⁹ A. Vivanti, *Ivi*, p. 274.

⁵⁰ A. Vivanti, *Ivi*, p. 404.

⁵¹ A. Vivanti, *Zingaresca*, Quinteri, Milano 1918, p. 130.

⁵² A. Vivanti, *Ivi*, p. 131.

⁵³ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 265.

⁵⁴ Questo duplice ruolo richiama l'esempio posto da Lotman di un maresciallo russo, Suvorov, la cui biografia mescola eroismo e burla: «La presenza nel comportamento della stessa persona di due ruoli che dovrebbero escludersi a vicenda è in rapporto col significato del contrasto nella poetica del preromanticismo» (*Ivi*, p. 280). Questa duplicità produce sorpresa e, come osserva Lotman riguardo al personaggio di Suvorov, impedisce ai suoi interlocutori «di sapere in anticipo quale dei due possibili ruoli sarebbe stato utilizzato» (*Ivi*, p. 280).

ELISA FILOLOGA ROMANZESCA:
L'EPISTOLARIO DI ANNA ED EDOARDO
IN *MENZOGNA E SORTILEGIO*

La zona conclusiva del romanzo morantiano Menzogna e sortilegio è dominata dalla decadenza fisica e psicologica di alcuni fra i personaggi principali, come zia Concetta, Anna e Francesco. L'alterazione mentale dei familiari della narratrice Elisa si lega alla presenza invadente del fantasma di Edoardo, la cui potenza si riflette nel finto epistolario redatto da Anna. Le lettere elaborate dalla madre di Elisa sono fondamentali nell'economia del libro, poiché in esse viene sublimata letterariamente la confusione tra realtà e immaginazione che aveva costituito il nocciolo ideologico dell'opera. Per tale motivo un'analisi approfondita di tutti gli aspetti legati al falso carteggio nel loro rapporto con il libro nella sua interezza appare fondamentale per un'efficace interpretazione critica del capolavoro morantiano.

Parole chiave: epistolario, scrittura, decadenza, follia, finzione, realtà

The final part of Morante's novel Menzogna e sortilegio is dominated by a massive physical and psychological decline of some of its main characters, such as aunt Concetta, Anna and Francesco. The mental alteration of the narrator Elisa's relatives is linked to the invasive presence of Edoardo's ghost, whose power

is reflected in the fake epistolary written by Anna. The letters produced by Elisa's mother are fundamental to the economy of the book, because they sublime literary the confusion of reality and imagination developed in the rest of the work. For this reason a deep analysis of all the aspects linked to the fake correspondence's relationship with the book in its entirety appears fundamental for an effective critical interpretation of Morante's masterpiece.

Keywords: *epistolary, writing, decadence, madness, fiction, reality*

La pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* nel 1948 rivelò all'intero panorama letterario italiano lo straordinario talento compositivo di Elsa Morante¹. Dopo avere pubblicato numerosi scritti per bambini durante gli anni Trenta e una raccolta di racconti², *Il gioco segreto*, nel 1941, l'autrice romana diede infatti alle stampe un'opera dalla struttura narrativa altamente complessa e dallo stile raffinato³, che mostrava come il genere romanzesco possedesse ancora un elevato grado di produttività in una direzione altra rispetto a quella neorealista dominante⁴. Concepito nel 1943 un primo abbozzo del futuro romanzo dal titolo *Vita di mia nonna*, per le vicende belliche Elsa Morante dovette riparare a Fondi con Alberto Moravia, lasciando i quaderni manoscritti all'amico e regista Carlo Lodovico Bragaglia⁵. Nell'estate del 1944 ritornò a Roma e riprese a lavorare sul progetto originario mutandolo però completamente, e attendendo per anni alla stesura d'«un romanzo familiare, una storia sepolta, metà vera e metà inventata, di quelle che il tempo, dopo averle sotterrate, trasforma nelle ombre di un sogno o nella tirannia di un funesto incantesimo»⁶. Come confermato dall'autrice stessa, l'esperienza della guerra aveva accelerato in lei il passaggio naturalmente traumatico dalle illusioni giovanili alle consapevolezze disincantate dell'età adulta⁷. Di quell'esperienza tragica, che diverrà centrale ne *La Storia* del 1974⁸, delle risonanze intime erano udibili proprio in *Menzogna e sortilegio*, una sinfonia letteraria che celebra il progressivo svelamento delle fantasie giovanili, culminando in un vero e proprio trionfo della morte.

I molteplici modelli della grande letteratura europea e italiana disponibili rappresentavano degli elementi di confronto assai importanti per la concezione di un romanzo familiare la cui impalcatura monumentale si sviluppava lungo un arco cronologico molto esteso⁹. Gli ultimi episodi raccontati da Elisa, narratrice onnisciente ma inaffidabile dai tratti parzialmente autobiografici¹⁰, interessano infatti la morte dei genitori e sono riferiti al periodo della sua fanciullezza, mentre l'opera aveva avuto inizio addirittura con le vicende riguardanti la gioventù dei suoi nonni.

A complicare ulteriormente il piano narrativo è il fatto che la distanza temporale di quindici anni intercorsa dalla conclusione degli episodi cui si è fatto riferimento abbia una valenza davvero riconoscibile in una loro considerazione più disincantata soltanto nelle zone liminali dell'opera, ovvero *L'Introduzione alla Storia della mia Famiglia* e *L'Epilogo seguito da un commiato in versi*¹¹. Tale prospettiva emerge per il resto in tonalità umoristiche che si alternano con le accorate fantasie infantili di Elisa bambina¹², «sorta di ambigua figura proteiforme ed intermedia senza stabilità»¹³. Questa soluzione conferisce un particolare sapore ad una forma narrativa limpidamente ottocentesca, ma modernissima nei ritratti introspettivi dei personaggi¹⁴, nello sviluppo della voce autoriale e nell'alternanza dei registri stilistici¹⁵.

L'epopea familiare degli aristocratici Cerentano-Massia e dei piccolo-borghesi-contadini De Salvi è raccontata dal punto di vista soggettivo di Elisa, come i propri avi ideatrice di una realtà immaginaria che sovente si sovrappone a quella oggettiva¹⁶. Ciò appare tanto più evidente nell'ultima parte del libro, ove i vapori della menzogna e della fantasia puerile si dissolvono per lasciare spazio ad una verità difettiva e mediocre. La zona conclusiva del romanzo appare segnata oltre che dalla morte, anche e soprattutto dalla follia, condizione che nell'anestetizzare la vitalità biologica dei personaggi conferisce un'intensa energia narrativa all'opera¹⁷.

Esemplificativo è il finto epistolario di Anna ed Edoardo¹⁸, oggetto di un'analisi filologica e di un'interpretazione critica da parte della narratrice che denotano un legame ideologico profondo con il resto del romanzo¹⁹. In tale porzione del libro si può ravvisare un certo grado di rielaborazione di motivi topici della storia della letteratura²⁰, anche in rapporto alla volontà falsamente ingenua di Elisa di non fingere la classica, suggestiva perdita del manoscritto originario:

S'io fossi una raccontatrice astuta e appena un poco disonesta, mi sarebbe facile di togliermi d'impaccio rispondendo che la famosa corrispondenza, fra le sventure e le peripezie seguite nella mia famiglia, andò tutta perduta; che la mia memoria, attraverso tanti anni, non serba se non una illusoria, ineffabile eco dei messaggi letti dalla voce di mia madre, in quei lontani pomeriggi, e tanto dolci alle mie orecchie puerili. Che, insomma, i testi delle finte lettere non esistono più, né possono quindi venir chiamati a testimonio; e che sul conto di essi, come per certe storie di popoli distrutti, bisogna accontentarsi delle incerte risonanze trasmesse dalla leggenda.

In tal modo, io potrei lasciare i miei lettori, sebbene inappagati, illusi tuttavia che quel carteggio racchiudesse chi sa qual meraviglioso poema d'amore. Un simile poema, benché non manifesto a nessuno, farebbe pur sempre parte della mia storia: e compensando, coi suoi splendori invisibili, le visibili pecche di questa, darebbe forse un pregio alla mia opera oscura, fornirebbe

occasione di ricerche agli storici, e procurerebbe, forse, fama all'autrice.

Tutto ciò, non lo nego, è assai tentante; ma avendo io promesso una cronaca veritiera, e non dei giochi letterari, scaccio ogni tentazione, e rimango fedele alla verità²¹.

Rinunciando ad una trascrizione fedele come pure ad un totale silenzio, Elisa preferisce optare per una riscrittura del testo materno da inserire in un impianto labirintico ricco di percezioni illusorie e rovesciamenti, che preservandola svelano la sostanza reale della mitica epopea familiare²². La narrazione disincantata degli eventi gravitanti intorno alle lettere si snoda lungo la *Parte sesta. Il Postale*²³, e ha inizio con la scoperta di un'attività di scrittura praticata in segreto da Anna. Nella stanzina della madre la donna attende tutte le sere con diligenza alla stesura di epistole d'amore di e per il cugino Edoardo, già morto di malattia. L'operazione diviene parte integrante di un rituale che vede nella consegna di una nuova lettera a zia Concetta un momento assai suggestivo. Due volte a settimana Anna e la figlia si recano infatti presso Palazzo Cerentano, dove vengono ricevute dalla madre e dalla sorella di Edoardo, Augusta. Le due donne custodiscono come delle reliquie gli oggetti appartenuti all'amato defunto, come dei capelli tagliatigli all'età di sette anni e conservati in uno scrigno al pari di gioielli²⁴. Matite, fogli, pettini e altri effetti personali dell'infanzia e dell'adolescenza sono tutti simboli dell'eccezionale percorso di crescita di Edoardo, di cui sono sempre celebrate le straordinarie qualità intellettive e il fascino. In tali occasioni emerge il carattere capriccioso del giovane, i cui vizi e la cui incapacità affettiva emergono più chiaramente in episodi in cui la madre ravvisa i segni più tangibili della superiorità del figlio. L'amore materno, che aveva sempre posseduto una declinazione morbosa²⁵, acquisisce ora una sfumatura di delirio in cui tutto il dolore per la morte di Edoardo non è stato chiaramente assorbito. La non accettazione della perdita non permette un'elaborazione del lutto, e di conseguenza un'alienazione mentale intervallata da rari lampi di lucida presa di coscienza degli eventi da parte di Concetta presiede agli incontri che avvengono presso la dimora dei nobili Cerentano:

Fermandoci, così, un poco davanti ai diversi ritratti, mia madre, ed io che la seguivo passo passo, percorremmo insieme la stanza come una galleria di pitture, dietro la dissennata guida della zia. La quale, oltre a non distinguere più i ritratti coi suoi occhi infermi, sembrava (come i miei lettori avran già notato), aggirarsi disorientata nelle dimensioni del tempo, sì che presente, passato e futuro eran tutt'una cosa per lei. Nel giro di un minuto, la udivi parlare di suo figlio Edoardo or come di uno tuttora bambino, e presente nella casa, magari intento a giocare nella prossima stanza o immerso nel sonno dentro il suo lettuccio; or come di una creatura da lungo tempo trapassata; or come di un bel

giovane che in questo momento stesso, mentre noi chiacchieravamo di lui, godeva ogni sorta di onori e di passatempo in qualche cortese metropoli del globo. Si sarebbe detto, insomma, che la mente di zia Concetta fosse una stanza devastata, donde ella raccoglieva i tragici oggetti familiari senz'ordine o coerenza alcuna. Ciò faceva sì che alla mia fantasia, il personaggio di questo grande cugino o fratellino di mia madre, già alquanto misterioso, apparisse sempre più vago e multiforme²⁶.

La follia di zia Concetta è ulteriormente alimentata dalle visite di Anna, che ad ogni incontro le porge una nuova lettera scrittale nella *factio epistolare* dall'amato Edoardo. La medesima scena si ripete invariabilmente come se fosse uno spettacolo teatrale in cui le due donne recitano una parte²⁷. Entro il seguente scenario Anna si dedica alla lettura dell'ultima missiva di Edoardo a zia Concetta, che estasiata dalle sue parole ne celebra la grandezza spirituale paragonandolo ad una creatura angelica. Asse portante di tali lodi infatti è proprio «la smaterializzazione del corpo» di Edoardo, rivestito «di un'aura nuova, divinizzata, quasi beata, con le fattezze di un martire santificato che si eleva al di sopra della miseria terrena»²⁸. Le due donne appaiono in momenti come questi «una doppia incarnazione della loro chimera unica»²⁹, vittime e carnefici di un'immaginazione insana e perturbante. Estasiata da un prodotto del genio compositivo del figlio, Concetta persiste nel chiedere in dono lo scritto appena letto; ma Anna, custode gelosa di quella prova esemplare dell'amore di Edoardo, rifiuta ogni volta di acconsentire alle richieste dell'anziana.

Durante tali dispute le due donne alternano dunque una piena consapevolezza dell'inganno e l'abbandono totale ad esso, immaginando una realtà diversa superiore a quella in cui concretamente si trovano a vivere. Concetta accusa infatti Anna di volerla illudere «con falsi scritti», poiché lungi da esserle «fidanzato» o «cugino», Edoardo in verità è morto e «sta sotto terra, con le braccia in croce»³⁰. In contraddizione con quanto detto in precedenza, Concetta riconosce dunque nella morte del figlio e nella finzione delle lettere le uniche verità oggettive, ma in seguito ricade comunque nella mistificazione partorita da Anna, che al contempo ne è vittima. Le emozioni intense provate durante la lettura e nel difendersi dalle accuse di Concetta mostrano come la scrittrice delle lettere si convinca di essere l'ispiratrice e la destinataria di missive che le appaiono davvero elaborate da Edoardo.

La stessa grafia delle lettere si rivela molto simile nell'aspetto a quella dell'adorato cugino, sebbene la loro fattura stilistica smentisca che la paternità di esse sia la sua, come affermato da Elisa mediante un confronto tra l'*usus scribendi* di Edoardo e quello di Anna³¹. Ricorrendo a tre diverse modalità, «la voce narrante oscilla costantemente tra il codice stregonesco, la sua rivisitazione in chiave scettico-relativista e un codice iper-realistico»,³² portando a compimento un'analisi filologicamente ineccepibile nel motivare perché le

missive siano da considerare, in maniera indubitabile, come prodotti esclusivi della donna:

L'Epistolario è sparso d'errori d'ortografia, di grammatica e di sintassi: tali che già al tempo ch'esso fu scritto la prima della classe Elisa non ne avrebbe ammesso di simili. Io temo proprio che Edoardo, più letterato di sua cugina, avrebbe arricciato il naso vedendo la propria firma sotto simili spropositi. Allo stesso modo che, avvezzo a poetare fin dai suoi primi anni, egli rinnegherebbe con disdegno, io temo, lo stile di questi componimenti epistolari. Il quale non si può certo chiamare un bello stile: nei suoi momenti più accesi, esso tocca tutt'al più un'enfasi a buon mercato, imitata dai romanzi a dispense. Non si vergogna di mostrarsi maligno, dissoluto e perverso (non di rado argomenti crudeli, e perfino infami, vi son trattati con un tono che diremmo ingenuo se la parola non fosse fuor di luogo), e d'altra parte, invece, usa modi tortuosi e sibillini, quasi un linguaggio cifrato, per nominare cose di cui tutti usano pronunciare il nome apertamente: ad esempio, la morte. Si direbbe che per lo svergognato mandatario di queste lettere la morte sia la peggior vergogna³³.

Nonostante la madre maestra, Anna aveva mantenuto costantemente fin dall'infanzia un basso livello culturale, a differenza di Edoardo. La raffinatezza che aveva caratterizzato l'intera vita del cugino traspariva anche dalle sue composizioni giovanili, ancora conservate gelosamente dalla madre ed oggetto di un vero e proprio culto. Scartata qualsiasi suggestiva ipotesi di influssi soprannaturali, l'epistolario viene perciò riconosciuto come prodotto realizzato unicamente da Anna per finalità ben precise.

Oltre al desiderio di accettazione da parte della famiglia del cugino³⁴, l'operazione compositiva nasce dalla volontà di colmare un'assenza, di sanare una ferita tanto profonda quanto duratura, perché la morte si somma agli anni in cui Anna ha dovuto patire la non corresponsione del proprio amore per Edoardo. Tale sentimento febbrile echeggia nell'elaborazione di una creatura artificiale che però, nelle sue estremizzazioni, non appare poi tanto dissimile da quella reale di cui appare come immaginaria controfigura. Il fantasma del cugino, il magnifico Pensiero che aveva tanto affascinato Elisa e tutte le altre donne della famiglia, si rivela essere infatti nient'altro che il parto di una falsa corrispondenza. Tuttavia, a ben vedere l'Edoardo del carteggio appare paradossalmente più realistico dell'immagine ideale e distorta che si erano fatti di lui molti di coloro che lo avevano amato.

Entrando nel dettaglio del loro contenuto, le finte missive appaiono inviate da diverse città più o meno remote, descritte secondo elementi basilari attribuiti loro da consuetudini secolari e tutte, pur nella loro lontananza, in verità così simili fra loro da sembrare «un'unica metropoli estesa [...] per quella parte del globo cui si dà il nome di *Esteros*»³⁵. Anticipando le città invisibili calviniane, Anna definisce una geografia immaginaria

che recuperando suggestioni infantili provenienti dalle parole del padre Teodoro trova una perfetta corrispondenza con il carattere di Edoardo³⁶. In tutti i luoghi citati da questa scrittura odeporica vige infatti una monarchia assoluta dispotica e crudele, bacino di azioni ingiuste e violente che godono il plauso del falso viaggiatore³⁷.

Un gusto capriccioso e infantile per il soddisfacimento di ogni desiderio è infatti una delle caratteristiche principali del finto Edoardo, egoista e vanesio ricercatore di piaceri mondani che non si perita di esercitare pure *in absentia* il proprio dominio emotivo su Anna. La loro relazione appare totalmente sbilanciata, giacché la donna ricopre un ruolo ancillare nei confronti dell'amato, destinatario di un'insana devozione. Tale legame non differisce invero in nulla da quello che era stato il reale rapporto amoroso fra i due, presto divenuto un'ossessione autodistruttiva per lei e un continuo esercizio di sadica dominanza affettiva per lui. Nella *fictio* epistolare Edoardo esige da Anna continue penitenze a dimostrazione del suo amore, ricalcando le medesime modalità relazionali che avevano connotato la loro storia reale. Esempio emblematico di tale legame fra verità amorosa e finzione letteraria appare una ferita all'angolo della bocca di Anna che Edoardo le impartisce per segnarla eternamente come sua esclusiva proprietà³⁸. L'episodio rimane impresso nella memoria della donna, che nella propria rielaborazione epistolare lo trasforma in un marchio inferto sul suo seno³⁹. Nel medesimo alveo s'inscrive poi la prospettiva di una vita coniugale segregata in un palazzo senza finestre né porte, evocato nell'epistolario per simboleggiare la dimensione altra in cui Anna si era rifugiata mentalmente allontanandosi da qualsiasi affetto.⁴⁰

Questi rappresentano solo i casi più esemplari e macabri delle umiliazioni che Anna è costretta a subire a causa dell'amore provato per Edoardo. Il compiacimento della donna nell'acconsentire ad ogni suo volere svela come quella dipendenza sia destinata a perdurare senza alcuna possibilità di mutamento. L'epistolario ribadisce infatti la potenza del vincolo che ha condizionato l'esistenza autolesionistica di Anna, rendendole ancor più invisibile il mondo intero da cui si estranea ulteriormente attraverso una serie di prove degradanti:

Prima di tutto, egli le aveva ordinato di tagliarsi le trecce, delle quali, fin da ragazza, s'era troppo compiaciuta: e adesso lui le voleva in pegno. L'ordine era stato di reciderle subito, avanti il sorgere del sole; ella aveva ubbidito, e nel pomeriggio si recherebbe sola dalla zia Concetta, affinché le trecce venissero poste nella camera d'Edoardo, come offerta votiva, fra i ricordi delle sue molte amanti: e ciò doveva servirle di mortificazione. Ella insisterebbe per essere ricevuta ad ogni costo da zia Concetta, pur se i parenti di Ruggero si trovavano ancora nella città; e, ammessa alla presenza della zia, si getterebbe ai suoi piedi, confessando d'essere una svergognata e una sudicia sgualdrina, e supplicando la vecchia di perdonarle. E se la vecchia le negava il perdono, ella si umilierebbe ancor

peggio, e le bacerebbe i piedi, chiamandola madre benedetta e madre santa, finché non la muovesse a pietà. Così dicendo, mia madre, s'era alzata dal lettuccio, e lagrimava, con atti, però, di esaltata vanagloria, piuttosto che di contrizione. Ella sembrava vedere nella sua prossima umiliazione quasi un gesto da rapina, e si sarebbe detto che mai s'era lusingata d'esser l'eletta, e la sposa d'Edoardo, come oggi che lui la sfidava a umiliarsi⁴¹.

La riproduzione delle medesime dinamiche secondo cui si era sviluppata la storia tra Anna ed Edoardo evidenzia una proprietà del carteggio rivelatoria piuttosto che risarcitoria. Lungi dal narrare un amore ideale e felice, la madre di Elisa racconta, estremizzando alcuni dettagli ma non la sostanza dei fatti, nient'altro che quello che ha davvero vissuto. Solo attraverso la trasfigurazione letteraria Anna riesce a vedere il reale, ma il distanziamento necessario per farlo non porta con sé una presa di consapevolezza della natura difettiva e squilibrata del proprio amore. L'inversa proporzionalità che ne connota ogni azione e ogni risvolto più inquietante trova alimento nella natura vampiresca di Edoardo. Egli viene paragonato ad un Narciso che nel suo immenso amore per se stesso, lungi dal consumarsi⁴², trae forza dalla consunzione imposta a chi lo venera votandosi al dolore e all'infelicità. Il giovane si nutre infatti della sofferenza di Anna, delle mortificazioni a cui la costringe a sottoporsi per ribadire il proprio imperio. Dalle ferite concrete e metaforiche di Anna sgorga il sangue che conferisce vitalità ad Edoardo, e come più si strugge la donna, tanto più cresce in potenza il suo fantasma. Una sorta di rovesciamento paradossale è la vera cifra ideologica di questa porzione del romanzo, visto che Anna, sebbene sia viva, conduce un'esistenza mortuaria come estremo sacrificio preteso da Edoardo, un morto che impone il proprio giogo su di lei.

Una dinamica affine è rilevabile nello stesso torno di pagine per quel che riguarda il destino di Francesco De Salvi. Dopo aver appreso dalla moglie la notizia della morte dell'amico, il padre di Elisa rimane sconvolto a tal punto da palesare umori e comportamenti ben diversi da quelli usuali. Accecato dalla gelosia per Anna, da cui non riesce a ricavare il nome dell'amante per il quale ha maturato un distacco completo dalla sua famiglia, il Butterato si trasforma da vittima inerme delle ingiustizie della moglie in suo carceriere⁴³. Un'insolita aggressività verbale connota le sue parole nei confronti di Anna, oggetto di minacce e rimbrotti mai uditi prima né da lei né da Elisa. La narratrice ravvisa nel padre un cambiamento notevole la cui causa, insieme ad un abbandono sempre più frequente ai fumi dell'alcool, è da ricercare in uno stato mentale progressivamente alienato. La minore puntualità al lavoro, cui si era dedicato con mirabile acribia per garantire il sostentamento della famiglia svolgendo anche molte ore di straordinari, è la prima spia di uno stato di

malessere. La scarsa cura della persona e un umore più incline alla rabbia, laddove non prevale l'indolenza, svelano un avvicinamento di Francesco alla fine dei suoi giorni.

Come Anna e zia Concetta, anche Francesco non riesce ad elaborare il lutto per la morte di Edoardo, da cui assorbe in maniera graduale consigli molesti che lo conducono alla rovina. Il fantasma del cugino appare in sogno al Butterato con una certa frequenza, a far fede ai racconti di Francesco. La condotta di quest'ultimo è influenzata proprio dalla presenza di Edoardo, che ne fomenta la gelosia per Anna alimentando con insistenti allusioni i suoi sospetti circa la fedeltà della donna. Gli inviti ripetuti a scoprire il nome dell'amante di Anna, definita con accezioni sprezzanti, costituiscono un gioco sadico per Edoardo. Quest'ultimo rafforza la propria egemonia su Francesco ricordandogli la sua solitudine, le origini umili ed illegittime, nonché la bruttezza: tutti elementi negativi che gli hanno alienato i favori del mondo, soprattutto l'amore di Anna. In virtù dell'amicizia terrena, pure da morto Edoardo pretende il suo tributo d'amore e di riconoscenza dal padre di Elisa, controllandone ogni azione. Tale presenza quasi soprannaturale non è altro che la medesima declinazione del fantasma multiforme che ad intermittenza asseconda le illusioni materne di Concetta. Ma di analoga fattura è lo stesso finto cugino della corrispondenza che Anna ha composto in notti fredde e solitarie per esorcizzare ed allo stesso tempo sublimare un amore frutto di una fantasia insana. Come fatto con Anna, l'immagine di Edoardo conduce pure Francesco verso una continua rovina interiore che è solo l'anticipazione del tragico epilogo che lo vedrà protagonista di un incidente mortale sul lavoro. Ancora una volta, è dalla prospettiva dell'Elisa matura che viene ricostruita, senza aloni di favoloso mistero, quel che realmente è avvenuto al genitore nell'ultimo periodo della sua vita:

Per esempio, nel caso di cui si tratta, io vedo bene, oggi, quale sia l'unica spiegazione sensata delle visite fatte dal cugino a mio padre. È verosimile che costui, commosso dalla notizia che l'amico era morto, lo rivedesse più d'una volta in sogno, e che tali visioni si stampassero con un risalto singolare nel suo cervello dolorante e inquieto. Ma non è altrettanto verosimile che il suo visitatore rassomigliasse esattamente a quello da lui descrittomi durante il colloquio all'osteria e, in verità, conoscendo mio padre, sono oggi alquanto scettica sulla fedeltà della sua descrizione. E non mi pare troppo ingiusto supporre che certi caratteri prodigiosi e quasi soprannaturali di quelle visite sognate fossero un'aggiunta fatta da mio padre nel fuoco del racconto. Si può pensare, del resto, ch'egli mentisse in buona fede, ubbidendo alle suggestioni dei suoi nervi malati e del vino. Ovvero che la sua mente, in quei giorni, fosse rimasta impigliata nei suoi propri inganni. Ad esempio, la puntuale assiduità del visitatore il quale, secondo mio padre, pareva aspettarlo al varco non appena egli oltrepassasse di poco i limiti della veglia; tale misteriosa frequenza, dico, non era forse una bugia di

mio padre, ma un'illusione della sua memoria. Non più di tre o quattro volte, forse, gli era apparsa in sogno l'immagine del cugino; ma in quei suoi giorni confusi e torbidi, e quasi senza tempo, in quel disuguale alternarsi di lunghe insonnie, di sonni gravi e cupi e di effimeri sopori, tali rade apparizioni si erano moltiplicate nella sua mente come una multipla Fata Morgana attraverso i vapori del deserto. In conclusione, oggi mi appare del tutto evidente che, non meno del fatuo viaggiatore di mia madre, il fedele visitatore di mio padre era creatura dell'immaginazione malata⁴⁴.

In seguito a quella del padre, dopo mesi di sacrifici e deliri la morte coglie anche Anna, divenuta ormai un doppio fisico e mentale di Concetta⁴⁵. Estrema consolazione di un'esistenza infelice, qualche giorno prima di morire la madre di Elisa aveva ottenuto la possibilità di indossare nuovamente un anello appartenutole in gioventù che in seguito Edoardo aveva donato a Rosaria⁴⁶. Nonostante fosse fidanzata con Francesco, la donna era stata infatti sedotta da Edoardo, che l'aveva poi rapidamente liquidata. Simbolo di un amore tradito e «cifra narrativa di una felicità cinetica sempre sfuggente»⁴⁷, il gioiello rappresenta agli occhi di Anna una preziosa testimonianza del rapporto avuto con Edoardo. Mantenuto anche dopo la morte dell'amato, tale legame è rinsaldato dalla scelta di Anna di tenere vicine a sé *in articulo mortis* altre testimonianze fondamentali della sua passione come le finte lettere, nascoste sotto il materasso⁴⁸. Solo in questo caso si può ravvisare una piccola complicità della madre nei confronti della figlia; mentre per il resto tale rapporto si configura, al pari di quello che c'era stato fra Anna e sua madre Cesira, come una «duplicità senza soluzione»⁴⁹.

Sostanzialmente anaffettiva e indifferente verso la figlia e ancor più crudele con il marito, solo sui fogli del carteggio con il cugino Anna aveva riversato tutto il proprio amore, conservandoli con dovizia di cure, ma consumandoli per la qualità scadente del loro supporto materiale⁵⁰. Inoltre le lacrime cadute sulle carte avevano ulteriormente complicato la leggibilità delle parole, vergate con un inchiostro di scarso valore, a simbolica rappresentazione del deterioramento fisico nonché psicologico di Anna. La donna a ben vedere non è soltanto vittima di una metamorfosi decadente, ma figura che si svela agli occhi della figlia Elisa soltanto attraverso la rifrazione metaforica e metanarrativa del finto epistolario⁵¹. Nei momenti di minore lucidità a causa della febbre Anna aveva parlato di fogli da tenere segreti e che il marito non avrebbe mai dovuto vedere. Per questo Rosaria, incapace di comprenderne il contenuto poiché analfabeta, aveva custodito tali documenti in una cassetta affinché Elisa, una volta cresciuta, potesse leggerli. In tal modo si spiega come le false missive del cugino siano entrate in possesso della narratrice, che avendo già in precedenza illustrato i motivi di una mancata trascrizione del contenuto delle lettere⁵², annuncia una loro prossima distruzione. Al termine del romanzo, infatti, esse verranno

bruciate, con omaggio ad un motivo topico. Evocato in precedenza da Elisa come tentazione narrativa, lo stilema del manoscritto perduto diviene per lei soluzione pratica oltre che formale, completando con perfetta circolarità romanzesca e biografica la narrazione delle sue favole familiari e delle care immaginazioni della giovinezza:

Nei disordinati e tetri giorni ch'eran seguiti alla nostra doppia sventura, ella non aveva neppure trascurato di mettere in salvo le carte, lettere e fotografie già appartenute ai miei genitori, le quali certo in avvenire mi sarebbero state care per il loro ricordo. Fra l'altro, v'era un fascio di lettere, di cui, nelle smanie della febbre, io avevo parlato più volte, gridando spaventata che mio padre non doveva vederle, e ripetendo ch'erano nascoste in un materasso: dove appunto, dopo le esequie di mia madre, Rosaria, sola nella nostra casa vuota, le aveva ricercate e trovate. Ella ignorava, disse, quel che v'era scritto, giacché non sapeva leggere; ma, nel dubbio che contenessero dei segreti, le aveva rinchiuse in una cassetta che mi affidò, promettendo di consegnarmene la chiave appena fossi più grande. Eccovi, dunque, spiegato il motivo per cui le fantastiche lettere del Cugino sono in mio possesso. Questo possesso mi appare oggi una colpa, ed io sono presa da timore come chi abbia commesso un furto: poiché intendo che Anna, celando gli amati fogli nel suo letto di morte, si lusingava forse di portarli via con sé, insieme all'anello col diamante e il rubino. Or se il suo desiderio fu esaudito riguardo all'anello, la sorte volle, invece, che l'epistolario rimanesse nel mondo; e forse, mentr'io lo sfoglio, la sua gemmata padrona s'aggira intorno a me gelosa, fra rimpianti e sospiri. Ma non passerà molto che, scritta appena la parola *fine* a queste memorie io darò alle fiamme l'Epistolario fantastico: in tal modo, spero, l'ombra materna sarà placata⁵³.

EMANUELE DELFIORE

Bibliografia

M. BARDINI, *Dei fantastici doppi, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*. In *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, a cura di L. Lugnani, E. Scarano, M. Bardini, D. Diamanti, C. Vannocci, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 173-256.

G. BASSI, *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di L. Di Nicola, Carocci, Roma 2021, pp. 211-226.

A. BORGHESI, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2019.

A. BUBBA, *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, prefazione di T. Notarbartolo, postfazione di G. Zagra, Carabba, Lanciano 2016.

S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo, IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.

E. CARDINALE, «O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri»: prime osservazioni sul quaderno di Narciso, in *Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Biblioteca nazionale centrale, Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013, a cura di G. Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012, pp. 93-101.

E. CARDINALE, *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 21-31.

F. DANELON, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio 2005.

R. DONNARUMMA, *Menzogna e sortilegio oltre il bovarismo*, in «Allegoria», XI, 31, 1999, pp. 121-135.

T. DE ROGATIS, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria, Per uno studio materialistico della letteratura», XXXI, 80, 2019, pp. 97-114.

E. FRATOCCHI, *Da Elsa a Elisa. Le postille sui quaderni di Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, in *Postille e marginalia nella letteratura italiana*, Bulzoni, Roma 2019, pp. 175-184.

C. GARBOLI, *Introduzione*, in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014, pp. V-XXVII.

C. GARBOLI, *Le finte lettere di Anna*, in «Studi novecenteschi. Vent'anni dopo *La Storia*. Omaggio a Elsa Morante», a cura di C. D'Angeli e G. Magrini, 47/48, XXI, giugno-dicembre 1994, pp. 149-173.

C. KOTORRI, *Raccontare il genere maschile. Una lettura di Menzogna e sortilegio*, in «Kepos-Semestrale di Letteratura Italiana», numero speciale «Donne che scrivono di... uomini», IV, 2/2021, pp. 168-189.

S. LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze 1998.

P. V. MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», XXI/47-48, 1994, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000 pp. 147-168.

E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino 2014.

P. P. PASOLINI, *Elsa Morante*, La Storia, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, prefazione di P. Mauri, Garzanti, Milano 2016, pp. 461-473.

A. PETRUCCO BECCHI, *Stabat mater: le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», XLVIII, 1993, pp. 436-451.

M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», VIII, 2004, pp. 95-125.

E. PORCIANI, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli 2006.

E. PORCIANI, *La scelta di Don Chisciotte. Sulle tracce del Familienroman di Elsa Morante*, in «Contemporanea», 11, 2013, pp. 85-96.

E. PORCIANI, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza University Press, Roma 2019.

E. PORCIANI, *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata 2023.

E. PORCIANI, *Menzogna e sortilegio e le «lettere d'affari» di Elsa Morante (1942-1948)*, in «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XIII, 48, 2023, pp. 145-164.

E. PORCIANI, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Carocci, Roma 2024.

L. RICCIO, «O cameretta che già fosti un porto»: *tanatologia tragica e alibi autoriali in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, in «Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee», IV, 2, 2023, pp. 1-17.

G. ROSA, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2010.

P. SAMBUCCO, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2014.

G. SCARFONE, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020,

pp. 7-24.

P. M. VESCOVO, «*Menzogna romantica*» e «*sortilegio romanzesco*». *Tre paragrafi*. In *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava. Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 101-17.

E. VIVALDI, «*Specchiati nella mia faccia, non siamo forse uguali?*». *Desiderio mimetico e forme della mediazione in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, «Annali d'Italianistica», 42, 2024, pp. 353-377.

Note

¹ Sulle dinamiche relative all'edizione del romanzo cfr. G. Bassi, *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di L. Di Nicola, Carocci, Roma 2021, pp. 211-226 ed E. Porciani, *Menzogna e sortilegio e le «lettere d'affari» di Elsa Morante (1942-1948)*, in «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XIII, 48, 2023, pp. 145-164.

² Per un quadro dettagliato della prima produzione morantiana cfr. E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli 2006 ed Ead., *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Carocci, Roma 2024, pp. 47-94; per un recupero recente di altri testi del medesimo periodo cfr. Ead., *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata 2023.

³ Cfr. T. de Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria, Per uno studio materialistico della letteratura», XXXI, 80, 2019, p. 103; in merito a ciò, opportuno è un rimando alla categoria di «ipergenere» formulata da Elena Porciani e fruibile in E. Porciani, *La scelta di Don Chisciotte. Sulle tracce del Familienromance di Elsa Morante*, in «Contemporanea», 11, 2013, pp. 85-96.

⁴ Il libro infatti «fu percepito come un romanzo anacronistico, serenamente estraneo alla temperie neorealista di quegli anni, fuori da quel canone e da quel gusto» (T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 98).

⁵ Cfr. C. Garboli, *Introduzione*, in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014, p. V; da tale edizione provengono le citazioni del romanzo poste a testo.

⁶ Ivi, p. VI.

⁷ In merito cfr. Ivi, pp. VI-VII ed E. Porciani, *Elsa Morante*, cit., pp. 101-108.

⁸ Sulla ricezione dell'opera cfr. A. Borghesi, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2019.

⁹ Cfr. S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo, IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640, M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», VIII, 2004, pp. 95-125, G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo-I. Muoio-G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 7-24 ed E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021. Riguardo l'originale rielaborazione morantiana del genere, di una «formazione di compromesso» si parla in E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza University Press, Roma 2019.

¹⁰ Per l'operazione romanzesca di trasfigurazione autoriale importanti i manoscritti per i quali cfr. E. Fratocchi, *Da Elsa a Elisa. Le postille sui quaderni di Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, in *Postille e marginalia nella letteratura italiana*, Bulzoni, Roma 2019, pp. 175-184.

¹¹ A riguardo cfr. L. Riccio, «O cameretta che già fosti un porto»: *tanatologia tragica e alibi autoriali in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, in «Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee», IV, 2, 2023, pp. 1-17.

¹² T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 107.

¹³ M. Bardini, *Dei fantastici doppi, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*. In *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, a cura di L. Lugnani-E. Scarano-M. Bardini-D. Diamanti-C. Vannocci, Nistri-Lischi, Pisa 1990, p. 210.

¹⁴ S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze 1998.

¹⁵ Cfr. P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», XXI/47-48, 1994, poi in Id., *La tradizione del Novecento*. Quarta serie, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 147-168.

¹⁶ P.M. Vescovo, «Menzogna romantica» e «sortilegio romanzesco». *Tre paragrafi*. In *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda-A. Zava. Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 101-17.

¹⁷ Considerazioni nel medesimo senso in P.P. Pasolini, *Elsa Morante*, La Storia, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, prefazione di P. Mauri, Garzanti, Milano 2016, p. 467.

¹⁸ C. Garboli, *Le finte lettere di Anna*, in «Studi novecenteschi. Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante», a cura di C. D'Angeli-G. Magrini, 47/48, XXI, giugno-dicembre 1994, pp. 149-173.

¹⁹ E. Porciani, *Elsa Morante*, cit., p. 125.

²⁰ Cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit.

²¹ *Menzogna e sortilegio*, p. 587.

²² T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 121.

²³ *Menzogna e sortilegio*, pp. 533-693.

²⁴ Ivi, pp. 566-568.

²⁵ Cfr. A. Petrucco Becchi, *Stabat mater: le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», XLVIII, 1993, pp. 436-451 e, per la completezza della disamina, A. Bubba, *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, prefazione di T. Notarbartolo, postfazione di G. Zagra, Carabba, Lanciano 2016; cfr. inoltre P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 83.

²⁶ *Menzogna e sortilegio*, pp. 564-565.

²⁷ Una lettura affine sulla valenza teatrale dei personaggi, immersi in una dimensione romanzesca in cui «la storia compone un immenso palcoscenico teatrale, un ininterrotto melodramma, una straordinaria macchina narrativa», è offerta da T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 99.

²⁸ C. Kotorri, *Raccontare il genere maschile. Una lettura di Menzogna e sortilegio*, in «Kepos-Semestrale di Letteratura Italiana», numero speciale «Donne che scrivono di... uomini», IV, 2/2021, p. 179.

²⁹ *Menzogna e sortilegio*, p. 584.

³⁰ Ivi, p. 586.

³¹ Ivi, pp. 590-591.

³² T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 119.

³³ *Menzogna e sortilegio*, p. 591.

³⁴ Sul bovarismo e sul suo superamento come chiavi di lettura del romanzo cfr. R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio oltre il bovarismo*, in «Allegoria», XI, 31, 1999, pp. 121-135.

³⁵ *Menzogna e sortilegio*, p. 593.

³⁶ Ivi, pp. 57-73.

³⁷ Cfr. Ivi, p. 593.

³⁸ *Menzogna e sortilegio*, pp. 184-185.

³⁹ Ivi, p. 640.

⁴⁰ Ivi, pp. 594-595.

⁴¹ Ivi, pp. 618-619.

⁴² Sull'importanza di tale mito nel testo, e sulla valenza del quaderno autografo *Narciso* in rapporto alla genesi del romanzo, cfr. E. Cardinale, «O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri»: prime osservazioni sul quaderno di *Narciso*, in *Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Biblioteca nazionale centrale, Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013, a cura di G. Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012, pp. 93-101 ed Ead., *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 21-31.

⁴³ Per un'analisi delle modalità rappresentative del matrimonio in letteratura cfr. F. Danelon, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio 2005.

⁴⁴ *Menzogna e sortilegio*, pp. 659-660.

⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 683.

⁴⁶ *Menzogna e sortilegio*, pp. 262-282.

⁴⁷ T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 109.

⁴⁸ Cfr. *Menzogna e sortilegio*, p. 691.

⁴⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 100.

⁵⁰ Cfr. *Menzogna e sortilegio*, p. 590.

⁵¹ T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., pp. 120-121.

⁵² Cfr. *Menzogna e sortilegio*, p. 588.

⁵³ Ivi, p. 698.

RICOSTRUIRE L'ALBERO.
IL ROMANZO DI FAMIGLIA
DI NATALIA GINZBURG, TRA DISSOLVIMENTO E
CONNESSIONI INTERTESTUALI

Il presente articolo vuole analizzare alcuni elementi tematici e strutturali della narrativa di Natalia Ginzburg in relazione alla formula del “romanzo di famiglia”. Lo studio si presenta così diviso in due parti: la prima, che ricostruisce le fonti storiche e d'archivio della produzione dell'autrice, offre una panoramica cronologica delle opere e mette in evidenza i motivi di frizione del romanzo in prospettiva del family novel. La seconda, attraverso una prospettiva narratologica e intertestuale, ricostruisce le parentele tra i personaggi dei vari romanzi, prestando particolare attenzione alle figure del padre, della madre, e del “figlio mancato”. Attraverso tale operazione si vuole evidenziare come questi personaggi svolgono delle funzioni-chiave rispetto ad alcuni nuclei tematici e ideologici della narrazione. L'obiettivo è mostrare come la fragilità della struttura familiare nel singolo romanzo venga “risarcita” in prospettiva intertestuale, per mezzo dello sviluppo di profili romanzeschi che creano, a un livello più profondo, una stretta connessione tra i testi.

Parole chiave: Natalia Ginzburg, romanzo familiare, figure-chiave, intertestualità

This article aims at analysing some thematic and structural elements of Natalia Ginzburg's fiction in relation to the framework of the 'family novel'. The study is thus divided into two parts: the former reconstructs the historical and archival sources of the author's production, offering a chronological overview of her writings and highlighting the points of discord of the novel from the perspective of the family novel genre. The latter, through a narratological and intertextual approach, traces the kinship between the characters in the various novels, paying particular attention to the figures of the father, the mother, and the 'surrogate son'. This analysis seeks to show how these characters perform key functions in relation to the narrative's thematic and ideological cores. The aim is to demonstrate how the fragility of the family structure in the individual novel is 'compensated for' on an intertextual level, through the development of fictional profiles that create, at a deeper level, a close connection between the texts.

Keywords: *Natalia Ginzburg, family novel, key-figures, intertextuality*

Se il filo conduttore nelle storie raccontate dai romanzi di Natalia Ginzburg è la famiglia – con tutto l'apparato di idiosincrasie, conflitti, memoria individuale, istantanee di gruppo – è altrettanto vero che il tema attraverserà insieme alla sua autrice i decenni che vanno dal dopoguerra agli anni '80, campata temporale in cui l'istituzione familiare andrà incontro a profonde trasformazioni, a livello sociale e simbolico¹. Questa constatazione preliminare spiega, in parte, perché il genere del *family novel* del secondo Novecento non solo fa fatica a riproporre gli stessi criteri di organicità e articolazione interna dei modelli che l'hanno delineato nei decenni precedenti, ma anche perché con il progressivo cambio di paradigma sociale ed economico entra in crisi la formula stessa di questo genere. Inoltre va constatato che nel romanzo di famiglia contemporaneo si indeboliscono gli anelli che legano i personaggi alla storia degli antenati e alla responsabilità di perpetuarla, mentre le trame spesso realizzano la «frammentazione della storia familiare in una sequenza non ordinata di eventi, spesso inficiata da salti cronologici, parzialità delle informazioni o veri e propri buchi narrativi²». Proveremo ad osservare la crisi del romanzo di famiglia attraverso l'arco narrativo delle opere della Ginzburg, mettendo in campo gli strumenti dell'analisi formale e tematica e, soprattutto, mostrando l'interconnessione tra scelte stilistiche e soluzioni contenutistiche. Da una parte, infatti, osserviamo il dispiegamento di un formulario tematico e figurale riconoscibile: la casa come luogo centripeto «in dialettica costante con un esterno, il mondo di fuori³», la tensione dei personaggi tra appartenenza al gruppo familiare e necessità di individuarsi come soggetti autonomi⁴, la memoria come connettore della storia familiare ma

anche lente soggettiva che piega il tempo oggettivo della Storia alla *propria* narrazione. L'ultimo aspetto è evidente soprattutto in *Lessico familiare* in cui il punto di vista di Ginzburg-figlia, restituendo una sorta di grado zero della percezione, ha la facoltà di riportare tutto su un piano orizzontale, accostando le figure della vita familiare alle personalità più importanti del Novecento italiano. Questi ultimi compaiono sulla scena come in una carrellata, da Filippo Turati ad Adriano Olivetti, fino a Leone Ginzburg; l'organizzazione soggettiva della storia offre una prospettiva uniformante, rivelando la precedenza della memoria – che crea legami, smussa le gerarchie – rispetto all'anamnesi storica. Un esempio di quanto detto è offerto dalle pagine in cui vengono riportati gli arresti dei dissidenti antifascisti: i fatti vengono ricapitolati velocemente, la narrazione scivola dalle reazioni dei genitori alla serietà del vissuto, il senso della temporalità si assottiglia e uno spazio di anni può convivere in poche righe:

Mio padre però era felice di avere un figlio cospiratore. Non se l'aspettava: e non aveva mai pensato a Mario come a un antifascista. Mario usava dargli sempre torto, quando discutevano, e usava parlar male dei socialisti di un tempo, cari a mia madre e a mio padre: usava dire che Turati era stato un grande ingenuo [...] Ora Mario era diventato un famoso fuoriuscito politico. Tuttavia a mio padre dispiaceva che il suo arresto e la sua fuga fossero avvenuti mentre Mario era un impiegato della fabbrica Olivetti, perché temeva che avesse compromesso la fabbrica, Adriano e il vecchio ingegnere [...] Sion Segre e Ginzburg furono processati al Tribunale Speciale, e condannati uno a due anni, l'altro a quattro; la pena fu però dimezzata, per un'amnistia⁵.

Da un punto di vista della strategia narrativa l'autrice adotta una modalità che coniuga la memoria di un particolare intimo, privato, con un altro di tipo storico, collettivo, quasi che la responsabilità del racconto verso la Storia e verso il mondo interiore sia un'unità inscindibile⁶. Inoltre, il collante della narrazione familiare, così come evidenziato dalla critica, è in primo luogo l'illusione del dispositivo linguistico, che nei verbi all'imperfetto rimanda ai tempi lunghi di una storia che si estende nel tempo⁷ ed offre al passato una cornice in cui si muovono i personaggi. Allo stesso tempo l'assorbimento della Storia nella vita della famiglia, il suo calarsi nelle categorie interpretative dei genitori e dei fratelli, l'alternarsi della gravità degli eventi all'ironia del linguaggio familiare, colora il realismo di quella «densità del quotidiano⁸» che sarà una costante delle opere di Ginzburg.

Sin dagli esordi, però, l'autrice si percepisce inadeguata rispetto alle grandi narrazioni, ed è questa consapevolezza che incrina – in primo luogo – il dispositivo del narratore onnisciente⁹. È quanto emerge dall'ammirazione nei confronti della scrittura di *Menzogna e*

sortilegio, romanzo che riceve da Elsa Morante nel 1948 e di cui Ginzburg si fa mediatrice presso la casa editrice Einaudi: l'attenzione di Ginzburg è catturata dallo sguardo dall'alto della narratrice e dalla linearità del tempo che avanza tra le pagine per larghe campiture, riconoscendo che «Elsa si dà alla letteratura con la stessa fiducia che potevano permettersi gli autori classici, gli autori del secolo precedente¹⁰», mentre dirà di sé stessa «Io invece quando scrivo un libro ho l'impressione che bisogna strappare in fretta quello che c'è da strappare prima di essere stritolati¹¹». Con questa dichiarazione l'autrice sembra affermare che a venire meno, nella sua possibilità di scrittrice, è il campo lungo che organizza gli oggetti, le cose, le memorie della narrazione in una cornice stabile e permanente¹². Al contrario, le storie su cui si posa il suo sguardo sembrano dei fotogrammi “strappati” al fluire incessante della vita dove la dimensione del passato è appena accennata e quella del futuro sfuma nell'indistinto. Si prenda come esempio l'incipit di *Caro Michele*, in cui neanche la focalizzazione esterna restituisce la conoscenza degli oggetti descritti:

Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava. Quel giorno era il suo compleanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in aperta campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta.¹³

Ogni informazione che proviene da questa introduzione è caratterizzata dall'indeterminatezza, nessun dettaglio si rivela utile a chiarire l'immagine, ma anzi, paradossalmente, rende la scena ancor più lontana e impenetrabile. Il racconto ritaglia volutamente uno spaccato anonimo di vita quotidiana, in cui il vero protagonista è la solitudine: Adriana è solo “una donna” qualsiasi, la casa è circondata da distese di spazio vuoto su cui si posa la neve, il paese e la vita possono essere guardati unicamente da una posizione ribassata e in lontananza. Ma la temperatura del racconto non cambia neanche quando si passa dalla cornice introduttiva alle lettere, attraverso le quali la narrazione si fa più densa di personaggi e luoghi: niente sembra riuscire a trasmettere il calore dei legami – e di questo è emblematica la figura di Michele, nel suo continuo sfuggire alle richieste affettive della madre – e i personaggi appaiono ancora più sfilacciati nella loro moltitudine. Un correlativo testuale di questa condizione di non dialogicità tra i soggetti del romanzo è il flusso interiore che dà espressione ai pensieri di un singolo personaggio, in cui si sovrappongono ricordi, riflessioni, passato e presente:

Ho ricevuto una lettera di una persona che dice di chiamarsi Mara Castorelli e di avermi conosciuto l'anno scorso a una festa nel tuo scantinato. La festa me la ricordo, ma c'era tanta gente e

non ricordo nessuno con precisione. La lettera mi è arrivata al vecchio indirizzo in via dei Villini. Questa persona mi chiede se l'aiuto a trovare un lavoro. Scrive da una pensione dove però non può restare perché paga troppo. Dice che ha avuto un bambino e vorrebbe venire da me per farmi vedere questo bel bambino. [...] Sul momento non ho dato peso a questa lettera, ma a un certo punto mi è venuto il dubbio che il bambino sia tuo¹⁴.

Anche quando la storia viene introdotta da un narratore interno, Caterina, non cambia la sensazione che il racconto cominci *in medias res*, fermando in un punto casuale la pellicola della quotidianità di una famiglia come tante:

Abitavo con mio padre, mia madre e mio fratello in un piccolo alloggio del centro. Avevamo la vita dura e non si sapeva mai come pagare l'affitto [...] Mio fratello studiava medicina e ci volevano sempre dei soldi, ora per il microscopio, ora per i libri e le tasse. Mio padre credeva che sarebbe diventato un grand'uomo...¹⁵

Attraverso questi esempi si vuole mettere in evidenza un punto centrale nel romanzo di Ginzburg rispetto al romanzo familiare, ossia l'inversione tra lo sfondo e il primo piano: quanto avviene, o non avviene, attorno ai personaggi è il punto in cui converge il senso della narrazione; l'apparato familiare di linee parentali, luoghi condivisi, coercizioni, è solo la struttura esteriore che permette di mettere in scena «il dramma dell'esistenza¹⁶». Sebbene *Valentino* sia un romanzo breve scritto quasi due decenni prima di *Caro Michele*, entrambi i romanzi riguardano un figlio-fantasma: Valentino è la costruzione illusoria delle fantasie di successo e riscatto dei suoi genitori, quella che in termini psicoanalitici verrebbe definita una proiezione narcisistica¹⁷; Michele è il figlio perduto e votato all'autodistruzione, ma rappresenta anche un'intera generazione che le madri – reali e immaginarie – non riconoscono più¹⁸. L'aspetto "esistenziale", ossia l'accentuazione dell'incomunicabilità e del vuoto che inghiotte la vita dei personaggi, diventa maggiormente visibile nelle opere successive a *Lessico familiare*, romanzo che secondo la critica traccia un solco tra un prima e un dopo nello stile narrativo dell'autrice¹⁹. Nelle opere degli anni '70 aumentano le interferenze tra il rumore di fondo – che potremmo identificare nelle ragioni profonde da cui prende vita il romanzo, la storia non scritta che incombe sull'esile trama principale – e il congegno narrativo²⁰. A testimonianza di quanto detto possiamo indicare *Famiglia*, romanzo in cui la struttura familiare esplode e, in mancanza di un centro, anche gli elementi costitutivi della narrazione vengono risucchiati in vortici di caos. Il primo livello che testimonia questa condizione di diminuita decifrabilità della trama e del senso delle sequenze narrate è il

linguaggio; come suggerisce infatti Domenico Scarpa:

Prese una per volta, le frasi funzionano; sono brevi, precise, caute. Sono però come dei mattoni posati senza malta nel mezzo, e le fessure si notano: tra il punto fermo che chiude una frase e la lettera maiuscola che apre la frase successiva il lettore subisce un salto impercettibile [...], cosicché la disunione dei suoni si converte in disunione del mondo²¹.

La «disunione del mondo» coinvolge i piani temporali, dove il passato e il presente si accavallano, ma anche la gerarchia dei contenuti, tanto che risulta nulla la distinzione tra eventi principali e riempitivi. Si può prendere come esempio la sequenza in cui Carmine e Ivana si incontrano dopo una lunga separazione: la prosa non lascia spazio ai dialoghi, ma li comprime in una successione serrata di periodi:

Gli disse poi che non capiva perché quel bambino veniva chiamato Dodò, trovava odioso chiamare i bambini con vezzeggiativi e nomignoli [...] Lui si offese e le disse che non era diventata noiosa, perché noiosissima, lunatica e piena di fisime lo era sempre stata²².

passa indistintamente da un argomento all'altro, per chiudersi poi con l'allusione al trauma che ha causato la loro separazione e che entrambi hanno voluto rimuovere (e che, probabilmente, è il vero “discorso” tra i due):

Sembrava a entrambi un'epoca strana e remota, nella quale essi, chissà perché, avevano coltivato l'idea assurda di stare insieme, essendo così diversi, avendo nature contrastanti e inconciliabili. Ricordavano qualche volta, con affetto, il gatto Fidèl. Della loro bambina che era morta, non parlavano mai²³.

Famiglia, sotto l'aspetto dell'operazione linguistica e ideologica, può essere considerato un rovescio di *Lessico familiare*: in quest'ultimo, infatti, le parole sono il «contrassegno di un'identità di gruppo» e seppur parte di un bagaglio intimo, esclusivo rispetto al lettore, non si alienano dalla funzione della comunicazione perché l'obiettivo della narratrice è quello di «restituire il senso di una rete di discorsi²⁴». Ed è proprio questa coesione che restituisce a *Lessico familiare* la statura del *family novel*.

Tuttavia, se quelli fin qui analizzati sono gli elementi di “corrosione” del genere, ossia i fattori che destabilizzano la narrazione nei termini di continuità e di ciclicità della forma chiusa²⁵, è possibile individuare altri elementi di coesione nei romanzi di Ginzburg adottando

la lente dell'intertestualità interna. Ponendo a confronto, infatti, i personaggi più significativi – da un punto di vista tematico e narratologico – si evidenzia una trasmigrazione dei loro tratti somatici da un romanzo all'altro²⁶. In questa sede offriremo alcuni esempi, a partire dalla figura del padre in *Lessico familiare* e *Le voci della sera*. Anche quest'ultimo, che apre la strada all'opera più celebre di Ginzburg, scaturisce dai luoghi e dai personaggi dell'infanzia, di cui vengono celati i riferimenti più espliciti per quella tensione, sempre presente nell'autrice, tra rifiuto dell'autobiografismo e lavoro di scavo nell'archivio personale di fonti e memorie²⁷. L'indubbia vicinanza dell'architettura narrativa e delle scelte stilistiche tra le due opere, è rafforzata dalla presenza in *Le voci della sera* di quel "lessico familiare" che sarà protagonista nel romanzo del 1963 e di cui è portavoce il signor Balotta, capofamiglia della famiglia De Francisci. E infatti è lecito supporre che le espressioni idiolettiche «sono già trame nascoste dentro alle parole di casa²⁸», andando a formare, quindi, un nucleo gravido di sviluppi narrativi. Tuttavia, la sovrapposizione di queste figure maschili, che con i loro tic linguistici²⁹ creano una correlazione tra espressioni colorite e dirette – da una parte – e profilo comportamentale – dall'altra – non è l'unica strategia intertestuale adoperata. Sappiamo, infatti, che dietro alla figura del signor Balotta si adombra quella di Camillo Olivetti, ma l'autrice inserisce anche una citazione del personaggio dentro a *Lessico*, nei panni però del personaggio reale. Balotta veniva così introdotto nelle *Voci*:

Era piccolo e grasso, con una gran pancia tonda tonda che gli scoppiava fuori dai calzon, e aveva grossi baffi spioventi, ingialliti dal sigaro, che mordeva e fumava³⁰.

Nel romanzo del 1963 riemergeranno i lineamenti del personaggio nella nuova figura di Olivetti:

... era piccolo, grasso e con una grande barba bianca: e aveva nella barba, un viso bello, delicato e nobile, illuminato dagli occhi celesti [...] Mio padre, forse per via della barba bianca, lo chiamava sempre «il vecchio Olivetti», ma avevano all'incirca la stessa età³¹.

Quello che cambia tra queste due descrizioni è il piano dell'espressione: in entrambi i casi è la ripetizione che calamita l'attenzione del lettore, ma nel primo esempio il raddoppiamento dell'aggettivo (*tonda tonda*) si focalizza su un dettaglio fisico afferente alla sfera del "basso", del comico; mentre nel secondo la ripresa anaforica della *barba bianca* sottolinea le qualità implicite della saggezza e dell'autorevolezza. Le analogie non si limitano alla descrizione fisica, ma riguardano anche la sfera comportamentale e valoriale: lo scarso

valore dato alla ricchezza, l'estrema importanza data al lavoro, la fede socialista (tratti che accomunano i due anche al padre Beppino). In *Lessico*, quindi, il personaggio di Balotta perde i tratti macchiettistici che nel romanzo precedente erano coerenti con la formula del racconto orale, cioè con quelli di una storia di cui la narratrice non è testimone diretta ma che ha solo ascoltato. Il passaggio da una narrazione inizialmente allodiegetica a quella registrata in prima persona comporta, quindi, uno scarto stilistico: il personaggio dapprima restituito alla pagina in maniera comico-grottesca si eleva al registro del serio non appena entra nel reame del mondo borghese di Natalia, senza che ciò alteri la sua connotazione essenziale. Il triangolo Olivetti-Balotta-Beppino compatta le caratteristiche della generazione dei padri, dipingendo quindi la fisionomia di una parte virtuosa della cultura italiana primonovecentesca, la cui etica ha influenzato le idee e le battaglie dei figli che hanno avuto il compito di riparare il mondo dopo la caduta del fascismo³². *Le voci* e *Lessico*, inoltre, chiudono un'ideale trilogia familiare che nasce nella memoria degli anni del fascismo, iniziata con *Tutti i nostri ieri* (1952): ma mentre quest'ultimo affida lo spazio della narrazione soprattutto ai giovani protagonisti della Resistenza, i successivi romanzi restituiscono peso alle figure dei "vecchi", quasi a completare il pantheon della memoria col fine di darle un senso e archivarla.

Oltre a quella del padre anche la figura materna presenta dei tratti di continuità nei romanzi, pur nelle differenze di status e caratterizzazione. Si può osservare il ritorno di un identico archetipo in due narrazioni molto distanti a livello ideologico e temporale, *La strada che va in città* e *Famiglia*. In entrambe le narrazioni la madre è una figura arcaica, che porta su di sé la gravità di un destino femminile e millenario:

Odiavo la minestra verde e amara che mia madre ci metteva davanti ogni sera e odiavo mia madre. Avrei avuto vergogna di lei se l'avessi incontrata in città. Ma non veniva più in città da molti anni, e pareva una contadina. Aveva i capelli grigi spettinati e le mancavano i denti davanti. –Sembri una strega, mamma [...] Mia madre diceva che i figli sono come il veleno e che mai si dovrebbero mettere al mondo³³.

Le sembrava ben strano di vivere con un uomo che aveva una madre con il fazzoletto nero in testa, con i denti rotti e neri, quasi analfabeta³⁴.

Ambedue i romanzi mettono in evidenza l'imbarazzo della generazione delle figlie – nel primo caso la narratrice parla della madre naturale, nel secondo viene descritta la madre acquisita, del marito – nei confronti di una figura materna pre-moderna e proletaria. È ipotizzabile che la presenza di questa figura, che ritorna come un rimosso o che si vorrebbe rimuovere, rappresenti nella coscienza della scrittrice il rapporto della realtà nata dal

dopoguerra con un passato regressivo, rappresentato dal mondo uterino delle madri. Ma nei romanzi di Ginzburg osserviamo pure uno sdoppiamento della madre; oltre al tipo sopra descritto compaiono anche le madri di estrazione borghese che nei romanzi citati rimangono figure sbiadite e dal ruolo marginale. La madre borghese fa invece il suo ingresso al centro della scena in *Lessico familiare* e in *Valentino*, ma quello che cambia è soprattutto l'educazione che permette loro di addomesticare gli eccessi del comportamento. Ginzburg sembra prendersi gioco affettuosamente delle maniere borghesi, caricandole di una leggera venatura melodrammatica: si veda a tal proposito la reazione della madre di Valentino al fidanzamento del figlio («s'asciugò le lagrime e si lisciò i capelli e si raddrizzò. – Sono un po' debole in questo periodo e mi viene da piangere sovente. La notizia m'ha colto un po' di sorpresa³⁵»). Inoltre anche *Valentino*, al pari delle *Voci della sera*, potrebbe rientrare nel laboratorio narrativo che precede *Lessico familiare*: osserviamo, infatti, la proposta di un analogo schema di rapporti familiari. La figlia-testimone che è anche la voce narrante; il conflitto tra i fratelli (Alberto-Mario/Valentino-Clara); la dualità madre-padre, in cui il padre è un “maestro”, dal temperamento impulsivo, la madre invece è “beneducata”, suona il pianoforte e tenta di smussare i lati più aspri del marito. Un altro elemento di continuità, connesso al mondo dei genitori, è la casa paterna. La casa, infatti, è il luogo per eccellenza del tempo immobile³⁶, in cui tutto rimane uguale a se stesso e che blocca la trasformazione dei personaggi: la protagonista della *Strada che va in città* può accogliere la nuova condizione della maternità solo dopo aver abbandonato la propria casa (in cui non farà più ritorno); la nuova vita di Valentino e della sorella inizierà dopo aver lasciato l'angusta casa dei genitori, finendo però – per ironia del destino – nel ricreare un nucleo ancora più angusto; la fine della generazione dei padri, per la famiglia De Francisci, inizierà con la rovina della casa di famiglia.

La figura più complessa e di maggior spessore simbolico è però quella che si potrebbe definire del figlio mancato, rappresentato da un personaggio orbitante intorno alla casa di famiglia ma estraneo al nucleo familiare³⁷. Questo personaggio, apparentemente defilato dal cuore della trama, è importante per la sua funzione cinetica che rompe l'equilibrio dei protagonisti, mettendo in moto il desiderio e o generando l'illusione da cui nasce la narrazione. Poiché è sia parte della comunità familiare che esterno ad essa, si configura come una sorta di “straniero interno”³⁸ e la sua azione è quella di introdurre un elemento di “instabilità” nella narrazione, influenzando indirettamente la coscienza dei protagonisti (Nini, in *La strada che va in città*, Kit in *Valentino*), o rimanendo nella sfera liminare dell'ambiguità (Tommasino, *Le voci della sera*). Nini, Tommasino, Kit, Pavese: a quest'ultimo Ginzburg rende omaggio “contaminando” gli altri personaggi fittizi dei suoi tic, come quello dell'«arrotoolarsi

i capelli»³⁹.

Ciò che più li accomuna, però, sono i tratti da antieroe – intellettuale e antiborghese – di chi preferisce la fuga dalla realtà, attraverso il ripiegamento interiore, come dimostrano le voraci letture o la pigra oziosità che li caratterizza. Un primo *trait d'union* è la corrispondenza tra connotazione psicologica e caratteristiche fisiche:

Se ne andava giù per il corso Francia, alto, pallido, col bavero alzato, la pipa spenta fra i denti bianchi e robusti, il passo lungo e rapido, la spalla scontrosa⁴⁰.

Il suo viso era pallido, che neanche al sole diventava bruno, con un ciuffo che gli cascava sugli occhi⁴¹.

E poi lo trova strano, trova che va vestito come un povero, e che è sempre pallido, e deve avere cattiva salute⁴².

Era lungo e magro, un po' calvo, con pochi capelli umidi e lunghi sulla nuca che parevano i capelli d'un bambino appena nato⁴³.

Le descrizioni rivelano un'ascendenza letteraria dei personaggi: il pallore, l'aspetto imbronciato, suggeriscono una filiazione dal modello byroniano dell'antieroe⁴⁴. La connotazione più anonima di Kit viene compensata da altre caratteristiche soggettive che contengono quasi un presagio, nel rimando alla sfera *maudite* («Kit è uno scombinato e un ozioso, glielo dico sempre; e poi non ha molta salute⁴⁵»), rafforzata dall'ulteriore connotazione ossimorica di «neonato vecchissimo⁴⁶». Un ulteriore tratto “romantico” è il rifiuto di far parte del mondo economico e produttivo: Nini lavora malvolentieri e scherza sulla possibilità di vivere alle spalle di una donna più grande, Kit è un perdigiorno, Pavese mostra uno sdegnoso disinteresse verso le questioni pratiche. Ancor più interessante è questa dualità, tra appartenenza e rifiuto del mondo, in Tommasino, che si articola nella contrapposizione con il suo alter ego, borghese e integrato, Purillo («Lui, sì, ha molta carica vitale. È stupido ma ha molta carica vitale. O meglio, non ce l'ha, ma si comporta come se l'avesse, e ottiene i risultati che vuole⁴⁷»).

Questi giovani, figli del periodo fascista e della guerra non diventeranno quasi mai adulti, come se lo spezzarsi delle loro esistenze fosse metafora di una generazione perduta, che non può integrarsi nel mondo per un rifiuto integrale dell'esistenza così come è (da questo punto di vista è emblematica la figura di Pavese). Il personaggio di Tommasino esprime con efficacia il senso della fine di una giovane generazione che si sente “vampirizzata” e non può costruire nulla di nuovo. Nel caso specifico il personaggio esprime la propria inadeguatezza dinanzi al futuro, ma l'intero periodo può essere letto come una metafora di morte:

– Vedi, non c'è in me, – disse – una vera carica vitale. È questa la mia più grande mancanza. [...] – Perché ho sempre l'impressione, – disse – che abbiano già vissuto abbastanza gli altri prima di me. Che abbiano già consumato tutte le risorse, tutta la carica vitale disponibile⁴⁸.

Questa tipologia di personaggio viene introdotta sempre da una figura femminile che lo osserva con curiosità e ammirazione; è questo il caso di Nini, figlio di un parente del padre e rimasto orfano da bambino, che viene accolto nella famiglia: Nini viene descritto con gli occhi della protagonista e dell'attrazione che suscita in lei; il giovane è un tutt'uno con la città che rappresenta per la ragazza una possibilità di emancipazione e di crescita⁴⁹. Lo sviluppo narrativo che vede scorrere in parallelo le vite dei due giovani nel momento del loro affacciarsi al mondo potrebbe inserirsi nello schema del romanzo di formazione, se un'improvvisa deviazione non facesse virare bruscamente il corso degli eventi. Le scelte della protagonista e la conseguente morte di Nini indirizzano la storia su altri binari e impediscono qualsiasi evoluzione; sotto questa prospettiva la portata vitale del personaggio appare come un'occasione mancata perché, come ci ricorda Moretti, «il lutto non si addice alla *Bildung*⁵⁰». La funzione comune di queste figure maschili è quella di introdurre un elemento creativo, quindi di promuovere un progetto, in termini ideali o materiali: Pavese contribuisce al sorgere della casa editrice Einaudi e ne diventa l'editor di riferimento; Nini, Tommasino e Kit risvegliano la possibilità di una vita nuova e imprevedibile nelle protagoniste grazie all'amore promesso, o solo accennato. Quando questo processo di "espansione" viene interrotto dall'arrestarsi delle loro esistenze, l'effetto è un'inevitabile contrazione del destino degli altri personaggi (le protagoniste di *Valentino* e *La strada*, ad esempio, seguiranno il corso di eventi che non hanno scelto fino in fondo). Il naufragio del matrimonio rappresenta una vera e propria figura tematica, dal forte significato simbolico, poiché sembra azzerare totalmente per le donne la prospettiva di divenire. Per le giovani, infatti, l'abbandono del progetto amoroso indebolisce il loro legame con la realtà perché nessuna «sostituzione immaginaria viene a compensare la perdita⁵¹». Osserviamo inoltre come lo schema della rottura si ripete quasi identico, con poche variazioni: Kit e Tommasino si tirano indietro dopo il fidanzamento, per mancanza di coraggio o inettitudine dinanzi al compito "vitale" del matrimonio; l'avvicinamento tra Nini e la protagonista fallisce a causa di un altro matrimonio che invece si concretizzerà.

Quello che porta i personaggi alla morte è un istinto di autodistruzione assoluto, cioè indipendente dalle circostanze, quasi fosse l'impronta di una tragedia inscritta nel proprio destino:

Non aveva, in fondo, per uccidersi, alcun motivo reale. Ma compose insieme più motivi e ne calcolò la somma, con precisione fulminea, e ancora li compose insieme e ancora vide, assentendo col suo sorriso maligno, che il risultato era identico e quindi esatto. Guardò anche oltre la sua vita, nei nostri giorni futuri, guardò come si sarebbe comportata la gente, nei confronti dei suoi libri e della sua memoria⁵².

Lo stesso asciutto cinismo privo di spiegazione aveva caratterizzato la morte di Kit:

[...] s'è ammazzato. Ha mandato via di casa la serva con una scusa, ha acceso nella stanza da letto quella sua stufa a carbone, l'ha scoperchiata e ha chiuso il tiraggio⁵³.

La morte di Nini invece è più teatrale, in quanto direttamente conseguente al mal d'amore:

Di una polmonite era morto. Invece Antonietta diceva che era colpa mia [...] aveva perso la testa e s'era messo a vivere da disperato, in quella stanza che sembrava un cesso, senza mai dormire né mangiare e ubriacandosi sempre⁵⁴.

Gli esempi qui riportati non esauriscono di certo il repertorio di rimandi intertestuali nell'opera di Natalia Ginzburg, ma suggeriscono un'ipotesi di analisi in relazione al romanzo familiare, almeno per quel che riguarda le opere composte tra il 1942 e il 1963. La diminuita possibilità di articolare la narrazione della famiglia in un discorso interno al romanzo sembra poter trovare una compensazione figurale nei lineamenti dei personaggi e nella loro funzione all'interno del testo che suggeriscono una continuità narrativa al di là degli elementi di frammentazione del family novel.

LUCIA FAIENZA

Note

¹ Si rimanda all'articolato volume *Non poteva staccarsene senza lacerarsi*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa, 2020; in particolare all'introduzione «La famiglia è uno dei più rilevanti temi del nostro immaginario sociale e letterario, perché ha un duplice volto: è una costante antropologica e, allo stesso tempo, uno spazio profondamente influenzato dalle dinamiche storiche che ne determinano la configurazione», G. Scarfone, «Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria», pp. 7-23.

² R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, in «Allegoria», n. 84, anno XXXIII, luglio/dicembre 2021, p. 25.

³ E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», XX 2017, p. 90.

⁴ Sono i figli, infatti, a far fallire il disegno familiare con il loro desiderio di procedere su un sentiero che non è già stato tracciato dalla famiglia. Come scrive Clementelli: «In fondo, quello che salva i figli nelle famiglie della narrativa ginzburghiana è l'anarchia tutta moderna che li contrassegna, rovesciando polemicamente le posizioni di tradizionali strutture [...] il nuovo disordine, che ha sapore di libertà e di autogoverno, si sostituisce vittoriosamente sugli spalti abbattuti del vecchio ordine costituito» E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano, p.115.

⁵ N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 1999, pp. 102-103. (d'ora in avanti *Lessico*)

⁶ A sostegno di quanto detto si può riportare la riflessione di Calvino che individua nella figura duale della sillessi un tratto distintivo dello stile e del pensiero di Ginzburg, vd. G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino, 1994.

⁷ E. Abignente, *Rami nel tempo*, Donzelli, Roma, 2021.

⁸ D. Starnone, *L'umanità è un tirocinio*, Einaudi, Torino 2023, p. 131.

⁹ N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, Einaudi, Torino 1999, p. 112.

¹⁰ S. Pettrignani, *La corsara*, Neri Pozza, Milano 2018, p. 342. L'autrice non nasconde la sua "sana invidia" nei confronti di Morante quando ammetterà con la stessa che *Menzogna e sortilegio* ha risvegliato «la voglia di provare anch'io a costruire una casa con scale e piani e il fumo che esce fuori dal camino». (N. Ginzburg, *Lettera a EM*, Torino, 30 gennaio 1948, in *L'amata*, a cura di D. Morante, Einaudi, Torino, 2012). Un analogo entusiasmo è manifestato nell'omaggio post-mortem raccolto in *Festa per Elsa*, a cura di G. Fofi e A. Sofri, Sellerio, Palermo, 2011.

¹¹ Ivi, p. 173.

¹² Nonostante l'autrice dichiari che la fascinazione per la figura di Elsa provenga dall'opera di Wagner, *Lohengrin*, è ipotizzabile che *Le voci della sera* contenga anche un omaggio a *Menzogna e sortilegio*, come suggerirebbero il nome e il ruolo della narratrice, il suo ingresso nella storia, così anche la ricostruzione di un racconto di cui sono protagonisti i cari "fantasmi". (vd. N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano, 1970; E. Papa, *Le voci della sera: suggestioni onomastiche di un piccolo mondo*, in «Il nome nel testo», XXI, 2019, pp. 75-86).

¹³ N. Ginzburg, *Caro Michele*, GEDI, Torino, 2021, p. 3.

¹⁴ Ivi, p.6.

¹⁵ N. Ginzburg, *Valentino*, Einaudi, Torino 1957, rist. 1972, p. 9.

¹⁶ E. Clementelli, *op cit.*, p. 111.

¹⁷ Il personaggio di Valentino esprime in maniera esemplare una modalità ricorrente nel romanzo ginzburghiano del rapporto dei genitori con i figli: «Within the traditional family which she depicts daughters are discounted or exploited, and all expectations of achievement are invested in the sons. Both daughters and sons grow up to form unhappy, uncommunicative marriages, and so, it is implied, the cycle is perpetuated from generation to generation» A.M. O'Healy, *Natalia Ginzburg and the Family*, «Canadian Journal of Italian Studies» 9, no. 32 (1986), pp. 21-36.

¹⁸ M. Penchini, «La morte della famiglia» e il femminismo negli anni sessanta e settanta. *I romanzi di Lalla Romano e Natalia Ginzburg*, in *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di G. Ania - J. Butcher, Dante & Descartes, Napoli 2007.

¹⁹ Il riferimento va alle parole di Cesare Garboli in merito al tratteggiamento delle figure femminili che rispecchia la modalità autobiografica della scrittura della Ginzburg: «...la prima Ginzburg [...] è volutamente 'povera', ruvidamente attaccata alla cecità, al rigore, alla milizia dell'autobiografia trasposta in abitudini narrativi di taglio coevo alla maniera pavesiana [...]; la seconda, la Ginzburg uscita dall'esperienza liberatrice di *Lessico familiare* e dal fraseggio 'a vapore' delle *Voci della sera*, si è ormai staccata da sé, guarda il mondo dall'alto [...]» C. Garboli, *Prefazione*, in *Opere di Natalia Ginzburg*, Mondadori, Milano, «I Meridiani», 2013⁶, p.xxi.

²⁰ A tal proposito non è trascurabile l'influenza di Ivy Compton-Burnett, in particolar modo sulla Ginzburg degli anni '60 e '70: da un lato, infatti, grazie all'incontro con la scrittrice «il tessuto della sua scrittura era divenuto più arioso», dall'altro viene assimilata la struttura dei dialoghi volti a «stilizzare la conversazione reale». G. B. Erriu, *L'incontro letterario tra Natalia Ginzburg, Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter*, in *Natalia Ginzburg, «Autografo»*, n. 58, anno XXV, 2017, pp. 144-145.

- ²¹ D. Scarpa, *L'offerta*, in *Famiglia*, Einaudi, Torino 2018, pp. ix-x.
- ²² N. Ginzburg, *Famiglia*, cit., p. 14.
- ²³ Ivi, p. 15.
- ²⁴ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di 'Lessico familiare' alla teoria letteraria*, in «Enthymema», XXII, 2018.
- ²⁵ Il riferimento va alle categorie del genere assimilabili ai pattern del mito tra cui quelli di “ascesa” e “declino”, individuate da R. Yi-ling in *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, in «Comparative Literature: East & West», pp. 99-133, 3(1), <https://doi.org/10.1080/25723618.2001.12015297>.
- ²⁶ Si rimanda alle riflessioni contenute nell'analisi di M. Rizzarelli, *Il passo e la voce: Natalia Ginzburg e l'arte del ritratto*, in *Le forme brevi di Natalia Ginzburg*, a cura di B. Manetti e M. Martinengo, in «Ellisse», XVIII, 2, 2023.
- ²⁷ N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino 1964.
- ²⁸ S. Petrignani, *op. cit.*, p. 259.
- ²⁹ Anche per *Le voci della sera*, seppure in maniera meno articolata, troviamo le tracce di quel «lavoro di stile astuto e discreto» «che trasceglie ed enuclea tratti fisiognomici e soprattutto linguistici peculiari, attribuendoli ai suoi personaggi e mimandoli nelle parti diegetiche», M. A. Grignani, *Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro*, in *Natalia Ginzburg, op.cit.*
- ³⁰ N. Ginzburg, *Le voci della sera*, in *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1964, p. 277. (d'ora in avanti *Le voci*)
- ³¹ Ead., *Lessico*, cit., p. 61.
- ³² Nell'intervista con Marino Sinibaldi l'autrice mette proprio in evidenza lo scarto generazionale che esisteva, nell'atteggiamento verso il presente, tra «il vecchio socialismo» di suo padre e la nuova militanza antifascista (N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit.).
- ³³ Ead., *La strada che va in città*, Einaudi, Torino 1942, p. 10. (d'ora in avanti *La strada*).
- ³⁴ Ead., *Famiglia*, Einaudi, Torino, 1977, rist. 2018, p.10.
- ³⁵ N. Ginzburg, *Valentino*, cit., p.12.
- ³⁶ G. Iacoli, *...un effetto come di prigionia. Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in «Architetture interiori» a cura di C. Cretella, S. Lorenzetti, Franco Cesati Editore, 2008.
- ³⁷ L'unica eccezione, tra i personaggi presi in esame, è Tommasino: sebbene figlio legittimo viene a tutti gli effetti scansato e sostituito dal Purillo, erede acquisito del padre, che porterà avanti l'azienda di famiglia. Ma le caratteristiche psicologiche e la sua funzione nel testo lo inseriscono, a nostro avviso, nella schiera dei “figli mancati” (e in questo caso la definizione acquista maggiori sfumature per quanto riguarda il concetto di “famiglia”).
- ³⁸ G. Simmel, *Sociologia*, a cura di A. Cavalli, Edizioni Comunità, Torino, 1998. È interessante notare che adottando questa lente d'osservazione rientrebbero nella categoria dello straniero interno anche Michele e Valentino, perché percepiti come diversi, fonti di conflitti, non completamente conoscibili dagli stessi famigliari.
- ³⁹ S. Petrignani, *op. cit.*, p. 17.
- ⁴⁰ N. Ginzburg, *Lessico*, cit., pp. 111-12.
- ⁴¹ Ead., *La strada*, cit., p. 15.
- ⁴² Ead., *Le voci*, cit., p. 330.
- ⁴³ Ead., *Valentino*, cit., p. 28.
- ⁴⁴ M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Rizzoli, Milano 2008.
- ⁴⁵ *Valentino*, cit., p. 43.
- ⁴⁶ *Valentino*, cit. p. 46.
- ⁴⁷ Ead., *Le voci*, cit. p. 359.
- ⁴⁸ *Le voci*, p. 358.
- ⁴⁹ E in effetti l'incontro diventa fenomenologia di quello che Garboli definisce “il rapporto fisiologico col mondo” dove a fare da protagonista è «il comporsi e l'evolversi del rapporto carnale con la realtà in un sistema contagioso di relazioni che hanno sede nel proprio corpo», pp. xviii-xix in C. Garboli, *Prefazione*, cit.
- ⁵⁰ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 53.
- ⁵¹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, 1977, rist. 2014, Torino, p.75.
- ⁵² N. Ginzburg, *Lessico*, cit., pp. 177-78.
- ⁵³ Ead., *Valentino*, cit., p. 52.
- ⁵⁴ Ead., *La strada*, cit., p. 90.

HOMELY/UNHOMELY: IL PERTURBANTE FAMILIARE. NATALIA GINZBURG TRA SPAZIO DOMESTICO E SCRITTURA MINORE

Il presente intervento si propone di rileggere l'opera narrativa di Natalia Ginzburg alla luce dei cultural studies, dei gender studies e delle teorie sullo spazio e sull'identità, con particolare riferimento al concetto di unhomey, così come definito da Freud e rielaborato in chiave postcoloniale da Homi Bhabha. Tale prospettiva consente, infatti, di superare il retaggio critico che l'ha a lungo relegata a "scrittrice della famiglia", rilevando il suo precocissimo intuito nell'analisi dei cambiamenti avvenuti nella società italiana del secondo dopoguerra.

*Il saggio approfondisce le diverse funzioni acquisite dello spazio domestico tra una prima fase della produzione di Ginzburg che va dalla pubblicazione de *La strada che va in città* nel 1942 al 1963, anno di *Lessico Familiare* e una seconda, coincidente con la parabola compresa tra *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984). In questi due momenti l'abitazione è intesa come campo di forze storicamente determinato e microcosmo simbolico della disgregazione della modernità e dei sistemi valoriali tradizionali.*

In particolare, nella connotazione della scrittura ginzburghiana è possibile rintracciare la volontà di decostruire alcuni retaggi della famiglia borghese allineandosi, al tempo stesso, ad una scrittura "minore" (Deleuze e Guattari) in cui si rivendica, attraverso l'oralità e la ripetizione, il valore politico del privato e

dell'intimità. Per mezzo della rappresentazione di soggettività ibride e dissonanti, l'autrice inserisce nella letteratura italiana del Novecento un discorso sul passaggio dalla liberazione all'emancipazione femminile, sulla crisi del maschile e sulla performatività di genere.

Parole chiave: *casa, spazio, genere, famiglia, femminile, ibrido*

This paper aims to reread Natalia Ginzburg's narrative work in the light of cultural studies, gender studies, and theories on space and identity, with particular reference to the concept of unhomely, as defined by Freud and revisited by Homi Bhabha in a postcolonial key. This perspective allows to reveal her very early intuition in the analysis of the profound changes that occurred in Italian society after the Second World War and finally overcome the critical legacy that has long relegated the author as a "family writer,"

*This essay examines the various functions acquired by domestic space between the first phase of Ginzburg's narrative production, from the publication of *La Strada che va in città* in 1942 to 1963 – the year of *Lessico Famigliare* –, and the second, coinciding with the parable between *Caro Michele* (1973) and *La città e la casa* (1984). In these two moments, the home is understood differently as a historically determined field of force and as a symbolic microcosm of the disintegration of modernity and traditional value systems.*

In particular, in the connotation of Ginzburg's writing, it is possible to trace the desire to deconstruct some inheritances of the bourgeois family while aligning with a "minor" writing" (Deleuze and Guattari), in which the political value of the private and intimacy is claimed through orality and repetition. Through the representation of hybrid and dissonant subjectivities, the author inserts a discourse into Twentieth-century Italian literature that mirrors the passage from female liberation to emancipation, the crisis of the masculine, and the performativity of gender.

Keywords: *home, space, gender, family, feminine, hybrid*

«Nessuno scrittore italiano capisce, come Natalia Ginzburg, cosa sia una famiglia», sosteneva Pietro Citati in un articolo pubblicato su «Il giorno» nel 1962¹. Lo ricorda Sandra Petri in *La corsara* riflettendo su quanto questa etichetta abbia a lungo condizionato «in modo restrittivo l'analisi critica condannando la scrittrice [...] a un binomio che non ha permesso di comprendere la carica innovativa delle sue scelte narrative e saggistiche»². L'idea di analizzare la produzione ginzburghiana dal punto di vista dei *cultural studies* nasce dalla necessità di sfidare le categorie critiche più consolidate nel tentativo di suggerire nuove possibilità d'interpretazione. Sebbene negli ultimi anni la critica abbia ridefinito il contributo di Ginzburg nell'ambito del canone novecentesco rivelando nuove prospettive di ricerca narrativa, rimane ancora da colmare il vuoto di indagine critica circa la profondità raggiunta

dall'autrice sul piano teorico e politico coinvolgendo precocemente tematiche legate all'identità, al femminile e alla *diversità*.

In una prospettiva diacronica, già suggerita da critici come Luciano Parisi³, è possibile suddividere la produzione dell'autrice in due momenti: il primo che va dal 1942 al 1963 e un secondo compreso tra il 1973 e il 1984. Tale angolatura appare coerente con la cesura individuata nel famigerato 1968 da Julia Kristeva⁴ nell'ambito dell'evoluzione del femminismo europeo. L'autrice di *Women's Time*, infatti, opera una distinzione tra un primo movimento femminista, centrato sull'inserimento delle donne in un tempo "lineare", "maschile", "storico" che aveva, quindi, come fine principale l'uguaglianza tra i sessi e una seconda fase, scandita da un salto generazionale, il cui obiettivo non è l'emancipazione ma la liberazione dai retaggi simbolici e storici. Se Ginzburg si è sempre professata una femminista tiepida, come dichiarerà ne *La condizione femminile* nel 1973, condivide «però tutto quello che chiedono i movimenti femminili»⁵. La sua evoluzione narrativa sembra attagliarsi in modo congruo all'arco suggerito da Kristeva, fotografando le conseguenze che, all'interno delle dinamiche familiari, i due momenti mettono in atto nel torno di tempo che va dal dopoguerra agli anni Sessanta e poi fino agli Ottanta. Il punto di vista prescelto per analizzare questi cambiamenti antropologici è la famiglia che non funge soltanto da contenitore narrativo ma è un campo di forze in cui si esercitano poteri sottili e impercettibili, una struttura liminale che, nella sua forte ambivalenza, ricorda quelle zone di contatto all'interno delle quali, secondo Homi Bhabha, avviene una negoziazione continua dell'identità⁶. Attraverso la rappresentazione delle ambiguità connaturate ai legami familiari, Ginzburg mette in scena soggettività che sfuggono alle dicotomie canoniche collocandosi in una posizione inconsueta rispetto alla narrazione dominante. Inoltre, nonostante l'esplicita e dichiarata intenzione nella Prefazione ai *Cinque romanzi brevi* di voler scrivere come un uomo, la voce che emerge è inequivocabilmente femminile – seppur attenuata da uno stile essenziale e privo di enfasi – esprimendo la necessità di centrare l'osservazione da una prospettiva laterale, marginale rispetto alla Storia ufficiale. È nell'ambito di questa dinamica che deve essere interpretato il rifiuto alla tentazione autobiografica, deviata smussando gli spigoli dell'io e radicandolo profondamente nel suo tempo. Per Ginzburg l'identità è sempre storicamente determinata, come affiora dalla sensibilissima recensione a *La storia* di Elsa Morante in cui l'io narrante è «un punto insieme altissimo e sotterraneo, dotato di uno sguardo che vede l'infinita estensione degli orizzonti e le infinite e minime rughe e crepe del suolo»⁷. Un simile atteggiamento è riscontrabile anche nel rapporto intertestuale che l'autrice intrattiene con l'assimilazione e la traduzione dei propri modelli letterari. Emblematico il caso della

traduzione proustiana: imperfetta, imprecisa eppure fedelissima a sé stessa e al testo quando, nel 1990, decide di ripubblicare *La strada di Swann* emendata delle correzioni apportare senza il suo consenso⁸. In una nota polemica, ella rivendica la “gioia nervosa”⁹ della sua prima traduzione in cui traspariva l’esperienza del confino, della Resistenza, della morte di Leone e gli anni della guerra. Anche nella traduzione, l’autrice di *Lessico familiare* si sottrae all’autorità e all’autorevolezza della lingua del canone – maschile e borghese – del romanzo ottocentesco, rivendicando l’autenticità dell’espressione viva e vissuta. D’altronde, come sottolineato anche da Mario Barenghi, «Proust, oltre ad essere prodigo di dettagli idiosincratici sul modo di parlare o di pronunciare le parole, offre esempi mirabili di descrizioni ambientali»¹⁰. L’autore della *Recherche* sarà assimilato e rovesciato, attualizzato tramite la capacità di integrare il parlato e il quotidiano all’interno del tessuto narrativo¹¹ per cui l’oralità diviene sinonimo di familiarità¹² nel segno di un’operazione anti-egemonica che rivendica il valore politico dell’intimità e dell’esperienza privata¹³ e «l’appropriazione umana e personale dello spazio passa attraverso l’intreccio delle voci»¹⁴. Al tempo stesso, il minimalismo espressivo, così come la ripetizione, sembrano aderire a quella “scrittura minore” teorizzata da Deleuze e Guattari secondo la quale anche ciò che è più privato assume valore collettivo, storico¹⁵. Se nella letteratura “maggiore” «il fatto individuale (familiare, coniugale, ecc.) tende a congiungersi con altri fatti altrettanto individuali, mentre il contesto sociale serve soltanto da contorno e sfondo»¹⁶, al contrario, nelle “letterature minori”, l’elemento individuale si manifesta, seppur piccolissimo, poiché necessario a un disegno più ampio facendo sì che «il triangolo familiare si connetta agli altri triangoli, commerciali, economici, burocratici, giuridici, che ne determinano i valori»¹⁷. Ginzburg seguirà lo stesso procedimento di decostruzione e sovversione di una letteratura “maggiore”, maschile e dominante anche ne *La famiglia Manzoni*, in cui l’autore de *I promessi sposi* viene smantellato proprio attraverso il dispositivo familiare e restituito nella sua umanità più minuta, con le sue strampalate manie e tenere fragilità. Alessandro Manzoni è ritratto, pagina dopo pagina, come il figlio di un padre manchevole e genitore assente a sua volta, distratto, incapace di offrire protezione ai suoi numerosi figli o ai suoi personaggi: «Renzo, ne *I promessi sposi*, non ha né padre, né madre. Lucia non ha padre. La Monaca di Monza ha un padre terribile, che le rovina l’esistenza per sempre»¹⁸.

Contrappunto simbolico della scrittura “minore” di Ginzburg è, senza dubbio, lo spazio domestico, concepito come vero e proprio *medium* narrativo, definito da Giulio Iacoli come cronotopo “architettonico”, capace di superare la bidimensionalità della pagina conferendo spessore e rilievo «a figure e motivi dell’infinito intreccio fra realtà, storia e

narrazione»¹⁹. L'abitazione è un ambiente mobile, vulnerabile, attraversato dalla Storia (in *Lessico familiare*, ad esempio, è la dimensione in cui si proiettano le conseguenze delle leggi razziali e del secondo conflitto mondiale), ma anche da tensioni interiori ed esistenziali. Le abitazioni, in particolare nei *Cinque romanzi brevi*, diventano zone di passaggio, segnate dal cambiamento storico, dalla memoria e dalle relazioni di potere tra uomini e donne, genitori e figli. In *Le voci della sera* le case sono indicate con dei soprannomi: la “Casetta”, la “Casa Mercanti”, la “Casa Tonda” diventando esse stesse personaggi.

Nei primi romanzi l'abitazione simboleggia l'illusione borghese e le sue contraddizioni e, insieme, il fallimento del sogno legato all'ascesa socio-economica. In tal senso, essa si presenta come un dispositivo ideologico molto simile alla città dove i protagonisti finiscono per ridimensionare le loro aspirazioni scontrandosi con meccanismi di esclusione e alienazione sociale. È paradigmatico, in tal senso, il racconto *Sagittario* che esordisce già nell'*incipit*: «Mia madre aveva comprato una casa in un sobborgo della città»²⁰ e poco dopo aggiunge: «Per comperare quella casa in città, mia madre aveva venduto certi terreni che ancora possedeva fra Dronero e San Felice, e si era litigata con tutti i parenti, i quali erano contrari a quella vendita e alla divisione della proprietà»²¹. La casa in città appare sin da subito come una forza centrifuga che irrompe nelle relazioni familiari. L'anonima narratrice descrive l'abitazione come un ambiente ibrido: «Era una casetta a due piani, cintata d'un giardino incolto e umido. Di là dal giardino c'erano degli orti di cavoli, e di là dagli orti i binari della ferrovia. Il giardino, in quel mese di ottobre, era tutto tappezzato di foglie fradice»²². Si tratta, quindi, di uno scenario che sintetizza elementi della città e della campagna, in cui la natura sembra acquisire una valenza di marcescente allegoria barocca di degrado morale e storico. Questa casa è anche punto di incontro tra due differenti modelli culturali: quello del consueto salotto borghese e l'essenzialità della società moderna:

La casa aveva stretti balconcini di ferro, e una scaletta esterna che scendeva in giardino. Nelle quattro stanze del primo piano, e nelle sei stanze del piano di sopra, mia madre aveva disposto le poche cose che aveva portato da Dronero: gli alti letti di ferro cigolanti e gementi, con le pesanti trapunte di seta fiorata; certe seggioline imbottite, con una gonnellina di mussola; il pianoforte; la pelle di tigre; una mano di marmo posata sul cuscinetto²³.

Quando Homi Bhabha riprende il concetto di *unheimlich/unhomely* trasferendolo da un dominio semantico di tipo psicologico a una sfera culturale e politica, afferma che esso è inequivocabilmente legato alla (post)modernità. Nel momento in cui i confini tra ciò che consideriamo familiare iniziano a confondersi con l'esterno che ci è anche ignoto, il pubblico

e il privato si mescolano provocando una sensazione di disorientamento²⁴. L'elemento urbano si inserisce in modo stridente nell'immaginario crepuscolare da salotto gozzaniano e ancor più nell'idea di una natura idillica, intesa come ornamento e paesaggio, portando alla luce l'ambiguità di una presenza storico-politica in un ambiente legato per consuetudine alla sfera privata intesa come luogo di "normalizzazione" dell'egemonia²⁵. Come sottolineato anche da David Morley, con la modernità inizia a delinearsi la distinzione tra spazio interno ed esterno sottolineato anche dal frazionamento delle abitazioni creando, di conseguenza, classificazioni di ordine gerarchico e simbolico²⁶. In Ginzburg la dinamica interno/esterno e "homely"/"unhomely" si gioca tutta nella contrapposizione tra casa e città piuttosto che nella polarizzazione tra città e campagna: trattandosi in entrambi i casi di ambienti esterni²⁷, esse provocano uno spaesamento che si ripercuote anche all'interno dell'abitazione. L'*unhomeliness*, infatti, fa sì che chi non si sente a casa in nessun luogo non lo sia neanche con sé stesso vivendo, di conseguenza, una condizione di costante ibridità esistenziale come accade nell'*excipit* del breve racconto *Mio marito*:

Quando ritornai a casa, mi aggirai assorta per le stanze. Quella casa mi era divenuta cara, ma mi pareva di non avere diritto di abitarvi, perché non mi apparteneva, perché l'avevo divisa con un uomo che era morto senza una parola per me. Eppure, non avrei saputo dove andare. Non c'era un luogo al mondo in cui desiderassi andare²⁸.

Ne *La strada che va in città*, la giovane protagonista si lascia sedurre da uno studente di medicina sperando che questi possa realizzare il suo sogno di fuggire dalla campagna. Quando rimane incinta, costretta a trasferirsi dalla zia in un paese vicino, continuerà a evocare la città non riuscendo a percepire alcuna consonanza con il paesaggio che la circonda:

Passeggiavo qualche volta nell'orto, perché la zia diceva che una donna incinta non deve star sempre seduta. Mi spingeva fuori dalla porta. L'orto era cintato da un muro e si usciva in paese da un cancello di legno. Ma io non aprivo mai quel cancello. Il paese lo potevo vedere dalla finestra della nostra camera e non aveva niente che invitasse.

Come in altri romanzi appartenenti alla prima produzione ginzburghiana, la protagonista incorrerà nel rimpianto e la morte giungerà a significare una frattura necessaria, uno shock che determinerà il riconoscimento definitivo dell'*unhomely*, portando alla luce una verità latente apparentemente nascosta sotto la coltre del quotidiano.

Nelle opere più tarde, Ginzburg sembra concepire la casa come residuo ideologico della cultura borghese. Assai significativo il caso di *Famiglia*, uscito nel 1977, che racchiude i

due racconti lunghi *Famiglia* e *Borghesia*, quasi a voler impostare le narrazioni su un impianto teorico ben definito vedendo nell'abitazione un'ossessiva tensione tra pubblico e privato, un ambiente storicizzato in cui si contrappongono vecchie e nuove ideologie. I personaggi degli ultimi racconti, come quelli di *La città e la casa*, cercano continuamente un tetto sulla testa da comprare, da affittare, da vendere, cercano riparo: quella protezione che non riescono a trovare nei rapporti familiari o matrimoniali:

È una ragazza che cerca sempre dei luoghi dove stare – disse Ivana. – E soprattutto cerca delle madri, e dei padri, e dei fratelli. Poi si stufa, le sembrano sbagliati quelli che ha trovato, le sembra che è capitata nel posto sbagliato, cambia posto²⁹.

Eppure, come sottolinea Domenico Scarpa nella prefazione a questa raccolta, l'oppressione e la noia, che sembrano addirittura condurre alla morte i due protagonisti, risuonano in modo discordante con lo spirito dei tempi in cui furono immaginati, lontani dal contesto di liberazione che ha caratterizzato gli anni Settanta segnalando, invece, «una disgregazione, una scomparsa, un vuoto, alludono a istituzioni venute a mancare»³⁰.

La casa si configura, inoltre, come luogo della costruzione del femminile, sempre compromessa e interrotta dallo spazio esterno essendo spesso descritta più come una *tana* che come un *nido*: metafora di una protezione precaria, agitata dall'impossibile compatibilità tra famiglia reale e famiglia immaginata, incarnando la disgregazione dei valori abitualmente assegnati al domestico, luogo accogliente e rassicurante per eccellenza. Non a caso, in *Lessico per Natalia*, Giorgio Bertone ha individuato il termine “tana” nel novero dei lemmi fondamentali all'interno della galassia narrativa dell'autrice, interpretandola come riparo ma anche «una inerme trincea da cui fuoruscire per incursioni fulminanti»³¹. In È stato così il senso di prostrazione esperito dalla protagonista nella casa della suocera è incarnato dallo studio della defunta, traduttrice dal sanscrito – lingua arcaica ed esotica – e dei suoi oggetti altrettanto antichi, preziosi e inquietanti: il bocchino in avorio, lo scialle di lana a crochet, le scatole di cipria vuote con un batuffolo di cotone tratteggiati in una sorta di sottile derisione di quella polverosa e preziosa cultura borghese che sarà rimpianta dal Montale de L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili. Nello stesso racconto, anche lo studio del marito Alberto è sarcasticamente connotato dalle consunte “buone cose di pessimo gusto” gozzaniane di cui è sintomo il busto di Napoleone di gesso³². La protagonista non ha accesso alla stanza che viene sempre chiusa a chiave con la scusa della presenza di una rivoltella. In realtà, allegoricamente, lo spazio domestico le viene interdetto nella sua interezza e la donna, che si illude di poter, infine, sentir sua quell'abitazione, viene da subito esclusa da questa ipotesi. A questo proposito,

Emanuela Forgetta³³ sottolinea che si tratta di una chiusura volta a metaforizzare la preclusione di un'intimità da parte dell'uomo che attraverso la cassa di libri, a mo' di provocazione sempre riempita a metà, inscena una costante minaccia di abbandono e di cesura definitiva del rapporto matrimoniale. Tuttavia, la descrizione dello studio del marito (dove troneggia anche la foto della madre che viene, quindi, edipicamente raddoppiata) non rimanda soltanto a un'esclusione di natura sentimentale ma anche e soprattutto sociale e culturale. Lo studio di Alberto ricorda in qualche modo la biblioteca del manzoniano Don Ferrante che, nella brillante analisi di Italo Calvino, è interpretato come «il museo della falsa scienza»³⁴ con cui l'autore de *I promessi sposi* esprime la condanna morale nei confronti della corruzione della cultura. Ginzburg riproduce qui gli stessi rapporti di forza tra chi ha e chi non ha accesso alla parola scritta, stigmatizzando al tempo stesso la "letteratura maggiore", patriarcale ed escludente. Se lo studio dell'anziana madre sembra quindi riprodurre una continuità simbolica del potere patriarcale qui estetizzato e reso inaccessibile, quello del marito rappresenta il consueto retaggio del sapere maschile egemonico. Quando la donna spara non lo fa mossa soltanto dall'infedeltà del marito ma per il protrarsi di un profondo senso di subalternità vendicando, così, un'insostenibile esclusione epistemica. Inoltre, la protagonista narra che anche nella sua infanzia le era impedita la lettura ed era costretta a nascondere il libro sotto il materasso: l'omicidio appare come una sorta di sovversione nei confronti di un accesso alla cultura che le è precluso per tutta la vita e contro cui decide, infine, di ribellarsi³⁵. In questo caso, l'accesso allo spazio domestico equivale a quello dell'educazione e, di conseguenza, dell'emancipazione. Anche in *Sagittario* c'è un omicidio: Barbara, figlia della losca signora Fontana, è vittima di un delitto d'onore e la sua morte provocherà, in qualche modo, anche quella di Giulia, la figlia primogenita. Tra le due diversissime giovani nasce un'empatia quasi gemellare e la loro morte appare come una sorta di sacrificio alla cultura piccolo borghese che le concepisce come vittime delle ambizioni materne e, al tempo stesso, esprime il fallimento della trasmissione generazionale femminile. Si tratta di madri che si rifiutano di identificare l'abitazione con il domestico e di aderire a una funzione femminile stereotipata finendo, poi, per cadere nella trappola di modelli altrettanto opprimenti. In modo significativo, i quadri della signora Fontana rimandano a quella «sostanza della vita moderna» incarnata da soggetti umani «con teste livide e bislunghe, non si capiva se di uomo o di donna» e «sullo sfondo case e case addossate contro un cielo a sbarre, case e case con comignoli storti, che mandavano fuori fumo livido»³⁶. C'è quindi un'omologazione tra i corpi umani e le case fatte di croci e di sbarre: non tane, quindi, ma prigioni, celle, immagini di una condizione esistenziale che concepisce il domestico come una forma di vessazione e di censura. Difatti, la madre protagonista di *Sagittario* rimarrà delusa dalla scarsa inclusività e

vivacità culturale del mondo cittadino («[...]ma dov'era la gente colta, gl'intellettuali e gli scrittori e i pittori, quelli a cui mia madre contava d'offrire un giorno una tazza di tè nella sua galleria?») finendo per camminare stancamente per le strade del centro «sbirciando le vetrine e mormorando sull'aumento dei prezzi [...]»³⁷. Ne *La strada* che va in città, lo spazio urbano coincide con il fallimento rispetto a un'agognata crescita economica e sociale. All'interno della narrativa ginzburghiana, l'*unhomely* viene riprodotto, inoltre, sotto forma di matrimoni mancati o falliti, in legami che, al pari delle abitazioni, possono rivelarsi trappole nelle quali il pubblico entra nel privato sotto forma di coazione sociale. L'unione coniugale è percepita come un'invasione nella sfera individuale, la convivenza è vissuta come un'esperienza di alienazione. In *Le voci della sera* Tommasino confessa l'impossibilità di sposarsi non tanto per mancanza di affetto quanto per un disorientamento interiore determinato da una pressione esterna che mina profondamente il proprio senso di intimità:

Prima potevo scegliere, se trovarmi con te un pomeriggio, o no. Ora invece in questi mesi, ho sentito che non potevo più scegliere, che dovevo venir da te senza scampo, là a casa tua perché ormai avevo bell'e scelto, una volta per sempre. Dovevo fare quello che tutti si aspettavano da me che io facessi, quello che anche tu, con gli altri, ti aspettavi da me³⁸.

I personaggi di questi romanzi si sposano per interesse o per noia. In *È stato così* si afferma a chiare lettere che «è molto difficile e raro quando due si sposano che si vogliano bene tutti e due»³⁹. Ne *La città e la casa* si susseguono matrimoni senza senso mentre si rompe l'unico che sembra avere presupposti per resistere. Il matrimonio non è garanzia di un'unione spirituale, anzi, esso nasce spesso da dinamiche fortuite: «Non credere che non mi stupisco di averla sposata. Me ne stupisco ogni giorno. Se lei si stupisce di avermi sposato, non lo so. Ancora non l'ho capito»⁴⁰. Nei primi romanzi a rompere gli equilibri familiari è spesso la Storia, l'esperienza della guerra che, in *Le voci della sera*, costituisce una vera e propria cesura nelle vite dei protagonisti:

Dopo la guerra, il Vincenzino e la Cate si separarono. I bambini li avevano a Roma, in collegio. Per tutto il tempo della guerra, la Cate e Xenia erano state, con i figli, a Sorrento. [...] Poi, litigarono, la Cate e Xenia, per una questione di lenzuola [...]»⁴¹.

Anche la sintassi, qui, si fa meno affabulatoria: le parole si dispongono sulla pagina staccate, isolate, divise da moltissime virgole alternate al ritmo rituale del “diceva” volto a enfatizzare il prorompere di una forza divisiva, esterna ma in grado di agire all'interno dei legami familiari in modo decisivo e capillare. Negli ultimi romanzi, a sottolineare

un'impossibile comunicazione tra i personaggi, il loro isolamento e la loro necessità di essere compresi e ascoltati è la forma epistolare,⁴² come accade in *Caro Michele* e *La città e la casa*. Essa, però, è anche strumento di introspezione e memoria, delineandosi come «una forma comunicativa che, mentre chiede un dialogo, tuttavia ferma e storicizza una situazione»⁴³ contribuendo, inoltre, a creare all'interno dello sviluppo narrativo delle fratture temporali che rendono il racconto familiare discontinuo, sempre periferico e parziale.

La narrativizzazione dell'*unhomely* si concretizza, pertanto, come uno strumento di erosione del romanzo borghese che non si limita allo spazio domestico ma che mette in discussione anche il binarismo maschile/femminile, intesi non solo come generi e soprattutto come polarità epistemiche. Sebbene sia fuori luogo pensare che vi sia già un discorso teorico dichiarato, l'inserimento di personaggi omosessuali si allinea alla poetica ginzburghiana della scrittura minore. In *Gender Trouble*, Judith Butler sostiene che il genere è costituito *da e nel* linguaggio, è un atto performativo, una reiterazione di gesti, una strategia culturale volta a perpetrare la binarietà come struttura di potere: «Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the Subjects of Sex/Gender/Desire appearance of substance, of a natural sort of being»⁴⁴. Nel racconto *Estate*, l'autrice sembra alludere all'ipotesi che il genere sia sovraordinato: non si è necessariamente uomo o donna ma ci si comporta come tali mettendosi una maschera, recitando una vita piuttosto che un'altra:

Andavo ogni giorno in ufficio per fingere d'essere un uomo, ero stanca d'essere una donna. Ciascuno si diverte a sostenere una parte non sua per un certo tempo, io giocavo a essere un uomo, sedevo al grande tavolo lurido dell'ufficio e mangiavo in un'osteria, oziavo per le strade e nei caffè con amici e amiche, rientravo tardi la sera. Mi stupivo a pensare com'era stata diversa la mia vita una volta, quando cullavo i miei bambini e cucinavo e lavavo, pensavo come c'è sempre tanti modi diversi di vivere, e ognuno può fare di sé stesso esseri sempre nuovi, magari anche nemici l'uno dell'altro⁴⁵.

Anche la moglie di Valentino, nel racconto omonimo, cambia più volte il proprio atteggiamento sovvertendo le aspettative tradizionali di genere:

Maddalena arrivava, spettinata e stanca, e con la voce rauca perché aveva gridato coi contadini, e si metteva a litigare con l'amministratore e tiravano fuori certi registri e discutevano un pezzo lì sopra. Io mi stupivo che non chiedesse neppure del bambino: quando la balia glielo portava lo prendeva un attimo in collo, e per un attimo il suo viso diventava giovane, mite e materno; ma subito annusava il bambino alla nuca e diceva che non aveva un buon odore pulito e lo ridava alla balia perché lo lavasse⁴⁶.

Maddalena poi, in seguito al divorzio e dopo quanto accaduto tra Valentino e Kit, recupera la propria femminilità ristabilendo anche un equilibrio all'interno della famiglia ormai divisa: «Vedo Maddalena qualche volta. È diventata molto grassa, tutta grigia, e fa proprio la vecchia signora. Si occupa dei suoi bambini, li porta a pattinare e organizza per loro delle feste in giardino»⁴⁷.

Valentino esce nel 1951 introducendo anzitempo all'interno della letteratura italiana il tema dell'omosessualità, percepibile a livello superficiale come una sorta di funzione narrativa volta a generare sorpresa e spaesamento disseminando nel testo indizi e allusioni reinterpretabili solo alla luce del discreto risvolto finale. *L'unbomehy* che, secondo la definizione di Bhabha, si palesa per mezzo di un disvelamento e non una scoperta, qui è rivelato passo dopo passo grazie a una serie di indizi. Il perturbante è quindi innescato da un'oscillazione dell'identità di genere volta a smascherare la binarietà della costruzione borghese della famiglia tradizionale. Anche *La città e la casa* risulta fondamentale nella rappresentazione dei mutamenti generazionali e registra un passaggio importante nella normalizzazione dell'omosessualità all'interno della famiglia⁴⁸: i protagonisti hanno già acquisito l'omosessualità del figlio di uno dei protagonisti, al contrario della generazione precedente: «Io non lo so se la zia Bice abbia mai capito che Alberico era omosessuale. Crederei di no. Nel suo mondo gli omosessuali non c'erano»⁴⁹. Grazie al disvelamento dell'ipocrisia dei legami famigliari Ginzburg mette sotto attacco lo stereotipo della sessualità procreativa che era stata cara al Fascismo e che permaneva come malcelata intolleranza verso qualsivoglia diversità⁵⁰. In tal senso, appare emblematica l'ironia amara con cui la madre piccolo borghese di *Sagittario* definisce il dottor Wesser, futuro marito della primogenita Giulia:

Ma come? Gridava mia madre. Con quello lì doveva finire Giulia? Un comunista? Un ebreo? Un apolide? Le cugine e le zie scrollavano il capo, comunista era il Wesser, strano che non l'avevano sentito dire; ma che era ebreo cosa gliene importava a mia madre, non aveva sempre gridato ai quattro venti che coi negri e gli ebrei siamo tutti fratelli⁵¹.

La fitta presenza di personaggi omosessuali all'interno della narrativa ginzburghiana costituisce una sorta di rifiuto, guadagnato pagina dopo pagina, a obbedire a un ordine simbolico e fallogocentrico che impone a donne e uomini comportamenti precostituiti: l'identità sessuale di Valentino appare come un diniego nei confronti del padre ossessionato dall'idea che il figlio diventi un "grand'uomo". Possibili cenni ad atteggiamenti omoerotici sono sparsi in tutti i testi a significare «l'inadeguatezza delle norme che regolano i ruoli

sessuali nella nostra società, norme dannose per entrambe le categorie ma soprattutto a svantaggio delle donne, spesso costrette a sopportare non solo le proprie mancanze ma anche quelle altrui»⁵². Così anche Vittorio Spinazzola che, occupandosi di *Caro Michele*, afferma che «vero oggetto del suo interesse è la crisi della mascolinità» e che «nello sfacelo dell'istituto familiare, sono le donne a perdere più desolatamente il significato della loro funzione [...]»⁵³. È innegabile che proprio al termine di *Valentino* sia rintracciabile nelle parole della sorella Caterina la volontà di rispecchiarsi nel fratello, in una liberazione paradigmatica dall'interiorizzazione dei dettami patriarcali: «Mi rallegro del suo passo ancora così felice, trionfante e libero: mi rallegro del suo passo ovunque lui vada»⁵⁴. Allo stesso tempo, Ginzburg sembra erodere il retaggio di una mascolinità egemonica che, secondo R. W. Connell agisce non solo marcando i confini rispetto al femminile ma anche da altre tipologie di mascolinità, per così dire, “subordinate” e che non riescono a inserirsi e riconoscersi in una gerarchia di cui, ovviamente, gli omosessuali occupano l'ultimo tassello: «Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity»⁵⁵. Il dopoguerra libera le esistenze dai legami collettivi e interindividuali e, in questo nuovo scenario, il maschile perde consistenza e in una sorta di sconfitta storica e generazionale e gli uomini si muovono in modo incerto: «Mio padre non diceva mai niente di sensato: forse il fondo del suo pensiero era sensato ma non arrivava mai a dire il fondo del suo pensiero: si perdeva in tante parole inutili e digressioni d'infanzia e cincischia e annaspava».⁵⁶ E in *Le voci della sera* del 1961, Tommasino afferma:

Vedi non c'è in me, – disse – una vera carica vitale. È questa la mia più grande mancanza. Sento come un brivido di ribrezzo quando sto per buttarmi. Voglio buttarmi, e ho quel brivido. Un altro, un brivido così, magari non ne fa nessun conto, e lo scorda subito. Ma io lo porto a lungo nel cuore. Perché ho sempre come l'impressione, – disse, – che abbiano già vissuto abbastanza gli altri prima di me. Che abbiano già consumato tutte le risorse, tutta la carica vitale che era disponibile.⁵⁷

Il protagonista del breve racconto *Casa al mare* confida all'amico: «[...] tu potessi capire come tutto mi è lontano! Neppur io so quello che voglio –. Ebbe un gesto come d'impotenza. – Io...io non so, disse»⁵⁸. Viceversa, Alberto, marito fedifrago di *È stato così*, ammette con un certo candore: «non sono né coraggioso né sincero. Lo so. Mi conosco molto bene»⁵⁹. Allo stesso modo, in *La città e la casa*, uno dei protagonisti scrive all'ex amante della moglie in un rispecchiamento solidale fondato su una mascolinità non performativa: «Tu non sei uno che lacera, sei uno che passa avendo cura di non lacerare, non calpestare, non distruggere niente. Sei uno della mia razza. Sei di quelli che perdono sempre»⁶⁰.

La rappresentazione della crisi o dell'attenuazione del maschile evidenzia quella più profonda della disgregazione dei codici della famiglia tradizionale intesa come tribù. In questo contesto le donne cercano con fatica di ristabilire un baricentro proprio a partire dallo spazio della narrazione da intendersi non solo come un atto di resistenza individuale, ma anche come processo di costruzione identitaria che, al termine del secondo dopoguerra, riguarderà entrambi i sessi. Ginzburg sembra voler scattare l'istantanea in cui il vecchio equilibrio si rompe e un nuovo assetto cerca di emergere: lo spazio familiare e domestico, scopertosi *unhomely* e sottratto una volta per tutte all'autorità narrativa del maschile, non può che mettere in scena la disgregazione di quei legami sacri che l'Italia del dopoguerra avrebbe lentamente e faticosamente elaborato⁶¹.

SILVIA ANNAVINI

Ricercatrice indipendente

Bibliografia

A. ALBANESE, "Essere formica e cavallo insieme". *Natalia Ginzburg e la traduzione*, in «Griseldaonline», 16 (2016-2017); www.griseldaonline.it/speciale-ginzburg/natalia-ginzburg-e-la-traduzione-albanese.html.

M. BARENGHI, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, in «Enthymema», n. XXII, 2018, pp. 50-61.

M. BERTINI, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. DOLFI, *Non dimenticare di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, F. University Press, Firenze 2014.

G. BERTONE, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere Natalia Ginzburg*, Il Melangolo, Genova 2015.

H. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 2006.

J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge 1999.

A. BULLOCK, *Uomini o Topi? Vincitori e Vinti Nei Cinque Romanzi Brevi Di Natalia Ginzburg*, in «Italice», LX, no. I, 1983, pp. 38–54.

I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori, Milano 1995, vol. I.

I. CALVINO, "I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza", in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1995.

R. CONNELL, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, Allen & Unwin Berkeley, University of California Press, Sydney 2005.

G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

J.M. FORTNEY, *Con quel tipo lì: Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, in «Italice», LXXXIV, no. IV, 2009, pp. 651–673.

A. FRANCO, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, in «Italian Studies», 75(3).

N. GINZBURG, *Famiglia*, Einaudi, Torino 2011.

N. GINZBURG, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984.

N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, 1983.

N. GINZBURG, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. I e vol. II.

N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974.

F. GNERRE, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000.

G. IACOLI, *Tre movimenti descrittivi degli anni Sessanta*, in *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

G. IACOLI, “...un effetto come di prigioniero”. *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in C. CRETELLA E S. LORENZETTI, *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze 2022.

J. KRISTEVA, A. JARDINE, H. BLAKE, *Women's Time*, in «Signs» 7, no. 1, 1981, pp. 13–35.

E. MONDELLO, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in «Bollettino di italianistica» II, 2017, pp. 101-117.

D. MORLEY, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London, Routledge 2000.

L. PARISI, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», Volume XXIII, No. 2, 2002.

S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018.

V. SPINAZZOLA, “I contestatori lagnosi di Ginzburg e di Paris”, in *Il gusto di criticare. 35 recensioni controcorrente*, goWare, 2018.

L. STARITA, *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Effequ, 2021.

F. VASARRI, *Proust/ Ginzburg. Il registro familiare*, in «Quaderni Proustiani», 10(1), 2016, pp. 91-108.

Note

¹ P. Citati in «Il Giorno», 19 dicembre 1962, citato da C. Garboli, *Apparati bibliografici e fortuna critica* in N. Ginzburg, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. II, cit., p. 1585.

² S. Pettrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018, cit., p. 280.

³ L. Parisi, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», vol. XXIII, n. 2, 2002.

⁴ «In a second phase, linked, on the one hand, to the younger women who came to feminism after May 1968 and, on the other, to women who had an aesthetic or psychoanalytic experience, linear temporality has been almost totally refused, and as a consequence there has arisen an exacerbated distrust of the entire political dime». J. Kristeva, A. Jardine, H. Blake, *Women's Time*, in «Signs» 7, no. 1 (1981), pp. 13–35, cit., p. 19.

⁵ N. Ginzburg, «La condizione femminile», in *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974, pp. 182-190.

⁶ «These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated». H. Bhabha, *The Location of culture*, Routledge, London and New York 2006, cit., p.2.

⁷ N. Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 1974, p. 12.

⁸ Angela Albanese sottolinea la forte coerenza tra la Ginzburg scrittrice e la Ginzburg traduttrice in A. Albanese, «Essere formica e cavallo insieme». *Natalia Ginzburg e la traduzione*, in «Griseldaonline», 16 (2016-2017); www.griseldaonline.it/speciale-ginzburg/natalia-ginzburg-e-la-traduzione-albanese.html. Su Ginzburg traduttrice si veda anche A. Franco, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, «Italian Studies», 75(3).

⁹ N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, in «La Stampa», 11 dicembre 1963.

¹⁰ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, in «Enthymema», XXII, 2018, pp. 50-61, cit., p. 54.

¹¹ «La scrittura di *Lessico familiare* non riprenderà in nessun modo il fraseggiare proustiano, non lo riecheggerà, non lo adotterà come modello, non ce ne offrirà un pastiche. Raggiungerà, però, con altri mezzi, lo stesso risultato raggiunto da Proust in *Combray*: l'integrazione del "parlare" peculiare di una famiglia nel "tessuto stilistico" di un'opera letteraria, nella pluralità di voci che la costituisce e la fonda». M. Bertini, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. Dolfi, *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, F. University Press, Firenze 2014, pp. 196-7.

¹² «La nozione di "style familier" è consolidata in Francia a partire dal classicismo. Ricordo che se ne trovano tracce nell'elogio del "noble badinage" formulato da Boileau. E nella voce "Familier" dei suoi *Éléments de littérature*, Marmontel celebra il "familier noble" di Racine, autore di cui lo stesso Proust dichiara di ammirare "[l]es tours de langage familiers jusqu'à la singularité et jusqu'à l'audace". L'aggettivo "familiare" sarà preferito qui a "orale" o "parlato" per definire questo registro dello stile proustiano. Esiste certamente un'oralità della *Recherche*, e non solo nei dialoghi. Ma si tratta di una messinscena dell'orale e di un effetto di spontaneità, e non di una fedele riproduzione». F. Vasari, *Proust/Ginzburg. Il registro familiare*, in «Quaderni Proustiani», 10(1), 2016, p. 2.

¹³ «C'è nella Ginzburg una sensibilità, una passione oscurantista; questa passione non privilegia l'antichità, l'ignoranza, l'oscurità del passato; essa esprime un allarme, un'ansia, la paura del buio pieno di cognizioni del futuro; non è dunque una passione antiquaria, custode estetizzante e raffinata della sopravvivenza, del ricordo, della tradizione, ma un istinto di specie animale, custode e testimone di una intelligenza «inferiore», interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: "ciò che è destinato a perire")». C. Garboli, Prefazione alle Opere, cit., p. XXVI.

¹⁴ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci*, cit., p. 55.

¹⁵ Per un approfondimento su Natalia Ginzburg e la politica: G. Mattarucco, «A prescindere, un corno». *Natalia Ginzburg e la politica*, in G. Mattarucco, M. Quaglino, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann, *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati Editore, Firenze 2016, «Quaderni della Rassegna», 117, pp. 105-113.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet 2010, cit., p. 30.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, cit., p. 234.

¹⁹ G. Iacoli, *Tre movimenti descrittivi degli anni Sessanta*, in *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2019, cit., p. 220.

²⁰ N. Ginzburg, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. II, cit., p. 577.

²¹ *Ivi*, pp. 577-8.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ «The recesses of the domestic space become sites for history's most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and the world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting». H. Bhabha, *The Location of culture*, p. 13.

²⁵ «The unhomely moment relates the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wider disjunction of political existence». Ivi, p. 15.

²⁶ «Thus, nineteenth-century reforms were designated to more explicitly designate various forms of social and symbolic order by means of more clearly distinguishing between spaces. Prior to that time, the home had not necessarily been the exclusive terrain of a single family but often contained a mixture of biologically related persons, friends, associates and work partners. [...] Thus reforms were designed precisely to enforce a clearer separation between the private and the public, home and work, and between feminine and masculine spheres (often designated to different parts, or rooms of the house». D. Morley, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London, Routledge, 2000, cit., p. 22.

²⁷ «Anche le pagine saggistiche e giornalistiche confermano l'antitesi fra città e casa, negatività e positività, spazio "disforico" e spazio "euforico", per usare le definizioni di Greimas: l'abitazione è il luogo della crescita, il territorio identitario della famiglia ed offre un rifugio conosciuto in cui trovare riparo, mentre lo spazio urbano è un mondo ignoto e insicuro, una scena sociale in cui si è obbligati a relazionarsi con gli altri e a dimostrare di continuo le proprie capacità». E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in «Bollettino di italianistica» II, 2017, pp. 101-117, cit., p. 106.

²⁸ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 202.

²⁹ N. Ginzburg, *Famiglia*, Einaudi, Torino 2011, cit., p. 60.

³⁰ D. Scarpa, Ivi, p. XIII.

³¹ G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Il Melangolo, Genova 2015, cit., p. 41.

³² «Nello studio c'era sempre un gran disordine perché lui non lasciava che venissimo a riordinare. [...] C'era polvere e cattivo odore. Sul tavolo aveva il ritratto di sua madre e un busto di Napoleone di gesso che aveva fatto lui a sedici anni. Non assomigliava a Napoleone ma era abbastanza ben fatto. Aveva poi delle navi da guerra che costruiva da sé quando era un ragazzino, rifinite minuziosamente nei più piccoli particolari». N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 125.

³³ «Quella cassa e quella stanza sono metaforicamente eloquenti. Servendosi di esse, l'uomo comunica alla donna che una parte di sé, probabilmente quella più intima, le sarà sempre preclusa». E. Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*, Edizioni Ca' Foscari - Venezia University Press, Venezia 2022, cit., p. 155.

³⁴ I. Calvino, *I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1995, pp. 322-335.

³⁵ «Sebbene appaia una normale storia della vita di una giovane donna, è interessante constatare quanto i personaggi agiscano impulsivamente seguendo soltanto le emozioni, quindi distaccandosi nettamente dal proprio ruolo nel mondo. La quotidianità raccontata dalla scrittrice erode la libertà e il pensiero femminile ed è proprio nella quotidianità che trova il suo spazio una ribellione silenziosa, che prende forma nella mente della protagonista». L. Starita, *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Effequ, 2021, cit., p. 147.

³⁶ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 613.

³⁷ Ivi, p. 603.

³⁸ Ivi, pp. 355-356.

³⁹ Ivi, p. 99.

⁴⁰ N. Ginzburg, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984, cit., p. 128.

⁴¹ Ivi, p. 315.

⁴² Garboli a questo proposito dirà che ogni lettera rappresenta sia «un testamento e un chiarimento». N. Ginzburg, *Opere*, (vol. I), Milano: Mondadori, IX-XLIV, cit., p. XLII.

⁴³ S. Romagnoli, *Il lessico familiare e i silenzi di casa Manzoni*, in «Rinascita», XL, 21, 1983, 32-33; cit., p. 32.

⁴⁴ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge 1999, cit., pp. 43-4.

⁴⁵ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 408.

⁴⁶ Ivi, p. 173.

⁴⁷ Ivi, p. 261.

⁴⁸ «Ginzburg's discussion of the homosexual in her writings is not politically motivated. [...]. She includes the homosexual not for political reasons but because he exists in her conception of the contemporary family». J.M. Fortney, *Con quel tipo lì: Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, in «Italica», LXXXIV, n. IV, 2009, p. 668.

⁴⁹ N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 17.

⁵⁰ «Ogni tentativo di liberazione, anche di forme di sessualità inconciliabili con l'istituto familiare come l'omosessualità, non si è mai caratterizzato in Italia come liberazione e emancipazione dalla famiglia, ma sempre come liberazione e emancipazione entro la famiglia, che in questo modo ha continuato a conservare forti elementi di dipendenza, di controllo e di conformismo». F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, p. 16.

⁵¹ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 211.

⁵² A. Bullock, *Uomini o Topi? Vincitori e Vinti Nei Cinque Romanzi Brevi Di Natalia Ginzburg*, in «Italia», LX, n. I, 1983, pp. 38–54.

⁵³ V. Spinazzola, *I contestatori lagnosi di Ginzburg e di Paris*, in *Il gusto di criticare. 35 recensioni controcorrente*, goWare, 2018, cit., p. 61.

⁵⁴ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 193.

⁵⁵ R. Connell, *Masculinities*, Polity Press, Allen & Unwin; Berkeley, University of California Press, Cambridge 2005, cit., p. 79.

⁵⁶ N. Ginzburg, *Opere*, p. 226.

⁵⁷ Ivi, p. 358.

⁵⁸ Ivi, p. 381.

⁵⁹ Ivi, p. 127.

⁶⁰ N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 112.

LA FAMIGLIA E LE CASE:

ALTHÉNOPIS DI FABRIZIA RAMONDINO

Il contributo si focalizza sul primo romanzo di Fabrizia Ramondino, Althénopis (Einaudi, 1981). Il testo, frutto di una fusione tra due parti scritte in momenti diversi, narra la vita di una donna dall'infanzia alla maturità, legata strettamente a quella della madre e dei suoi familiari. L'obiettivo è mostrare come l'autrice utilizzi la famiglia, gli spazi e le fonti (tra cui La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda) per realizzare un'opera sperimentale il cui tema principale è la formazione della protagonista.

Parole chiave: *famiglia, casa, spazio, Bildung, sperimentalismo, scrittura femminile*

The contribution focuses on Fabrizia Ramondino's first novel, Althénopis (Einaudi, 1981). This work, which consists of two parts written in different times, narrates a life of a woman from childhood to maturity, drawing connections between the protagonist's experiences and the stories of her mother and of her family. This article aims to highlight how the author uses family, spaces and sources (including La cognizione del dolore by Carlo Emilio Gadda) to create an experimental coming of age novel.

Keywords: *family, house, space, Bildung, experimentalism, women's writings*

Althénopis, pubblicato da Einaudi nel 1981, può essere considerato un romanzo di famiglia *sui generis*, dal momento che non racconta propriamente una saga familiare e non presenta molte delle caratteristiche che la critica attribuisce a questo genere di testi. La narratrice, parlando in prima persona, compie un percorso di formazione personale e artistica accompagnato e, a seconda dei casi, frenato o stimolato dai membri della famiglia, in particolare la madre e la nonna, e poi gli zii. Un tratto peculiare dell'opera è l'importanza attribuita allo spazio, soprattutto alle case, punti di incontro tra le generazioni e luoghi simbolici che assumono di volta in volta significati diversi. Questo contributo mira ad analizzare il ruolo svolto dalla compagine familiare nello sviluppo della protagonista, tenendo conto dell'impatto esercitato sull'autrice dalla sua fonte dichiarata, *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, uscita in volume nel 1963. Ramondino scrive alcune pagine negli anni Sessanta dopo la lettura dell'opera gaddiana, divenute in seguito l'ultima sezione di *Althénopis*, le cui due parti precedenti verranno composte tra il 1977 e il 1979. Tale operazione, tuttavia, non segue «la logica del patchwork¹» – riprendendo un'affermazione di Silvio Perrella – ma è un progetto consapevole e meditato. La scrittrice, infatti, raccontando il declino economico e sociale del suo nucleo familiare in concomitanza con la maturazione del personaggio principale, organizza la materia narrativa in modo da farla culminare nella morte della madre. Analizzando le parti scritte in prima persona, inoltre, si noterà come *La cognizione* sia stata una fonte anche per queste, in cui ritornano – oltre alla descrizione della figura materna – temi e stilemi gaddiani, come la critica alla borghesia e alle apparenze e l'uso del paratesto.

1. *Althénopis*, romanzo familiare *sui generis*

La scrittura di Fabrizia Ramondino prende le mosse quasi sempre dall'autobiografia, tuttavia, l'autrice non si limita semplicemente a raccontare il proprio vissuto o quello di altre persone realmente esistite. Si può osservare che nella sua produzione narrativa la realtà funge da canovaccio su cui l'immaginazione lavora costruendo personaggi ed eventi finzionali, facilmente riconducibili alla biografia dell'autrice empirica. *Althénopis* si presenta come una *fiction* già dal titolo – la città che si cela dietro lo pseudonimo è Napoli – e, come già ricordato, è frutto di una lunga gestazione e di un audace assemblaggio di testi. Gli spaccati biografici inseriti nella trasposizione letteraria si riferiscono al periodo compreso tra il 1944 e il 1948 quando, a seguito della carcerazione a Tangeri di Ferruccio Ramondino – padre dell'autrice – la madre Pia Mosca con i tre figli si trasferì da Maiorca a Santa Maria di Massa Lubrese (Santa Maria del Mare nel romanzo), località nei pressi di Sorrento, per sottrarsi ai bombardamenti. In seguito, si parla degli anni 1950-1954, in cui la famiglia tornò a Napoli

dalla Francia dopo la morte improvvisa del padre e venne ospitata da vari zii, fino alla partenza di Fabrizia per la Germania. Nel 1958 l'autrice rientrò in Italia e andò a vivere a Napoli con sua madre, che morì nel 1965²; tale evento luttuoso e la lettura de *La cognizione del dolore* di Gadda la spinsero a sublimare la sofferenza nella scrittura.

Ripercorrendo le più recenti teorie elaborate dalla critica, è possibile evidenziare alcune peculiarità che differenziano l'opera di Ramondino dal romanzo familiare *tout court*. Stefano Calabrese individua quattro caratteristiche fondamentali del *family novel*: porzioni di tempo narrato assai ampie, segnate dal susseguirsi di tre o quattro generazioni, un'accentuata ricorsività dei riti familiari, declino e conflittualità intra-familiare, equilibrio tra dimensione diacronica (intergenerazionale) e sincronica (intragenerazionale³). Facendo riferimento a questa efficace sintesi, si può affermare che *Althénopis* è un romanzo di famiglia particolare, in quanto le generazioni non sono al centro della narrazione, non vi è una ricorsività di riti e l'unico conflitto realmente preso in esame è quello tra madre e figlia. Inoltre, il narratore non è onnisciente, come accade in celebri saghe come *I Buddenbrook*, ma – almeno nelle prime due parti dell'opera (*Santa Maria del Mare* e *Le case degli zii*) – racconta in prima persona. Su quest'ultimo aspetto si esprime Elisabetta Abignente, affermando che si possono considerare romanzi familiari molti testi composti negli ultimi cinquant'anni in cui le caratteristiche del genere non sono interamente presenti. In particolare, opere che non parlano di più generazioni e in cui il narratore è un testimone interno alla diegesi il quale, pur non essendo il vero protagonista, si esprime in prima persona⁴. La studiosa definisce efficacemente tale tipologia di testi «romanzi familiari di stampo autobiografico», in cui le vicende della famiglia sono filtrate attraverso il punto di vista di uno dei suoi membri. Il narratore è quindi intradiegetico, prevalentemente eterodiegetico, e si utilizza la focalizzazione interna, coincidente in molti casi con il suo punto di vista. Queste caratteristiche, individuate da Abignente prendendo come modello *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, sono riscontrabili nell'opera di Ramondino, in cui lo sviluppo della personalità della narratrice – caratteristico della scrittura autobiografica – è preponderante, ma si racconta anche la storia del nucleo familiare, colto nella propria dimensione plurale e comunitaria⁵. Si può notare che in *Althénopis* la famiglia, presentata sia come gruppo sia tramite i singoli membri, viene valorizzata nella misura in cui incide sulla formazione della protagonista.

Altro tratto tipico del romanzo familiare è la coscienza generazionale dei personaggi. A tal proposito, Rossana Chianura sostiene che ogni membro ha la consapevolezza di essere l'anello di una catena parentale di cui spesso si cerca di ritrovare l'origine nel momento in cui un'epoca si sta chiudendo, e sottolinea l'importanza dell'inizio e della fine in tale tipo di

narrazione⁶. Nell'opera di Ramondino non è vi è alcuna indagine o tentativo di ricostruire le radici del nucleo familiare, ma si mette in risalto prettamente la linea femminile. All'inizio della diegesi, infatti, si parla della nonna, che dà il titolo al primo capitolo, e la narrazione si chiude sulla morte della madre, evento considerato punto di cesura tra un prima e un dopo e passaggio fondamentale nella formazione dell'autrice. Per Fabrizia Ramondino la scrittura, profondamente legata al ricordo e alla memoria, non è solo un modo per tenere in vita il passato, ma ha anche una funzione terapeutica in quanto permette di elaborare il lutto e disciplinare le emozioni e l'immaginazione⁷. Un'ulteriore differenza tra l'opera ramondiniana e altri romanzi di famiglia è costituita dall'uso della lingua. In *Lessico familiare*, ad esempio, vengono riproposti nello scritto tratti tipici dell'oralità, mediante l'utilizzo di anacoluti, ripetizioni lessicali, frasi ridondanti, pronomi allocutivi e la prevalenza all'interno dei dialoghi della funzione fatica e conativa⁸. Al contrario, in *Althénopis* il linguaggio, nonostante presenti termini dialettali e parole appartenenti a lingue straniere, è particolarmente curato, i dialoghi e il discorso diretto non hanno un particolare rilievo ed è prevalente la mimesi, in particolare la descrizione degli spazi interni.

Ulteriore elemento caratterizzante il *family novel* messo in evidenza da Rossana Chianura è la dimora familiare. La studiosa osserva che, quando il romanzo si concentra sulla fine di un'epoca, spesso la casa viene rappresentata disforicamente, ad esempio tramite la vendita o la cessione ad un altro nucleo familiare, il protrarsi di uno stato di abbandono, la riprogettazione continua e irrazionale degli spazi comuni, il progressivo allontanamento dei membri della famiglia a seguito di trasferimenti, morti o matrimoni⁹. Anche su questo punto l'opera di Ramondino presenta delle peculiarità. In *Althénopis* non si parla di una sola casa, ma delle tante abitazioni in cui la narratrice, la madre e i fratelli vengono ospitati per poi uscirne e cercare un altro posto dove abitare. Il senso di sradicamento, che permea l'intero testo, è riconducibile ai tanti trasferimenti del nucleo familiare, ma assume anche una connotazione psicologica legata alla prematura scomparsa della figura paterna. A fronte di ciò, si può inferire che l'autrice considera la scrittura come un mezzo per ridare solidità alla compagine familiare, tramite il ricordo delle abitazioni dei parenti che vengono descritte dettagliatamente.

La critica ha rilevato, inoltre, che spesso nel *family novel* vi è una pluralità di registri espressivi, difatti il racconto delle origini della famiglia è caratterizzato da un tono prevalentemente epico, mentre per le storie delle ultime generazioni si utilizza un tono riflessivo e psicologico¹⁰. Domenico Scarpa ha distinto le diverse modalità narrative impiegate da Ramondino: nella prima parte l'autrice utilizza una «lingua fluente e cromatica»,

che riveste la realtà di «un'aura concreta e volatile, terrosa e mitologica», nella seconda parte viene adottato «uno stile-spola in cui persone e abitazioni si infilano una dopo l'altra», mentre nell'ultima vi è un «periodare breve, contratto e scheggiato» che indicherebbe il gelo sceso sul rapporto tra madre e figlia¹¹. Pur condividendo queste osservazioni, ritengo che la varietà stilistica possa essere spiegata tenendo conto sia del tempo della scrittura, sia del tempo della storia. Come già ricordato, il romanzo viene pubblicato nel 1981 ma è frutto della fusione tra un blocco testuale scritto *post* 1965 – anno della morte di Pia Mosca – e altri due composti circa dieci anni dopo. È ovvio che la distanza cronologica comporti necessariamente un mutamento nello stile autoriale, ma si deve altresì considerare che nella prima parte la voce narrante assume il punto di vista di una bambina, nella seconda, invece, a raccontare è un'adolescente da poco orfana di padre, alle prese con tutte le paure e insicurezze tipiche di quel delicato periodo di vita, mentre nell'ultima parte l'autrice tenta di sublimare la morte della madre, utilizzando la terza persona e distaccandosi dal proprio vissuto scegliendo come personaggi due figure archetipiche (Madre e Figlia).

2. La scrittura femminile e gli spazi interni: il ruolo delle case nel romanzo di Ramondino

Per raccontare la sua vita e alcuni spezzoni della propria storia familiare Ramondino sceglie di descrivere le case, riportando sulla pagina i mobili, gli arredi e gli oggetti. È significativo che nel suo primo romanzo l'autrice dia particolare rilievo agli interni, in quanto la scrittura femminile, fin dai suoi esordi, si è focalizzata sul racconto dell'intimità, dell'interiorità e degli spazi chiusi. Il passo che meglio chiarisce il connubio donna/spazio domestico si legge in *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf¹². L'autrice inglese sostiene che gli interni sono pervasi dalla creatività femminile e che questa deve necessariamente prendere forma in un testo, in un dipinto o nell'impegno politico; ciò accade perché le donne hanno storicamente abitato le stanze. È interessante notare come nella sua concezione la reclusione forzata non sia stata soltanto un limite, ma anche uno stimolo per sviluppare le proprie doti artistiche. Le opere di Ramondino sono spesso ambientate in luoghi chiusi (case, ville) o separati (isole) che hanno un legame con la narrazione: ad esempio, Ventotene ne *L'isola riflessa* viene paragonata al quaderno su cui si scrive, mentre in *Guerra di infanzia e di Spagna* la bambina protagonista trascorre molto tempo in cucina ad ascoltare le storie della balia maiorchina Dida e delle altre persone di servizio. Elisabetta Rasy, parlando dei generi letterari “riservati” alle donne fino al tardo Ottocento (lettera, autobiografia, diario, romanzo sentimentale), sottolinea come in essi vi sia un richiamo immediato all'esperienza cardine

della vita femminile, quella del chiuso, del privato, riconducibile all'intimità stessa:

Nel momento in cui le donne vengono legittimate dall'ufficialità letteraria, questa scrittura privata, cioè scrittura dell'interno, funziona dentro ciascuna di loro come una vera e propria tradizione collettiva. Vive in ogni donna scrittrice esattamente come la creatività orale o tutte le altre esperienze (la cura dei bambini e dei morti, la cottura dei cibi, il tessere e il ricamare, truccarsi e vestirsi) che da secoli formano l'orizzonte del femminile¹³.

Anche Paola Blaloch adotta la stessa linea interpretativa, sostenendo come sia fisiologico per un'autrice descrivere gli spazi chiusi e circoscritti, poiché nel corso dei secoli le donne hanno condotto in quei luoghi una vita segregata. La stanza, la soffitta, la cella del convento rappresentano un mondo separato, una negazione imposta dalla società e dalla cultura maschile, ma anche un luogo da cui partire per ritrovare una propria peculiare identità¹⁴. Tra gli esempi portati dalla studiosa sul rapporto donne/scrittura/interni è interessante un passo tratto da *L'approdo invisibile* di Grazia Livi, in cui l'autrice afferma che la stanza è l'unica misura a lei congeniale, quella a cui anela da sempre poiché è la sola che sappia «difendere, preservare, fondere l'ignoto e il noto nella penombra di uno stile di vita», «l'unica che si sposi realmente alla donna e al suo profondo bisogno di raccogliersi, misurando tutti i significati dell'esistenza sulla conchiglia dell'io¹⁵». Le scrittrici, una volta raggiunta l'emancipazione, hanno dato voce alle esperienze di tutte le donne confinate negli interni, sono divenute attente investigatrici dell'interiorità tramite le scritture dell'io, utilizzate come strumenti per dimostrare il loro talento artistico. La riflessione di Blaloch si può applicare ad *Althénopis*, in cui l'autrice racconta la propria formazione personale, intellettuale ed emotiva all'interno della famiglia, dando particolare risalto alla creatività. La narrazione, infatti, si sofferma su personaggi che hanno doti artistiche o abilità manuali. Novella Bellucci, in particolare, ha rilevato la presenza di questo doppio percorso di crescita, affermando che la trama romanzesca, caratterizzata da una lunga gestazione, è nata dalla necessità di dare forma a vissuti psichici molteplici, complessi e contraddittori – quelli dei familiari – che dovevano essere narrati e compresi «per acquistare possibilità di vita feconda, sia nella generatività biologica (diventare madre) che nella generatività letteraria (diventare scrittrice¹⁶)».

Ne *La poetica dello spazio* Gaston Bachelard afferma che la casa ha un valore simbolico strettamente legato alla custodia, alla protezione e al sogno, in quanto l'individuo, prima di entrare a contatto con il mondo esterno, nasce in una abitazione che fa le veci della culla. Man mano che il soggetto cresce, l'immaginazione (*rêverie*) e la memoria lavorano insieme e

tendono a costruire «muri», pertanto, la casa diventa il luogo dei ricordi e delle fantasie della persona, protettrice delle *rêveries*, e viene rappresentata con una serie di immagini. Accanto alla dimora reale, quindi, con le persone, le stanze e gli oggetti, ne esiste una simbolica, che si può evocare solo tramite un atto creativo¹⁷. Ramondino nella sua opera di esordio sembra dare forma concreta a queste riflessioni teoriche. Descrivendo le varie abitazioni occupate nel secondo dopoguerra con il supporto dei ricordi e dell'immaginazione, la scrittrice riesce a trasformare i luoghi reali in uno spazio narrativo in cui dare sfogo alla propria creatività.

Partendo dalle soglie del romanzo, si può riflettere sul tono e sull'andamento della narrazione. Ognuna delle tre parti in cui il testo è diviso presenta un titolo e una frase in esergo. L'autrice ha dichiarato di aver ripreso da Savinio l'utilizzo delle epigrafi, le quali hanno il compito di «aprire la vita» del libro che ci si accinge a leggere¹⁸. *Santa Maria del Mare* è introdotta da una citazione in spagnolo tratta dal *Don Chisciotte* di Cervantes¹⁹. Novella Bellucci sottolinea l'uso della lingua dell'infanzia, vista come età dell'oro e tempo perduto che solo l'atto della scrittura può far rivivere²⁰. La sezione *Le case degli zii* parla dell'adolescenza ed è introdotta da una frase tratta da *Le mille e una notte*: «Allah mi trasse a riva per serbarmi ad altri naufragi²¹». Come sostiene Ritter-Santini, il naufragio simboleggia sia il periodo adolescenziale in genere, sia l'età adulta, in cui alcuni pezzi di sé andranno perduti²². Il titolo («Prepara la tua casa») e l'epigrafe della terza parte sono entrambi in lingua tedesca e sono tratti rispettivamente dalla *Cantata op. 106* di Bach e dal *Requiem tedesco* di Brahms. L'immagine della casa introduce la descrizione degli interni di un'ultima abitazione, in cui avverrà «l'altro naufragio» – come si legge nell'*incipit*²³ del primo capitolo (*Ritorno dal Nord*) –, la morte della madre, preparata dal *Requiem*, un verso del quale viene scelto come titolo dell'ultimo capitolo del libro. Si può notare che nel romanzo vi è una tendenza al “restringimento”, corrispondente al raggiungimento della piena maturità della protagonista. L'inizio è caratterizzato dall'ampiezza, infatti il titolo della prima parte indica una città (di cui vengono descritte le ville, i sentieri, la piazza), nella seconda invece la voce narrante parla di luoghi chiusi – le abitazioni di vari parenti – che indicano un'itineranza reale ma anche la ricerca di una propria identità nell'età dello sviluppo, fino ad arrivare all'ultima dimora in cui la madre in un certo senso partorisce di nuovo, segnando il passaggio della figlia all'età adulta.

3. Santa Maria del Mare: l'infanzia tra la madre e la nonna.

L'infanzia è un periodo spensierato per la narratrice, che ricostruisce il passato a distanza di anni, ripercorrendo i suoi ricordi. Tra i giochi, le bravate, le avventure di un gruppo di bambini emergono due figure: la madre e la nonna. Quest'ultima, che tornerà in

altre opere di Ramondino, apre il libro – il primo capitolo è intitolato *La nonna* – ed è l'unico personaggio di cui viene raccontata la vita dall'inizio alla fine. Come osserva acutamente Novella Bellucci, la nonna è una figura della dismisura perché caratterizzata dagli eccessi, dall'estro, dagli sprechi e le stravaganze²⁴, mentre la madre è emblema di equilibrio e razionalità. Le due donne incarnano agli occhi della bambina il principio di piacere e quello di realtà, dal momento che la nonna rappresenta gli impulsi e il desiderio, la madre, invece, tiene a freno tutti gli istinti ed è assalita dalle preoccupazioni²⁵ (i pensieri); il primo confronto tra loro viene fatto parlando del diverso odore delle mani²⁶. Fin dall'inizio si comprende come la narratrice si identifichi maggiormente con la nonna²⁷ e ciò crea una scissione tra lei e la figura materna, con cui si instaura immediatamente un conflitto. L'attrattiva esercitata dall'anziana sulla nipote è legata principalmente all'infrazione delle regole, al prevalere in lei della dimensione corporea e della creatività. La nonna ha il dono di modificare la realtà, ad esempio tramite il cucito²⁸ – attività etimologicamente collegata all'atto della scrittura (*texere* / *textus*) – ma è anche in grado di comporre canzoni al pianoforte e poesie in dialetto napoletano, passioni per le quali viene criticata. Fondamentale per la formazione della futura scrittrice sono i racconti della nonna, che hanno ad oggetto i santi, in particolare i martiri, le storie di famiglia e i poveri. Oltre a questo, la donna rappresenta la libertà dai vincoli ed è una creatura totalmente corporea: considerata dai parenti peccatrice e colpevole perché non ha avuto un rapporto sereno con il marito, è guardata con sospetto per i suoi eccessi di affetto verso il nipote prigioniero e verso il fratello, o perché legge i versi d'amore di de Musset e li postilla in francese con frasi ambigue. A questo personaggio "carnale", dalla spiccata emotività, si contrappone la madre. La donna viene descritta come anaffettiva, vittima delle apparenze, ossessionata dal risparmio e priva di capacità immaginative («Costretta a difendere con puntiglio quotidiano la vita, era diventata così prosaica, da non credere né alle favole né alla morte né all'amore²⁹»). Nell'accostamento della figura materna alla natura si percepisce una nota ironica:

Era diventata compagna della natura. [...] faceva scalate, contemplava i tramonti, manifestava curiosità o riverenza per la vita degli insetti; assaporava la bellezza dei fucelli e delle cortecce dei tronchi, andava incontro alle albe [...] e da quella natura minerale e vegetale entrò nella natura sanguigna, umorale e sudorosa degli amplessi, dei parti, del latte e delle ragadi. Sicché lei, nata da ascendenti vegetali, al cui orecchio si incurvava il capelvenere, dalle gambe di canna, nei cui occhi si riflettevano l'azzurro dei fiori, il grigio finissimo del muschio, e perfino a volte lo smeraldo ghiacciato del mare, era piombata nel terzo regno: il regno zoologico³⁰.

La freddezza e il rigore della madre, descritta come una creatura «immateriale, aerea, lieve³¹», vengono simboleggiati dalle piante e dai minerali, e la vita matrimoniale della medesima è presentata come un evento traumatico. Come si nota facilmente, il conflitto con la figura materna – dominante nella terza parte del romanzo – viene messo in risalto fin dal principio tramite l'opposizione con la nonna. Le due donne, infatti, vivono un rapporto conflittuale e il loro antagonismo si ripercuote sulla bambina, che oscilla tra i due modelli³².

Un elemento oppositivo fondamentale è rappresentato dal corpo, che la madre sottrae alla vista a differenza della nonna³³. Nel testo vi sono spesso riferimenti al sangue mestruale, filo conduttore nella formazione della protagonista. La voce narrante afferma come, già nella fase dell'infanzia, fosse strano pensare che la madre potesse sanguinare:

C'erano nel gabinetto grandi bacili pieni di panni e acqua rossa, coperti da una tavoletta; sapevo che venivano da nostra madre, ma non riuscivo a trovare un legame tra quella barbarie e il suo corpo asettico e fragile. [...] Nostra madre poi, malgrado quel sangue, non aveva un corpo, aveva i gesti, ma soprattutto aveva i "pensieri", aveva mal di testa [...] Di quel sangue invece sentivo l'odore, come una memoria sbiadita, sulle gonne della nonna³⁴.

La mancata percezione della fisicità materna inevitabilmente spinge la bambina verso una figura femminile più corporale, con cui si identifica maggiormente, riscontrando delle affinità. Questa scissione all'interno della coscienza genera il conflitto primigenio, che nel corso della narrazione si andrà acuendo, fino a ricomporsi nella parte finale.

4. **Gli zii e le loro case: l'adolescenza come momento di passaggio**

La seconda parte si apre all'insegna della decadenza, dovuta alla morte improvvisa del padre e all'impoverimento del nucleo familiare, costretto ad essere ospitato da vari parenti. La voce narrante perde i punti di riferimento, perché la nonna muore e la madre si chiude nel lutto e nelle preoccupazioni, diventando sempre più distante. La famiglia va a vivere a Napoli, ma dal testo non si potrebbe dedurre, dal momento che si parla soprattutto di ambienti interni e viene usato lo pseudonimo *Althénopis*. In una delle tante note che compongono il paratesto – segno di chiara influenza gaddiana – l'autrice scrive che questo nome fu coniato dai tedeschi perché la città era brutta e significava 'occhio di vecchia', mentre in origine il significato era 'occhio di vergine'; alcuni proponevano come interpretazione 'occhio di rosa' – dal nome della rosa altea – o 'occhio di saggio'³⁵. La seconda etimologia rimanda alla sirena Partenope, mitica fondatrice di Napoli, ma è interessante analizzare gli

altri significati proposti da Ramondino, in cui si possono cogliere temi e immagini che innervano tutto il romanzo: la verginità e il corpo inviolato (della bambina, che tra l'altro è del segno zodiacale della Vergine, e della madre eterea), la vecchiaia che rimanda alla nonna, la saggezza dell'età adulta e la rosa, metafora utilizzata più avanti per indicare i genitali femminili. In questa nota che spiega il titolo è possibile individuare la chiave di lettura del testo, che in effetti non parla di Napoli, né di una città simbolica, né utilizza la storia familiare per parlare dei mutamenti socioeconomici dell'Italia contemporanea³⁶, ma della complessa formazione di una donna in vari momenti della vita³⁷.

Costretta ad un ulteriore spostamento (dalla Francia a Napoli) nella delicata fase adolescenziale, la voce narrante inizia a scoprire la sua femminilità abitando le case degli zii. La storia dei parenti, seppur a sprazzi, è maggiormente raccontata in questa sezione. Il capitolo *La casa della zia Cleope* è quello in cui si parla delle origini della famiglia, in quanto l'abitazione era la casa dei nonni. In particolare, la camera da letto della nonna, poi diventata stanza matrimoniale della zia, riassume l'intera storia familiare. In quell'ambiente si parlava dei problemi di salute, dei dissesti economici, e si custodivano la corrispondenza, i regali, le bomboniere dei matrimoni e dei battesimi e la biancheria.

Tutta la biancheria era bianca, e mai in quella casa aveva il fresco odore di bucato, ma come il tanfo rassicurante di molte generazioni; su quei lini, alcune pallide macchie parevano il segno della marcescenza di quelle vite laboriose, come se ognuno avesse dovuto, nelle vicissitudini della famiglia, lasciare un segno prima del distacco³⁸.

Le generazioni vengono associate al cattivo odore e il segno lasciato da ogni parente ad una macchia sul lino; da ciò si deduce la concezione negativa dei destini familiari, in cui vi sono storie di abbandono, di tradimento, come il nonno che si era allontanato dalla moglie per una ballerina e poi era tornato a casa da anziano. Le figure dominanti sono le donne, che hanno il potere di cooptare nel gruppo³⁹, infatti il romanzo presenta «una discendenza declinata al femminile, profondamente radicata nel materno⁴⁰». Il non considerare la madre un punto di riferimento nella ricerca di sé stimola la protagonista a barcamenarsi tra varie figure, presentate con le caratteristiche che maggiormente catturano la sua attenzione e, soprattutto, all'interno delle loro case. Le abitazioni sono descritte nel dettaglio, con le stanze e i balconi, come pure i mobili e i tanti oggetti che conservano, e alle volte si riscontra una tendenza all'elencazione. Sergio Zatti afferma che «non ci può essere memoria senza cose» perché queste «materializzano la relazione uomo-mondo, incorporano i ricordi, fino a farne gli involucri sensibili del nostro tempo interiore⁴¹». Gli oggetti acquistano una valenza

simbolica («un'eccedenza di senso») e assolvono una diversa funzione per l'autrice empirica e per la voce narrante intradiegetica: Ramondino scrive l'opera in età adulta, pertanto, la minuziosa elencazione delle cose ha lo scopo di riportare in vita il passato, salvandolo dall'oblio; mentre per la narratrice adolescente rappresenta il tentativo di trovare delle nuove radici dopo il grande strappo dovuto alla scomparsa di un genitore.

In questa sezione del romanzo la componente onirica inizia ad assumere un'importanza maggiore, infatti, due sogni vengono messi in risalto. Appena arrivata ad Althénopis, la protagonista vive l'esperienza della sua prima mestruazione. Nel passo che segue si ricrea nuovamente l'opposizione tra la madre e la nonna; se l'una, infatti, è sempre più chiusa in se stessa e simboleggia la decadenza economica e sociale della famiglia, l'altra è come se rinascesse incarnandosi nella nipote:

Mi piaceva sentire il grasso che si scioglieva, e in quell'acqua, grigia e maleodorante mi pareva d'intravedere i torbidi segreti della vita. Era quello un mio modo di interpretare il mistero della resurrezione dei morti, ché tra i vapori, le acredini e i sudori della cucina vedevo comparire le sembianze della nonna, di cui in quel mestruato inizio di adolescenza con più forza avvertivo la mancanza. Quando in quei giorni infatti ebbi le prime mestruazioni sognai la resurrezione della nonna nel mio sangue, mentre vivevo la perdita di nostro padre solo come un fatto sociale, perché da ricchi eravamo diventati poveri, dall'estero eravamo tornati in patria, e la nostra mamma da puerile e felice era diventata vecchia e triste⁴².

Il binomio oppositivo utilizzato è vita-morte, in quanto una delle donne muore gradatamente al mondo e l'altra rinasce nel sangue della giovane. Durante le peregrinazioni tra una casa e l'altra la narratrice matura fisicamente e il suo corpo cambia, ma al contempo avverte in lei un qualcosa che tende a decadere e a rimpicciolirsi. L'elemento misterioso è certamente la sessualità, simboleggiata dall'organo riproduttivo della donna. L'autrice non si esprime mai in maniera esplicita, ma utilizza vari nomi allusivi (vida, videcita, Principio Vegetale, Principio, Rosa, Rosa iniziale). Il raggiungimento della consapevolezza avviene in modo particolare. La protagonista si trova in un giardino e sta osservando le piante e le statue delle ninfe seminude, ad un certo punto prende un libro e inizia a percorrere un sentiero in salita. L'episodio riprende chiaramente l'ascesa al Monte Ventoso della *Fam.* IV, 1 di Petrarca e infatti alla fine vi sarà una svolta fondamentale nella vita del personaggio. Dopo aver fatto un po' di strada, la ragazza si ferma sotto un carrubo e si addormenta; sogna una donna dai capelli scuri che le porge la statuetta di una dea dal ventre cavo e un libro su cui è scritta una frase in francese: «*La clef que tu cherches n'est pas là: jette-toi dans la vie et tu la trouveras*». Quando

si sveglia, la protagonista comprende che quelle parole erano rivolte al suo Principio, che da allora chiamerà Rosa iniziale. In questo punto della narrazione i riferimenti alla sessualità sono palesi, perché si parla del desiderio e di mani che insidiano il fiore, probabile riferimento alla masturbazione che tornerà alla fine del libro («Mi vedevo con la forza del desiderio mani di vetro, non due, ma cento, che circuivano la rosa con gesti di meraviglia e di festa⁴³»). Le suggestioni letterarie che potrebbero aver ispirato questo passo e i metaforizzanti sono varie, dal *Roman de la rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung al quadro di Courbet *L'origine del mondo*, ma è interessante sottolineare che la scoperta del desiderio e della fisicità inizia a partire da un giardino di piante e statue, il mondo vegetale e minerale della madre, sempre più chiusa in se stessa, mentre la narratrice comprende che deve “gettarsi nella vita”.

A livello tematico, la sezione *Le case degli zii* potrebbe essere paragonata al volume della *Recherche* – opera di cui si parla esplicitamente nel testo – *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in cui l'io narrante scopre il sentimento amoroso per Albertine e matura un interesse per l'arte grazie al pittore Elstir. Anche la narratrice di *Althénopis* nella fase di passaggio dall'adolescenza all'età adulta è attratta da varie figure legate alla creatività, in particolare dalla zia Callista, lo zio Alceste e lo stagnaio. La zia è una pittrice, allieva di un celebre artista napoletano, e la sua casa – prima abitazione in cui la famiglia soggiorna – è descritta come una sorta di atelier pieno di oggetti che vengono trasformati in nature morte. È interessante una nota in cui l'autrice spiega la tecnica con cui la zia lavorava⁴⁴: afferma che ella non amava il verismo, ma nemmeno la distorsione totale dell'immagine, infatti, il suo maestro trasformava i modelli in divinità, mentre lei solo in gentiluomini. Letta con attenzione, questa sembra quasi un'allusione alla scrittura di Ramondino. L'autrice, infatti, ispirandosi a persone e a eventi reali, costruisce personaggi e trame realistici, ma con un singolare intarsio di elementi finzionali. Lo zio Alceste compare nella prima parte del libro e gli viene dedicato un capitolo. Simbolo dell'intellettuale dedito allo studio e alla scrittura, questi attira la nipote per la raffinatezza, la cura minuziosa del corpo e l'equilibrio⁴⁵. Tra i libri posseduti da questo *dandy*, figura a metà tra Andrea Sperelli e il narratore proustiano⁴⁶, vi è la *Recherche*, su cui lo zio ha scritto un saggio. Lo stagnaio Gennaro, invece, ha un'abilità nel lavorare la latta e nel creare oggetti, che vengono minuziosamente elencati⁴⁷, ma ad un tratto l'arrivo sul mercato della plastica lo costringe a chiudere e ad emigrare a Milano o in Germania. È significativo che l'autrice si paragoni a lui quando parla della sua decisione di partire per il Nord agli inizi degli anni Cinquanta.

5. La morte della madre e la fonte gaddiana all'interno del romanzo

Fabrizia Ramondino trascorre un periodo a Milano negli anni Sessanta, dove legge *La cognizione del dolore* e compone la terza parte di *Althénopis*, come lei stessa ha dichiarato in un'intervista a Franco Sepe pubblicata su «Nuovi Argomenti» nel 2008⁴⁸. Secondo quanto afferma Beatrice Alfonzetti, è «il tormentato rapporto tra il figlio e la madre del romanzo gaddiano⁴⁹» ad aver ispirato l'autrice, che inizia a scrivere dopo la morte di Pia Mosca. Tuttavia, Gadda è fonte di ispirazione non solo per la rappresentazione letteraria del conflitto madre-figlia, già presente nelle parti precedenti, ma anche per altri temi. Il romanzo viene ripreso dieci anni dopo la stesura di quella che sarebbe divenuta la terza parte a causa di un sogno, come afferma l'autrice nel racconto *Guide*, facente parte del libro *In viaggio* (1995). Ramondino racconta di aver sognato la nonna, la quale l'aveva spronata a raccontare tutte storie che lei non aveva potuto narrare per mancanza di cultura. Svegliatasi, iniziò a scrivere il capitolo a lei dedicato (*La nonna*)⁵⁰. I tratti gaddiani presenti nell'opera sono ravvisabili, prima di tutto, nell'attenzione alla veste letteraria data alla realtà. Nelle parti scritte in prima persona Ramondino avrebbe potuto utilizzare i nomi reali dei luoghi, dal momento che racconta la sua infanzia, invece preferisce sostituire Althénopis, Corento, Santa Maria del Mare a Napoli, Sorrento e Santa Maria di Massa Lubrense. È lo stesso espediente utilizzato da Gadda, che inventa gli stati del Maradagàl e del Parapagàl, ma anche altri nomi fittizi, come quello di Lukònes, dietro cui si cela la località di Longone. Importante è la presenza delle note, di cui l'autore milanese fa largo uso nelle sue opere in chiave auto-esegetica e satirica⁵¹. Ramondino costruisce un apparato di annotazioni con varie funzioni. Alcune note hanno carattere integrativo-esplicativo, perché servono a narrare parti non inserite a testo, completando la storia di un personaggio, come quando si racconta la vita del nonno materno o della zia Callista. Alle volte le note hanno carattere linguistico, poiché spiegano l'etimologia delle parole – spesso inventata, come nel caso del titolo *Althénopis* – o voci dialettali traslitterate (gattò, sbariare, ecc.). Sono infine presenti delle annotazioni in cui si parla della società, come quando si dice che al Caffè Gambrinus un tempo andava Leopardi a mangiare il gelato, mentre attualmente vi si trovano le collaboratrici domestiche somale, etiopi e filippine, o quando si parla dell'installazione del telefono a casa delle zie.

Gli elementi distintivi dell'ultima sezione si possono inquadrare nel passaggio dalla prima alla terza persona e nella presenza di parole con la lettera maiuscola, che indicano o figure archetipiche, principalmente Madre e Figlia, oppure periodi della vita, condizioni sociali e stati d'animo (Vedovanza, Maniere, Rappresentanza, Solitudine). L'autrice tenta di distaccarsi dalla propria vicenda personale, dando voce al conflitto tra genitori e figli e al

distacco che ad un certo momento si crea tra loro. Innanzitutto, è gaddiana la descrizione della figura materna, ripresa dal capitolo V della *Cognizione*. Nel romanzo del '63 la madre di Gonzalo è paragonata ad un'ombra e rappresentata sola all'interno dello spazio domestico, come si nota dalla triplice ripetizione di *Vagava, nella casa*⁵². Entrambe le madri condividono la vecchiaia, la povertà delle vesti, la frugalità dei pasti e, soprattutto, l'impossibilità di comunicare con i propri figli perché provate dei lutti:

Ormai non si parlavano più con parole, la Figlia e la Madre, ma per segni. E i segni erano torbidi, un Logos maligno, escresciuto alla ragione, alla temperanza. [...] Su quella porta, impiallacciata di fresco, fu tagliato per la seconda volta il cordone ombelicale; bisognava imparare a respirare in modo diverso, e la Figlia si ammalò nel respiro. [...] Vi regnava [in salotto] negli ultimi anni, quelli della Solitudine, ostinato e freddamente deciso a perpetuare la salottiera entità, il volto sempre più diafano della madre⁵³

Vagava, sola, nella casa. Ed erano quei muri, quel rame, tutto ciò che le era rimasto? di una vita. [...] Vagava, nella casa, come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno: o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni imagine. Dalla cucina senza più fuoco alle stanze, senza più voci: occupate da poche mosche. [...] E si sminuiva in sé, prossima a incenerire, una favilla dolorosa del tempo: e nel tempo ella era stata donna, sposa e madre. [...] Il figlio la salutò appena, come ogni volta, stanco. Neppure le sorrise. Ella non insisté a cercarne lo sguardo⁵⁴.

La colpa delle due donne, tuttavia, è di non aver amato abbastanza la prole, imponendo sacrifici e privazioni pur di salvare le apparenze. La madre di Gadda, in effetti, aveva educato severamente i figli per mantenere la proprietà della villa di Longone in Brianza, mentre in *Althénopis* la figura materna è ossessionata dal denaro⁵⁵ e dal risparmio, ed è vittima dei «pensieri». Nell'ultima parte del romanzo il salotto diventa l'emblema del tempo passato, della ricchezza e felicità ormai svanite. Come sostiene Lanzilao, in questa sezione le vicende esistenziali si condensano nella casa-cronotopo, in cui lo stato psicologico dominante è la depressione della madre, che «trasferisce nel grigio nitore di una casa piccolo-borghese quell'assurda ricerca di razionalità con cui aveva invano cercato di dare risposta alla solitudine della sua vita di moglie e di vedova⁵⁶»:

Una pomposa simmetria bilaterale da varie generazioni tracciava lo schema del Salotto, celebrando i riti dell'ordine; e la concezione che presiedeva a quell'ordine intendeva rappresentare, anche se solo salottieramente, la posizione al centro dell'universo, non dell'Uomo, ma della Famiglia.

[...] Ormai adolescente, la Figlia dolorosamente rilevava come lo spazio destinato alla Rappresentanza inghiottisse quello destinato a lei – che aspirava con passione ad una sua stanzetta [...] perché quello che contava era il loro [dei mobili] essere in “stile”, a rappresentare non tanto la Famiglia qual era, ma i suoi fasti passati, e quelli a venire, sicché il Salotto valeva come ammonimento ai figli della necessità di affermarsi socialmente e di uscire dalle ristrettezze del tempo della Vedovanza⁵⁷.

La famiglia viene richiamata non con i suoi membri, ma tramite i mobili che rappresentano solo un'ideale e non la concreta realtà, ormai divenuti simboli di decadenza. Il salotto di Ramondino e la villa Pirobutirro sono accomunati dal desiderio di affermazione sociale delle madri:

La Idea Matrice della villa se l'era appropriata quale organo rubente od entelechia prima consustanziale ai visceri, e però inalienabile dalla sacra interezza della persona: quasi armadio od appiccapani di De Chirico, carnale ed eterno dentro il sognante cuore dei lari [...] Tali donne, anche se non sono isteriche, impegnano magari il latte, e la caparbieta di tutta una vita, a costituire un thesaurum certo, storicamente reale, un qualsiasi prodotto d'incontro dell'umana stupidaggine [...] diploma grande, villa, sissignora, piumacchio⁵⁸.

Tuttavia, mentre il sentimento di Gonzalo verso la madre è di profondo astio, in *Althénopis* la Figlia prova pietà verso la genitrice divenuta adulta. Se nella *Cognizione* l'incomunicabilità è totale, al punto che Gadda adombra il matricidio, Ramondino «trasmette una problematica fiducia nella vita, anche attraverso la maternità⁵⁹». Il conflitto è causato dalla negazione della corporeità da parte della figura materna, dal suo non lasciare spazio agli istinti. Il sesso, infatti, «finché era possibile, non esisteva; quando non si poteva fare a meno di accorgersi delle sue malefatte, veniva subito brutalizzato e isolato da ogni possibile commistione con il pensiero o con il sentimento; era una specie di bestia selvatica che bisognava tenere in gabbia⁶⁰». Tuttavia, durante l'ultima settimana di vita, la Madre agonizzante inizia a masturbarsi e a chi le dice di non farlo risponde di essere una bambina. Questo gesto, interpretato dalla Figlia come un istinto sepolto che finalmente si palesa, ricuce lo strappo e segna un passaggio di testimone.

La bambina che era stata sua Madre rinasceva negli ultimi giorni della sua vita. Che ognuno di noi ha un altro se stesso sepolto, che attende, con coperte faville, il suo giorno. Ella aveva ora il suo atto – e quasi sempre sono atti di Satana, e a volte il contrario [...] Quel gesto, che per tanti anni era rimasto sepolto, venne ad adagiarsi su quel grembo, a reclamare i suoi diritti e a dichiararli, a

separarsi dal vecchio corpo morente per entrare nell'anima di chi lo intese, togliere il divieto e fecondarla, affinché vedessero la luce altri nati di donna⁶¹.

La Madre, assimilata in precedenza ai vegetali e ai minerali, torna bambina, rivelando spontaneamente i suoi istinti e la sua corporeità, e da questo momento la Figlia comprende che può diventare madre a sua volta. Nel sogno fatto sotto il carrubo la statuetta data alla narratrice dalla donna bruna aveva un incavo nel ventre, ora il gesto materno che «si adagia sul grembo» colma simbolicamente quello spazio vuoto, ricomponendo il conflitto. Nel saggio *Non è da tutte. L'indicabile fortuna di essere donne* Luisa Muraro afferma che il rapporto madre-figlia è un'alchimia in grado di trasformare il dispositivo biologico della vita nell'amore tra due persone di sesso femminile, creando la possibilità – non solo biologica – per la figlia di essere madre. Lanzilao ritiene che questa riflessione possa essere il commento teorico al finale di *Althénopis*⁶². È opportuno concludere con un'osservazione di Domenico Scarpa, il quale afferma che alla fine del romanzo la figlia viene partorita una seconda volta, ma il parto è gemellare, poiché porta alla nascita di una nuova donna e di una scrittrice, il cui prodotto è il romanzo⁶³.

6. Conclusioni

A fronte di queste riflessioni, si può dire che in *Althénopis* le memorie familiari sono funzionali a raccontare il percorso formativo della narratrice / Figlia. La famiglia si muove sullo sfondo, dal momento che protagonista del romanzo non è il gruppo compatto dei parenti, ma sono i singoli elementi, che vengono portati in primo piano dalla voce narrante di volta in volta per descrivere le loro peculiarità e caratteristiche, o per narrare episodi della loro vita. Invece, la trama principale – se così la si vuole definire – ruota attorno ai temi dell'infanzia, dell'adolescenza e dell'età adulta della narratrice. Si può osservare ancora che, a differenza di *Lessico familiare*, caratterizzato dall'iteratività di dialoghi, parole e situazioni, *Althénopis* racconta eventi diversi in ogni capitolo portando sempre in avanti, salvo qualche rara analessi, la linea temporale della narrazione. Inoltre, le tappe principali nella vita della narratrice non sono scandite da grandi eventi (matrimoni, nascite o morti), ma da riflessioni, impressioni, sensazioni legate alla psiche e all'emotività. Ad esempio, come si è visto, Ramondino affida ai sogni un ruolo fondamentale nello sviluppo del suo personaggio, raccontando una maturazione intima e personale.

La vita privata, vissuta insieme a parenti e amici, è quasi totalmente rappresentata all'interno di spazi chiusi. Presenti in tutte le sezioni del testo – menzionate anche nei titoli e

nelle epigrafi – le case vengono considerate da alcuni personaggi simboli di una certa posizione sociale, ma per l'autrice empirica sono soprattutto luoghi da far rivivere tramite la narrazione, per non abbandonarli all'oblio e perché all'interno di quelle abitazioni lei ha imparato a conoscersi grazie al contatto quotidiano con le persone e gli oggetti. Analizzando *Althénopis* come un romanzo di famiglia, si può affermare che il libro di esordio di Ramondino è un testo audace e sperimentale, frutto dell'ibridazione tra le memorie familiari e il romanzo di formazione.

ALESSANDRO GERUNDINO

Note

¹ S. Perrella, *Prefazione*, in F. Ramondino, *Althénopis*, Torino, Einaudi 2016, p. vii.

² Esperienze fondamentali nella formazione di Ramondino furono il soggiorno in vari paesi e la conoscenza di varie lingue (italiano, dialetto maiorchino, francese e tedesco). Cfr. E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, in A.A.V.V., *Le forme del comico*. Atti delle Sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, p. 1352.

³ S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in AA. VV., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi 2003, p. 635.

⁴ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», XX, 2017, p. 7.

⁵ Ivi, pp. 7-8.

⁶ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, in «Allegoria», XXXIII, n. 84, 2021, p. 24.

⁷ «La scrittura è un modo per elaborare il dolore, per abbandonarsi alla gioia panica, per disciplinare emozione e immaginazione attraverso un paziente esercizio artigianale». Cfr. N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, in a.a.v.v., *Fabrizia Ramondino*, a cura di B. Alfonzetti e S. Sgavicchia, «L'illuminista», n. 43-44-45, a. xv, 2015, pp. 126.

⁸ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, cit., p. 12.

⁹ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, cit., p. 25.

¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹ D. Scarpa, *La pietà e la storia*. *Althénopis*, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 357-358.

¹² «Una donna entra nella stanza...ma dovremmo dar fondo a tutte le risorse della lingua inglese, intere ghirlande di parole dovrebbero illegittimamente spiccare il volo verso la nascita, prima che una donna possa dire cosa accade quando entra in una stanza. Le stanze sono così diverse; sono tranquille o tempestose; aperte sul mare, o al contrario sul cortile di un carcere; c'è il bucato steso, oppure splendono opali e sete; sono dure come il crine o soffici come le piume... Basta entrare in una stanza qualunque di una qualunque strada perché ci salti agli occhi quella forza estremamente complessa della femminilità. Come potrebbe essere altrimenti? Le donne sono state sedute in queste stanze per milioni di anni, cosicché perfino le pareti sono pervase dalla loro forza creativa, che infatti soverchia talmente la capacità dei mattoni e della malta, che per forza deve attaccarsi alle penne, ai pennelli, agli affari e alla politica. Ma questa forza creativa è molto diversa dalla forza creativa degli uomini». Cfr. V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Roma, Newton Compton, 2016, p. 103.

¹³ E. Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici, eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti 1984, p. 94.

¹⁴ P. Belloch, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...: profili di scrittrici italiane del '900*, Verona, Essedue 1987, p. 143.

¹⁵ Ivi, p. 147.

¹⁶ N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, cit., p. 130.

¹⁷ «Il luogo dei ricordi ben dettagliati, agevolmente protetti dai nomi delle cose e degli esseri che hanno vissuto nella casa natale, può tuttavia essere studiato dalla psicologia corrente. Più confusi, meno ben profilati sono invece i ricordi dei sogni che soltanto la meditazione poetica può aiutarci a ritrovare. [...] La casa, la camera, la soffitta in cui si è stati soli, forniscono gli scenari di una interminabile *rêverie* che soltanto la poesia, con un'opera, potrebbe portare a termine, compiere. [...] Questa casa onirica, come dicevo, è la cripta della casa natale». Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo 2015, pp. 33-35, 43.

¹⁸ F. Ramondino, *Il maestro e io*, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 45-46.

¹⁹ «Sancho amigo, has da saber que yo nací, por querere del cielo, en nuestra edad de hierro, para resuscitar en ella de oro». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 3.

²⁰ N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, cit., pp. 128-129.

²¹ Per il riferimento a Sharazade e al racconto come opposizione alla morte e all'oblio. Cfr. L. Ritter Santini, *Althénopis. Kosmos Einer Kindheit*, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 308-309.

²² *Ibidem*.

²³ «La Figlia ritornò dal Nord all'improvviso nella casa di altri ritorni, di altre peripezie, preparata per altri naufragi» Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 253.

²⁴ N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, cit., p. 131.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ «L'odore della mano della nonna, di incenso, olio, polvere, cera e fiori, mi calmava; la mano di nostra madre invece era inquietante, pareva sempre cancellare “sciocchezze”, lavare via qualcosa, fresca e odorosa di sapone». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 8.

²⁷ In un'intervista pubblicata su «Il Mattino» il 17 ottobre 2001, quando la giornalista Titti Marrone chiede all'autrice se il personaggio della nonna rappresenti l'incarnazione di Napoli, Ramondino risponde così: «Sì, e anche della fantasia. Era caritatevole, considerata stravagante, come in fondo lo sono io stessa. È un

personaggio importantissimo per me». Cfr. T. Marrone – F. Ramondino, *Occhi di bambina*, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., p. 83.

²⁸ «Cuciva portapettini, portaspecchi, portapennne, portafogli, portacarte, portamonete, fodere di libri, di diari, di libri mastri, portaspilli; e uno ce n'era di damasco rosso in forma di cuore, porta che cosa? Li cuciva per un suo nipote diletto, prigioniero nelle Indie; li riponeva gelosa, in un cassetto, dopo avermeli mostrati». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 5.

²⁹ Ivi, p. 45.

³⁰ Ivi, pp. 41-42.

³¹ N. Bellucci, *Althénopis o della "dismisura"*, cit., pp. 131-132.

³² *Ibidem*.

³³ «Tuttavia mi rallegrava immaginare che un giorno quelle nudità fossero state esposte, perché la mamma si lamentava sempre di essere vecchia, e noi invece volevamo una mamma giovane. Ed io scherzando le dicevo: "Togliti il bolero", ma solo quando eravamo entrati nel recinto delle ville, e lei si schermiva come una giovinetta col fidanzato». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 75.

³⁴ Ivi, p. 8.

³⁵ Ivi, p. 10.

³⁶ R. Lapia, *Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socio-economici nell'Italia contemporanea*, in «Narrativa», n. 42, 2020, pp. 120-121, 139.

³⁷ N. Bellucci, *Althénopis o della "dismisura"*, cit., p. 137.

³⁸ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 206.

³⁹ «Era una famiglia di donne. Gli uomini infatti vi morivano presto, o non contavano. Entravano però a far parte a pieno diritto della famiglia le mogli dei pochi maschi generati, anzi diventavano, per così dire, molto più strette parenti dei loro mariti. [...] I loro mariti tentavano, almeno agli inizi del matrimonio, di allentare i legami con tutte quelle donne, perché non riuscivano forse più a districare i tratti dell'amata da quelli delle altre e pareva loro di essere come inghiottiti da quella promiscua mescolanza». Cfr. Ivi, pp. 120-121.

⁴⁰ N. Bellucci, *Althénopis o della "dismisura"*, cit., p. 130.

⁴¹ S. Zatti, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet 2024, pp. 145-146.

⁴² F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 192.

⁴³ Ivi, pp. 238-239.

⁴⁴ «Non amava la zia Callista il verismo o naturalismo in pittura. Mentre il maestro althenopeo trasformava gli uomini in dèi, la zia Callista si limitava a trasformarli in gentiluomini». Cfr. *Ibi*, pp. 184.

⁴⁵ «Ogni atto della sua giornata lo zio pareva non lo compisse, ma lo officiasse, e non come il prete distratto frettoloso, grossolano o retorico, ma come i maghi dei castelli. [...] Non c'era parte di quel corpo che non fosse come lavorata e incivilita non solo per l'opera quotidiana dei massaggi e della ginnastica [...] ma anche per gli umili e silenziosi servigi di una digestione perfettamente controllata, conforme al detto della scuola salernitana "Mens sana in corpore sano"». Cfr. Ivi, pp. 109, 111-112.

⁴⁶ Ramondino in una nota parla dell'ammirazione per Proust e per D'Annunzio dello zio Alceste e fa le differenze tra lui e Monsieur de Charlus della *Recherche*. Cfr. Ivi, p. 123.

⁴⁷ «Gennaro non lavorava il rame, l'ottone o altri metalli pregiati; lavorava invece la latta. [...] Confezionava vari oggetti, oliere, misurini, tazze, ciotole, bicchieri, lumini, portacandele, perfino portaceneri; aveva poi esposto su una mensola della bottega un bellissimo calice di chiesa e un ostensorio che pareva d'oro. Per i bambini poi costruiva vari tipi di giocattoli». Cfr. Ivi, p. 230.

⁴⁸ F. Sepe-F. Ramondino, «*Questi vetruzzii finiti sulla spiaggia mi sembrano tante vite umane, chissà da dove vengono...*», in a.a.v.v., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 75-76.

⁴⁹ B. Alfonzetti, *Scrivere o no in prima persona: le tre fasi*, in a.a.v.v., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 101-102.

⁵⁰ Ivi, p. 109.

⁵¹ Sulla funzione delle note in Gadda, è opportuno citare un passo tratto da un saggio di Clelia Martignoni: «Si colloca su una linea affine, sotto il segno di complicazione e illusione di materiali disparati, la pratica delle note auto-esegetiche, congenita nell'officina gaddiana e fondata su impulsi umoristici di base. Ulteriore ricerca del deviante e del dettaglio, e insieme dell'interruzione, l'uso delle note si spinge a infrangere le sponde canonicamente testuali. [...] Alcuni caratteri in sintesi delle note gaddiane: nascono già nella scrittura privata del *Giornale di guerra e di prigionia*, esplicitando una vocazione originaria sia al chiarimento totalizzante sia alla diramazione; sono praticate in tutti i generi; vedono un acme creativo negli anni Trenta (nel 1934 Gadda legge decisamente Swift); e conoscono una dedizione organizzata negli anni Quaranta». Cfr. C. Martignoni, «*La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda: il «romanzo familiare» di una vita, in «Filologia e Linguistica», n. 153, 2019, p. 148.

⁵² C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti 2011, pp. 111-112.

⁵³ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., pp. 254, 261.

⁵⁴ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 111-113, 123.

⁵⁵ Sulla preoccupazione della madre per il denaro, Ramondino scrive una nota in cui si coglie dell'ironia: «Attribuivo prima l'infelicità e i malesseri della mamma per così dire alla sua natura. Compresi allora che la causa era la mancanza di denaro e mi misi a riflettere sul denaro. Da questo passai a riflettere sulla frase di Cristo, che don Candido amava citare spesso al catechismo: "Non di solo pane vive l'uomo". Pensai: "Se non vive di solo pane, vuol dire però che il pane ci vuole". Soddisfatta da questa rivelazione, che era anche collegata alla comprensione dei misteriosi nessi sintattici dell'italiano, corsi a dirlo alla mamma. La quale rispose: "Ma ormai il pane lo hanno tutti!"». cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., pp. 174-175.

⁵⁶ E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, cit., p. 1353.

⁵⁷ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., pp. 257, 259-260.

⁵⁸ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 125.

⁵⁹ E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, cit., p. 1355.

⁶⁰ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 263.

⁶¹ Ivi, pp. 281, 284.

⁶² E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, cit., p. 1359.

⁶³ D. Scarpa, *La pietà e la storia*. *Althénopis*, cit., p. 359.

ARIA DI FAMIGLIA NEL CONTESTO BRIGATISTA

Questo studio analizza Il tempo di vivere con te di Giuseppe Culicchia e La linea del silenzio di Gianluca Peciola attraverso il paradigma delle memorie di famiglia, un genere ibrido che mette in luce l'interazione tra narrazione personale e Storia collettiva in un discorso polifonico e spesso conflittuale. I romanzi esplorano la trasmissione intergenerazionale della memoria in relazione al passato brigatista italiano, affrontando la tensione tra silenzio, trauma e ricerca di senso. L'analisi si concentra sulle strategie narrative impiegate per negoziare l'eredità della violenza politica, interrogando il ruolo della memoria familiare nella costruzione della soggettività individuale e della coscienza storica.

Parole chiave: *memorie di famiglia, Brigate Rosse, lotta armata, conflitto intergenerazionale*

This study examines Il tempo di vivere con te by Giuseppe Culicchia and La linea del silenzio by Gianluca Peciola through the framework of family memoirs, a hybrid genre that foregrounds the interplay between personal narratives and collective History in a polyphonic and often conflictual discourse. These novels explore the intergenerational transmission of memory in relation to Italy's brigatista past, addressing the tension between silence, trauma, and the search for meaning. The analysis focuses on the narrative strategies employed to negotiate the legacy of political violence, interrogating the role of family memory

in the construction of both individual subjectivity and historical consciousness.

Keywords: *family memories, Red Brigades, armed struggle, intergenerational conflict*

Il 28 marzo 1978, nel pieno del sequestro Moro, Rossana Rossanda pubblica su «il manifesto» un corsivo polemico¹ contro il PCI, accusandolo di non saper cogliere l'indole che si cela dietro alle Brigate Rosse né di porsi come alternativa valida alla strapotenza democristiana. Analizzando il linguaggio dei comunicati brigatisti, Rossanda rileva singolari affinità con il lessico adottato nel corso degli anni Cinquanta dagli ambienti legati al PCI o al socialismo riformista: parla di un «album di famiglia»², in cui si riconoscono le formule sovietiche di Stalin e Zdanov. La stessa espressione darà il titolo ad un successivo intervento di Rossanda (2 aprile 1978), in risposta alla polemica suscitata dal precedente³.

Il significato del termine riaffiora anche nelle testimonianze dei brigatisti: nell'intervista condotta da Sergio Zavoli, Patrizio Peci definisce l'organizzazione brigatista come una vera e propria famiglia, che lo ha accolto e sostenuto. «Tutto quello che avevo era l'organizzazione»⁴: non viene concepita una realtà alternativa a quella della militanza, che si sostituisce alla famiglia d'origine e la ricalca. Dal focolare domestico si passa all'intimità clandestina, forzata ma necessaria, regolata dal codice normativo delle BR. Il paradigma familiare viene così conservato, ma subisce una declinazione politica, possibile solo alla luce della latitanza: un contesto compartimentato, in cui gli unici rapporti concepiti sono quelli interni al dominio brigatista.

La famiglia però non è solo un nucleo privato che si rende politico, ma anche struttura narrativa, «segno e significante»⁵ del racconto della lotta armata. Appare come espediente retorico e specchio del mondo circostante, soggetto collettivo che ingloba esperienze individuali, conferendo loro importanza storica e rilevanza affettiva; oppure, un modo per riallacciare i rapporti con chi ha intrapreso una strada radicale, che ha comportato una scelta altrettanto estrema, quella di abbandonare la famiglia per la lotta armata.

Il tempo di vivere con te di Giuseppe Culicchia e *La linea del silenzio* di Gianluca Peciola non si limitano a raccontare semplici resoconti biografici di protagonisti della lotta armata tramite la voce di un parente vicino: si configurano piuttosto come memorie di famiglia, il cui nucleo originario diventa «percorso privilegiato per parlare d'altro»⁶. Il tentativo di entrambi i romanzi sembra quello di porsi come occasione per rivivere e riallacciare i rapporti che caratterizzavano l'ambiente familiare, in un momento che ha preceduto quello del

cosiddetto “salto”, ovvero l’ingresso volontario nelle Brigate Rosse, con conseguente trasformazione in direzione totalizzante della propria vita.

Nel corso dell’analisi i romanzi in questione verranno considerati memorie di famiglia, secondo la definizione di Elisabetta Abignente⁷, in cui la narrazione delle vicende familiari è filtrata dal punto di vista di uno dei componenti, che si affida ai propri ricordi per concepire un racconto ibrido tra la testimonianza storico-realistica e la ricostruzione soggettiva, «nello spazio di confine tra documento e rielaborazione fantastica»⁸. Un’intersezione che avvicina queste memorie al romanzo storico, dove emerge principalmente l’incontro tra microstorie e macrostoria, equilibrio tra «dimensione diacronica (intergenerazionale) e dimensione sincronica (intragenerazionale)»⁹. La storia della famiglia diviene così una «metonimia della società»¹⁰, immagine riflessa di quello che contraddistingue il contesto storico di riferimento, e vero e proprio significante attraverso cui si intrecciano la storia del nucleo domestico e la Storia, alibi per parlare di ciò che valica i confini privati.

1. **Gianluca Peciola e Anna Laura Braghetti**

La linea del silenzio si presenta, sin dal sottotitolo, come una storia di famiglia e di lotta armata. L’autore racconta la storia della propria famiglia, più precisamente il rapporto che intrattiene con sua sorella Anna Laura Braghetti, direttamente implicata nel sequestro di Aldo Moro. La peculiarità di questo genere narrativo consiste nella posizione assunta da chi racconta: «non più un narratore onnisciente e extradiegetico come nella saga tradizionale ma un narratore testimone, interno alla diegesi, che parla quasi sempre in prima persona sebbene non coincida pienamente con il protagonista della storia»¹¹.

Prendendo in prestito le parole dello stesso autore, la storia narrata assume la forma di una «nomenclatura problematica del mio album di famiglia»¹², in cui il narratore funge da filtro delle dinamiche familiari, fornendo una prospettiva personale e affettiva, influenzata dall’ambiente in cui ha vissuto. La narrazione mette in scena così una dialettica tra interno ed esterno, tra lo spazio domestico e il tempo storico. Non si tratta dunque di una biografia né di un’autobiografia, ma di una memoria familiare, la cui natura polifonica si realizza attraverso il punto di vista dei vari membri, resa possibile dalla parziale ellissi che subisce la prima persona.

Sin dal principio Gianluca sperimenta una condizione tra vergogna e senso di colpa: prova la sensazione di essere stato, per una parte consistente del tragitto, compagno inconsapevole di chi aveva scelto deliberatamente la strada sbagliata, quella che ha segnato con la violenza non solo la storia degli anni Settanta. Il senso di paranoia è l’estrema colpa

per chi ha avuto nella cerchia parentale qualcuno che ha preso le armi ed ha ucciso. Il primo incontro che introduce la figura di Anna Laura Braghetti avviene all'interno della casa familiare: all'inizio viene presentata non come la sorella di Gianluca, bensì come la cugina. L'angoscia e la preoccupazione per le sue condizioni rendono l'ambiente uno spazio claustrofobico, anticamera dei conflitti interni alla famiglia, prodromi di quelli appartenenti al mondo esterno: la concentrazione spaziale è una caratteristica strutturale delle memorie di famiglia, laddove un solo luogo diventa teatro di eventi determinanti che si pongono in un rapporto dialettico con gli eventi storici al di là del cortile di casa.

A tale concentrazione spaziale si contrappone una narrazione caratterizzata da una scansione temporale per *flashback* continui, all'interno dei quali si intersecano il piano diacronico e sincronico della narrazione. Il pranzo di famiglia si conclude con un salto temporale: è la fine di maggio del 1980 quando sullo schermo del televisore appare la faccia di Francesco, coinvolto nell'omicidio di un politico democristiano a Napoli. Lo schermo, collocato nel cuore dello spazio domestico, diventa un portale da cui penetra la violenza, fatale per la compattezza familiare.

L'ultimo incontro tra Gianluca e Laura avviene poco lontano da casa; successivamente, i colloqui nel carcere di Voghera ricreano uno spazio oppressivo simile alla claustrofobia domestica. Come vedremo, al contrario, in *Il tempo di vivere con te* di Giuseppe Culicchia la casa non viene percepita come uno spazio claustrofobico, bensì come un terreno di riconoscimento familiare, un vero e proprio riparo.

I conflitti privati costituiscono il motore della dinamica narrativa: «nel semplice conflitto andrà letta un'epitome di ogni possibile conflitto generale nelle relazioni umane, anche all'esterno del mondo familiare»¹³. «L'incidente fu preceduto da quelle che potevano somigliare a schermaglie di frontiera, quegli episodi che nella storia appaiono minori ma in realtà anticipano fatti ben più seri»¹⁴: il confronto prende forma durante il pranzo, cerimonia privata che replica il rito della fondazione del nucleo familiare. Non solo luogo di unione "liturgica", ma spazio adibito alle battaglie familiari, in cui la politica, categoricamente bandita, fa irruzione nel momento conviviale, rivelando la vulnerabilità del nido domestico. La tavola assume i tratti di un cronotopo, nella quale «il tempo grande della Storia attraversa lo spazio domestico della mensa»¹⁵: lo schermo del televisore diventa un confine poroso tra affetti familiari e violenza sistematica. Uno degli esempi è la visione del volto di Francesco, in cui la violenza comincia ad affacciarsi, turbando la quiete familiare costruita con tanta fatica.

Il primo tentativo di ricostruire le vicende familiari da parte dell'autore coincide con

un fallimento, con la ricerca di un passato negato, oscurato dall'assenza del padre: le prove fotografiche e le fonti visive tentano goffamente di colmare il silenzio sistematico delle fonti orali. L'album fotografico, potenziale fonte di chiarimento, si rivela un'occasione mancata, causa la volontà da parte della zia Ersilia di conservare il silenzio come bastione difensivo contro il dolore dei ricordi intimi e la violenza dei fatti esterni; allo stesso modo, il nome di Laura svanisce, vittima di una sorta di *damnatio memoriae*, di una «genealogia della rimozione»¹⁶. Non è concessa neanche l'evocazione, quasi ad esorcizzarne l'estremo ritorno: lentamente l'assenza si protrae, diviene vuoto dai contorni rarefatti, e il suo nome pronunciato obiettivo di una censura familiare.

Il vuoto che provoca l'assenza di Laura anticipa il fuoco della tragedia della Storia: al momento dell'arresto, anche solo l'evocazione di Laura inietta nel nucleo domestico una certa dose di quello che sono e rappresentano le Brigate Rosse, ossia violenza e morte. Da quel momento Laura non viene percepita più come sorella tanto attesa, bensì come mostro sanguinario, appartenente all'imprendibile organizzazione: «Laura stava con loro, era parte del male e del dolore che ci entrava la sera in casa con le parole della paura»¹⁷. L'immagine si sdoppia, la ragazza devota al focolare e la traditrice del nido: le colpe che le vengono attribuite non sono direttamente collegate all'omicidio, ma al tradimento del nucleo domestico.

La concentrazione claustrofobica dello spazio domestico è direttamente proporzionale alla durezza del silenzio imposto dalla censura familiare, diventato ormai struttura normativa. Laura viene abbandonata dalla comunità, in attesa che ancora una volta la minaccia della Storia possa riaffacciarsi: «Ogni minaccia esterna è una forza centrifuga cui il nucleo familiare deve, per perdurare, dimostrarsi impenetrabile»¹⁸. La famiglia tenta in tutti i modi di proteggersi dalle incursioni violente della Storia, con il fine ultimo di preservare una certa identità. Tuttavia, la riappacificazione con l'immagine di Laura, grazie alla possibilità dei colloqui carcerari, porta Gianluca ad una ricostruzione identitaria, legata ad un dialogo serrato con la sorella e con la madre: «Componevo la mia identità con [...] tutto ciò che aveva una qualche assonanza con le parole ascoltate in carcere e con quelle della famiglia»¹⁹.

Un'identità che emerge da un intreccio tra parole e ricordi condivisi: brandelli estetici di un'esperienza precedente, eredità raccolta «di una battaglia all'ultimo sangue che nella città in cui vivevo la generazione precedente aveva combattuto e perso»²⁰. I residui generazionali vengono raccolti e branditi come vessilli, assegnando all'eredità generazionale/familiare una notevole centralità narrativa: la famiglia e la generazione diventano protagonisti collettivi. La soggettività non è più solo individuale, ma si apre alla collettività generazionale: Laura ne assume le vesti simboliche, sineddoche di un'esperienza affettiva e politica. Il protagonismo

collettivo non si risolve in una coralità narrativa, ma si esplicita attraverso la voce di Gianluca, che si fa portavoce delle rivendicazioni di un'intera generazione.

La *kefiah* palestinese, i ritratti stilizzati di Che Guevara, Lenin e Mao, gli anфи al posto delle Clarks: segni tangibili di un profondo cambiamento e allo stesso tempo simboli di un pericolo imminente, che si riaffaccia nuovamente all'interno della cerchia più intima. Nello stesso armadio in cui andava cercando le tracce genealogiche e i pezzi sparsi del passato, Gianluca viene a contatto con un vero e proprio repertorio ideologico, trafugato da *L'ape e il comunista*, testo teorico che incita alla lotta armata, scritto dai detenuti delle Brigate Rosse, seme del pericolo cresciuto nel nucleo familiare.

Il protagonismo corale assume i connotati non di una necessità strutturale e diegetica del racconto di famiglia, bensì di una vera e propria conquista, di un esito del cambiamento attraversato da Gianluca, la cui consapevolezza, ereditando i simboli della generazione precedente, si eleva a prospettiva collettiva: «desideravo far parte di quella storia, [...] compresa quella dove si collocava la mia famiglia, compresa la mia famiglia»²¹. Compresa Laura: progressivamente l'eredità riguarda non tanto i molteplici tratti generazionali, quanto quelli che si accostano più radicalmente al vissuto della sorella, esperienza singola che viene percepita come generazionale. I militanti della lotta armata smettono di essere dei fantasmi che popolano le discussioni serali, mostri dai quali difendere il nucleo familiare, per diventare dei «parenti lontani e ingombranti, ma membri della famiglia dei rivoluzionari»²².

Il conflitto intrafamiliare, iniziato con l'assenza di Laura, si prolunga nell'esperienza politica di Gianluca, che si scaglia contro la passività della famiglia nel condurre una lotta in cui, almeno in parte, crede: «per stanare la loro paura, per trascinarli nel campo dove stavo combattendo la battaglia che loro non vedevano o se vedevano avevano abbandonato indossando la divisa della normalità e della resa»²³. Il tradimento che era stato di Laura in questo caso si ripercuote sui membri dell'ambiente familiare, colpevoli di non seguire fino in fondo la battaglia, rimanendo fermi sulle posizioni passive attribuite al PCI e a Berlinguer. La radicale apertura al cambiamento intrapresa da Gianluca crea un duplice effetto: da un lato porta pubblicamente all'esposizione del rapporto parentale con Laura, che esce dall'alone clandestino in cui era stata relegata; dall'altra, contribuisce a creare uno spazio interno al contesto familiare, contraddistinto da una certa complicità da parte della madre nei confronti delle scelte dei figli.

L'intimità raggiunta nel rapporto con la madre e con Laura permette a Gianluca di accedere finalmente alla sua vera identità: l'uscita dalla clandestinità del legame parentale però non cessa di tormentarlo, divenendo una vittima dei continui «andirivieni tra le dogane delle

identità familiari»²⁴ in cui, in base alle circostanze, assume il ruolo di cugino o di fratello, come se fosse sempre necessario consultare la carta d'identità, linea di demarcazione tra il “micronucleo” e l'esterno. Le occasioni familiari non divengono solamente un terreno di conquista identitaria, ma anche spazio di scontro, in cui Laura rimarca ancora una certa distanza, che prima di essere politica è privata, familiare. La morte provocata da Laura, nel racconto dell'omicidio di Bachelet, ha un risvolto radicale su Gianluca, come se anch'egli fosse presente sulla scena del delitto, come se si sentisse diretto responsabile:

La famiglia evidentemente non è soltanto una ragnatela di affetti; è quella materia invisibile che riempie i vuoti anche quando la tua storia personale ti porta distante dai suoi membri, materia in cui possono scorrere sinapsi che in qualche modo formano un unico organismo, che tu lo voglia o no. In questa materia ci deve essere un elemento che ha la funzione o il potere di farti sentire parte di scelte non tue, spingendoti a condividere responsabilità che non hai²⁵.

In questo caso, la responsabilità percepita è di natura familiare: Gianluca porta il peso degli errori e della violenza perpetrata da Laura e dall'organizzazione brigatista, sentendosi un complice involontario, solo perché appartenente a quel legame familiare che definisce «materia limacciosa»²⁶, groviglio intricato di relazioni tra i membri, in una responsabilità collettiva che annulla la volontà individuale. L'altra faccia della medaglia dell'eredità generazionale: accanto ai residui estetici raccolti per rilanciare una battaglia ideologica, vi è l'esperienza vissuta da Laura e il vuoto lasciato nel contesto familiare, che influenza il percorso di Gianluca. L'eredità generazionale diviene patrimonio collettivo, si rivela un'arma a doppio taglio, fulgido esempio di come il protagonismo corale si trasformi allo stesso tempo in estrema condivisione e responsabilità verso atti non compiuti, ma che implicano una certa partecipazione: «Potevo provare quanto volevo a prendere la distanza dalle azioni di Laura ma, in qualche modo, sentivo che c'entravo»²⁷.

Con l'ausilio di alcuni riti quotidiani, che dovrebbero imporre una veste di normalità e contribuire ad una rifondazione, i membri tentano di arginare la tragedia imminente, le cui vesti sono quelle di un nuovo attacco esterno, introdotto in questo caso da Gianluca stesso: l'irruzione della polizia per prelevare dopo i violenti scontri avvenuti alla Sapienza ripropone il trauma originario, la violenza che continua imperterrita ad attaccare l'ambiente familiare.

Il tumore dello zio Angelo, paragonato al ritorno di una violenza mai sopita, diventa metafora di una nuova minaccia, una promessa di ritorno. «La nostra famiglia temeva di riammalarsi e stava con le orecchie ben piantate sul terreno a sondare i sintomi del risveglio, a capire se il ritorno del contagio [...] potesse raggiungerci di nuovo»²⁸: la metafora dissimula

il rischio della malattia, vista come violenza politica che si affaccia con più insistenza, la cui forza mette a dura prova l'immunità della famiglia. Il rischio del contagio rappresenta perfettamente la paura percepita, nel momento in cui si avvicina il rischio tangibile del crollo, del dramma domestico che si rende tragedia.

La scelta estrema di Gianluca si inserisce ancora una volta nel discorso che riguarda il connubio tra il lato familiare/privato e il lato politico/pubblico. L'avvicinamento di Laura nel carcere di Latina viene letto all'insegna dello stesso binomio: la vicinanza permette assidui contatti, che rivelano a Gianluca l'umanità della sorella, lontana da quel lato mostruoso che le aveva assegnato; si confida, rivela al fratello le faglie e i dissidi interni alle Brigate Rosse, mostrando tutta la debolezza accumulata durante la detenzione. Quest'apertura scombussola la prospettiva di Gianluca, lo destabilizza, ma al tempo stesso lo rende felice di quel salto di intimità, in direzione di una fratellanza più concreta.

La percezione dell'umanità di Laura, a discapito della sua mostruosità, permette a Gianluca di sottrarre dall'oblio la figura paterna. Laura diventa la mediatrice del passato negato, ricomponendo la geografia degli affetti: interviene radicalmente sul silenzio normativo, ossia sulla coltre di fumo e di mistero che avvolge la figura assente del padre. Prima del ricordo di Laura, Gianluca aveva involontariamente relegato la figura del padre nell'oblio creato proprio da questa regola, aderendo quasi per sfinimento a questa logica rispettata dalla famiglia intera. La testimonianza della sorella apre ad una riappropriazione del tempo perduto: gli incontri che si svolgono in carcere aprono alla possibilità di una ricomposizione, grazie anche ai tasselli forniti dalla testimonianza.

La volontà di Laura resta quella di emanciparsi dalla famiglia, privilegiando i legami affettivi e la reciproca condivisione con il fratello e la madre. Il nuovo rapporto intrattenuto e fortemente auspicato dalla sorella porterà Gianluca a seguire una linea di distacco dalla famiglia: i temi della facoltà universitaria e dell'indipendenza economica rappresentano la resistenza che Gianluca, con il supporto di Laura, oppone al destino genealogico che si impone su quello individuale. La legittimazione proveniente dalla sorella funge da innesco per le aspirazioni impronunciabili: il trasferimento a Rebibbia e i colloqui ravvicinati la rendono ancora più vicina, non più considerata una parentela ingombrante da nascondere agli occhi esterni.

Nel momento in cui Laura riceve un premio per un'uscita dal carcere, Gianluca risulta consapevole dell'esigenza di costruire un «noi che negli anni aveva preso le misure del carcere, in quella geometria obbligata della relazione»²⁹, in quella detenzione che corrisponde alla claustrofobia difensiva che subiva nel contesto familiare. Il ritorno di Laura nella casa di

Quarto Miglio riattiva i riti domestici, conferendo al pranzo l'ennesima parvenza di normalità: indicativa è l'espressione della sorella, che sottolinea come si sia conservato tutto nell'ambiente domestico, come se nulla fosse cambiato. L'affermazione di Laura, pronunciata sulla soglia di casa, risulta essere un monito di rassicurazione più che un momento di constatazione: dopo il suo ritorno è possibile respirare l'aria di famiglia solo all'interno di quello spazio, dove si realizzano pienamente affetti, oscurità, conflitti.

La riunione familiare dopo la morte dello zio Angelo offre a Gianluca l'occasione per forzare finalmente il muro della menzogna. L'oggetto che viene scelto da Gianluca per rivelare alla famiglia una verità per troppo tempo nascosta è lo stesso album di fotografie della zia Ersilia, prmissimo contatto con il mondo del ricordo negato.

Le immagini costituiscono l'ultimo rituale attraverso il quale Gianluca tenta di recuperare la figura del padre, affinché essa possa finalmente sostituirsi a quella di zio Angelo, figura paterna mai accettata del tutto. «I miei familiari erano davanti all'album dalla copertina gialla e ai fantasmi che evocava»³⁰: ancora una volta è la tavola della sala da pranzo ad ospitare il rito, con al centro le fotografie che evocano un silenzio rinnovato, libero dall'omertà e dalla pretesa di protezione. La narrazione diventa così il luogo della verità condivisa, l'unico in grado di trasformare il dolore in memoria e la frammentazione in consapevolezza.

2. ***Il tempo di vivere con te: Giuseppe Culicchia e Walter Alasia***

Giuseppe Culicchia impiega più di quarant'anni per mettere per iscritto la storia che ha segnato profondamente la sua vita. Una storia familiare che si concentra sul rapporto fraterno con il cugino Walter Alasia, militante delle Brigate Rosse, ucciso nel 1976. Un romanzo che si configura come un ibrido tra una testimonianza autobiografica e un resoconto biografico della vita del cugino, che sin dall'inizio appare come il vero protagonista della vicenda. Memoria di famiglia di tipo testimoniale, come la definisce Elisabetta Abignente³¹, in cui il dolore personale sperimentato da Culicchia si intreccia con la memoria collettiva. La prospettiva, seppur ricostruita *a posteriori*, è quella maturata dal giovane Giuseppe, che vive la tragedia in prima persona, vedendo Walter Alasia come un fratello e non come un mostro.

Un resoconto di famiglia quindi, in cui le parole di Giuseppe e di Walter si inseriscono in uno scenario corale che conferisce dinamicità alla narrazione: quest'ultima offre la possibilità all'autore di rivivere la figura del cugino, di intrattenere un dialogo con l'assenza mai veramente accettata. Il desiderio di instaurare un contatto diretto si trasforma in una conversazione polifonica, rievocata attraverso l'uso sistematico di *flashback* che conferiscono

una certa ampiezza cronologica. Il “colloquio” intrafamiliare, forte di un inscindibile legame parentale, costituisce uno dei motori della narrazione in *Il tempo di vivere con te*, che si pone come un momento per far riemergere Walter tra le pagine, prima che esse arrivino a raccontare i fatti del 15 dicembre 1976: «Morto tu, Walter, muore un pezzo di noi, di me»³².

La narrazione inizia con una foto che ritrae Walter da neonato (alle prese, forse non casualmente, con una pistola giocattolo): l'elemento iconografico permette a Culicchia di recuperare una dimensione temporale che gli riconsegna una certa purezza, estranea alla logica mortifera, proiettando la narrazione in un passato quasi mitico e incontaminato dalla violenza. A questo si aggiunge un espediente onirico: sogna Walter ventenne nella casa dei nonni a Grosso Canavese, costantemente presente e sempre pronto a divertirsi. Entrambe le immagini, fotografiche e oniriche, anticipano quella che è l'ottica che muove la scrittura dell'autore, ossia il tono rievocativo, nella volontà di risolvere l'assenza tramite il recupero di una presenza nel testo. Ma già dalle primissime pagine il motivo che scatena la tragedia familiare si fa ingombrante: sin da subito vengono evocati i momenti che hanno contraddistinto la notte in cui Walter Alasia trovò la morte.

La causa del dramma domestico non viene presentata come una sorpresa inaspettata che determina il crollo della famiglia: è un motivo incipitario, ripetuto fino al parossismo. Il primo capitolo si chiude con un'altra foto, che instaura un legame con le precedenti: Walter è seduto in una specie di passeggino, accompagnato dalla madre Ada. Il luogo in cui viene posta la fotografia, oltre a chiudere il capitolo del dolore rinvenuto, non è neutrale, anticipato dalle parole che a loro volta saranno fondamentali per capire la costruzione della memoria di famiglia da parte di Culicchia: «Tu Walter prima di morire hai ucciso a tua volta senza che nessuno di noi sapesse che eri entrato nelle Brigate Rosse. Nessuno tranne tua madre Ada. Che per me era una seconda madre. Ed era la madre di Walter Alasia»³³.

Giuseppe Culicchia ricorda il momento in cui la famiglia apprende la notizia della morte, riunita attorno alla tavola. La fototessera che ritrae Walter appare sullo schermo televisivo: è la tavola che ospita, durante la narrazione, i momenti più importanti dell'elaborazione del ricordo, terreno di scontri in chiave politica, di divertimento, di estrema condivisione, ma anche di attacchi provenienti dalla violenza del “fuori”, della Storia che preme sui destini individuali e domestici. La tavola riunisce entrambe le famiglie in una sola: diventa luogo simbolico, spazio della condivisione e, al contempo, della disgregazione. Gli aneddoti degli adulti vengono ascoltati dai bambini, che partecipano attivamente al racconto genealogico, costruito in maniera polifonica. La fotografia del pranzo di agosto del 1968, in cui tutta la famiglia è riunita in apparente stato di quiete, viene riletta alla luce delle parole

riportate poco prima: «Sta per arrivare l'Autunno caldo. E con questo i cortei e gli scioperi, le stragi di Stato, la Strategia della tensione, le prime bombe, i primi morti. Nessuno di noi sa che uno di questi morti sarai tu, otto anni dopo questa fotografia»³⁴.

Otto anni dopo, la morte di Walter s'inserirà a dovere nella genealogia delle morti e delle stragi che segnano il decennio. La storia di Walter, raccontata dal cugino, attribuisce grande rilevanza agli affetti e al legame parentale che unisce gli Alasia con i Culicchia, unione proveniente dalla parentela tra le sorelle Elisabetta e Ada. Quest'ultima sarà la sola a custodire il segreto della militanza brigatista di Walter, in una dialettica sottile tra condivisione dei propositi iniziali delle lotte e il rigetto categorico della violenza perpetrata. Ada, come d'altronde suo marito Guido, è un'operaia iscritta al PCI: la storia delle lotte sindacali e politiche e la tradizione comunista inseriscono l'esperienza domestica nella genealogia delle lotte e delle rivendicazioni, nello spazio più ampio della Storia.

Giuseppe capta la portata degli eventi intercettandoli sullo schermo di un Emerson, acceso durante i pasti, nel momento di riunione e condivisione: come nella famiglia della casa di Quarto Miglio in *La linea del silenzio*, così anche nella famiglia Culicchia/Tibaldi la televisione proietta sul contesto familiare riunito l'influenza dei fattori esterni e i cambiamenti storici. Questo processo segna la prospettiva infantile di Giuseppe, che vede diversamente il vortice di violenza inarrestabile rispetto alla visione adolescenziale che ne ha Walter, maturata indipendentemente da quella ascoltata all'interno dell'area familiare, soprattutto da quella concepita dal padre Guido, con il quale si creano i presupposti per uno scontro generazionale. L'occhio del narratore si immedesima nella sua prospettiva infantile, ignaro dell'esperienza brigatista, che continua a vedere il cugino come un fratello e non come uno dei militanti più attivi della colonna milanese delle BR, ucciso il 15 dicembre 1976: «Tu e io siamo cugini. Ma per me tu Walter sei un fratello»³⁵. Entrambi devono il primo nome al nonno materno Giuseppe Tibaldi, originario di Nole, in provincia torinese, dove gli Alasia ereditano una casa, un ambiente di condivisione massima, che non lascia alcuno spazio alla concentrazione claustrofobica tipica delle memorie familiari³⁶. Nelle riunioni di famiglia i fatti storici diventano il principale motivo di discussione e di scontro: la tavola diviene luogo di condivisione e di conflitto tra diverse generazioni, tra diversi volti della lotta e della tradizione comuniste.

Walter, in questo prolungato scontro generazionale interno alla famiglia, eredita l'impegno materno, radicalizzandone i presupposti, portandoli oltre il limite dell'ironia e della complicità della condivisione familiare. Il tempo della fine del pranzo assume i contorni di un ulteriore rito, dedicato interamente alla discussione politica: l'argomento principale è la

situazione operaia in fabbrica, affrontata principalmente dalle due sorelle Tibaldi secondo una prospettiva ideologica, agli antipodi rispetto a quella sostenuta dai due mariti, prettamente di stampo economicistico. Alla volontà di difendere lottando i diritti dei lavoratori si aggiunge in Walter un altro tratto, quello di sentirsi prigioniero in casa: ritorna il rifiuto categorico della concentrazione claustrofobica, dal quale scaturisce la volontà di fuggire dal contesto domestico, per abbracciare una precisa visione ideologica, che considera gli operai membri di una grande famiglia, con la medesima dose di sostegno e affetto.

L'esempio di questa tensione verso una famiglia "allargata" è il momento del funerale di Walter: insieme ai familiari, per l'ultimo saluto sono presenti cinquecento operai della Magneti Marelli e della Breda, insieme ai militanti di Lotta Continua della sezione di Sesto San Giovanni, che intonano all'unanimità *L'Internazionale*, per poi gridare vendetta contro il sostituto procuratore Alessandrini. La solidarietà però non è solamente prerogativa dei militanti di Lotta Continua e degli operai della Magneti Marelli, ma anche di Renato Curcio, che in *Progetto Memoria* riporta una testimonianza su Walter, rilasciata in carcere nel 1995: ricorda il momento in cui ha appreso della morte, e rievoca il primo incontro con Walter, in zona Ticinese, a Milano. «Pur se di generazioni diverse eravamo entrambi in quel gioco d'armi pieno e vero e tu, per me, rappresentavi il futuro»³⁷: Curcio adotta un registro familiare e insiste sui momenti di risate e scherzi che hanno contraddistinto il rapporto. Non si affida al tono politico, ma preferisce rievocare una relazione intrattenuta umanamente.

A colpirlo è l'occasione in cui Walter presenta la madre, sottolineando ancora una volta una profonda comunanza di intenti tra i due: da quel momento Curcio intuisce la motivazione per cui la casa in via Giacomo Leopardi rappresenta il miglior rifugio per Walter, anche nella notte tra il 14 e il 15 dicembre del 1976. Ada comprende il figlio, ma non lo segue fino in fondo. Il legame inscindibile tra madre e figlio si arresta sulla soglia generazionale, che non permette a Ada di condividere i metodi di lotta sposati da Walter. La risata di scherno prodotta da Ada nei confronti della bravata del figlio di dipingere i muri di Nole apre in realtà a un dialogo intergenerazionale: una volontà che non si concretizza mai in un'effettiva possibilità, ma che allo stesso tempo crea le condizioni per la conservazione di una complicità, base consolidata del rapporto tra madre e figlio.

Un altro momento rituale che rinsalda l'unione tra le due famiglie avviene in occasione del periodo estivo, sacro per Giuseppe: l'estate rappresenta l'unica occasione per poter passare del tempo con il cugino Walter. Nel 1976, all'iniziale assenza di Walter segue la sorpresa, il suo arrivo a Ferragosto, ultimo momento che i due cugini passeranno insieme, all'insegna del divertimento e del gioco. L'atmosfera ludica cede il passo al presentimento di

Gabriella, sorella di Giuseppe, che avverte la possibilità concreta di non rivedere più suo cugino. Walter, escludendo *a priori* la possibilità di confessare la militanza brigatista, finge preparativi per un viaggio imminente a Londra.

Le lacrime di Gabriella, nel momento in cui saluta per l'ultima volta Walter, anticipano il dolore del nucleo domestico: pochi giorni dopo la fototessera che ritrae Walter fa capolino sullo schermo del della casa di Grosso Canavese, annunciandone la morte. La tragedia irrompe dal televisore, in una tavola apparecchiata a metà: l'immagine trasmessa evoca la fine della storia familiare così come era stata percepita da tutti i membri. La casa di Grosso Canavese da luogo di condivisione estrema diventa spazio del trauma.

La morte di Walter segna una cesura: la famiglia risulta incapace di affrontare l'assenza, che risulta essere la fine della storia familiare, la conclusione definitiva, insieme all'incapacità di proseguire davanti al dolore letale. «Dopo quel giorno gli anni di piombo continuano per un pezzo, seminando altri lutti. La mia adolescenza invece finisce prima ancora di cominciare. Da un giorno all'altro tutto cambia. Morto tu, Walter, muore un pezzo di noi, di me. Davanti a me, un'altra vita»³⁸: la Storia prosegue imperterrita nella serie di lutti e di stragi, mentre la storia familiare si ferma, incapace di proseguire davanti alla tragedia.

La dialettica tra Storia e storia si conclude proprio nel momento in cui risulta più forte, quando la loro interconnessione si manifesta in maniera radicale. Il dramma domestico segna per sempre la storia familiare, delineata dall'esperienza vissuta in prima persona da Ada, che muore nel gennaio 1985, incapace di andare avanti dopo la morte di Walter. La morte raggiunge Ada in seguito a tre infarti, che l'avevano colpita dopo l'uccisione del figlio: il quarto, quello decisivo, la sorprende nella stessa casa che aveva ospitato l'evento traumatico.

Culicchia riporta alcune parole scritte da sua zia a sua madre Elisabetta, il 31 ottobre 1978, vigilia della commemorazione dei defunti: «Con Walter ho perso tutto, e tutto è proprio tutto...vorrei tanto essere morta anche io. [...] Eppure ti giuro che non ho più voglia di vivere»³⁹. Da queste parole si evince il senso di disfatta provato da Ada in seguito alla morte del figlio. Il luogo che ospita non solo gli ultimi istanti di vita di Walter e di Ada, ma anche l'intreccio tra la Storia e la storia familiare, è la casa in via Giacomo Leopardi. Quest'ultima non si presenta come un bastione difensivo, ma piuttosto come terreno di scontro: l'illusoria funzione protettiva viene svelata dalla pistola impugnata da Walter, che non si cura della presenza della sua famiglia durante lo scontro a fuoco, focalizzando la sua attenzione principalmente sulla lotta armata.

La Storia non si presenta più come uno sfondo da contemplare attraverso lo schermo,

bensi diventa una presenza ingombrante nel nucleo domestico. Tra le testimonianze raccolte da Culicchia, è interessante focalizzarsi su quella espressa da Chiara, fidanzata di Walter, testimone durante il processo del 1984 a proposito del suo arresto la mattina del 1976. Chiara definisce Walter «figlio del suo tempo e di Sesto San Giovanni, la rossa Sesto, la grossa cittadella operaia impregnata fino in fondo e in ogni ambito della vita sociale della cultura operaia comunista»⁴⁰, riconsegnando la sua vita all'ambiente delle lotte operaie, dell'antifascismo militante, delle occupazioni e delle stragi, insomma, alla Storia.

Walter non è solo il figlio di Ada e Guido: è anche figlio della Storia, di quegli eventi che hanno segnato gli anni Sessanta e Settanta. La sua storia personale non era diversa, secondo le parole riportate da Chiara durante il processo, da quella di molti altri militanti, appartenenti ad una generazione che desiderava attuare un cambiamento radicale della società e della struttura politica. Walter appartiene a questa generazione, unita non tanto dalla vicinanza anagrafica quanto dalla lotta per il cambiamento, la stessa che esprime vicinanza e solidarietà a Ada, durante i mesi successivi alla morte del figlio.

Il luogo che più si contrappone alla tragedia familiare avvenuta in via Giacomo Leopardi è proprio la casa di Nole, dimora dei nonni materni. Giuseppe la visita a più di quarant'anni di distanza, ormai adulto, in compagnia dei suoi due figli: la casa conserva tutti i ricordi e le sensazioni che hanno contraddistinto l'unità familiari precedenti alla catastrofe, che assume le vesti di una tragedia collettiva. Culicchia torna nei luoghi che evocano i ricordi: quando i figli chiedono al padre chi fossero la zia Ada e il cugino Walter, l'autore tenta per l'ultima volta una riappacificazione tra il tempo intimo e il tempo storico. In quel gesto di compie un passaggio di testimone: il racconto familiare trascende il dolore e si apre al futuro, affidato a chi può rinnovarne le premesse.

Giuseppe diventa l'anello di congiunzione tra una storia che sembra tragicamente conclusa e la Storia che è andata avanti, ben più in là degli anni di piombo. È l'unico a reggere il peso di una testimonianza ingombrante, che è allo stesso tempo necessaria a rilanciare la storia familiare, a preservarne i tratti dal rischio sempre presente della fine. Trasformando la memoria in responsabilità.

L'analisi proposta, attraverso le memorie familiari di Peciola e Culicchia, sottolinea come la narrazione della violenza politica non si possa più comprendere effettivamente alla luce della rigida retorica pubblica sugli "anni di piombo": i due romanzi si pongono come un momento di rielaborazione del ricordo, capaci di restituire complessità alla memoria individuale e collettiva, e di focalizzare l'attenzione sui legami familiari che troppo spesso vengono esclusi dal discorso sul terrorismo.

Peciola e Culicchia non ricostruiscono semplicemente un passato traumatico, ma concepiscono una memoria che interroga, muovendosi tra l'assenza e la necessaria continuità. Attraverso la dimensione domestica il trauma collettivo si traduce in racconto, in genealogia: la memoria familiare, in questo senso, non rappresenta un semplice contenitore affettivo, ma un vero e proprio spazio critico in cui si rielaborano l'eredità, la colpa, la perdita. A fronte di una narrazione sempre più appiattita sulla logica della violenza e del sangue, il percorso intrapreso da questi romanzi suggerisce l'esigenza di un cambiamento di prospettiva. Non si tratta di assolvere né di condannare: si tratta di ascoltare, di riconoscere la pluralità delle voci e la profondità delle storie.

Questo saggio si inserisce nel tentativo, già avviato da alcuni studi⁴¹, di decostruire la grande narrazione incentrata esclusivamente sul piombo e sulla violenza, proponendo invece uno sguardo che sappia tenere insieme soggettività e contesto, affetto e ideologia, silenzio e parola. Le memorie familiari rappresentano allora non una fuga dalla Storia, ma uno spazio in cui dialogano il pubblico e il privato, restituendo complessità agli eventi passati. È da questo intreccio che la memoria ritrova voce.

MARCO MARZI

Bibliografia

- Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. BELPOLITI, G. CANOVA, S. CHIODI, Skira, Milano, 2007.
- Anni Settanta: la grande narrazione*, a cura di S. CONTARINI, C. MILANESI, Cesati, Firenze, 2024.
- E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido nel romanzo contemporaneo*, in «*Enthymema*», XX, 2017.
- E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.
- A. BALDINI, *Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone (a cura di), Pisa University press, Pisa 2020.
- M. BELPOLITI, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010.
- S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in «*Il romanzo*», IV, F. MORETTI, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-40.
- E. CANZANIELLO, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «*Enthymema*», XX, 2017.
- G. CULICCHIA, *Il tempo di vivere con te*, Mondadori, Milano 2021.
- F. DE CRISTOFARO, *Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno*, in «*Enthymema*», XX, 2017.
- R. LAPIA, *Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socioeconomici nell'Italia contemporanea*, in «*Narrativa*», 42, 2020, pp.199-139.
- G. PECIOLA, *La linea del silenzio. Storia di una famiglia e della lotta armata*, Solferino, Milano 2024.
- M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «*Comparatistica*», XIII, 2004, pp. 95-125.
- R. ROSSANDA, *Il discorso sulla DC*, «il manifesto», 28/03/1978.
- R. ROSSANDA, *L'album di famiglia*, «il manifesto», 2/04/1978.
- G. SCARFONE, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*». Per una genealogia del romanzo familiare italiano», F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone (a cura di), Pisa University press, Pisa 2020, pp.7-24.
- S. ZAVOLI, *La notte della Repubblica*, Mondadori, Milano 1992.

Note

¹ R. Rossanda, *Il discorso sulla DC*, in «Il manifesto», 28 marzo 1978.

² *Ibidem*.

³ R. Rossanda, *L'album di famiglia*, in «Il manifesto», 2 aprile 1978.

⁴ S. Zavoli, *La notte della Repubblica*, Mondadori, Milano, 1992, p. 464.

⁵ E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, «Enthymema», XX, 2017, p. 98.

⁶ R. Lapia, *Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socio-economici nell'Italia contemporanea*, «Narrativa», 42, 2020, p. 119.

⁷ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, «Enthymema», XX, 2017, p. 7.

⁸ M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2004, p. 102.

⁹ S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo*, dir. da F. Moretti, vol. IV, Einaudi, Torino, 2003, p. 635.

¹⁰ A. Baldini, *Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University press, Pisa, 2020, p. 287.

¹¹ Abignente, *Memorie di famiglia*, cit., p. 7.

¹² G. Peciola, *La linea del silenzio. Storia di famiglia e di lotta armata*, Solferino, Milano, 2024, p. 208.

¹³ Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit., p. 94.

¹⁴ Peciola, *La linea del silenzio*, cit., p. 21.

¹⁵ Abignente, *Memorie di famiglia*, cit., p. 14.

¹⁶ Peciola, *La linea del silenzio*, cit., p. 80.

¹⁷ Peciola, *La linea del silenzio*, cit., p. 59.

¹⁸ G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University press, Pisa, 2020, p. 10.

¹⁹ *Ivi*, p. 101.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 110.

²² *Ivi*, pp. 115-6.

²³ *Ivi*, p. 120.

²⁴ *Ivi*, p. 123.

²⁵ *Ivi*, p. 148.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 170.

²⁹ *Ivi*, p. 229.

³⁰ *Ivi*, p. 243.

³¹ E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma, 2021, p. 50.

³² G. Culicchia, *Il tempo di vivere con te*, Mondadori, Milano, 2021, p. 29.

³³ *Ivi*, p. 11.

³⁴ *Ivi*, p. 15.

³⁵ *Ivi*, p. 10.

³⁶ Abignente, *Rami nel tempo*, cit., pp. 5-6.

³⁷ *Ivi*, p. 140.

³⁸ *Ivi*, p. 29.

³⁹ *Ivi*, p. 149.

⁴⁰ *Ivi*, p. 136.

⁴¹ Mi permetto di riportare solo alcuni tra gli studi: *Anni Settanta: la grande narrazione*, a cura di S. Contarini, C. Milanese, Cesati, Firenze, 2024; M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010; *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Skira, Milano, 2007.

«NESSUNA RESA DEI CONTI».
IL *FAMILY NOVEL* DI ANTONIO FRANCHINI*

Il presente saggio indaga Il fuoco che ti porti dentro di Antonio Franchini, collocandolo all'interno della tradizione del family novel e mettendone in luce la densa stratificazione autobiografica. Al centro dell'opera vi è il complesso rapporto tra madre e figlio, raccontato attraverso un intreccio di memoria personale e riflessione letteraria. L'analisi si concentra su quattro aspetti fondamentali: il realismo narrativo, il ruolo dei rituali familiari, la centralità del conflitto generazionale e la rappresentazione della memoria. Con un linguaggio evocativo e una scrittura fortemente introspettiva, Franchini dà vita a un'opera che trascende la dimensione del racconto personale, trasformandosi in un'indagine sulla perdita, sull'identità e sul valore della scrittura come strumento per ricostruire il passato.

Parole chiave: *Antonio Franchini, family novel, memoria, conflitto generazionale, autobiografia, realismo narrativo*

This essay examines Il fuoco che ti porti dentro by Antonio Franchini, a novel that fits within the family novel tradition through an intense and autobiographical narrative. The novel explores the complex relationship between mother and son, intertwining personal memory and literary reflection. The analysis focuses on four key aspects: narrative realism, the role of family rituals, the centrality of generational

conflict, and the representation of memory. Through evocative language and deeply introspective writing, Franchini crafts a work that transcends personal storytelling, becoming an investigation into loss, identity, and the role of writing as a means of reconstructing the past.

Keywords: *Antonio Franchini, family novel, memory, generational conflict, autobiography, narrative realism*

1. Introduzione

Negli ultimi mesi, la pubblicazione de *Il fuoco che ti porti dentro* di Antonio Franchini ha riscosso un ampio successo, suscitando unanimi consensi sia nel pubblico che tra i critici, tanto da meritare il premio Campiello. Questo romanzo – nel quale l'autore narra la vita e la morte della madre Angela, descritta come una donna dal carattere impossibile, incarnazione di molti aspetti negativi dell'Italia contemporanea, come il qualunquismo, il razzismo e il rancore – si configura sin da subito come un affresco denso e stratificato nel quale si intrecciano la ciclicità dei riti familiari, il declino e le tensioni interne al nucleo domestico. In altre parole, l'ultima prova narrativa dello scrittore napoletano si può inserire nel filone del cosiddetto *family novel*^A.

Va da sé che l'ampiezza dell'opera e la scelta di concentrarsi prevalentemente su una sola generazione escludano quel sovrapporsi tra romanzo genealogico e romanzo-saga, evidenziato con acutezza da Elisabetta Abignente²; tuttavia, è indubbio che il lavoro di Franchini si inserisca nelle più ampie coordinate di questo genere. In particolare, il rapporto tra vissuto individuale e opera letteraria consente al lettore di rileggere la tradizione familiare del suo tempo attraverso una narrazione intensa e profondamente autobiografica. Specie se lo si considera sotto la specola ermeneutica del cosiddetto *récit de filiation*³, un'opera come *Il fuoco che ti porti dentro* si configura anzitutto come un'indagine che scaturisce da una frattura, da un'interruzione nella catena della trasmissione generazionale. È un vuoto originario, una lacuna che non si limita a essere vissuta come una mancanza, ma si fa motore di ricerca, spinta a colmare l'assenza attraverso un movimento a ritroso, una risalita del tempo che si oppone alla linearità rassicurante del racconto biografico tradizionale. In questo percorso controcorrente, la narrazione si apre – come emblematicamente accade nel romanzo di Franchini – con la figura della madre, che funge da soglia, da punto di innesco del viaggio memoriale. È dal presente, da uno spazio esistenziale segnato da interrogativi e inquietudini, che il narratore intraprende un'opera paziente e meticolosa di raccolta: frammento dopo

frammento, memoria dopo memoria, storia dopo storia. I ricordi, le narrazioni ricevute, gli oggetti materiali e simbolici si offrono come indizi sparsi, tessere enigmatiche di un mosaico incompleto, strumenti per tentare di ricostruire un passato sfuggente, opaco, mai del tutto afferrabile. Ma è proprio in questa dinamica erratica e combinatoria – che la plasticità⁴ del genere consente di accogliere e valorizzare – che si rivela una dimensione interstiziale e feconda: uno spazio sospeso tra l'individuale e l'universale, tra il privato e il pubblico, tra il personale e il collettivo, tra l'uno e il molteplice. In questo senso, si dischiude forse uno dei nuclei più vitali e problematici di quel genere che Abignente⁵ ha definito “memorie di famiglia”: un territorio letterario e affettivo al tempo stesso, nel quale la scrittura si pone come gesto riparatore e interrogativo, capace di dar voce alle assenze, di illuminare le ombre, di ricucire le fratture senza mai cancellarne la dolorosa irriducibilità.

Riprendendo e riattando al diverso contesto i quattro elementi individuati nello studio pionieristico di Yi-Ling Ru⁶ – 1) realismo, 2) attenzione ai riti domestici tramandati nel tempo, 3) centralità dei conflitti e 4) rapporto con le generazioni precedenti – emerge con chiarezza come l'ultima opera di Antonio Franchini si inserisca pienamente nel *family novel* ed è appunto partendo da questa tassonomia quadripartita che s'intende sviluppare il presente saggio.

La marcata impronta autobiografica⁷ che percorre il romanzo consente di collocarlo all'interno di una più ampia cornice narrativa, inscrivendolo a pieno titolo in quelle esposizioni – avvertite e consapevoli – della storia delle proprie origini. Un simile gesto narrativo potrebbe apparire, a un primo sguardo, come un ritorno alla tradizione, quasi un nostalgico omaggio a un'istituzione – quella familiare – sottoposta nel corso degli ultimi decenni a una radicale e profonda messa in discussione. E tuttavia, pur muovendosi entro i confini di quelli che vengono intesi come «romanzi familiari di stampo autobiografico»⁸, l'opera in questione sembra rivelare, dietro l'apparente adesione a un modello consolidato, una tensione diversa, uno scarto significativo rispetto a un intento meramente celebrativo o commemorativo. Un simile percorso conoscitivo si configura, in definitiva, come uno sforzo teso a penetrare le ragioni più profonde del proprio essere, attraverso una sorta di indagine anatomica condotta sul nucleo originario e fondante della struttura sociale da cui si proviene: la famiglia. Non si tratta, allora, di un itinerario ripiegato su sé stesso, né di un semplice esercizio introspettivo; al contrario, si apre a un orizzonte analitico più ampio, offrendo al lettore una trama intertestuale densa e articolata, all'interno della quale si possono cogliere le diramazioni, le ramificazioni e le sottili connessioni che intessono questo complesso e appassionato romanzo familiare. Come osserva a questo proposito Donatella La Monaca, la

tendenza all'autobiografismo «non cancella l'evento reale, il 'vissuto', ma lo scandisce, lo esplora, lo ripensa fino a rifondarlo in una trama inventiva e interpretativa della realtà personale ed epocale»⁹. Allo stesso modo, Franchini, con il suo stile evocativo e raffinato, consegna al lettore un libro capace di coniugare introspezione e universalità, dando vita a un racconto che, pur radicato nella dimensione privata, si apre a una riflessione più ampia sulla memoria, sul tempo e sulle dinamiche affettive che segnano ogni esistenza.

2. **Realismo, finzione e falsificazione**

Uno degli aspetti più affascinanti e coinvolgenti di questo filone narrativo risiede – come già accennato – nella capacità di intrecciare due dimensioni che, lungi dall'essere inconciliabili, si rivelano invece profondamente complementari: da un lato, l'intimità della sfera familiare, plasmata da storie personali e ricordi radicati nell'esperienza individuale; dall'altro, una dimensione culturale e letteraria che attinge alla tradizione e alla memoria collettiva, trasformandosi in un patrimonio condiviso e in continua evoluzione.

Al centro di questa fusione si colloca quella «tensione realistica vera» su cui ha molto insistito Raffaele Donnarumma. Questa tensione si traduce in «una volontà di strappare la materialità dell'esperienza alla falsificazione»¹⁰, che non si limita a raccontare, ma che cerca di restituire una verità cruda e senza mediazioni. Il testo si costruisce attraverso una serie di digressioni e aneddoti carichi di significato, il cui ruolo è quello di evocare un passato ormai lontano, facendo così del racconto un processo attivo di conservazione della memoria.

Un approccio del genere alla scrittura ha portato in tempi recenti Dominique Viart a riprendere alcune delle più note considerazioni di Lucien Goldmann¹¹ e sostenere che «*le roman thématise volontiers dans ces fictions quelque chose de la situation dans laquelle il se trouve [...] dans le champ culturel*»¹². Queste considerazioni teoriche – che è bene ricordare sono molto debitrice del pensiero lukácsiano in materia di realismo¹³ – non fanno che rafforzare l'idea che il romanzo possa diventare uno strumento privilegiato per sondare le trasformazioni sociali e culturali in atto, rendendo omaggio alla complessità dei rapporti interpersonali. A completare questo quadro, Laurent Demanze ha sottolineato che, a partire da alcuni stravolgimenti sociali degli anni '80 e in concomitanza con le riflessioni sulla condizione postmoderna di Lyotard¹⁴, la narrativa contemporanea abbia trovato nella rappresentazione dei rapporti familiari una chiave di lettura privilegiata. Secondo lo studioso francese, questo approccio ha messo in luce le ragioni per cui «*l'écriture de soi cède [...] à un souci archéologique, qui ausculte les survivances du passé et dévoile une part insue de soi*»¹⁵, suggerendo in questa maniera che l'atto di narrare sé stessi diventa al contempo una ricerca del passato e una affermazione della propria

identità. Parallelamente, la crisi delle forme romanzesche – una crisi di vasta portata, caratterizzata da una costante ridefinizione dei confini tra realtà e finzione¹⁶ – viene interpretata in relazione a un modello familiare che, un tempo considerato solido e coeso, si trasforma oggi in un'entità sempre più fluida e frammentata.

Nel panorama della narrativa contemporanea, l'ultimo romanzo dello scrittore napoletano si configura come un raffinato strumento di indagine interiore, un'opera che affonda nelle profondità della memoria per interrogare il senso della perdita. *Il fuoco che ti porti dentro* si offre così come un viaggio nella rielaborazione del lutto, una tessitura di ricordi in cui la parola diviene al contempo esplorazione e ricomposizione. In questa prospettiva, Franchini si dedica a un'indagine quasi archeologica della vicenda umana della madre – e della propria storia familiare –, scandagliando il labirinto del passato e restituendo al lettore il ritratto complesso e sfaccettato della propria esperienza esistenziale. Ma è soprattutto la dimensione riflessiva a conferire al romanzo la sua cifra peculiare: un'inclinazione alla speculazione che, in più momenti, si traduce in un impulso metanarrativo, sospingendo il testo verso le forme ibride del romanzo-saggio¹⁷:

Un romanziere non ha cose che non sa perché le inventa, e se sembra che non sappia qualcosa è perché finge. Un memorialista può ignorare l'attendibilità di ciò che non lo riguarda direttamente perché filtra tutto attraverso i propri occhi, e la preoccupazione più importante per lui è restituire un vivido ritratto dell'anima sua¹⁸.

Di fronte a un realismo tanto radicale quanto intriso di un'indifferente adesione alle ambiguità della finzione, la figura materna si mostra in maniera prorompente: irruenta, violenta, scurrile e indomita, essa non è soltanto il fulcro affettivo della narrazione, ma una presenza pervasiva, capace di plasmare e sovrastare l'intero orizzonte del racconto. La sua essenza sembra riecheggiare, con una potenza quasi archetipica, le parole di Leonardo Sciascia in una celebre – e talvolta fraintesa – intervista rilasciata nel 1974 a «L'Espresso», nella quale l'autore siciliano affermava che «la Sicilia è un matriarcato»¹⁹. Un'osservazione che potrebbe applicarsi con eguale pregnanza a Napoli, città dove Angela si impone come autentica protagonista; tuttavia, il suo personaggio trascende il semplice ruolo di donna autoritaria: ella incarna piuttosto una guida “a-morale”, emblema di una forza primordiale e indocile, svincolata da convenzioni e dettami etici, nella quale si riverberano le energie più profonde e ancestrali della realtà che la circonda.

Questa figura paradigmatica si ripropone in altre opere di Franchini, come egli stesso sottolinea: «Non è la prima volta che scrivo di Angela, che ha attraversato altre mie storie,

sempre come un'ombra negativa. Laddove compare sta lì a esprimere qualche forma di disvalore»²⁰. L'autore ha, infatti, fatto ricorso a sua madre in almeno quattro opere – in *Quando scriviamo da giovani*, *Quando vi ucciderete, maestro?*, *Acqua, sudore e ghiaccio* e, in maniera particolarmente incisiva, nell'*Abusivo* – costruendo libro per libro una fisionomia precisa e mai sfumata. Si delinea così il ritratto di una tipica matrona napoletana, la cui figura, costruita su tratti all'apparenza stereotipati, raggiunge il livello di archetipo, incarnando un modello materno profondamente radicato nella cultura popolare. Questo archetipo si manifesta attraverso la marcata enfasi riservata alla cura del corpo, privilegiando la dimensione fisica a discapito di quella spirituale, e si completa con una dedizione maniacale al cibo. A rafforzare questo ritratto, l'uso di un linguaggio disinvolto e talvolta crudo – in netto contrasto con le raffinatezze tipiche della borghesia – viene evidenziato in episodi memorabili, come la serie di insulti: «Sputalo 'n faccia, si 'o vidi, a chillu strunz!»²¹ – pronunciati in *Acqua, sudore e ghiaccio* – oppure dalla *vaiassata* gridata davanti ai maggiorenti del Circolo della Stampa di Napoli nell'*Abusivo*: «Ci pensò lei, ci andò lei sopra al Circolo della Stampa a fare bordello [...]. Urlò – si vantò di aver urlato, perché non si pensasse che il gesto di aver presentato la domanda fosse stato del tutto inutile»²².

Fin dalle prime pagine del *Fuoco che ti porti dentro* emerge l'impegno narrativo nel dar voce alla vita di Angela e nel sondare il complesso rapporto che essa intreccia con l'io-narrante. Questa relazione, che costituisce il fulcro della vicenda, si sviluppa su più livelli, come dimostra l'ammissione di colpa del narratore, il quale riconosce le «pesanti implicazioni psicanalitiche»²³ della sua scrittura e, sebbene il racconto prenda le mosse dalla morte della madre, ben presto si trasforma in un bilancio accorato e sofferto sul mutare della dialettica madre-figlio. Il progressivo deterioramento delle condizioni fisiche di Angela diventa così il motore della narrazione, alimentandone la tensione emotiva e strutturandone l'intreccio:

La detesto da sempre, da quando la mia vita ha cominciato a staccarsi dalla sua e si è aperta sul mondo, perché ci ho messo poco a capire che il mondo giusto – quel luogo inesistente che i giovani sognano e alcuni adulti idealisti si impegnano a fargli credere che esista – faceva, diceva, pensava tutto ciò che mia madre non faceva, non diceva, non pensava²⁴.

Il narratore, in questa maniera, mette in luce un confronto che si sviluppa tra le maglie di una marcata polarità: la morte della madre – lo si diceva poc'anzi – si configura come il culmine di un lento processo di deperimento, che trascende il mero invecchiare, conducendo il protagonista a una sorta di capovolgimento prospettico, quasi a sancire un'inversione

definitiva dei ruoli. È proprio attraverso una percezione inedita e trasformata della figura materna che l'autore si interroga sui rapporti con i propri figli, ponendosi uno spiazzante interrogativo: «Che ne sanno di noi i nostri figli quando non sono più i bambini con gli occhi rivolti a noi e non ancora gli adulti costretti a misurarsi con la nostra decadenza e fine?»²⁵.

Questa riflessione – è bene evidenziarlo – non rappresenta un'acquisizione recente nella poetica di Franchini. Già nel lontano 1996, nella sezione omonima di *Quando vi ucciderete, maestro?*, l'autore aveva affrontato questo tema, illustrando le conseguenze che scaturiscono dal manifestarsi della sofferenza fisica della madre: «a un certo punto mi sono dovuto chiedere se a indispormi era il tuo rinunciatario ricevimento alla sofferenza o se era tutta colpa del mio non capire chi patisce»²⁶. Di fronte a un progressivo sconvolgimento dei rapporti, pur sempre intrisi di avversione, rabbia e incomprensione, il narratore intreccia con maestria il proprio “romanzo di famiglia”, concentrandosi sull'unicità quasi antonomastica della figura materna. In sostanza, è proprio nell'irriducibilità e nella forza di carattere della madre che Franchini delinea il ritratto di un personaggio emblematico e di un'intera generazione, capace di incarnare una precisa esigenza ordinatrice: «Uno solo è il fine dell'essere umano secondo questa visione: vivere, fino all'ultimo, finché si può, a qualsiasi prezzo»²⁷. Questa morale, più volte ribadita da Angela nel corso del romanzo, si impone al lettore attraverso il risentito distacco del narratore, che appare quasi inerme di fronte a un personaggio – e al peso dei ricordi che porta con sé. La madre, anziché piegarsi passivamente alla narrazione, la plasma e la trasforma, generando un interessante cortocircuito narrativo:

Si è ribellata a tutto, ma, per essere e rimanere fino in fondo personaggio, mai all'arbitrio di un autore che la storia la racconta come vuole lui. Tanto, la letteratura sfiora la verità solo quando lo scrittore dice, alla fine, il contrario di quello che voleva dire all'inizio²⁸.

Franchini, dunque, ribadisce con rinnovata incisività uno dei principi cardine della sua poetica, che ha permeato l'intero suo percorso letterario: il processo compensatorio della memoria, concepito come un'indagine archeologica o speleologica nei meandri del ricordo, non si può esaurire in un mero strumento di autoanalisi²⁹. Al contrario, esso si configura come il fulcro stesso dell'atto creativo, il fondamento ultimo in virtù del quale la letteratura può ambire a sfiorare la verità e a gettare luce sulle miserie dell'esperienza umana. In questo quadro, l'autore si trova necessariamente a operare in senso attivo sulla propria narrazione, non limitandosi a registrare passivamente i fatti o a riprodurre fedelmente la realtà, ma piegando e orientando il proprio realismo verso una direzione diversa da quella comunemente intesa come semplice adesione al vero. La sua scrittura si carica di una tensione

metanarrativa, trasformandosi in una riflessione sullo stesso strumento narrativo: la prosa di Franchini, intrisa di una consapevolezza acuta dell'irriducibilità dell'argomento trattato – la propria famiglia, e in particolare la madre – diventa il luogo in cui il linguaggio si misura con il limite dell'indicibile, e la narrazione si configura come un tentativo incessante di avvicinarsi a ciò che inevitabilmente sfugge, pur nella consapevolezza di non poterlo mai pienamente afferrare:

È come se avvertissi, senza esserne consapevole fino in fondo, un disagio potente e oscuro, indicibile, tutto mio. Lo sento ma non ho i concetti per elaborarlo né le parole per esprimerlo; solo di una cosa sono certo, che una sensazione del genere non posso condividerla con nessuno³⁰.

L'autore si mostra pienamente cosciente della possibilità che ciò che egli sta narrando possa finire per rivelarsi – più che agli occhi del lettore, ai suoi stessi – come una mistificazione, un racconto infedele, forse persino apertamente falso. Non a caso Franchini aveva già messo in guardia i propri lettori, nel già citato *Quando vi ucciderete, maestro?*, ricordando come i «ricordi giocano strani scherzi, depositano materiali spuri, fanno passare sogni per accadimenti»³¹. In tal senso, l'autore non si limita a raccontare, ma si trova costretto a operare attivamente sulla propria narrazione, a orientare il proprio realismo non verso un'adesione immediata e totale al reale, bensì verso una forma di realismo riflessivo e critico, consapevole della propria parzialità e delle inevitabili distorsioni del linguaggio e della memoria. La letteratura, dunque, non si pone come mera restituzione del vissuto, ma come campo di tensione e di scavo, dove la ricerca di senso passa necessariamente attraverso il riconoscimento dei propri limiti e delle proprie mediazioni.

3. Ontologie fondative

Yi-Ling Ru, nel suo studio pionieristico sul *family novel*, conduce un'analisi minuziosa delle ritualità insite in ogni ambiente e nucleo familiare, interpretandole come autentiche ontologie fondative: in altri termini, la descrizione meticolosa dei riti domestici è adoperata «as a way of uniting people and strengthening the sense of community»³². Queste pratiche rituali delineano, infatti, un complesso intreccio di abitudini che costituiscono il cuore pulsante della narrazione domestica, un tessuto vivo e in continua trasformazione, capace di modellare le relazioni e l'identità dei personaggi. In una prospettiva complementare, Clotilde Pontecorvo e Francesco Arcidiacono dedicano particolare attenzione al topos del pasto in famiglia³³, definendolo «luogo ideale di socializzazione e co-costruzione di significati»³⁴. Il momento del

pasto si configura così come un microcosmo denso di simbolismi, in cui il cibo – e il discorso attorno ad esso – si fa emblema di una specifica identità e di un'appartenenza ben definita.

In quest'ottica, *Il fuoco che ti porti dentro* eleva le “scene” in cui si descrive e si assiste a un pasto a una funzione cardinale e determinante. Franchini, nel riportare le parole della madre o nel tratteggiarne i comportamenti, torna più volte sul suo rapporto con il cibo e con il nutrirsi: «Talmente intimo è il legame tra lei e il mangiare che adesso il suo corpo esausto trascina nella rovina anche il cibo che prepara»³⁵. È il pesce però la pietanza che più ricorre nel testo, diventando l'oggetto di una vera e propria venerazione, capace di offrire un'immagine quasi oleografica, se non addirittura stereotipata, della *gourmandise* tipica del Mezzogiorno.

Questo rapporto intimo con il cibo – e in particolare con il pesce – emerge già nei romanzi precedenti. Nell'*Abusivo*, per esempio, la figura materna, insieme alla nonna, si confronta più volte su questo tema, alternando discussioni, litigi ed esaltazioni del pesce fresco. Numerosi sono i riferimenti al consumo di alici e calamari³⁶ che conferiscono a questi alimenti una valenza che va oltre la mera sfera nutrizionale, trasformandoli in oggetti di culto. Questa vera e propria «religione del pesce»³⁷ si traduce in una fede sentita e profonda, che richiama quasi una teologia personale in cui l'esuberanza e la vitalità che contraddistinguono Angela si riflettono nella sua venerazione per questa prelibatezza: il pesce diventa un marchio di fabbrica, un simbolo di appartenenza e persino un credo, capace di definire l'identità del nucleo familiare, distinguendolo da coloro che, secondo Angela, ne restano esclusi.

Emblematico è il modo in cui la protagonista esprime la sua disistima nei confronti del genere. Essendo buddista, egli si astiene dal consumo di carni, pesce compreso, incarnando così tutto ciò che è opposto a lei. Pertanto, tra i tanti motivi di disprezzo verso quest'uomo – buono, pacato e mansueto – non può che esserci il seguente:

Io so' cattolica apostolica e romana, ma so' cattolica a modo mio... 'Tutte 'e religioni so' belle... Comm'agli indiani, che se vanno a purificà dint' 'o Gange... Nun è bello 'e se purificà? Comm' 'a tuo cognato, che si purifica, ma chillo è buddista... Che fanno 'e buddisti? Nun magnano 'a carne... Ma chillo mò ha levato 'a miezo pur 'o pesce, e pure 'e ppummarole...³⁸

Questa vibrante professione di fede, che evidenzia la contiguità tra pratiche religiose e abitudini alimentari, dimostra come il consumo del pesce sia strettamente legato a un complesso codice simbolico e identitario: il cibo è un vero e proprio discrimine tra chi è percepito come affine e chi, invece, le è estraneo. Un ulteriore esempio emerge dalla breve presentazione che Angela fa di sé: nell'elencare ciò che ama, non esita a citare le sue

predilezioni culinarie – «La frittura di pesce, alghe e cecenielli», «Gli spaghetti a vongole», «I gamberi, le alici e le triglie» e «Le cozze»³⁹. Questo inventario, simile a un catalogo di piaceri gastronomici, sottolinea il ruolo centrale del pesce nella definizione della personalità della protagonista. Il cibo, come evidenziato da Demanze, si configura a tutti gli effetti come «*une pratique identitaire*»⁴⁰.

Parallelamente, laddove ogni altra forma di dialogo tra madre e figlio fallisce, il discorso sul pesce riesce a infrangere il muro dell'incomunicabilità, divenendo l'unico terreno comune in cui le tensioni si placano e il rapporto si esprime in modo autentico. In questo contesto, mangiare pesce non è solo un rito domestico o una predilezione personale, ma diventa il canale privilegiato attraverso cui essi riescono a parlarsi. Proprio in prossimità della morte della madre, quando l'autore la convince a trasferirsi a Milano, vicino a casa sua, il pesce – spesso portatole in dono dal figlio – si afferma come l'unico linguaggio d'amore tra madre e figlio:

Quando le porgo il pacchetto con il pesce prezioso che ho trovato il sabato mattina è l'unica volta che sento di fare per lei qualcosa che abbia un senso. “Che m'è purtato?” mi chiede speranzosa, e se sono i gamberi di Mazara dal rosso di sangue appena sprizzato dalle vene, i ricci di mare dagli aculei d'ebano, i moscardini rosa come le più segrete delle mucose o il calamaro fresco bianco come la particola consacrata e lucido neanche fosse ancora immerso nella teca di un mare scintillante, nella voce le vibra una gratitudine incapace di durare, ma, come tutte le cose che non durano, miracolosa⁴¹.

Il legame con il pesce, intrecciato a una costellazione di aneddoti familiari che a esso si riconnettono, si carica di un pregnante valore sociale. È emblematico, del resto, che uno dei racconti fondativi della famiglia del narratore si articoli proprio attorno a questo alimento: e sebbene la narrazione assuma talora contorni sfumati, a tratti favolistici, e non manchino scarti rispetto alla concretezza del quotidiano domestico, essa finisce col coinvolgere, nel senso più profondo e strutturante del termine, ciò che si configura come patrimonio condiviso e cifra rappresentativa del nucleo familiare dell'autore:

La Luciana possiede un posto a Porta Capuana, 'o *Capitano*, un ristorante popolare che serve zuppa di cozze e brodo di purpo, ragion per cui nel palazzo la si vede poco e si può incontrarla solo all'alba, quando rincasa, e quasi è un'apparizione, con la sua capigliatura spagnolesca, elaborata e tenuta su dalla pettinessa, e gli orecchini d'oro, carica di gioielli come una formidabile Madonna stanca. Angela ha sempre amato ripetere una serie di episodi di nessuna importanza, ma che a lei apparivano fatali, e tra questi c'è il ricordo della volta in cui la Luciana l'ha salvata da una brutta figura con ospiti di riguardo arrivati all'improvviso quando aveva il frigo vuoto. Avventura inusitata, perché

a casa nostra di ospiti non ne vengono mai, e tanto meno inaspettati, e meno ancora di riguardo. La Luciana comunque in quel frangente ha mandato due ceste colme di tutto, compresi i piatti scintillanti e i tovaglioli candidi, e la zuppa di pesce e il purpo e le cozze, mostrando non solo grandi capacità culinarie, ma arte dell'accoglienza, e facendole fare bellissima figura⁴².

In questa prospettiva, anche il sentimento di deferente ammirazione che la protagonista di questa mitologia domestica, Luciana – la quale, significativamente, non porta neppure realmente tale nome, poiché esso deriva dal quartiere d'origine, Luciana «significa abitante del quartiere di Santa Lucia, sul mare. Pescatori: l'aristocrazia dei popolani»⁴³ – suscita in Angela, l'unica vicina per la quale nutra un sincero rispetto, si rivela un elemento cruciale, rafforzando ulteriormente il valore simbolico di questa pietanza e dei convivii in cui essa è servita, fino ad assurgere a vera e propria ontologia fondativa. Quando la relazione interpersonale si lascia mediare dal cibo – e, in particolare, dal pesce – sembra sottrarsi alla consueta dinamica di astio e collera: «Con il pesce le regole sono molto più chiare e non generano risentimenti, con le altre manifestazioni della vita no, e questo innesca la sua rabbia senza fine»⁴⁴. L'investitura etica del cibo trova così la sua espressione più alta nel pesce, simbolo di valori che dissolvono ambiguità e definiscono le relazioni umane. La centralità di questo alimento emerge nell'esperienza di Angela, che, dopo un complesso intervento chirurgico che le ha deturpato il ventre, riceve dal professor Monaldi, in segno di completa guarigione, il permesso di gustare una frittura di pesce. Questo gesto, apparentemente semplice, racchiude un potente valore simbolico, condensando in sé le sue ossessioni: «quella per il cibo, e tra i cibi per il pesce, e tra i modi di cucinare il pesce per la frittura»⁴⁵. L'episodio evidenzia come ogni dimensione dell'esistenza di Angela sia intimamente intrecciata all'universo alimentare. Il pesce assurge a metafora dell'identità familiare, divenendo un catalizzatore per la ricostruzione di un'identità segnata dal conflitto e un rituale di sopravvivenza. Il “culto del pesce” si configura dunque come una delle ontologie fondative della famiglia dell'autore e specialmente della madre, il cui carattere eccessivo e strabordante emerge con forza. L'intreccio tra ritualità alimentare e identità familiare si pone così come una chiave di lettura privilegiata per esplorare le dinamiche relazionali e culturali restituite dalla scrittura di Franchini.

4. Famiglia e conflitto

L'eccesso e l'iperbole non si limitano alla sola sfera alimentare, ma permeano numerosi aspetti della quotidianità domestica nel *Fuoco che ti porti dentro*, contribuendo a tracciare un contesto intriso di tensioni latenti e contrasti esasperati. In questa luce, come

sottolineato da Christopher Flint, la peculiarità di tale impianto narrativo risiede nella rappresentazione vivida delle dinamiche emotive e delle tensioni che segnano la vita familiare:

*The entire process of life is sentimentalized and exhaustively amplified. [...] The ordinary is elevated to the status of the heroic; everyday life is transformed into a desirable philosophical objective*⁴⁶.

L'insistenza sulla conflittualità domestica allontana il modello familiare tratteggiato dall'autore da qualsiasi concezione di armonia e conforto, trasformandolo invece in un'arena di scontri, dove forze contrapposte si misurano. È proprio in questa chiave che si inserisce il riferimento alla sceneggiata napoletana *'O Zappatore*, un elemento che Franchini adopera per mettere in luce quella che definisce la «vergogna dei giovani meridionali per i genitori cafoni»⁴⁷. Oltre all'allusione alla sceneggiata di Libero Bovio, Franchini attinge esplicitamente anche alla sua riduzione cinematografica diretta da Alfonso Brescia, con Mario Merola nel ruolo del protagonista. Nella versione filmica del 1980, il contrasto generazionale tra padre e figlio si traduce in un'esplosione di tensione drammatica, culminando in un confronto tanto fisico quanto metaforico all'interno di una sala da ballo. Questo spazio, che richiama la struttura di un ring o di un tatami, diventa il palcoscenico ideale per l'inevitabile scontro di due sistemi valoriali inconciliabili. L'accurata disposizione degli elementi scenici e il celebre verso conclusivo – «*Addenocchiate e vasame 'sti mmane!*» – conferiscono al momento una valenza rituale, suggellando la sottomissione del figlio come un atto definitivo di umiliazione. Franchini orchestra questi riferimenti con grande abilità, evidenziando come proprio quella battuta rappresenti «la più perentoria richiesta di umiliazione a noi nota»⁴⁸.

L'autore, allora, intreccia il tema delle relazioni familiari con quello del conflitto, tratteggiando i legami parentali come un'arena in cui la lotta non si configura come mero caos, bensì come un confronto disciplinato, scandito da codici rigidi e rituali precisi. Emblematica, in tal senso, è la riflessione contenuta nell'incipit de *Il vecchio lottatore*, racconto pubblicato nel 2020, in cui Franchini stabilisce un parallelismo tra famiglia e combattimento:

L'uso di chiamare “famiglia” un gruppo di lottatori che si allenano insieme è di origine brasiliana. Non avrebbe saputo spiegarne la ragione. Forse perché laggiù i legami di sangue si allentano presto [...] e può apparire di conforto che esista un'altra idea di famiglia, fondata sulla libera scelta di un gruppo di uomini uniti dal sacrificio e dalla fatica⁴⁹.

Questa prospettiva suggerisce un'affinità tra il rapporto genitore-figlio e quello tra maestro e discepolo: entrambi sono governati da una dialettica di obbedienza e ribellione, apprendistato e sfida. Il confronto tra le parti non è mai fine a sé stesso, ma risponde a una

logica precisa, in cui il contrasto non è soltanto inevitabile, ma costitutivo della crescita e della definizione identitaria. La famiglia, dunque, si configura come un campo di forze in cui il riconoscimento reciproco passa attraverso il confronto, sublimando il conflitto in una disciplina che struttura i legami e ne delinea i confini.

È dunque in quest'ottica che la figura di Angela viene introdotta fin dalle primissime battute del romanzo:

Detestare è il verbo più preciso. Non so se la odio, anche se spesso ho pensato di odiarla, ma forse erano sentimenti più miseri e meno radicali quelli che mi ispirava: irritazione, o rabbia. La detesto, neanche l'abborro, nel verbo aborrire c'è un'idea di fiera opposizione della quale il mediocre orrore che lei mi suscita non è degno. Nel detestare è invece implicita una presa di distanza, da un essere umano come da un'idea, e il desiderio di non volerci avere a che fare, di volersi spostare da ogni possibile linea di collisione. Un movimento evasivo facile, se la persona da tenere lontana non è la propria madre⁵⁰.

Già in *L'abusivo*, estendendo tali riflessioni alla figura della nonna – il Locusto – Franchini aveva assimilato l'ambiente familiare a una struttura camorristica⁵¹, dominata da logiche di potere, rancore e maldicenza. Similmente, nel romanzo del 2024, il dialogo con la madre si riduce a una continua contrapposizione di monologhi, intrisi di violenza verbale e di un'inarrestabile volontà di sopraffazione, dove ogni tentativo di comunicazione è destinato a fallire: «[...] ma io lotto con Angela già da molto, da quando ho coscienza di me, e alterno alla foga cieca una passività rassegnata, perché so che parlare con lei non serve»⁵². In questo teatro di conflitti irrisolti, la malattia e la morte si impongono come un'interruzione improvvisa, aprendo un varco nella narrazione. La scrittura non nasce come atto di liberazione o riconciliazione, ma come necessità inevitabile, una reazione alla dissoluzione di un antagonismo che aveva scandito l'intera esistenza del narratore:

Per una volta, scoprendola nella sua postura di cosa abbandonata, mi sono reso conto che è mia madre e che sta morendo e che tutto ciò contro cui ho lottato per tutta la vita si dissolverà con lei, nel vuoto, in un niente⁵³.

La parola scritta non si configura come il mero prolungamento di una battaglia protratta nel tempo, bensì come la traccia di un confronto già consumato, sottraendosi così alla logica di una ricomposizione postuma. L'assenza di una resa dei conti finale è affermata con determinazione: «Non ho cercato nessuna resa dei conti postuma: non è leale battersi coi morti, si lotta contro i vivi, e noi da vivi ci siamo battuti a lungo»⁵⁴.

5. Scrittura e memoria

Se la scrittura svolge una funzione cruciale nell'evocare e rielaborare i ricordi, configurandosi come un autentico museo d'ombre, un diorama della memoria, allora appare evidente come alla rappresentazione che enfatizza il deperimento fisico e la fragilità dell'essere – tratto distintivo della figura materna – si contrapponga quella paterna, che assume connotati differenti e instaura con essa una tensione dialettica. Quest'ultimo si presenta come un uomo calmo e portatore di una cultura solida sebbene ormai in parte obsoleta, «commercialista [...] e però svagato, intellettuale, inconcludente, più interessato alla legatura dei libri e alla voce dei classici che alle maniere con cui la politica fiscale dei governi ricade sui beni e sugli affari dei suoi assistiti»⁵⁵, i cui modi, raffinati e quasi dandistici, gli conferiscono un'aura di discreta eleganza. Pur appearing spesso in secondo piano – come avviene anche nell'*Abusivo* – il padre viene ricordato soprattutto in relazione alla sua morte o collocato in una dimensione eterea, contrapposta in maniera netta alla presenza intensamente materica e terrena della madre. Ad esempio, si consideri il breve sogno riportato in *Acqua, sudore e ghiaccio*, in cui l'io-narrante afferma: «L'ultima immagine che mi rimase di quel sogno atroce era mio padre ritto con la pagaia nell'ombra che calava sul fiume, azzurra, blu, nella nebbia che dal fiume saliva, bianca come il vapore del regno dei morti»⁵⁶.

La scrittura di Franchini instaura con la morte un legame curioso e, in particolar modo, con i luoghi dove la memoria familiare non solo si conserva, ma si cristallizza, assumendo una forma esemplare. Non sorprende, dunque, che l'autore focalizzi la sua attenzione sul rapporto con la tomba del padre, rivelando una marcata idiosincrasia per i cimiteri:

[...] non sono mai andato al cimitero a trovare mio padre, non mi è mai piaciuta l'idea di leggere il suo nome su un cassetto in alto in un colombario. Il culto dei morti dalla mia generazione in poi è cambiato, al cimitero noi ci andiamo meno dei nostri padri. O non ci andiamo affatto⁵⁷.

È importante sottolineare che, al di là del rifiuto di visitare la tomba paterna – che ricorre anche in *Cronaca della fine*⁵⁸ e nella prima delle brevi prose contenute in *Leggere possedere vendere bruciare*⁵⁹ –, anche il rapporto con il padre si iscrive in dinamiche di incomunicabilità, segnate da una distanza che, pur diversa da quella instaurata con la madre, si traduce in profonde fratture relazionali. Tuttavia, mentre la relazione materna è dominata da rabbia e disprezzo, il legame con il padre è attraversato da una tenera e consapevole comprensione. Un episodio particolarmente emblematico, in tal senso, è quello in cui il narratore e il padre, di ritorno da una cena trascorsa in una casa di riposo, viaggiano insieme in macchina. Durante

il tragitto, il padre manifesta una certa insofferenza, spingendo il narratore a reagire con un'osservazione in apparenza innocente: lo accusa di non sopportare nulla e di non essere abituato alle contrarietà. Dopo un breve silenzio, il padre risponde con chiarezza: «Che ne sai tu 'e chello c'aggio supputato io dint' 'a vita mia...»⁶⁰. Queste parole, concise e cariche di significato, colpiscono il narratore con la forza di uno schiaffo, suscitando in lui una consapevolezza improvvisa. Il rossore sulle guance e il gonfiore degli occhi non sono più semplici reazioni fisiologiche, ma il segno tangibile di un'emozione profonda e inattesa: Franchini è sorpreso e scosso dal dolore provato dal padre.

È altrettanto significativo considerare la grossa distanza anagrafica tra padre e figlio, che riflette l'esperienza di una generazione segnata dal periodo tra le due guerre e abituata a tacere il proprio dolore: «Mio padre non ha mai detto niente, per vent'anni, su di sé e i suoi lutti»⁶¹. Questa reticenza nell'esprimere il proprio vissuto emerge solo in rari momenti, rendendo complessa qualsiasi manifestazione emotiva nei confronti dei propri cari. Essa si palesa anche nella condivisione, spesso esitante e impacciata, di una lettera che assume un significato particolare, soprattutto perché riguarda lo zio dell'autore, Antonio, colui che portava il suo stesso nome:

Solo un giorno mi ha allungato una lettera datata 15 marzo 1961, proveniente da Gubbio. [...] È la lettera di un soldato fattosi frate che dopo diciassette anni chiede a mio padre una foto, un cartoncino funebre, un ricordo qualunque del suo fratello caduto. Sono passati molti anni da quando l'ha ricevuta, ma sento ancora la sua emozione nel farmela leggere⁶².

L'episodio costituisce un momento destinato a imprimere un segno indelebile nella vita dell'autore, come dimostra il racconto che dà il titolo alla raccolta *Quando scriviamo da giovani*⁶³, configurandosi così come un vero e proprio dispositivo di memoria. La remora – dove non si tratti addirittura di incapacità – a esprimere le proprie emozioni e di trovare le parole nei momenti cruciali si rivela una delle eredità più gravose che l'io-narrante si trova a gestire.

Le difficoltà comunicative si elevano a nodo cruciale ne *Il fuoco che ti porti dentro*, inscrivendosi come tema cardine all'interno del tessuto familiare e irradiando le loro conseguenze sino all'età adulta. Il linguaggio dell'affetto, lungi dall'essere innato, si configura come una competenza acquisita; in contesti permeati dal silenzio o lacerati dal conflitto, tale processo di apprendimento si rivela lacunoso, incerto, segnato da imperfezioni e frammenti incompleti:

Nelle questioni intime, nei momenti della verità, quando parlare non è più dialettica, ma

un'altra più dolorosa, più coraggiosa, più faticosa cosa, mi accorgerò di essere come mio padre con me quel giorno che mi convoca nel suo studio per parlarmi, ed è svuotato e inerme. Anche a me mancheranno le parole e non verranno i gesti. E anche quando saprò farli, mi resterà dentro il dubbio che non è detto che mi verranno sempre. Ci si mette molto per imparare a vivere, ma a disimparare si fa ancora più in fretta⁶⁴.

Le parole che il protagonista fatica a formulare, unite al desiderio ardente di un contatto fisico capace di colmare il vuoto lasciato dall'insufficienza del linguaggio, evidenziano una frattura profonda, una distanza che non è solo emotiva, ma anche strutturale. Il contrasto tra ciò che viene espresso e ciò che rimane represso o – peggio ancora – malespresso, mette in risalto la dualità tra il soggetto sociale e quello familiare.

Il romanzo familiare ordito da Franchini si configura, in tal modo, come il terreno ideale per esplorare gli ostacoli nella costruzione di un'identità affettiva autonoma, capace di spezzare il silenzio ereditato. Da ciò si può dedurre che, in contrapposizione all'insignificanza dei cimiteri – ridotti a meri depositi fisici della morte, privi della capacità di garantire una persistenza autentica del ricordo – Franchini attribuisce alla scrittura un valore immenso, elevandola a strumento privilegiato per dare senso e profondità alla memoria: la letteratura si impone come il mezzo più potente per costruirla e mantenerla viva nel tempo.

A tal proposito, un sottile nesso emerge osservando le intense pagine che l'autore ha dedicato a Renato Serra, caratterizzate da interrogativi di natura morale e da posizioni spesso ambigue. Esse richiamano quel bilancio a cuore aperto che lo stesso cesenate fece con il suo celebre pamphlet lirico *L'esame di coscienza di un letterato*. Tale accostamento non è casuale, poiché evidenzia il parallelo tra la tensione morale e la ricerca della verità che accomuna entrambi gli scrittori. In Serra, l'esame di coscienza rappresenta il tentativo di comprendere il ruolo dell'intellettuale di fronte alla guerra e alle proprie responsabilità; in Franchini, la medesima tensione si manifesta nella continua interrogazione sul valore della letteratura e sulla sua capacità di testimoniare il reale. Il dubbio che ne scaturisce non mira a fornire risposte definitive, bensì a mantenere viva la domanda, a stimolare un interrogarsi continuo senza adagiarsi su certezze preconfezionate.

Pertanto, se come afferma lo scrittore napoletano in *Un amore ironico e fedele* – prosa che introduce e commenta *Letteratura in conflitto* di Serra – «avere a che fare con una scrittura» equivale ad avere a che fare «con una vita»⁶⁵, è altrettanto vero che il ruolo che egli attribuisce alla letteratura è tra i più elevati e puri. Si tratta di una concezione della scrittura che non si limita alla sola dimensione estetica o comunicativa, configurandosi come un'esperienza esistenziale, un modo di abitare il mondo e di confrontarsi con la propria interiorità: essa non

è semplicemente uno strumento di comunicazione, ma rappresenta una forma di vita, un dialogo ininterrotto con sé stessi e con gli altri.

Si può allora richiamare l'aneddoto che Franchini affida alle pagine del breve romanzo *Signore delle lacrime*, in cui un padre morente lascia alla figlia un quaderno contenente un racconto ambientato all'epoca del suo concepimento: «Era un quaderno di poche pagine, il succo faticato di un uomo che non aveva confidenza con la scrittura ma la sensibilità di volersene servire per un caso eccezionale»⁶⁶. Questo episodio, nella sua apparente semplicità, racchiude una poetica della scrittura intesa come lascito, come eredità simbolica tramandata tra generazioni. Essa emerge non soltanto come un gesto di memoria, ma come un atto profondamente umano, un tentativo di imprimere significato all'esperienza e di lasciare una traccia che possa sopravvivere alla transitorietà della vita individuale. Tale prospettiva si innesta direttamente nella riflessione sul tema della memoria: laddove i cimiteri si rivelano incapaci di custodire autenticamente il ricordo, è la scrittura a ergersi quale strumento privilegiato, chiamato a preservare e trasmettere il senso profondo dell'esistenza. In questa direzione si può interpretare la strategia narrativa di Franchini, la quale sembra inscrivere entro un orizzonte di senso che trova una formulazione lucida nelle parole di Dominique Viart, il quale mette in luce una tendenza significativa della letteratura contemporanea:

Or, à cette intériorité désormais inaccessible, certains écrivains choisissent de substituer une enquête sur leur antériorité, respectant en cela la théorie psychanalytique elle-même, qui considère que le sujet se constitue aux premiers temps de la prime enfance, en héritant de ce que l'on appellerait aujourd'hui l'ethos parental⁶⁷.

Ci si interroga, pertanto, se la letteratura non rappresenti, in ultima istanza, un lascito – spesso doloroso e travagliato – che si perpetua attraverso il susseguirsi delle generazioni, la confluenza di quell'antériorità e interiorità sulla quale si è soffermato Viart. In tale prospettiva, la scrittura non si limita a configurarsi quale mero strumento di autoespressione, ma si erge a ponte tra le dimensioni del passato e del futuro, un dialogo muto e insieme vibrante fra colui che scrive e colui che leggerà, incarnando simultaneamente testimonianza e interrogazione, presenza e sottrazione, memoria e oblio. E tuttavia, per quanto possa apparire tale, essa non si declina mai come gesto terapeutico, né si propone quale tentativo di pacificazione interiore, né tantomeno si offre come narrazione di quella «ferita da medicare»⁶⁸. Al contrario, la letteratura si impone quale esercizio di nitida e impietosa consapevolezza, una pratica volta a sondare il dolore senza l'illusione di risolverlo, a conferire forma all'inafferrabile, a trattenere, sia pure per un breve istante, ciò che altrimenti scivolerebbe irrimediabilmente nell'oblio. In questa tensione tra il desiderio di fissare il

ricordo e l'impossibilità di renderlo definitivamente vivo, si compie il destino ultimo della scrittura: non un rifugio, ma uno strumento di confronto, un incessante interrogarsi sul senso dell'esistenza e sulla fragilità della memoria.

6. Conclusioni

In conclusione, definire *Il fuoco che ti porti dentro* un "romanzo di famiglia" non implica ridurlo a una mera cronaca intima o a un'evocazione del vissuto; al contrario, questa etichetta funge da lente che ingrandisce le fragilità dell'esistenza, scrutando le contraddizioni di un passato che continua a riverberare nel presente, intrecciate nel racconto di Franchini. È in questa doppia vocazione – testimonianza e interrogazione – che si radica la forza della sua scrittura: un tentativo di fare i conti con la vita, eppure inevitabilmente intriso delle stesse incertezze e vulnerabilità che si propone di esplorare. Invero, nel 2003 Franchini si lasciava sfiorare da un'amara consapevolezza circa l'inanità della letteratura di fronte all'implacabile trascorrere del tempo, quasi fosse destinata a soccombere laddove la tradizione le attribuisce il potere di resistervi:

Se anche la letteratura ha il suo tempo, se patisce alcune debolezze dell'umano, essa rischia, almeno per quanto mi riguarda, di essere perduta anche su un altro fronte dove invece, di solito, secondo la vulgata, riesce vittoriosa: quello di chiudere i conti con la vita⁶⁹.

Nondimeno, con quest'ultima prova narrativa, l'autore sembra superare la tentazione della resa per trasformare la scrittura in un atto che si fa gesto di memoria, strumento di confronto con il destino. La letteratura diventa così un ponte fragile, eppure imprescindibile, tra il dolore e l'esigenza ineludibile di conferire un senso all'esistenza. La parola scritta assume il valore di rito di passaggio, si fa materia viva che indaga le lacerazioni e le riconciliazioni che segnano il legame tra individuo e famiglia, tracciando un percorso ininterrotto di metamorfosi.

GIUSEPPE D'ANGELO

Note

* L'autore desidera ringraziare l'anonimo revisore per le penetranti e stimolanti osservazioni.

¹ Cfr. M. Robert, *Roman des origines, origines du roman* [1972], Paris, Gallimard, 2013; Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992; S. Calabrese, *Cicli, genealogie e alter forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, vol. IV, 2003, pp. 611-640; M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125; E. Abignente, *Rami nel tempo. memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021; F. Danelon, *Il nodo, il nido. Il romanzo matrimoniale dopo l'Unità d'Italia*, Venezia, Marsilio, 2022.

² A tal proposito, sono quanto mai utili le considerazioni contenute in E. Abignente, *Memorie di famiglia un genere ibrido*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 7-9.

³ Cfr. i recenti studi di D. Viart, *Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire*, in «Cahiers ERTA», 2019, n. 19, pp. 9-40 e Id., *Filiations familiales versus récit de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature*, in *Écritures contemporaines, Le roman contemporain de la famille*, a cura di S. Coyault, Ch. Jérusalem, G. Turin, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, pp. 17-35; nonché i contributi di L. Demanze, *Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine*, in *Écritures contemporaines, Le roman contemporain de la famille*, a cura di S. Coyault, Ch. Jérusalem, G. Turin, Paris, Lettres Modernes Minard, 2016, pp. 37-49 e Id., *Encres orphelins. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, pp. 35-38.

⁴ Cfr. D. Viart, *Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire*, in «Cahiers ERTA», 2019, n. 19, p. 32: «la grande plasticité littéraire des récits de filiation, capables, comme le roman, d'accueillir des esthétiques et des pratiques diverses».

⁵ Cfr., oltre ai già menzionati saggi del 2017 e del 2021, il recente E. Abignente, «Par un trou dans le mur». Memoria degli avi e quête identitaria in Fadéla M'Rabet, Nina Bouraoui e Igiaba Scego, in «Status Quaestionis», XXIII, 2023, pp. 169-185.

⁶ Cfr. Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, cit., p. 2: «first, it deals realistically with a family's evolution through several generations; second, family rites play an important role and are faithfully recreated in both their familial and communal contexts; third, the primary theme of the novel always focuses on the decline of a family; and fourth, such a novel has a peculiar narrative form which is woven vertically along the chronological order through time and horizontally among the family relationships».

⁷ Sotto questo aspetto è importante notare come i nessi tra narrazione autobiografica e romanzo familiare finiscano per avere numerosi punti di intersezione. A tal proposito, si rimanda agli studi di Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986; U. Musarra-Schroder, *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989; A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990; B. Anglani, *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 1996; M. Guglielminetti, *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

⁸ E. Abignente, «Par un trou dans le mur». Memoria degli avi e quête identitaria in Fadéla M'Rabet, Nina Bouraoui e Igiaba Scego, op. cit., p. 170.

⁹ D. La Monaca, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo Elsa Morante*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2005, p. 7.

¹⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pag. 84.

¹¹ Cfr. L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Milano, Bompiani, 1981, pp. 7-32.

¹² D. Viart, *Filiations littéraires*, in «Écritures contemporaines», n. 2, 1999, p. 119.

¹³ La concezione sociologica di Goldmann si radica nella teoria del rispecchiamento estetico, fulcro del sistema marxista di György Lukács, e si sviluppa in continuità con la grande tradizione filosofica occidentale, trovando in Aristotele un riferimento imprescindibile. Al centro di questa visione si colloca il rifiuto di ogni interpretazione naturalistica dell'arte: il rispecchiamento non è una semplice riproduzione della realtà, ma un processo dialettico in cui l'artista, lungi dall'essere un mero copista, seleziona, interpreta e trasfigura l'esperienza oggettiva in forme artistiche dotate di senso. Tale principio, come attestano le riflessioni di Lukács (*Il significato attuale del realismo critico*, in *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, pp. 853-857), si impone con forza nell'architettura teorica di Goldmann, permeandola in modo quasi onnipresente.

¹⁴ Su tutti cfr., J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2014.

¹⁵ L. Demanze, *Encres orphelins. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, cit., p. 9.

¹⁶ Cfr. E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 88-111.

¹⁷ Cfr. A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002 e S. Ercolino, *Il romanzo saggio*, Milano, Bompiani, 2017.

¹⁸ A. Franchini, *Il fuoco che ti porti dentro*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 214. D'ora in poi si userà la sigla FPD.

¹⁹ L. Sciascia, *Le zìe di Sicilia* [27 gennaio 1974], intervista di F. Leosini, in «L'Espresso», 27 dicembre 2020, p. 80.

- ²⁰ FPD, cit., p. 214.
- ²¹ A. Franchini, *Ghiaccio*, in *Acqua, sudore e ghiaccio* [1998], 2^a ed., Venezia, Marsilio, 2003, pp. 244-245 (233-276).
- ²² Id., *L'abusivo* [2001], Venezia, Marsilio, 2020, p. 136.
- ²³ FPD, cit., p. 215.
- ²⁴ FPD, cit., p. 9.
- ²⁵ FPD, cit., p. 213.
- ²⁶ A. Franchini, *Quando vi ucciderete, maestro?* [1996], Venezia, Marsilio, 2019, p. 147.
- ²⁷ FPD, cit., p. 217.
- ²⁸ FPD, cit., p. 216.
- ²⁹ Cfr. F. Pellizzi, «In scrittura la materia della vita». Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», a. XXVII, n. 51, 2006, pp. 57-68.
- ³⁰ FPD, cit., p. 31.
- ³¹ A. Franchini, *Quando vi ucciderete, maestro?*, cit., p. 142.
- ³² Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, cit., p. 13.
- ³³ Sull'argomento cfr. anche E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, cit., pp. 127-144.
- ³⁴ C. Pontecorvo, F. Arcidiacono, *Introduzione*, in C. Pontecorvo, F. Arcidiacono (a cura di), *Famiglie all'italiana. Parlare a tavola*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, p. xvi.
- ³⁵ FPD, cit., p. 215.
- ³⁶ Cfr. A. Franchini, *L'abusivo*, op. cit., pp. 201-203.
- ³⁷ FPD, cit., p. 194.
- ³⁸ FPD, cit., p. 149.
- ³⁹ FPD, cit., pp. 205-206.
- ⁴⁰ L. Demanze, *Encres orphelins. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, cit., p. 14.
- ⁴¹ FPD, cit., pp. 194-195.
- ⁴² FPD, cit., pp. 17-18.
- ⁴³ FPD, cit., p. 17.
- ⁴⁴ FPD, cit., p. 195.
- ⁴⁵ FPD, cit., p. 69.
- ⁴⁶ Ch. Flint, *Family Fictions. Narrative and Domestic Relations in Britain, 1688-1798*, Palo Alto (CA), Stanford University Press, 1998, p. 38.
- ⁴⁷ FPD, cit., p. 80.
- ⁴⁸ FPD, cit., p. 82.
- ⁴⁹ A. Franchini, *Il vecchio lottatore*, in *Il vecchio lottatore e altri racconti postemingueiani*, Milano, Enne Enne Editore, 2020, p. 191.
- ⁵⁰ FPD, cit., pp. 9-10.
- ⁵¹ Si tratta beninteso di una delle direttrici narrative che Franchini ha affidato all'*Abusivo*, e a riprova di ciò, cfr.: «L'intento era quello di mostrare come certi meccanismi di violenza, di sopraffazione, di amoralità fossero latenti nelle relazioni private della società meridionale, anche borghese, prima ancora che nella criminalità organizzata» (FPD: 214).
- ⁵² FPD, cit., pp. 90-91.
- ⁵³ FPD, cit., p. 10.
- ⁵⁴ FPD, cit., p. 215.
- ⁵⁵ FPD, cit., p. 53.
- ⁵⁶ A. Franchini, *Acqua*, in *Acqua, sudore e ghiaccio*, op. cit., p. 96.
- ⁵⁷ FPD, cit., pp. 212-213.
- ⁵⁸ Cfr. Id., *Cronaca della fine* [2003], Venezia, Marsilio, 2019, p. 212: «Io non sono mai andato sulla tomba di mio padre. Non me n'è mai venuta la voglia. Per me non significa niente».
- ⁵⁹ Cfr. Id., *I libri di mio padre*, in *Leggere possedere vendere bruciare*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 11: «Nemmeno sulla tua tomba sono mai venuto. Non ci sei solo tu in quel falansterio di loculi – ho sempre pensato per assolvermi – è un condominio di ceneri e ossa».
- ⁶⁰ FPD, cit., p. 92.
- ⁶¹ FPD, cit., p. 92.
- ⁶² FPD, cit., p. 92.
- ⁶³ Cfr. Id., *Quando scriviamo da giovani*, in *Quando scriviamo da giovani* [1996], 2^a ed., Cava de' Tirreni (SA), Avagliano Editore, 2003, p. 245: «Era una lettera indirizzata a mio padre da un prete che, prima di chiudersi in convento, era stato commilitone del suo fratello morto in guerra. [...] Forse era il documento scritto più commuovente e

bello in cui la sua vita si fosse mai imbattuta. Cominciava con: caro signore, lei certo si chiederà chi sia quest'umile frate che le scrive da un convento dell'Umbria... chiedeva che mio padre gli mandasse un ricordo qualsiasi, un disegno, una lettera, di quel caduto che era stato suo amico».

⁶⁴ FPD, cit., pp. 93-94.

⁶⁵ Id., *Un amore ironico e fedele*, in R. Serra, *Letteratura in conflitto*, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998, p. xxvi.

⁶⁶ Id., *Signore delle lacrime* [2010], Venezia, Marsilio, 2020, p. 82.

⁶⁷ D. Viart, *Le récit de filiation*, in *Héritage, filiation, transmission*, a cura di Ch. Chelebourg *et al.*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011 (consultabile on-line all'indirizzo <https://books.openedition.org/pucl/4197>).

⁶⁸ FPD, cit., p. 214.

⁶⁹ A. Franchini, *Rileggersi da adulti*, in *Quando scriviamo da giovani*, cit., p. 253.

L'ABUSIVO E IL FUOCO CHE TI PORTI DENTRO DI ANTONIO FRANCHINI: UN RAFFRONTO TRA FAMIGLIE E GENERI*

In una delle sue declinazioni contemporanee, il tema familiare si concretizza nel racconto delle figure genitoriali. Sembra inoltre possibile individuare una tendenza secondo cui lo spazio familiare è adottato come contesto nel quale sviluppare delle riflessioni sul sé. Attraverso uno studio di caso incentrato su due romanzi di Antonio Franchini, L'abusivo (2001) e Il fuoco che ti porti dentro (2024), l'articolo delinea un caso esemplificativo di evoluzione del motivo familiare nel corso degli ultimi vent'anni.

Parole chiave: Antonio Franchini, studio di caso, romanzo contemporaneo, confronto, madre, memorie familiari

In one of its contemporary articulations, the theme of the family is expressed through the telling of parental figures. A discernible trend also emerges in which the familial space serves as setting for reflections on the self. This article examines a case study centred on two novels by Antonio Franchini, L'abusivo (2001) and Il fuoco che ti porti dentro (2024), to outline an exemplary instance of the evolution of the family motif over the past two decades.

Keywords: *Antonio Franchini, case study, contemporary novel, comparison, mother, family memories*

1. Vent'anni dopo

Il ritorno sulle scene della narrativa italiana di Antonio Franchini con *Il fuoco che ti porti dentro* (2024) stimola una riflessione orientata a definire l'evoluzione della sua opera in relazione al tema della famiglia. In particolare, si intende mettere a confronto l'ultimo romanzo dell'autore napoletano con *L'abusivo* (2001), che lo precede di circa vent'anni. La scelta è giustificata dal fatto che nei romanzi emerge in maniera significativa il motivo familiare incarnato dagli stessi personaggi: ciò permette non solo di carpirne le peculiarità in termini di genere letterario, ma anche di comprendere come è cambiato l'approccio al tema. Inoltre, si ritiene che l'attenzione per il nucleo familiare, con *focus* sulle figure genitoriali, rappresenti su scala ridotta una tendenza più generale della narrativa contemporanea, che mi riservo di indagare altrove.

In una recente intervista apparsa su «Snaporaz», Antonio Franchini rivela a Gianluigi Simonetti quanto segue: «Su che cosa è cambiato tra questi due libri nel modo di concepire i temi, di elaborare la materia e di predisporre la scrittura – a parte le fisiologiche trasformazioni che il tempo porta inevitabilmente con sé – mi verrebbe da dire: poco»¹. Durante l'incontro con Simonetti, inoltre, Franchini esplicita il forte legame tra le due opere, che è rappresentato nel *Fuoco* da una «sorta di dichiarazione di poetica»², dove il narratore fornisce un riferimento diretto all'*Abusivo*³. La relazione tra i romanzi si rivela tanto solida da indurre l'autore ad ammettere di «aver chiuso un percorso»⁴ con la pubblicazione del *Fuoco*. Si tenterà pertanto di comprendere costanti e differenze tra queste due opere.

2. Due romanzi a confronto

L'abusivo è una «narrativizzazione di un fatto di cronaca»⁵: il testo s'interroga sulla storia dell'aspirante giornalista Giancarlo Siani, assassinato per mano della camorra nel 1985. È Antonio Franchini, conoscente e coetaneo dell'ex cronista, a riavvolgere le fila di quanto accaduto e a svolgere, nella seconda parte del romanzo, un'inchiesta che affermi «una verità storica, parallela e non necessariamente sovrapponibile [a quella giudiziaria]»⁶, che permetta cioè di mettere in luce «gli sfondi, i contesti»⁷. Ne *Il fuoco che ti porti dentro* invece la cronaca è quasi del tutto inesistente: il racconto si concentra sulla figura di Angela Izzo, donna

napoletana dal temperamento sanguigno, di cui vengono rievocate le vicende dalla gioventù fino agli ultimi anni di vita. La voce narrante è quella del figlio Antonio Franchini.

In entrambi i romanzi si configura un narratore omodiegetico che condivide molteplici tratti biografici con l'autore reale e che esprime, in qualità di «testimone diretto e autorevole»⁸, opinioni o giudizi su fatti in gran parte vissuti a «garanzia della veridicità del racconto»⁹. Allo stesso tempo le due opere documentano anche «un gran numero di voci altrui»¹⁰, soprattutto attraverso testimonianze quali interviste o articoli di giornale nell'*Abusivo* e in presa diretta nel *Fuoco*, dove primeggiano i monologhi in dialetto napoletano di Angela. Il motivo scatenante della scrittura è anch'esso in parte analogo: se per il primo romanzo il pretesto coincide con l'omicidio di Giancarlo («Hanno ammazzato un mio amico»¹¹), per il secondo l'occasione è verosimilmente rappresentata dall'imminente morte di Angela («lei che adesso sta chiusa in casa e aspetta la morte»¹²). Tali accadimenti chiudono una vicenda biografica e permettono all'autore di svolgere un'indagine, pubblica o privata, sulla vita dei due personaggi.

Analizzando l'impianto narrativo delle due opere si riscontra però una prima sostanziale differenza. *L'abusivo* si sviluppa attorno a due filoni narrativi, collegando una vicenda pubblica, l'omicidio di Siani, a una vicenda privata, che si declina in episodi di vita familiare¹³. Lo sviluppo dell'indagine sulla morte di Siani è dunque alternato alle polemiche di Angela, madre dell'io narrante, o ancora alle liti tra nonna Michela e zio Rino. La struttura eterogenea del romanzo è ben evidente, poiché all'alternarsi della materia si accompagnano degli stacchi grafici¹⁴; Franchini rivendica inoltre questa scelta strutturale al termine del romanzo con la metafora del muro a secco¹⁵.

Al contrario, la diegesi nel *Fuoco* è più lineare e non presenta sviluppi di trame parallele: manca la parte legata all'inchiesta del fatto di cronaca, e con questa anche la componente documentaria presente nell'*Abusivo*. In generale, la tecnica del «reportage narrativo»¹⁶ ha caratterizzato molte opere di Franchini: dall'*Abusivo* fino al *Signore delle lacrime* – e in opere come *Cronaca della fine* e *Gladiatori* – domina il ricorso a documenti di vario tipo, inserti iconotestuali come fotografie, fonti orali e scritte. Nonostante il valore testimoniale della voce narrante, nel *Fuoco* l'autore rinuncia a questo genere di marche formali: non vi sono testimonianze scritte o immagini che riguardano la protagonista né nel testo né nel paratesto. In copertina del resto non figura il volto di Angela, ma quello di una donna sconosciuta, immortalata dal fotografo Charles H. Traub nel 1985. Queste scelte dimostrano la volontà dell'autore di allontanarsi dalla realtà concreta della donna per avvicinarsi maggiormente alla dimensione del *personaggio* (Angela ha «forzato i toni, ha calcato la mano, ha esagerato

abdicando a ogni delicatezza, pestando con strepito ogni passo sul palcoscenico della vita»¹⁷). La donna assume dunque una duplice funzione all'interno del romanzo: da un lato rappresenta l'elemento più realistico (dopotutto, chi potrebbe mentire nel narrare della propria madre?)¹⁸; dall'altro prende le distanze dal *pattern* dell'inchiesta e dona al volume una connotazione più romanzesca.

A interrompere la linearità diegetica de *Il fuoco che ti porti dentro* vi è una discontinuità a livello temporale, poiché la trama procede per tessere narrative non sequenziali, saldate tra loro mediante il sapiente intervento del narratore, che rievoca episodi e aneddoti e li espone attraverso una fluida narrazione in tempo presente¹⁹. L'arco temporale percorso è pertanto ampio e gli episodi che vi si inseriscono non seguono una rigorosa sequenza cronologica, sebbene sia possibile riconoscere un ordine complessivo delle vicende in linea con le principali fasi della vita di Angela; l'autore ricorre periodicamente all'analessi, omettendo però gli estremi cronologici dell'evento narrato. Da questo punto di vista *L'abusivo* procede seguendo una successione temporale stretta (ca. 1980-2000): il racconto è al passato e le vicende narrate sono disposte prevalentemente in ordine cronologico, organizzate tra loro da una serie di precisi riferimenti temporali. Anche questo aspetto contribuisce alla formazione di un forte legame con la realtà.

Come riporta lo stesso Franchini nell'intervista citata, Napoli rispecchia sicuramente un nucleo importante e condiviso dai due romanzi: tuttavia, se nell'*Abusivo* viene descritta soprattutto in relazione alla violenza sociale e alla contravvenzione della legge – da cui la riflessione sugli *abusivi* in apertura del romanzo – nel *Fuoco* la città diventa un pretesto per riflessioni più generali, legate all'identità meridionale e al più ampio rapporto nord-sud. I romanzi non si distinguono nel motivo quanto nella riflessione che esso veicola: lo sforzo dell'autore nel *Fuoco* sembra quello di astrarre più che di specificare, assegnando così, anche in questo caso, una connotazione più antropologica al testo.

Alcune differenze sono evidenti anche a livello linguistico-stilistico. Il primo testo esibisce un'ampia polifonia: il tessuto stilistico dell'*Abusivo* concilia le diverse voci dei personaggi ad alcune testimonianze rese per iscritto²⁰. L'autore si cimenta inoltre nella resa mimetica di alcuni documenti concernenti il processo (si veda per esempio articoli di giornale²¹, e verbale di udienza²²). Le diverse modalità espressive sono «riportate fedelmente, senza alcuna pulizia linguistica così da esibirne l'autenticità»²³: la scelta rivela dunque un intento mimetico. Ai fini del discorso la priorità sarà data alle peculiarità stilistiche del narratore e ai tratti distintivi delle pagine di ambientazione familiare.

Di seguito si riporta un estratto contenente una riflessione metanarrativa del

narratore:

Che il giornalismo possa rientrare nel novero delle professioni umanitarie è un abbaglio imputabile forse all'ingenuità di quei popolani nient'affatto ingenui che solo per scarso interesse archiviano in un limbo rispettoso le persone e le professioni con cui non hanno commercio. In napoletano, poi, o'giornalista è anche, o è solo, colui che i giornali li vende, l'edicolante²⁴.

Lo stile della voce narrante si distingue per l'utilizzo di una sintassi piuttosto estesa e prevalentemente ipotattica. Il lessico ospita vocaboli appartenenti ad un registro più alto rispetto al tono generale del testo («novero», «abbaglio imputabile», «limbo», «commercio»); la componente dialettale è minima e rivela intenti quasi lessicografici: il sostantivo «o' giornalista» viene infatti utilizzato solo a fronte di una traduzione puntuale con fini argomentativi. La scrittura appare pertanto saggistica e scorrevole, e riflette la condizione sociolinguistica del personaggio. In generale, l'*ordito* sintattico del romanzo presenta una vasta gamma di costrutti frasali: l'autore non rinuncia a soluzioni brevi e paratattiche nelle parti più narrative, lasciando invece spazio alla gerarchizzazione dei periodi nei luoghi testuali più introspettivi, nei quali si osservano inversioni nella disposizione sintattica a scopi espressivi o di innalzamento stilistico. In modo analogo il lessico si presenta vario, accogliendo varianti comuni accanto a parole che denotano un registro più elevato. Le voci di Angela e Michela irrompono nel tono sostenuto del testo: i loro interventi si presentano sotto forma di discorso diretto, motivo per il quale negli enunciati compaiono molteplici fenomeni tipici del parlato. Le unità testuali sono generalmente brevi e, quando non si tratta di frasi semplici, sono organizzate tra loro soprattutto per coordinazione; a livello lessicale si registrano forme dialettali, ingressi di natura familiare («abbampato», «atturniava», «musichiava»²⁵) e lessemi di registro molto basso («Le accuse che più spesso si scaricano addosso sono quelle di “zoccola” e “puttana”. O le ridondanti “gran puttana”, “puttana pubblica”, “zoccola di marciapiede” e “troia di casino”»²⁶). Anche in questo caso le caratteristiche stilistiche riflettono la postura sociale di Angela e Michela, che si fanno portavoce di una cultura vernacolare gravata da un degrado sociale. Di seguito un esempio dove l'oralità emerge con il massimo vigore, rappresentato da un monologo di Michela.

Non ti so dire che mi sta facendo...che brutta vecchiaia! Chi mai pensava questo! Mi chiude le porte! Mi chiude dentro...zio! Sei visto, zio! Io le sono detto di non mi parlare e quella mi parla! Se tu non lo vedissi non lo putissi crede...sparisci! Mi dice sparisci! Mi so' stancata di ti vede! Songo l'intrusa...io non ti caccio, ma quella è la porta...sei pazza, sei matta, sei senza pudore, sei senz'anima...e che è? Si è scordato il Padreterno di te? E quando muori? E quando ti levi da miezo?

Non mangiano i bambini? È colpa mia. Non si vende la casa? È colpa mia²⁷.

Sono ben evidenziabili fenomeni linguistici che orientano la scrittura verso la dimensione del parlato: ripetizioni («Mi chiude...! Mi chiude...!, sei., sei..., sei..., sei...»), cambi di progetto («Songo l'intrusa...io non ti caccio»), periodi brevi e talvolta nominali («che brutta vecchiaia!>). L'erroneo impiego dell'ausiliare *essere* in luogo di *avere* («Sei visto, zio! Io le sono detto di non mi parlare») è emblematico di una lingua diastraticamente bassa. Si notano inoltre alcuni ingressi di dialetto napoletano a fini espressivi («vedissi», «putissi», «Mi so' stancata di ti vede», «Songo», «miezo»), sebbene le donne si esprimano anche in italiano. Infine, l'utilizzo della punteggiatura: la reiterazione di punti esclamativi ed interrogativi conferisce enfasi alle dichiarazioni del personaggio²⁸. Questi elementi concorrono ad affidare alla parte testuale di ambientazione familiare una «funzione impressiva»²⁹.

Il fuoco che ti porti dentro presenta invece uno stile più omogeneo, basato su un sistema a due voci (narratore e personaggi). La costruzione stilistica rilevata nell'*Abusivo* è meno presente in favore di una maggior espressività estesa a tutto il romanzo: la voce narrante presenta nel *Fuoco* una più marcata propensione verso l'enfasi, volta a suscitare l'emotività del lettore³⁰. In termini linguistici ciò si traduce nella presenza di una sintassi complessivamente più lineare, anche in occasione di riflessioni introspettive, e nella scelta di un lessico più diretto.

Mi rendo conto che l'odore materno è complesso e ha tante sfumature e i figli piccoli lo cercano su cuscini e vestiti, e crescendo ancora lo riconoscono, affievolito dal tempo, sugli abiti vecchi e negli armadi stipati della biancheria dei genitori defunti, e mi chiedo quanto abbia pesato su di me che l'odore di mia madre fosse una puzza e quanto abbia contribuito a un'avversione che dura da sempre. Ai miei occhi, alla luce di tutto ciò in cui ho creduto, lei che adesso sta chiusa in casa e aspetta la morte ha avuto una vita di merda³¹.

In un intervento assimilabile per modalità e tipologia al passo considerato per *L'abusivo* si osserva un generale abbassamento del tono su più livelli, che sembra conferire un maggior effetto di verosimiglianza alla voce narrante. Questo cambiamento è supportato dal tema più quotidiano (l'odore materno) e da un lessico più accessibile («puzza», «vita di merda»). Riguardo la sintassi l'abbassamento è, in questo passo come in altri, solo apparente: a fronte di un uso insistito della paratassi si evince una costruzione consapevole del periodo, che predilige la formula coordinante in favore di una miglior espressione del sovraffollamento emotivo descritto.

Di particolare importanza nelle sezioni dialogiche risultano gli aspetti legati al fenomeno del discorso riportato. Un esempio:

Tu? Nun ne parlammo. Tu m'he' acciso 'a dint' e 'a fore...E i libri e lo sport e gli amici, non hai mai trovato pace...E 'o pallone e 'a palestra e 'a lotta e 'a muntagna e 'a boxe e 'o fiume e 'a canoa, e manco 'a vuo' fernì mò che tieni 'na famiglia e sì addiventato vecchìo ...Chilli ca morono facenn' 'e ccose che fai tu nun me fanno nisciuna pena, è meglio che 'o ssaie!³²

Anche nel *Fuoco* molti dialoghi sono resi con il discorso diretto. Il passo sintetizza uno dei tanti confronti tra Angela e il figlio Antonio. La somiglianza fra il passaggio riportato sopra, attribuito a Michela, e il passo qui espresso da Angela è indubbia: tuttavia, elementi che nell'*Abusivo* erano tipici dello spettro familiare, come l'uso del dialetto, acquisiscono nel *Fuoco* un'importanza più marcata. In tal senso, il secondo romanzo presenta una *mimesis* linguistica più riuscita, laddove la resa grafica e fonetica del dialetto era nell'*Abusivo* solo accennata. L'oralità è presente anche in questo caso e si esprime attraverso fenomeni come l'indebolimento della testualità e l'inclinazione allo stile nominale. Il monologo di Angela appare più spontaneo, organico e sfrontato: l'autore conferisce al testo maggior espressività ed enfasi, caratteri di una scrittura più affine a una dimensione letteraria³³.

3. **L'ambientazione familiare**

Nell'*Abusivo* il nucleo familiare, composto dalla madre Angela, la nonna Michela e lo zio Rino, si fa specchio della violenza sociale napoletana: i rapporti tra parenti si traducono in continui e interminabili scontri che rappresentano, in una dimensione privata, il clima sociale della città³⁴. Più in generale, è possibile affermare che nell'*Abusivo* macro e microstoria si intersecano, sviluppandosi poi parallelamente. Nel *Fuoco*, Franchini parte da una realtà privata per farne il fulcro di una riflessione antropologica sulle origini, sulla maternità e sul senso di appartenenza. Inoltre, nel primo romanzo la descrizione familiare è prevalentemente sincronica: l'autore traccia un ritratto di tipo giornalistico della famiglia, in linea con uno dei temi principali dell'opera. Nel secondo si ricostruisce invece una storia, l'intera parabola della vita di una donna, più orientata dunque a schemi narrativi letterari.

Angela Izzo appare in entrambi i romanzi: sembra dunque legittimo domandarsi se esiste una continuità tra il personaggio nell'*Abusivo* e quello descritto nel *Fuoco* tale da permettere una totale sovrapposizione. A questo proposito, è possibile osservare che una prima grande differenza si concretizza nella funzione che i due personaggi svolgono nell'economia dell'impianto narrativo, poiché nell'*Abusivo* Angela ricopre un ruolo

secondario, mentre nel *Fuoco* è lei stessa la protagonista della vicenda narrata. In più, nell'*Abusivo* la donna appare costantemente in binomio con sua madre Michela.

Nel primo romanzo Angela si presenta come una donna rabbiosa e polemica: del suo personaggio conosciamo il nome («Io non sono Gina, sono Angela!»³⁵) e l'età, più volte ricordata («mia madre e mia nonna [...] vivono assieme da sessantacinque anni», «So' sessantacinque anni che ti tengo annanzil!»³⁶). Non si hanno invece informazioni riguardo l'aspetto fisico e il passato della donna. Il personaggio conosce uno sviluppo psicologico incentrato prevalentemente sulla violenza da lei espressa che, contrariamente a quanto accade alla madre, si manifesta attraverso un logorio fisico e mentale che trova sfogo in sfuriate rabbiose e piene di rancore. Angela predilige un lessico basso e scurrile e si avvale anche di elementi dialettali. Il personaggio di Michela trova invece più spazio tra le pagine dell'*Abusivo*. Nonostante i 93 anni è contraddistinta da singolare vitalità, continuamente ribadita all'interno delle discussioni quotidiane con la figlia («È muorto... [...] E tu... tu stai ancora ccà!», «A novant'anni! Qua' vestito? Tu ti devi ingegna' 'o taùto (la bara)!»³⁷). D'altro canto, il suo profilo psicologico è caratterizzato da una marcata negatività: Michela si distingue per la malvagità («indole malvagia»³⁸), l'aggressività («minacciava»³⁹), la gelosia («gelosia vicaria di quella della figlia»⁴⁰) e l'egoismo («Come tutte le indoli caratterizzate dal più assoluto egoismo, il Locusto...»⁴¹); inoltre, è una maniaca del controllo («ansia di controllo»⁴²) e adotta atteggiamenti di evidente falsità («falsi tentativi di conciliazione», «Era superfluo chiedersi fino a che punto [...] realmente le dispiacesse», «Sembrirebbe un pianto verosimile»⁴³). Nel *Fuoco*, Angela è addirittura la «figura simbolo degli orrori dell'Italia»⁴⁴). Gli episodi descritti dal narratore mettono costantemente in luce aspetti decisamente negativi di una personalità atipica: lo stesso autore afferma che «laddove [Angela] compare sta lì a esprimere qualche forma di disvalore»⁴⁵. La donna viene descritta ampiamente a livello psicologico, con qualche accenno, decisivo per importanza, alla sua fisicità⁴⁶: si pensi alle prime pagine, interamente dedicate alla descrizione del suo odore sgradevole. Dalla sua origine *sgherra* sino ai deliri incontrollabili pervenuti in tarda età – passando per il trasferimento a Milano e le liti con i condomini – la vita di questa madre napoletana viene scandagliata dal figlio, il quale se ne distanzia fermamente documentandone «il qualunquismo, il razzismo, il classismo, l'egoismo, l'opportunismo, il trasformismo, la mezza cultura peggiore dell'ignoranza, il rancore»⁴⁷. Il ritratto che ne fa il narratore risulta spesso difficile da accettare a causa della sua assoluta schiettezza. Nondimeno, l'autore avvicina il personaggio ad una dimensione più letteraria: le semplici questioni private di una qualunque donna meridionale assumono una portata universale. Nel suo piccolo, Angela rappresenta un «coacervo di mali nazionali»⁴⁸, in lei si

osservano «tutta una serie di orrori contemporanei»⁴⁹.

Si osserva come nell'*Abusivo* emerge principalmente nonna Michela, figura che nel *Fuoco* si eclissa lasciando completamente il *palcoscenico* ad Angela. È evidente che il personaggio di Michela sia destinato a raffigurare nell'ambiente circoscritto della famiglia il degrado sociale descritto in larga scala da Franchini⁵⁰; nello specifico, il motivo dell'importanza di Michela sembra legato al suo rapporto con la morte⁵¹. La nonna raffigura il simbolo di una violenza sociale radicata, e si contrappone alla caducità di chi, come Siani, vuole cambiare il sistema⁵². Giancarlo Siani non è l'unico personaggio a contrastare simbolicamente la violenza e la corruzione di Michela, vi è anche Rino: uomo dal carattere schivo e morigerato, lo zio incarna perfettamente questa opposizione, che si intravede anche nella sua sentenza «io sono già morto»⁵³.

Anche se il personaggio di Angela delineato ne *Il fuoco che ti porti dentro* non nega o contraddice lo stesso rappresentato nell'*Abusivo*, non è possibile sostenere che ne raffiguri la diretta evoluzione. Nel *Fuoco* Angela eredita infatti molti tratti che nell'*Abusivo* pertengono al duo Angela-Michela, a cominciare dal suo soprannome: nell'ultimo romanzo la donna viene denominata *la Talpa*⁵⁴. Il narratore esplicita il legame tra il soprannome e la volontà della donna di «starsene rintanata»⁵⁵. La dimensione animale definisce spesso nell'*Abusivo* il personaggio di Michela, non solo attraverso diverse similitudini e/o metafore («animale pernicioso», «puorcospino», «Come due vecchi animali», «sibillava strappando il piacere di scodinzolare», «bestia»⁵⁶) ma, in maniera del tutto analoga, anche all'anziana signora viene attribuito un soprannome di derivazione animale: *il Locusto*. Inoltre, con il sopraggiungere della vecchiaia, Angela acquisisce un ulteriore tratto tipico di Michela: la voracità. Nel primo romanzo l'anziana viene rimproverata da Angela per la sua golosità, tanto irresistibile da spingerla a rubare il cibo per saziarsi («E la vecchia è golosa, è *cannaruta*», «Così il Locusto ruba»⁵⁷); nel secondo, il narratore sottolinea come «la Talpa non fa che cucinare e non parla che di mangiare»⁵⁸. Da un primo apparente distacco con la dimensione culinaria nell'*Abusivo*, Angela si spinge fino ad avere una relazione simbiotica con il cibo, tanto da giungere a «curarsi con l'aglio»⁵⁹. I piatti da lei confezionati diventano inoltre rappresentativi della sua parabola esistenziale: con l'avanzare dell'età Angela «schizza olio e grasso dappertutto», «insozza» il cibo, lo «riduce in poltiglia o lo carbonizza in bocconi pietrosi»⁶⁰, al punto da portare suo figlio a «non mangiare più il cibo che prepara», poiché «è come se la sua cucina avesse seguito la parabola della decadenza fisica»⁶¹. Il legame di Angela con il cibo diventa intimo, viscerale, proprio come accadeva a Michela nell'*Abusivo*. La simbiosi delle due donne si compie anche a livello espressivo, soprattutto per quanto riguarda i monologhi: forme di espressione

analoghe al soliloquio di Michela analizzato in precedenza vengono ereditate da Angela al termine dell'*Abusivo*⁶², ma soprattutto sono caratteristiche della sua figura nel *Fuoco*⁶³. La cultura popolare di Michela, che si traduce soprattutto in proverbi e modi di dire⁶⁴, è inoltre trasmessa alla figlia Angela, che nel *Fuoco* ne fa uno dei suoi tratti distintivi a livello comunicativo⁶⁵.

4. Divergenze e affinità

Differenze sostanziali da una parte, vera e propria omologia dall'altra: le affermazioni di Franchini riguardo la somiglianza tra i due testi si rivelano esatte ed elusive al contempo. In termini di genere letterario si registra un'effettiva continuità tra i due romanzi: *Il fuoco* continua il percorso narrativo avviato da Franchini con *L'abusivo*, e dunque si inserisce nella tradizione della *non fiction*, genere che secondo la definizione di Mongelli «si serve di strategie e modalità finzionali per raccontare episodi realmente accaduti e vite veramente vissute»⁶⁶. Entrambi i romanzi possono essere ricondotti a questa categoria poiché caratterizzati da alcuni ingredienti specifici della *non fiction* contemporanea, come la «centralità del soggetto» e il «rapporto elastico con la finzionalità dei racconti»⁶⁷. Il ruolo centrale del soggetto è testimoniato dall'utilizzo di una prima persona realisticamente connotata e direttamente partecipe al racconto. Se la struttura dell'*Abusivo* alterna l'esperienza del singolo, rielaborata attraverso i ricordi, a una testimonianza di fatti concreti, nel *Fuoco* il narratore carpisce i pensieri di Angela, facoltà riservata esclusivamente a un romanziere nei confronti di un personaggio d'invenzione, il quale «non ha cose che non sa perché le inventa»⁶⁸. I romanzi intrattengono inoltre una relazione differente con la *fiction*. Seppur in misura inferiore, infatti, *L'abusivo* esibisce una componente squisitamente saggistica attraverso la riflessione metanarrativa sulla scrittura, e più nello specifico sulle differenze tra giornalismo e letteratura⁶⁹. Memore della propria esperienza personale in qualità di cronista, che gli permise di conoscere Siani, il narratore riflette infatti sull'atto di scrivere e sul ruolo che la scrittura ha avuto nell'omicidio del giornalista, concludendo che «Giancarlo Siani è morto per aver scritto»⁷⁰. L'attenzione per le isotopie tipiche del romanzo si rivela inoltre attraverso una serie di simmetrie tra l'inchiesta e la trama secondaria, evidenti ad una lettura più attenta⁷¹. Infine, il coinvolgimento emotivo conferito dall'utilizzo della prima persona orienta il romanzo verso la dimensione della *fiction*⁷². Nel *Fuoco* il coefficiente romanzesco emerge però in maniera più decisa: oltre ai motivi precedentemente enunciati (digressioni temporali, assenza della componente documentaria, resa narrativa della figura di Angela), è possibile osservare come nel suo ultimo romanzo il narratore-testimone esibisca un registro linguistico più

espressivo ed enfatico in linea con la prossimità della materia narrata. Nei due casi la *fiction* viene inoltre mescolata ad altri generi: da una parte *L'abusivo* si presenta come un'inchiesta giornalistica, dall'altra il ritratto della madre nel *Fuoco* si orienta più verso il genere del romanzo familiare. La prima opera dimostra di saper andare oltre la realtà giudiziaria del *fait divers* non volendo condurre una controinchiesta sui fatti⁷³, ma indirizzando la riflessione verso «una dimensione diversa, a-storica e tragica»⁷⁴, con introspezioni metanarrative o esistenziali. Anche nel caso del secondo romanzo si denota un distanziamento dal canone del romanzo familiare. *Il fuoco che ti porti dentro* non corrisponde *in toto* alle caratteristiche di questo genere (il *family novel* implica, secondo la definizione di Calabrese, una narrazione che coinvolga almeno tre generazioni)⁷⁵, ma sembra avvicinarsi alle *memorie di famiglia*, genere del romanzo contemporaneo che «si pone al confine tra la saga familiare e le molteplici forme di scrittura del sé»⁷⁶. Si tratta di un genere ibrido, sospeso tra la realtà autobiografica, più privata e soggettiva, e l'attendibilità conferita dal motivo familiare, referente «presunto reale o veridico»⁷⁷. A distanziarlo dalla forma tradizionale del *family novel* vi è inoltre il punto di vista (il narratore extradiegetico e onnisciente lascia spazio a quello intradiegetico e con focalizzazione interna) e lo spazio dedicato al narratore, protagonista di svariate riflessioni sullo «sviluppo della propria personalità individuale»⁷⁸. Le vicende familiari sono dunque presentate attraverso la prospettiva di uno dei suoi componenti, che le alterna a riflessioni legate alla propria personalità⁷⁹.

Al di fuori del più specifico ambito familiare, sembra delinearsi nel nuovo millennio una tecnica narrativa secondo cui il narratore in prima persona propone il racconto di un Altro, estraneo da Sé, ma con l'intento di indagare attraverso questo la propria identità⁸⁰. Franchini si inserisce perfettamente in questa nuova tendenza poiché entrambi i romanzi sono in costante dialogo con l'Altro. Nel primo, l'autore espone la propria dimensione più personale attraverso una riflessione metanarrativa che si sviluppa lungo l'intero romanzo: al centro di quest'opera, solo in apparenza destinata alla mera analisi retrospettiva del caso di cronaca, appare la passione irresistibile per la scrittura, il coraggio e la tenacia necessari per accedere al mondo del giornalismo. Con l'avanzare dell'inchiesta, a confronto non vi sono «solo due vite, ma due opposte vocazioni [...]: da una parte la vocazione all'inchiesta, allo sguardo frontale e alla denuncia; dall'altra la vocazione alla letteratura»⁸¹. La prima, inizialmente condivisa dai due personaggi (sino al momento in cui l'io narrante fuggerà da Napoli per trovare rifugio in un impiego più confortante a Milano), appartiene infine esclusivamente a Siani; la seconda è invece più conforme al narratore, che preferisce non «esporsi con le proprie parole fino al rischio personale»⁸² ma piuttosto stare nel «luogo ideale

per chi decide di parlare del mondo senza avere opinioni»⁸³. Alla diffidenza iniziale verso la dimensione letteraria (l'autore si distanzia dalla definizione di *romanzo*⁸⁴) segue un progressivo avvicinamento, che lo spingerà a preferire lo sguardo della letteratura a quello del giornalismo. Nell'ultimo romanzo l'Altro è costituito dalla madre. Tale materia ha trovato legittimazione: ciò che nel 2001 era relegato a sfondo è oggi in primo piano. È altrettanto vero che *Il fuoco* chiude la parabola iniziata con *L'abusivo*: le tecniche narrative impiegate da Franchini si mostrano rarefatte, a tratti esaurite. È il caso della componente documentaria menzionata in precedenza, quasi inesistente ne *Il fuoco che ti porti dentro*, malgrado all'autore non mancasse l'accesso al materiale. L'opera si presenta dunque come una scrittura che si nutre di realtà soprattutto grazie ad espedienti narrativi relativi alla prima persona (ovvero la quasi totale coincidenza tra l'io narrante e Antonio Franchini) ma si rivela esserlo solo in parte. A questo proposito si può ampliare la riflessione riguardo la copertina: l'immagine selezionata acquisisce un valore simbolico non in virtù della rappresentazione della madre, ma per il suo titolo, "Napoli". Essa si rivela pertanto in linea con la metafora letteraria della maternità in relazione al paese d'origine, paragone molto presente nella narrazione in questione. La funzione del paratesto non si vuole dunque improntata unicamente alla creazione dell'effetto di realtà, ma al contrario estende maggiormente la portata del valore simbolico della madre. Da questo punto di vista anche la presenza del discorso diretto nel tessuto narrativo de *Il fuoco* si rivela significativo, poiché conferisce una parvenza di realtà pur essendo un segnale stilistico di finzione⁸⁵.

Nel primo romanzo, l'io narrante prende con decisione le distanze dalla materia esposta: nel volume è infatti sviluppata la tesi secondo cui la letteratura è più conforme alla posizione del narratore rispetto al giornalismo, da cui la dichiarazione poetica dello stare *dietro le quinte*⁸⁶. Anche nei confronti della dimensione più autobiografica vi è un distacco: come ben sintetizza Alberto Casadei «i battibecchi tra questi personaggi [...] appartengono certo all'autobiografia del protagonista, ma ne esulano in quanto non essenziali a una più piena comprensione del sé».⁸⁷ Al contrario, *Il fuoco* è un libro di progressivo e lento avvicinamento: il racconto della vita di Angela si configura per il figlio come una parabola verso l'accettazione della propria madre, colei che, pur avendogli conferito «un'educazione a rovescio»⁸⁸, ha «sacrificato volentieri il suo ruolo di madre»⁸⁹ in favore di un suo riconoscimento sociale in qualità di scrittore. La morte di Angela argina definitivamente il *fuoco* che l'ha logorata per una vita intera, così come il romanzo attenua la *cenere calda*, l'odio imperante che soggiace nelle profondità di Antonio («Io lo so che è da qui che nasce il male di Angela», «Non è colpa loro, non ne sono responsabili, è come se avessero dentro un fuoco»⁹⁰). Anche lo spazio

narrativo in cui sono ambientati i romanzi assume un ruolo simbolico. *L'abusivo* narra le vicende di un giovane napoletano che si sposta verso Milano in attesa di una nuova vita: la separazione è dunque fisica ed emblematica. Nel *Fuoco* il movimento è inverso: dopo una vita trascorsa nella città partenopea, Angela raggiunge il figlio a Milano e trascorre con lui gli ultimi anni della propria esistenza. Il ricongiungimento tra i due si compie simbolicamente nel momento in cui il narratore si impegna a comprendere il motivo dell'odore sgradevole emanato dalla madre e descritto ampiamente nelle prime pagine del romanzo: «Anche la sua puzza [...] forse serve [...] a ribadire la presenza e a tenere lontano chi sconfina nel suo territorio»⁹¹. Per quanto graduale, questo processo non è confinato al rapporto madre-figlio, ma coinvolge anche il lettore, spettatore diretto della *recita* messa in atto da Angela e Antonio con i loro litigi: alcuni studiosi hanno segnalato che un personaggio così sgradevole può comunque esercitare un «fascino»⁹² notevole o di identificazione⁹³.

5. Prospettive future

In conclusione è possibile confermare, in linea con quanto dichiarato da Franchini, che *Il fuoco che ti porti dentro* rappresenta l'ultimo atto di una stagione letteraria iniziata con *L'abusivo*. D'altra parte, lo scarto tra i due libri non è «poco». Dalla compresenza di un io narrante autobiografico fino al piano tematico, l'analisi ha permesso di evidenziare tra i due romanzi tante analogie quante discrepanze. L'approfondimento familiare realizzato mediante la figura di Angela ha permesso di testimoniare su scala ridotta lo sviluppo del soggetto legato alla famiglia, il quale ha acquisito importanza al punto da costituire il motivo principale di un intero volume. Le pubblicazioni dell'ultimo decennio suggeriscono l'affermarsi di una tendenza nel romanzo familiare contemporaneo⁹⁴, che spesso si declina in un racconto focalizzato su una singola figura (genitoriale), la cui vicenda viene riportata dalla prospettiva di un narratore appartenente allo stesso nucleo familiare. Inoltre, nonostante queste figure si presentino con caratteri diversi, sono legate ad una storia capace di illuminare alcuni aspetti del narratore⁹⁵. Seppure in una conformazione più ridotta, l'istituzione familiare continua a ricoprire uno spazio importante negli scritti del giorno d'oggi; una più marcata evoluzione riguarderebbe piuttosto la sua funzione. Si riscontra nella narrativa della *non fiction* l'inclinazione ad adottare l'ambito familiare prevalentemente nelle vesti di un referente «garante di realtà», che testimoni dunque la veridicità del racconto⁹⁶. Riportare vicende della vita di un proprio caro, ricordando così persone e luoghi realmente esistenti, esclude essenzialmente la possibilità di alterare il vero. In aggiunta, la prossimità dei membri del cerchio familiare sembra costituire per il narratore uno «spazio sicuro», una zona abbastanza

vicina al Sé da permettere una vasta gamma di riflessioni introspettive pur nel contesto di un discorso sull'Altro. Nella prospettiva di ampliarne lo studio e definirne più precisamente le peculiarità è necessario estendere l'esame ad altri romanzi contemporanei narrati in prima persona che presentino ambientazioni familiari: di certo il materiale non manca⁹⁷.

SONIA GLAUSER

Université de Lausanne

Bibliografia

Edizioni

- A. FRANCHINI, *L'Abusivo*, Marsilio, Venezia 2001 (poi Feltrinelli, Milano 2020).
 A. FRANCHINI, *Cronaca della fine*, Marsilio, Venezia 2003.
 A. FRANCHINI, *Gladiatori*, Mondadori, Milano 2005.
 A. FRANCHINI, *Signore delle lacrime*, Marsilio, Venezia 2010.
 A. FRANCHINI, *Il fuoco che ti porti dentro*, Marsilio, Venezia 2024.

Bibliografia critica

- E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.
- AA. VV., *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 1-111.
- C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.
- S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV. *Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.
- A. CASADEI, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007.
- R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- AA.VV., *Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma 2021.
- M. DARDANO, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010.
- R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- M. FARINA, *Il fuoco che ti porti dentro*, recensione, in «il Mulino», 03.05.2024.
- C. GIUNTA, *Vent'anni fa usciva L'abusivo di Antonio Franchini*, in «Il Foglio», 17.04.2021.
 URL: <https://claudiogiunta.it/2021/04/ventanni-fa-usciva-labusivo-di-antonio-franchini/> (consultato in data 27 marzo 2025).
- C. GIUNTA, *Su "Il fuoco che ti porti dentro" di Antonio Franchini*, in «Il Foglio», 06.04.2024.
 URL: <https://claudiogiunta.it/2024/04/su-il-fuoco-che-ti-porti-dentro-di-antonio-franchini/> (consultato in data 27 febbraio 2025)
- A. FERRARI-L. LALA, *Interpunzioni creative. Esempi letterari degli anni Duemila*, Franco

Cesati, Firenze 2021.

AA.VV., «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020.

L. MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019.

L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma 2014.

L. MATT, *Manuale di stilistica*, Vallecchi, Firenze 2024.

M. MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre», IV, 2015, pp. 165-184.

R. PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma 2014.

R. PALUMBO MOSCA, *Che cos'è la non fiction*, Carocci, Roma 2023.

S. RICCIARDI, *Gli artefici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.

G. SIMONETTI, *La letteratura circostante, narrativa e poesia dell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

G. SIMONETTI, *La letteratura richiede forza. Intervista ad Antonio Franchini*, in «Snaporaz», 30 aprile 2024. URL: <https://www.snaporaz.online/la-letteratura-richiede-forza-intervista-ad-antonio-franchini/> (consultato in data 27 febbraio 2025)

G. SIMONETTI, *Narratori italiani, purché si resti in famiglia*, in «Il Manifesto», 08.03.2025.

URL: <https://ilmanifesto.it/narratori-italiani-purche-si-resti-in-famiglia> (consultato in data 27.03.2025).

C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012.

C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.

Note

* Ringrazio Gianluigi Simonetti per l'attenta revisione e i preziosi suggerimenti, nonché tutte le colleghe e i colleghi della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna con cui è stato possibile confrontarsi durante l'elaborazione del presente contributo. Un ringraziamento particolare va inoltre a Domenico Starnone, con il quale ho avuto il piacere di discutere dell'argomento nel contesto delle sue lezioni losannesi tenutesi lo scorso ottobre.

¹ G. Simonetti, *La letteratura richiede forza. Intervista ad Antonio Franchini*, in «Snaporaz», 30 aprile 2024.

² *Ibidem*.

³ A. Franchini, *Il fuoco che ti porti dentro*, Marsilio, Venezia 2024. D'ora in poi solo *Fu*.

⁴ G. Simonetti, *La letteratura richiede forza. Intervista ad Antonio Franchini*, in «Snaporaz», 30 aprile 2024.

⁵ R. Palumbo Mosca, *La non fiction*, in AA.VV., *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma 2021, p. 152.

⁶ A. Franchini, *L'abusivo*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 192. D'ora in poi solo *Ab*.

⁷ R. Palumbo Mosca, *op. cit.*, p. 152.

⁸ G. Simonetti, *La letteratura circostante, narrativa e poesia dell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 84.

⁹ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 187.

¹⁰ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 84.

¹¹ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 46.

¹² A. Franchini, *Fu*, cit., p. 12.

¹³ *Ivi*, p. 85.

¹⁴ Fa eccezione un unico caso, in cui le due trame convergono (*Ab*, p. 46): il forte contrasto dato dall'incontro di materia comica e tragica rende immediatamente evidente il cambio di prospettiva (vd. A. Casadei, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 130-131).

¹⁵ A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 199-200: «Allora ho capito che forse stavo facendo una cosa simile, stavo scrivendo un muro a secco usando vecchie e difformi pietre, le macerie inutili che si accumulano in un angolo di ogni stanza della vita [...]. Così queste pagine sarebbero un muro a secco, non troppo alto, eretto nell'unica terra in cui una costruzione del genere, così fuori tempo e inutile, abbia senso, la terra dove non si vive più». Sulla relazione tra la struttura narrativa e la metafora si veda anche S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 83-85 e C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, p. 175.

¹⁶ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 88.

¹⁷ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 216.

¹⁸ E. Canzaniello, *Introduzione*, in *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, p. 3.

¹⁹ M. Farina, *Il fuoco che ti porti dentro*, recensione, in «il Mulino», 03.05.2024.

²⁰ Enzo Perez (*Ab*, pp. 63-78), Amato Lamberti (*Ab*, pp. 88-97), Francesco Romanetti (*Ab*, pp. 99-109), Daniela Limoncelli (*Ab*, pp. 111-119), Paolo Siani (*Ab*, pp. 120-127), Maurizio Cerino (*Ab*, pp. 156-171) e Giulio Di Donato (*Ab*, pp. 182-190).

²¹ A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 106, e 145.

²² *Ivi*, p. 148.

²³ R. Palumbo Mosca, *op. cit.*, p. 153.

²⁴ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 11.

²⁵ *Ivi*, rispettivamente pp. 18, 37, 87.

²⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁷ *Ivi*, p. 51.

²⁸ A. Ferrari-L. Lala, *Interpunzioni creative. Esempi letterari degli anni Duemila*, Franco Cesati, Firenze 2021, pp. 117-118, 124-126.

²⁹ La locuzione viene utilizzata da Maurizio Dardano per descrivere alcune «scene drammatiche» presenti in *Gomorra*, cfr. M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010, p. 65.

³⁰ Luigi Matt riflette sull'inclinazione contemporanea all'enfasi espressiva in L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma 2014, pp. 145-156.

³¹ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 8.

³² *Ivi*, p. 144.

³³ R. Palumbo Mosca, *Che cos'è la non fiction*, Carocci, Roma 2023, pp. 27-28, 47.

³⁴ C. Tirinanzi De Medici, *op. cit.*, p. 175.

³⁵ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 30.

³⁶ *Ivi*, pp. 17 e 46.

³⁷ *Ivi*, pp. 18 e 26.

- ³⁸ Ivi, p. 18.
- ³⁹ Ivi, p. 41.
- ⁴⁰ Ivi, p. 19.
- ⁴¹ Ivi, p. 49.
- ⁴² Ivi, p. 19.
- ⁴³ Ivi, pp. 45, 49 e 52.
- ⁴⁴ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 135.
- ⁴⁵ Ivi, p. 214.
- ⁴⁶ Ad es. alle pp. 54-55.
- ⁴⁷ Ivi, p. 134.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ G. Simonetti, *La letteratura richiede forza*, cit.
- ⁵⁰ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 214)
- ⁵¹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 85-86.
- ⁵² S. Ricciardi, *op. cit.*, pp. 90-91 e L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 162-166.
- ⁵³ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 99. Vedi anche S. Ricciardi, *op. cit.*, p. 90.
- ⁵⁴ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 112.
- ⁵⁵ Ivi, p. 112.
- ⁵⁶ A. Franchini, *Ab*, cit., rispettivamente pp. 18, 30, 40, 50, 54.
- ⁵⁷ Ivi, p. 41.
- ⁵⁸ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 126.
- ⁵⁹ Ivi, p. 129.
- ⁶⁰ Ivi, p. 131.
- ⁶¹ Ivi, p. 128.
- ⁶² A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 201-203.
- ⁶³ A. Franchini, *Fu*, cit., ad es. pp. 135-136.
- ⁶⁴ A. Franchini, *Ab*, cit., ad es. p. 21.
- ⁶⁵ Ad es. A. Franchini, *Fu*, cit., pp. 70 e 78.
- ⁶⁶ M. Mongelli, *Nonfiction novel e New journalism*, in AA.VV., *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma 2021, p. 116.
- ⁶⁷ C. Tirinanzi De Medici, *op. cit.*, p. 176.
- ⁶⁸ M. Mongelli, *op. cit.*, p. 120; citazione da A. Franchini, *Fu*, cit., p. 214.
- ⁶⁹ Ad es. A. Franchini, *Ab*, cit. pp. 80-81.
- ⁷⁰ Per un approfondimento sul ruolo della scrittura nel romanzo si rimanda a A. Casadei, *op. cit.*, pp. 127-129 e R. Donnarumma, *op. cit.*, pp. 188-190; per la citazione si veda A. Franchini, *Ab*, cit., p. 144.
- ⁷¹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 85-87.
- ⁷² M. Mongelli, *op. cit.*, p. 117.
- ⁷³ A. Casadei, *op. cit.*, p. 127.
- ⁷⁴ R. Palumbo Mosca, *op. cit.*, p. 153.
- ⁷⁵ S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV. *Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, p. 638, citato da E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporanea*, in *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, p. 7.
- ⁷⁶ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporanea*, in *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, p. 6.
- ⁷⁷ E. Canzaniello, *op. cit.*, p. 3.
- ⁷⁸ E. Abignente, *Memorie di famiglia*, cit., pp. 7-8 (cit. p. 8). Per ulteriori approfondimenti si rimanda anche a E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.
- ⁷⁹ E. Abignente, *Rami nel tempo*, cit., pp. 52-54.
- ⁸⁰ G. Simonetti, *Narratori italiani, purché si resti in famiglia*, in «Il Manifesto», 08.03.2025.
- ⁸¹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 86.
- ⁸² A. Franchini, *Ab*, cit., p. 81.
- ⁸³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 86-87; per la citazione si veda A. Franchini, *Ab*, cit., p. 13.
- ⁸⁴ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 144.
- ⁸⁵ M. Mongelli, *op. cit.*, p. 117.
- ⁸⁶ A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 8-10.
- ⁸⁷ A. Casadei, *op. cit.*, p. 130.
- ⁸⁸ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 9.

⁸⁹ Ivi, p. 216.

⁹⁰ Ivi, pp. 109-110.

⁹¹ Ivi, p. 137.

⁹² G. Simonetti, *La letteratura richiede forza*, cit.

⁹³ Nella sua recensione al romanzo Claudio Giunta afferma: «è una storia per me familiare, e paragrafi interi avrei potuto scriverli io» (C. Giunta, *Vent'anni fa usciva L'abusivo di Antonio Franchini*, in «Il Foglio», 17.04.2021).

⁹⁴ Tra i volumi pubblicati prima del *Fuoco* si possono citare: R. Campo, *Dove troverete un padre come il mio*, Ponte alle Grazie, Milano 2015; M. Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017; D. Orecchio, *Mio padre la rivoluzione*, Minimum Fax, Roma 2017; C. Durastanti, *La straniera*, La nave di Teseo, Milano 2019; M. Aime, *Gina. Diario di un addio*, Ponte alle Grazie, Milano 2019; M.A. Ferrari, *Mia sconosciuta*, Ponte alle Grazie, Milano 2020; M.G. Calandrone, *Splendi come vita*, Ponte alle Grazie, Milano 2021; R. Ventrella, *Benedetto sia il padre*, Mondadori, Milano 2021; M.G. Calandrone, *Dove non mi hai portata*, Einaudi, Torino 2022; G. Scomazzon, *La paura ferisce come un coltello arrugginito*, Nottetempo, Milano 2023; E. Trevi, *La casa del mago*, Ponte alle Grazie, Milano 2023; G. Corsalini, *La condizione della memoria*, Guanda, Milano 2024; D. Voltolini, *Invernale*, La nave di Teseo, Milano 2024.

⁹⁵ G. Simonetti, *Narratori italiani, purché si resti in famiglia*, cit.

⁹⁶ E. Canzaniello, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁷ Nei pochi mesi che sono trascorsi dalla pubblicazione del *Fuoco* sono apparsi i seguenti volumi: F. de Paolis, *Da parte di madre*, Feltrinelli, Milano 2024; N. Terranova, *Quello che so di te*, Guanda, Milano 2025, A. Bajani, *L'anniversario*, Feltrinelli, Milano 2025; M. Desiati, *Malbianco*, Einaudi, Torino 2025.

ROMANZI MULTIGENERAZIONALI D'OGGI

Il romanzo multigenerazionale è un genere ibrido che accompagna lo sviluppo del romanzo moderno e funge da specchio per parlare del mondo, ma anche per affrontare i delicati temi della Storia e della memoria a partire dalla soglia del nuovo millennio. Nonostante le sue caratteristiche lo rendano un genere universale, nei testi multigenerazionali contemporanei si registra un notevole cambio di prospettiva rispetto a quelli ottocenteschi. Tale trasformazione passa attraverso mutamenti formali e stilistici, il lavoro di ricerca nel tempo e il viaggio nello spazio, ma anche una diversa concezione della famiglia e della donna, nonché la tendenza a guardare al futuro attraverso la prosecuzione della genealogia e del dialogo fra le generazioni.

Parole chiave: *romanzo multigenerazionale, genealogia, letteratura contemporanea, storia familiare, prospettiva narrativa, sguardo al futuro*

The multigenerational novel is a hybrid genre that has developed alongside the modern novel, serving as a mirror to reflect on the world while also addressing the delicate themes of History and memory from the threshold of the new millennium. Despite its universal characteristics, contemporary multigenerational novels exhibit a significant shift in perspective compared to those of the 19th century. This transformation is marked by formal and stylistic changes, a deep engagement with historical research and spatial exploration, as well as a redefined conception of family and women. Moreover, there is a tendency to look toward the future through

the continuation of genealogy and the dialogue among generations.

Keywords: *multi-generational novel, genealogy, contemporary literature, family history, narrative perspective, look at the future*

1. Generazioni che attraversano la Storia

Basta sfogliare il catalogo di una qualsiasi casa editrice o intrattenersi a conversare con la maggior parte dei lettori, ivi compresi quelli “forti”, per rendersi conto che, nonostante il grande interesse risvegliatosi negli ultimi anni rispetto a questo sottogenere, persistono lacune e fraintendimenti rispetto all’identità del romanzo multigenerazionale – anche conosciuto come romanzo di famiglia¹ o romanzo genealogico². Ciò che lo caratterizza e distingue dal più ampio romanzo familiare è la presenza di almeno tre generazioni della stessa famiglia che fungono da protagonista collettivo della storia, instaurando fra loro – attraverso la progressione temporale e le reciproche influenze – una relazione pluricentrica di opposizione, sottomissione o conciliazione che si riflette nel rapporto con il mondo e con la Storia e che prevede, in ogni caso, il superamento di sé e della situazione presente. Anche d’accordo con Bude³, questo meccanismo di funzionamento è appunto caratteristico di una genealogia almeno tripartita e si distanzia dalla dinamica binaria conciliativa o contrastiva più tipica del romanzo familiare in senso ampio, ove – rispetto al romanzo multigenerazionale – il discorso è tendenzialmente incentrato sulla dialettica fra membri appartenenti alla stessa o a due diverse generazioni, come quella tra fratelli, tra madre e figlia o padre e figlio.

Il romanzo multigenerazionale o di famiglia può dunque essere visto come sottocategoria «in senso stretto»⁴ del romanzo familiare, anche se la volontà esemplificativa non deve indurre nel rischio di categorizzare troppo rigidamente generi ampi e necessariamente ibridati, i quali si rimodellano continuamente all’interno dell’universo letterario come categorie prototipiche che, a differenza di quelle aristoteliche, sono flessibili e aperte ad accogliere o a non accogliere un elemento secondo diversi gradi di rappresentatività di quest’ultimo⁵. Accade così che un testo come *Il Gattopardo*⁶ di Giuseppe Tomasi di Lampedusa sia collocabile alla frontiera tra il romanzo familiare e quello di famiglia, mentre *Il mio nome a memoria*⁷ di Giorgio van Straten risponda non solo al genere multigenerazionale e delle «memorie di famiglia»⁸, ma anche all’*autofiction*. Va inoltre ricordato che, anche quando si presenta in forma di serie o di ciclo, il romanzo multigenerazionale «è sempre, almeno in parte, un romanzo storico»⁹; non tanto per una mera questione cronologica, ovvero per il fatto di partire «da un tempo remoto,

lontano dal presente, per arrivare alla contemporaneità»¹⁰, bensì per il modo preponderante in cui il contesto sociale, politico ed economico entrano nella narrazione e la definiscono. In effetti, il ruolo centrale della genealogia-protagonista, osservata nella dimensione media dell'esistenza lungo un arco di tempo generalmente piuttosto ampio, determina il rapporto privilegiato del romanzo multigenerazionale con le questioni dell'identità – sia individuale che collettiva –, con la memoria e con la Storia; come rammenta Marina Polacco, apripista degli studi su questo sottogenere in Italia

il romanzo di famiglia ha sempre un'ambizione totalizzante. La storia della famiglia è degna di racconto non solo in sé, in quanto permette di mettere in scena tutta una serie di passioni e di complicazioni psicologiche e relazionali, ma soprattutto in quanto fornisce un percorso privilegiato per parlare di *altro*. Tale slittamento avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica un'intera epoca storica¹¹.

In altre parole, per mezzo dell'esistenza familiare osservata attraverso più generazioni – spesso conviventi nello spazio intimo e asfittico della casa di famiglia – lungo un arco temporale ampio, il romanzo multigenerazionale finisce per interrogare il mondo: proprio questa è la seconda caratteristica distintiva che rende questo genere contemporaneamente universale e soggetto a grandi trasformazioni sia nel tempo che nello spazio.

2. Lo sviluppo del romanzo multigenerazionale

Per comprendere il romanzo multigenerazionale della contemporaneità è necessario seguirne lo sviluppo, tenendo conto di tutti gli aspetti non solo prettamente letterari, ma anche storici, sociologici e antropologici che lo hanno influenzato e lo hanno trasformato in un sottogenere complesso e denso di significati.

In primo luogo, bisogna tenere presente che il nucleo portante del romanzo multigenerazionale, ovvero la genealogia, accompagna la storia dell'uomo fin dall'Antichità, come rivela la cosmogonia greca, ad esempio, la quale dà conto delle origini del mondo per mezzo della discendenza di Chaos, che dalla terra Gea e dal suo sposo e figlio Urano conduce fino a Crono e a Zeus. Anche più tardi, l'immaginario ebraico – e dunque anche quello cristiano – collegano il passato al presente e al futuro attraverso una precisa logica multigenerazionale che raccoglie le vicende relative alle prime generazioni dell'umanità e alle discendenze dei quattro patriarchi d'Israele, mentre nel Nuovo Testamento il Vangelo di

Matteo enumera le generazioni che separano Adamo da Davide, da Ieconia e da Gesù Cristo; la Sacra Famiglia stessa, di fatto, rappresenta il modello familiare in cui culmina questa catena genealogica.

Come spiega Jan Assmann, la rilevanza ancestrale del concetto di genealogia risiede nel suo potenziale di riconoscimento identitario:

La genealogia è una forma di superamento del salto fra il presente e il tempo delle origini, e legittima un ordine e un'istanza attuali, riconnettendosi a qualcosa di originario senza fratture o punti di sutura¹².

Sia i legami di sangue in senso verticale, ovvero quelli di discendenza, sia quelli in senso orizzontale, ovvero di parentado, delineano una tradizione che colma lo spazio fra epoche e situazioni distanti nel tempo, ma anche nello spazio, e delimitano il campo all'interno del quale l'individuo nasce e si forma in quanto tale. È proprio per via di questo loro potenziale di legittimazione identitaria che le prime forme di scrittura coincidono con annotazioni di tipo genealogico, a partire da quelle tabellari e simboliche:

Queste abbracciano l'intera forbice di rappresentazioni narrative, tabellari, grafiche e simboliche. Registri e tabelle costruiscono una sorta di passaggio fra le rappresentazioni mitiche e iconografiche, soprattutto nelle tradizioni genealogiche antiche e bibliche spesso l'enumerare e il raccontare coincidono ancora. In questo senso, la storia del sapere genealogico può essere descritta solamente nel contesto della storia dei suoi media e modi di rappresentazione. O più precisamente: la genealogia è la storia delle pratiche simboliche, iconografiche e retoriche, dei sistemi di annotazione e delle tecniche culturali attraverso cui viene trasmessa la conoscenza di stirpi e discendenze o del susseguirsi della vita nel tempo¹³.

Anche se la preoccupazione genealogica accompagna l'umanità da sempre, però, è a partire dal Medioevo che la questione della discendenza assume particolare rilievo per la difesa e la trasmissione dei titoli e del patrimonio non solo fra l'aristocrazia, ma anche all'interno della nuova classe mercantile¹⁴: a partire dai secoli X e XI, il concetto di genealogia subisce un progressivo processo di normalizzazione nell'immaginario collettivo della società europea, fra l'altro anche attraverso opere letterarie come il *Roman de Perceforest*¹⁵, il quale racconta le vicende fittizie legate alla dinastia di re Artù. Sorge così, dapprima, la tradizione di annotare filiazioni e unioni tra le famiglie dominanti all'interno dei nobiliari, apportando eventuali modifiche a seconda del committente e dei rapporti di potere; un esempio di questo

tipo di scrittura è rappresentato dai *livros de linhagens* che riguardano le famiglie dominanti del Portogallo.

La Penisola iberica, di fatto, è la prima area in cui liste di nomi e riferimenti schematici vengono integrati con brani prettamente narrativi. Presto, tale modello si estende anche alle classi borghesi europee, per esempio attraverso le annotazioni fra le pagine dei *libri dei conti*, che assumono poi una forma narrativa autonoma nei *libri di famiglia* e nelle *ricordanze*, per citarne uno, basti pensare ai *Libri della famiglia*¹⁶ di Leon Battista Alberti, in cui l'umanista e architetto – figlio naturale riconosciuto di Lorenzo Alberti – cerca di offrire un quadro familiare ideale per nobilitare il nome del casato e, al tempo stesso, rivendicare il suo ruolo in quanto erede del nome e del patrimonio di famiglia. Una variante successiva delle annotazioni genealogiche è rappresentata dai cosiddetti *Memorbücher* in ambiente luterano e puritano, ovvero le Bibbie domestiche ove venivano registrati i principali fatti riguardanti la discendenza familiare.

La storia del romanzo multigenerazionale è indissolubilmente legata a quella delle scritture genealogiche sia private che pubbliche – in particolare con la nascita e la crescita dei registri demografici ufficiali intorno alla fine del XVII secolo¹⁷ – e allo sviluppo del romanzo moderno dal 1550 al 1800 circa: il primo romanzo multigenerazionale maturo è *Castle Rackrent*¹⁸, pubblicato nel 1800 da Maria Edgeworth in Inghilterra, ovvero in uno dei primi territori che danno alla luce moderni romanzi storici, di destino e familiari. Il sottogenere multigenerazionale, in effetti, rappresenta un'evoluzione naturale dei romanzi storici e di destino, laddove però il protagonista è collettivo – e non individuale, a differenza di testi come *Pride and Prejudice*¹⁹ di Jane Austen – e la genealogia diventa il mezzo prediletto per scandagliare il passato e il presente, addomesticando l'immensa materia del reale. È proprio quest'ultimo aspetto che, nelle parole di Stefano Calabrese, fa della discendenza un meccanismo privilegiato per il romanzo ciclico della stagione realista durante il XIX secolo: i legami familiari fungono da collante fra epoche storiche, situazioni sociali ed esperienze personali anche molto distanti, cosicché molte pubblicazioni a puntate e numerose serie o cicli romanzeschi adottano la parentela per costruire impalcature narrative talvolta immense²⁰. Per fornire qualche esempio, si può pensare alla serie di venti romanzi *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*²¹ di Emile Zola: i testi escono fra il 1871 e il 1893 e ripercorrono le storie dei membri della famiglia attraverso un intero secolo, dal 1768 al 1878, secondo il principio dell'osservazione scientifica oggettiva di tipo naturalista, ovvero rinunciando a intervenire in alcun modo per abbellire la realtà sociale caratterizzata dalla vana lotta per la sopravvivenza nel reiterarsi delle medesime circostanze.

Un caso simile, ma ben diverso nei modi e negli intenti, è quello dei sei romanzi pubblicati fra il 1872 e il 1880 da Gustav Freytag, intitolato *Die Ahnen* (Gli antenati)²², che narra in toni ottimisti la storia e i successi della linea di discendenza maschile di una nobile famiglia tedesca dal 357 d.C. fino alla metà del secolo XIX, passando attraverso la Riforma protestante, i moti del 1848 e, in generale, la speranza di costruire una Germania unita e liberale. Altra serie di rilievo, in area italiana, è invece quella che Federico De Roberto dedica alla famiglia Uzeda, pubblicando *L'Illusione* (1891), *I Viceré* (1894) e *L'Imperio* (1929)²³; all'interno di questa trilogia, tuttavia, il secondo volume funziona di per sé come romanzo multigenerazionale in cui tre generazioni si confrontano e, soprattutto, si scontrano in nome di quel

desiderio sfrenato e prepotente di dominare e di godere. Piacere e autoaffermazione (rappresentata in primo luogo dalla ricchezza e dal potere materiale che ne deriva) si equivalgono, anche se di volta in volta è l'uno dei due a prevalere²⁴.

La brama di denaro e potere dell'antica stirpe di viceré spagnoli in Sicilia fa sì che, al momento della morte della tirannica matriarca Teresa Uzeda di Francalanza, vengano alla luce i mai sedati conflitti tra i fratelli, i figli e i nipoti di lei per questioni legate all'eredità, ai beni e ai matrimoni, mentre ciascuno si atteggia in modo egoistico per ottenere i propri scopi e trarre profitti sullo sfondo dei cambiamenti politici di un'Italia post-unitaria e liberal-moderata. In questo nuovo assetto sociale sanno muoversi abilmente lo zio Duca d'Oragua e, soprattutto, il giovane nipote Consalvo per mantenere i loro privilegi aristocratici all'interno della classe borghese emergente e, infine, essere eletti deputati a Roma proprio in virtù della fiducia accordata loro – seppur infondata e mal riposta – in quanto membri delle famiglie nobili storicamente dominanti e capaci di adulare la popolazione con promesse vuote e ambigue:

La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano; certo, tra la Sicilia di prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d'oggi pare ci sia un abisso; ma la differenza è tutta esteriore. Il primo eletto col suffragio quasi universale non è né un popolano, né un borghese, né un democratico: sono io, perché mi chiamo principe di Francalanza. Il prestigio della nobiltà non è e non può essere spento²⁵.

La lucida analisi che Consalvo fa della società e del permanere delle stesse persone nelle posizioni di potere rende *I Viceré* un romanzo storico, oltre che multigenerazionale, estremamente sensibile agli sviluppi – o meglio, alla loro mancanza – delle dinamiche

politiche che caratterizzano l'epoca risorgimentale; peraltro, ciò avviene a una scarsa distanza storica dai fatti narrati e da una prospettiva antistoricistica e piuttosto pessimista, senza che ciò intacchi, in realtà, la natura storica che caratterizza quest'opera²⁶.

Lo stretto legame fra Storia e genealogia si conferma in tutta Europa nell'epoca a cavallo fra Ottocento e Novecento, quando numerosi romanzi sfruttano le potenzialità narrative che risiedono nei rapporti parentali e intergenerazionali per fronteggiare problemi che superano il mero funzionamento della vita familiare e tematizzano, invece, questioni sociali e politiche che arrivano a toccare la dimensione regionale e nazionale; basti pensare a *Os Maias*²⁷ di Eça de Queirós, che esemplifica tramite la genealogia familiare la decadenza e l'epigonismo culturale del Portogallo del tempo, oppure a *Buddenbrooks*²⁸ di Thomas Mann, spesso percepito come punto chiave nella storia del romanzo multigenerazionale europeo non tanto perché sia effettivamente il primo nel suo genere, ma perché è l'opera che più maturamente incarna quell'inzeppamento del meccanismo multigenerazionale che spesso si manifesta nelle opere moderniste attraverso l'incapacità dei figli di opporsi ai genitori e prendere il loro posto secondo il principio naturale della successione²⁹. Ogni generazione dopo quella del vecchio Johann, infatti, mostra un grado sempre maggiore di debolezza sia fisica – esemplificata dalla salute cagionevole, dai denti gialli e dall'incarnato pallido – che mentale, la quale si traduce in una tensione costante, nella seduzione via via crescente per la musica e per l'amore omosessuale e, infine, nell'incapacità di concludere affari oculati e vantaggiosi. L'apice del degrado familiare viene raggiunto dal piccolo Hanno Buddenbrook, il quale traccia una linea sotto al proprio nome all'interno del libro di famiglia perché già convinto, in una sorta di consapevole premonizione della propria morte precoce, «...che poi non ci sarebbe stato più niente...»³⁰.

Nel corso del XX secolo il romanzo multigenerazionale continua a esprimersi ed evolversi, anche se a livello generale sembrano guadagnare più terreno le opere a carattere familiare, nelle quali si confrontano padri e figli, fratelli e sorelle, oppure cugini. Ciò avviene probabilmente a causa del suddetto acuirsi del conflitto generazionale e degli ingenti mutamenti sociali, i quali fanno sì che la preoccupazione per le origini e per la decadenza presente lasci progressivamente spazio al problema delle forze distruttive interne al nucleo familiare, come fa giustamente notare Jobst Welge³¹. Così, se continuano a uscire cicli e romanzi multigenerazionali come *The Forsyte Saga*³² di John Galsworthy, *Il mulino del Po*³³ di Riccardo Bacchelli, *Menzogna e sortilegio*³⁴ di Elsa Morante, *Billard um halb zehn*³⁵ di Heinrich Böll, sempre più spesso prendono forma testi familiari che restringono il campo di confronto a due, o addirittura a una sola generazione anche se strutturati in più volumi, come *Les*

*Thibaults*³⁶ di Roger Martin du Gard. Per esempio, in ambito italiano, *I vecchi e i giovani*³⁷ di Luigi Pirandello pone l'accento sulla delusione della generazione più anziana rispetto ai miti garibaldini nella Sicilia dopo l'Unità e sul trasformismo politico dei giovani. In una direzione simile va anche *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ambientato anch'esso sull'isola e incentrato sulla figura del principe di Salina, capostipite della dinastia e ultimo vero rappresentante dei valori aristocratici prima dell'imborghesimento sociale e morale successivo all'annessione. Poco più tardi, *Lessico familiare*³⁸ di Natalia Ginzburg sfrutta il principio delle memorie di famiglia per rammentare, dal punto di vista della io narrante ancora bambina, i termini, i motti e le formule reiterate all'interno dell'ambiente domestico marcato da diverse provenienze regionali, relazioni di potere, compromessi, scontri e affetti che attraversano la dura epoca fascista fino al dopoguerra.

Tra la fine del Novecento e l'inizio degli anni Duemila, un po' ovunque in Europa – a partire dalla Germania – i romanzi sia familiari che multigenerazionali si affermano come strumento letterario e culturale privilegiato per riflettere sul passato, sulle colpe storiche e sul significato dell'identità collettiva familiare e nazionale: in risposta alle fratture storico-politiche che chiudono il «secolo breve»³⁹ – in primo luogo lo scioglimento dei due blocchi mondiali –, alle trasformazioni dell'istituzione familiare sul piano sociale e antropologico, nonché alle nuove possibilità digitali di archiviazione e rielaborazione della memoria, si assiste all'interesse crescente verso le pubblicazioni di tipo storico-genealogico che hanno l'obiettivo di fare chiarezza sul passato in funzione del presente e del futuro. Anche in Italia, in effetti, non mancano ottimi esempi di romanzi familiari e multigenerazionali che mirano a fare i conti con i traumi e gli errori avvenuti non solo nel corso del Novecento, ma già a partire dal «peccato originale» dell'Unità italiana realizzata militarmente, ma non culturalmente, nonché con le fratture geografiche che spaccano il Paese e rendono tanto più grave la sfiducia storica nei confronti dello Stato e della sua capacità di garantire la tutela e il benessere dei cittadini. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, sono proprio queste dinamiche a determinare un notevole cambio di passo del romanzo multigenerazionale contemporaneo rispetto ai suoi antenati storici tardo-ottocenteschi e primo-novecenteschi.

3. Romanzi multigenerazionali d'oggi

Come si è detto, le opere multigenerazionali rappresentano un mezzo eccellente per ragionare sulle vicende storiche e sociali, nonché sulle questioni dell'identità individuale e collettiva, perché rappresentano di per sé un dispositivo di scansione temporale attraverso le decadi e collegano l'esistenza individuale nella dimensione media dell'esperienza domestica

allo studio del mondo interiore del singolo, da un lato, e ai grandi eventi politici e antropologici che toccano la realtà regionale, nazionale o addirittura internazionale, dall'altro. Questa è la caratteristica principe che rende tali opere particolarmente apprezzate attraverso i secoli e a diverse latitudini, indipendentemente dal valore letterario o sociale dell'opera; tuttavia, rispetto al romanzo multigenerazionale del passato, in quello della contemporaneità sono avvenute importanti trasformazioni sia formali che stilistiche e contenutistiche. La prima di queste è, senz'altro, la prospettiva narrante, che all'inizio del Duemila è quella di chi, con attitudine indagatrice, guarda al passato per ricostruire le tappe della storia familiare attraverso le tracce – poche e mai trasparenti – lasciate dal documento scritto, dalla fotografia o dalla testimonianza orale degli avi. Si pensi, ad esempio, a don Pericle Peruzzi in *Canale Mussolini. Parte I*⁴⁰ di Antonio Pennacchi: solamente le ultime frasi del romanzo svelano il nome e la parentela che lega l'io narrante alle precedenti generazioni della famiglia di mezzadri veneti emigrati in Agro Pontino al tempo dell'edificazione di Latina – allora Littoria – e alla storia del loro passaggio “naturale” dalle file del socialismo a quelle di ciò che l'autore chiama “fascismo di sinistra”. Tale io narrante, che racconta attraverso il dialogo con un interlocutore invisibile – secondo la tecnica che Pennacchi evince dall'opera dello scrittore brasiliano Guimarães Rosa – altri non è che il nipote del nonno Peruzzi, il quale – legato da amicizia personale al politico Edmondo Rossoni – lo segue nella transizione dal socialismo al fascismo e dal quale ottiene la concessione di un lotto nell'Agro pontino “redento” da riscattare nell'arco di dieci anni.

Mentre il frequente ricorso a salti temporali nella narrazione e prospettive parziali sui fatti sono tecniche adottate – almeno in parte – già nei testi pubblicati durante il XIX secolo, ciò che caratterizza *Canale Mussolini* e la maggioranza dei romanzi multigenerazionali d'oggi è proprio la narrazione a posteriori di chi racconta con lo sguardo rivolto all'indietro, investigando il passato attraverso la memoria orale e il documento scritto per ricostruire le tracce scomparse della storia familiare – a differenza di quanto accadeva, per esempio, nei *Viceré* o nei *Malavoglia*⁴¹ di Giovanni Verga, ma anche in *Os Maias* di Eça de Queirós o in *Buddenbrooks* di Thomas Mann. Lo studio del passato familiare può realizzarsi solo in parte e senza farsi illusioni rispetto alla possibilità di restituire un quadro completo e veritiero, bensì nella piena consapevolezza che ciò che è stato non sempre può essere ripristinato e compreso fino in fondo, oltre al fatto che la memoria di per sé è parziale e fallace. Particolarmente interessante, in questo senso, è la metafora adottata da Giorgio Van Straten nel suo testo *Il mio nome a memoria*, in cui l'io autofinzionale indaga l'origine del proprio cognome attraverso materiali d'archivio, lettere e oggetti: le vicende genealogiche vengono associate a un affresco

rovinato e in parte caduto che il restauratore deve saper rispettare, capendo in quali punti «non si può inventare un disegno che è perduto», ma solo passare «una mano di intonaco bianco»⁴².

L'attitudine alla ricerca sul piano temporale si collega, nel romanzo multigenerazionale dei primi anni Duemila, a quella sul piano spaziale, ovvero al viaggio alla ricerca delle proprie radici e del proprio futuro, spesso attraverso spostamenti continui, migrazioni e necessari ritorni alla casa e ai luoghi abitati dagli avi. Nel testo di Pennacchi, ad esempio, è tangibile la tensione provata dai Peruzzi e dalle altre famiglie di emigranti del nord-est in quanto sradicati dalla loro terra e trapiantati in un luogo ancora quasi disabitato e ostile, mentre i nativi dei monti limitrofi parlano una lingua a loro incomprensibile e non nascondono il proprio rancore per essere stati esclusi dal progetto di popolamento dell'Agro pontino dopo i sacrifici fatti per la bonifica delle pianure:

Fu un esodo. Trentamila persone nello spazio di tre anni – diecimila all'anno – venimmo portati quaggiù dal Nord. Dal Veneto, dal Friuli, dal Ferrarese. Portati alla ventura in mezzo a gente straniera che parlava un'altra lingua. Ci chiamavano “polentoni” o peggio ancora “cispadani”. Ci guardavano storto. E pregavano Dio che ci facesse fuori la malaria⁴³.

Tale senso di disappartenenza viene superato dalla famiglia solo nel corso degli anni in nome del desiderio della terra e attraverso il ricorso a espedienti che ribadiscono l'unione e l'identità familiare in cui i suoi membri possono riconoscersi, a partire dal mantenimento di un codice dialettale di motti ed espressioni condivise, ma anche di tradizioni portate con sé dai luoghi d'origine – come quella del *filò*, ovvero del raccontarsi storie la sera nella stalla, mentre ci si scalda al tepore del fiato degli animali e si svolgono lavori manuali; inoltre, è fondamentale la sicurezza garantita da una rigida gerarchia – per cui i nonni decidono dell'amministrazione familiare e via via i figli maschi più vecchi assumono sempre maggior potere decisionale e responsabilità nella vita comune.

L'insistenza sull'unità familiare è presente anche in un testo come *Il dolore perfetto*⁴⁴ di Ugo Riccarelli, che segue le vicende della genealogia e dell'Italia intera dalla fine dell'Ottocento fino al tardo Novecento, passando attraverso l'unificazione nazionale, i due conflitti mondiali, il fascismo e la Resistenza: nonostante divergenze e scontri che dividono i parenti, ogni pezzo della macchina fantastica costruita da Ideale – e chiamata significativamente Libertà – porta il nome di un familiare e contribuisce al funzionamento dell'insieme:

Natalia era esterrefatta: sull'enorme disegno del progetto, accanto all'intrigo di linee, si

potevano leggere con chiarezza i nomi di tutti i Bertorelli, della gente del Prataio e persino della Piana e di quello che una volta era stato il Padule. C'erano la Mena e il Mero, c'erano l'Ulisse, Telemaco [...] e ogni pezzo era collegato all'altro secondo una logica, come in un enorme albero genealogico d'acciaio⁴⁵.

Anche qui, tuttavia, il personaggio di Sole parte alla ricerca di sé e sparisce per lunghissimi anni dalla vita della sua amata gemella Annina, l'unica che lo riconosce immediatamente quando ritorna, ormai molto anziano⁴⁶; nel momento in cui rientra a casa e, metaforicamente, viene spogliato delle esperienze che ha raccolto negli anni come strati di polvere sulla sua stessa pelle, Sole muore e anche Annina capisce che la sua esistenza si sta per concludere, mentre si libera finalmente del dolore perfetto che risiede nei suoi ricordi⁴⁷. Solo in punto di morte Annina riesce a rammentare tutta la sua vita senza esserne oppressa, mentre i giovani fanno tesoro di un «passato che sapeva di futuro»⁴⁸ per guardare all'avvenire. Infatti, nei romanzi multigenerazionali d'oggi – non solamente italiani – la tensione verso la ricerca del passato individuale e collettivo attraverso lo scandaglio temporale e l'esplorazione spaziale non mirano a chiudere definitivamente i conti con i trascorsi familiari e nazionali, ma piuttosto a elaborarli, riconoscere le ferite aperte e le questioni sospese per mettersi in condizione di agire nel presente e aprire prospettive future. Ciò accade anche nell'opera di Carmine Abate, *Tra due mari*⁴⁹, dove il giovane Florian fa i conti con il tabù familiare intorno all'omicidio commesso dal nonno Giorgio Bellusci per difendersi dalle imposizioni della 'ndrangheta sul suo progetto di riaprire l'antico albergo di famiglia; inoltre, il giovane deve affrontare i silenzi e le spaccature che hanno allontanato fra loro i parenti non solo geograficamente – fra il Sud dell'Italia e il Nord della Germania – ma anche emotivamente. Ragionare su tali vicende e ripercorrere al contrario, anche fisicamente, il viaggio che portò sua madre dalla Calabria ad Amburgo permette al giovane Florian di riallacciare i rapporti con la figura del nonno, che gli era sempre stata estranea, ma anche di avvicinarsi ai suoi genitori in Germania e, soprattutto, accettare finalmente la propria doppia appartenenza italo-tedesca. Solo attraverso questo processo Florian matura, incontra l'amore e diventa un giovane adulto capace di assumersi la gestione dell'albergo di famiglia, infine ristrutturato e riaperto dopo lunghe peripezie, pur essendo consapevole delle sfide che ciò può significare e del pericolo tutt'ora rappresentato dalla malavita in Calabria; infatti, la 'ndrangheta si vendica su Giorgio Bellusci, uccidendolo, ma questo non dissuade Florian dal portare avanti il sogno dell'intera famiglia:

Non so se ti serviranno i miei ricordi confusi; so che a me ha fatto bene ricordare. E ricordando mi è sembrato di capire meglio le persone care.

Col tempo mia madre si è ripresa. In estate viene a trovarmi con Klaus e Marco e mi danno una mano. A differenza di nonna, che è invecchiata all'improvviso di dieci anni e parla solo con il mare, trascinandosi per la casa come un fantasma [...]

Sì, non è tranquilla. Anche se nessuno, fino a oggi, è passato a chiedermi il pizzo, a propormi la cosiddetta protezione⁵⁰.

Senza perdere d'occhio la realtà complessa e delicata, l'apertura verso speranze future si declina, nel romanzo multigenerazionale contemporaneo, nella prospettiva della continuità familiare, a differenza di quanto accadeva in passato: se nei *Viceré*, in *Buddenbrooks* o in *Os Maias* la genealogia si esauriva, mentre nei *Malavoglia* proseguiva flebilmente come tragica ripetizione della stessa vana lotta per la sopravvivenza, *Canale Mussolini* lascia intendere una prosecuzione della comunicazione familiare – dato che il romanzo stesso è un dialogo orale sul tema – mentre nel romanzo di Riccarelli i giovani guardano all'avvenire, forti di quanto appreso sulla storia delle generazioni più anziane, e *Tra due mari* si conclude col matrimonio e la speranza di avere dei bambini di Florian e della sua compagna Martina.

Almeno per il momento, la maggioranza dei testi multigenerazionali contemporanei non rispecchia le trasformazioni più recenti che riguardano l'antropologia della famiglia, ad esempio la diffusione e la normalizzazione sociale di nuclei omosessuali, monogenitoriali o ricomposti, che paradossalmente già apparivano nelle opere ottocentesche – basti pensare allo scioglimento del matrimonio di Matilde Palmi e Raimondo di Francalanza o ai tre divorzi di Tony Buddenbrook. Dunque, il motivo principale per cui la maggior parte dei testi contemporanei non rappresenta ancora le cosiddette «nuove famiglie»⁵¹ non risiede, o almeno non solo, nel fatto che il mondo narrato è tendenzialmente quello dei due secoli scorsi, ma piuttosto nella forma stessa del romanzo multigenerazionale che, nel momento in cui vuole guardare al futuro, ha strutturalmente bisogno della prosecuzione genealogica sia sul piano biologico sia su quello della comunicazione intergenerazionale.

Infine, anche quando incorporano alcuni elementi fantastici – come nel *Dolore perfetto* – la tendenza verso il realismo delle opere multigenerazionali fa sì che non venga tradita la rappresentazione della famiglia patriarcale prevalente fra Otto- e Novecento, ma ciò non significa che non appaiano, finalmente, figure femminili forti e auto-determinate che, a differenza della principessa Margherita o di Teresa nei *Viceré*, sono in grado di decidere per se stesse, ricoprire un ruolo di primo piano nella genealogia e guidare il destino familiare. Un esempio è l'Annina di Riccarelli, che fin da bambina dà mostra di grande saggezza, si rivela capace di mediare nelle situazioni di conflitto e guida gli interessi economici della famiglia nel commercio del bestiame:

Fu l'Annina a sapere. Fece appena tre passi, cambiare la vita a volte costa solo tre passi, e fu di fronte all'Ulisse, al quale disse con la sua voce di vecchina:

«Non piangete, padre, che domani per andare al Prataio la strada è lunga e presto s'ha d'andare. Vengo io con voi, non temete, e vi do la mano a farvi compagnia, e vi recito la filastrocca. Ora a dormire, perché la notte è buia, profonda e fa spavento.»

[...]

Così crebbe l'Annina, quasi unico tramite tra il mondo del padre, fatto di maiali, di mercati, di osterie, di durezza e di odori forti, e quello della madre e di Sole, tutto casalingo, pieno di sogni e di parole. Quella minuta bambina poteva indifferentemente accompagnare una mandria di suini per i trattori delle campagne cavalcando a pelo un cavallo come passare tranquille ore in riva al Padule divertendosi a seguire i percorsi misteriosi delle formiche o dei girini [...] ⁵²

Il brano che ritrae l'Annina ancora bambina lascia stupiti per la maturità e la forza emotiva di cui dà mostra; anche una volta adulta, la ragazza non esita a farsi avanti con Cafiero, di cui è innamorata, per chiedergli di sposarla, nonostante la contrarietà della famiglia:

Nella luce fioca la vide dritta davanti a sé, con i capelli ancora scarmigliati per la corsa, e gli sembrò un monumento, una statua di Michelangelo, l'opera di uno scultore folle e sublime.

E l'Annina un monumento lo sembrava davvero: era immobile, rapita dall'amore. Lo guardava dritto negli occhi mentre cercava di capire quali parole dovesse usare per raccontargli tutta la sua disperazione e tutto il suo desiderio.

[...]

«Voglio che ci sposiamo, Nocciolino.»

Cafiero le sorrise. Un'ondata di calore lo accarezzò, e lui si lasciò scaldare ogni centimetro di pelle [...]

«Quando?» le disse, poi.

L'Annina rispose:

«Appena posi la doppietta.» ⁵³

Anche i testi di Abate e di Pennacchi, in effetti, mostrano personaggi che, pur inserite nella gerarchia familiare novecentesca, fanno sfoggio di una notevole forza caratteriale e dirigono il nucleo familiare dall'interno: sia la nonna Patrizia – in *Tra due mari* – che la nonna Peruzzi – in *Canale Mussolini* – sono le matriarche indiscusse del focolare domestico e la seconda, in particolare, completa il potere del marito; infatti, mentre lui prende le decisioni

che riguardano la sfera politica e lavorativa, lei distribuisce mansioni e punizioni ai membri della genealogia; quando viene scoperto il tradimento della nuora Armida nei confronti del marito e la gravidanza, è proprio la nonna Peruzzi che la bandisce dalla casa comune, la allontana dai suoi figli e la obbliga ad assumersi il pericolo maggiore, passando per prima attraverso il campo minato quando la famiglia deve partire per lo sfollamento alla fine della guerra:

Mia nonna lo ha bloccato con il braccio. Il braccio duro e rigido davanti al petto. Proprio di traverso tra il petto e lo stomaco di mio nonno. Lui ha provato a scansarglielo e a spingere, per poter andare avanti in quella che era – come ben sapeva – la sua strada. Lei invece ancora rigida col braccio. E quando lui e tutti gli altri hanno fatto la faccia come per dire «Ma che ti sta succedendo?», mia nonna gli ha intimato: «No, non ti!».

«E chi allora?» hanno pensato gli altri, ma nessuno ha detto niente. Tutti fermi zitti immobili con il panico addosso senza capire nessuno a chi dovesse toccare per primo.

Mia nonna ferma ed implacabile. In silenzio.

Poi chi doveva capire ha capito.

È stato un attimo.

L'Armida s'è tolta dal collo il piccolo Menego e lo ha dato a mia zia Santapace che già allungava piangente le braccia per prenderlo⁵⁴.

Nei romanzi multigenerazionali all'alba del nuovo millennio, insomma, si assiste a un notevole cambiamento rispetto a quelli della fine dell'Ottocento per quanto riguarda la rappresentazione delle figure femminili: qualora i testi ritraggano la realtà dei due secoli scorsi, ciò che muta non è tanto la posizione che le donne ricoprivano nella famiglia patriarcale, ma piuttosto l'attenzione finalmente prestata alla loro forza e alle loro scelte determinanti per il destino collettivo e per l'intreccio narrativo. Un ulteriore elemento di discontinuità rispetto al passato risiede nel fatto che le opere contemporanee non rinunciano a tracciare un cammino in direzione al futuro, pur faticoso e intermittente, attraverso la nascita di nuove generazioni e la prosecuzione genealogica che rappresenta l'essenza stessa di questo sottogenere.

Tali slittamenti rientrano nel più generale cambio di prospettiva che vive il romanzo multigenerazionale oggi: se nei testi ottocenteschi lo sguardo sul presente era volto a mostrare il declino e l'assenza di prospettive future, nelle opere contemporanee lo scavo nel passato – realizzato tramite lo studio di documenti e testimonianze orali, ma anche nella dimensione esplorativa del viaggio – mira alla rielaborazione delle colpe, dei traumi e delle separazioni

così da rendere le nuove generazioni di uomini e donne veramente consapevoli della propria imperfezione e molteplicità e, dunque, consentire loro di superare quel sentimento di impotenza che impedisce di avanzare verso l'avvenire.

SERENA CIANCOTTO

Università di Siena

Bibliografia primaria

- C. ABATE, *Tra due mari*, Mondadori, Milano 2002.
- J. AUSTEN, *Pride and Prejudice* [1813], Oxford University Press 2008.
- R. BACCHELLI, *Il mulino del Po* [1938-1940], 3 voll. Mondadori, Milano 1960.
- H. BÖLL, *Billard um halb zehn* [1959], Springer, Berlin 2009.
- F. DE ROBERTO, *I Viceré* [1894], in *Federico De Roberto. Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984, pp. 411-1103.
- , *L'Illusione* [1891], pp. 1-410.
- , *L'Imperio* [1929], pp. 1105-1388.
- M. EDGEWORTH, *Castle Rackrent* [1800], Oxford University Press, Oxford/New York 1980.
- G. FREYTAG, *Die Ahnen* [1872-1880, 6 voll.], *Vollständige Ausgabe der sechs Bücher in einem Band*, Hofenberg, Köln 2016.
- J. GALSWORTHY, *The Forsyte Saga* [1906-1921], Oxford University Press, Oxford/New York 1995.
- N. GINZBURG, *Lessico familiare* [1963], Einaudi, Torino 1999.
- T. MANN, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* [1901], Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012. Trad. it. di S. Bartoli, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Mondadori, Milano 2014.
- R. MARTIN DU GARD, *Les Thibault* [1922-1949], Gallimard, Paris 2003.
- E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio* [1948], Einaudi, Torino 2001.
- A. PENNACCHI, *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2010.
- L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* [1913], Garzanti, Milano 1993.
- E. DE QUEIRÓS, *Os Maias. Episódios da Vida Romântica* [1888], a cura di C. Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2017.
- U. RICCARIELLI, *Il dolore perfetto*, Mondadori, Milano 2004.
- G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo* [1958], Feltrinelli, Milano 1963.
- G. VAN STRATEN, *Il mio nome a memoria*, Mondadori, Milano 2000.
- G. VERGA, *I Malavoglia* [1881], Mondadori, Milano 2003.
- É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart* [1871-1893], 5 voll., Gallimard, Paris 1960-1967.

Bibliografia critica

- E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 6-17.

———, *Rami nel tempo: memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli editore, Roma 2021.

L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969.

J. ASSMANN, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.

H. BUDE, *Die Erinnerung der Generationen*, in *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, a cura di H. König et al., Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1998, pp. 68-85.

S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo*, IV: *Temì, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.

F. EIGLER, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2005.

M. GANERI, *Il genere dei Viceré*, in *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico de Roberto*, a cura di M. Ganeri, Le Monnier Università, Firenze 2005, pp. 63-85.

E.J. HOBSBAWM, *Il secolo breve. 1914-1991*, Mondadori, Milano 2018.

G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.

M. POLACCO, *I Viceré (1894)*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni e D. Giglioli, Pendragon, Bologna 1999, pp. 149-174.

———, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125.

G. SCARFONE, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo et al., Pisa University Press 2020, pp. 7-22.

J.R. TAYLOR, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Clarendon Press, Oxford/New York 1995.

S. WEIGEL, *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und*

Naturwissenschaften, Fink Verlag, München 2006.

J. WELGE, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, John Hopkins University Press, Baltimore 2015.

A.P. ZANATTA, *Le nuove famiglie*, il Mulino, Bologna 2008.

Note

¹ M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125.

² S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo IV*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.

³ H. Bude, *Die Erinnerung der Generationen*, in *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, a cura di Helmut König et al., Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1998, p. 72; cfr. anche S. Weigel, «Die Generation» als symbolische Form. Zum genealogischen Diskurs im Gedächtnis nach 1945, in «Figurationen. Gender, Literatur, Kultur», 0, 1999, pp. 158-173; F. Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2005, pp. 9-23.

⁴ La distinzione fra “romanzo a temi familiari”, “romanzo familiare (in senso ampio)” e “romanzo genealogico (ovvero il romanzo familiare in senso stretto)” viene proposta da Raffaele Donnarumma e Gloria Scarfone nel corso del convegno svoltosi nel 2019 presso l’Università di Pisa. Cfr. G. Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in “Non poteva staccarsene senza lacerarsi”. Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo et al., Pisa University Press 2020, pp. 7-22.

⁵ Sul concetto di categorie prototipiche, si veda J.R. Taylor, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Clarendon Press, Oxford/New York 1995.

⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* [1958], Feltrinelli, Milano 1963.

⁷ G. Van Straten, *Il mio nome a memoria*, Mondadori, Milano 2000.

⁸ Per approfondire il concetto di “memorie di famiglia” si rimanda a E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 6-17; *Rami nel tempo: memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli editore, Roma 2021.

⁹ M. Polacco, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. Polacco, *op. cit.*, p. 121.

¹² J. Assmann, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997, p. 24.

¹³ S. Weigel, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, Fink Verlag, München 2006, p. 26. «Diese umfassen die ganze Spanne narrativer, tabellarischer, graphischer und symbolischer Darstellungen. Dabei bilden die Register und Tabellen eine Art Übergang zwischen mythischen und bildlichen Darstellungen, zumal in den antiken und biblischen genealogischen Überlieferungen Zählen und Erzählen häufig noch zusammenfallen. Insofern läßt sich die Geschichte des genealogischen Wissens nur im Kontext der Geschichte seiner Medien und Repräsentationsweisen beschreiben. Oder genauer: die Genealogie ist die Geschichte der symbolischen, ikonographischen und rhetorischen Praktiken, der Aufschreibesysteme und Kulturtechniken, in denen das Wissen von Geschlechtern und Gattungen oder von der Abfolge des Lebens in der Zeit überliefert ist». Ove non diversamente specificato, le traduzioni in italiano sono di mia responsabilità.

¹⁴ M. Polacco, *op. cit.*, pp. 98-102.

¹⁵ L’opera anonima è stata probabilmente redatta presso la corte di Borgogna intorno alla metà del XV secolo, sulla base di fonti risalenti alla metà del XIV.

¹⁶ L.B. Alberti, *I Libri della Famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969.

¹⁷ E. Abignente, *Rami nel tempo: memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli editore, Roma 2021, p. 102.

¹⁸ M. Edgeworth, *Castle Rackrent* [1800], Oxford University Press, Oxford/New York 1980.

¹⁹ J. Austen, *Pride and Prejudice* [1813], Oxford University Press 2008.

²⁰ S. Calabrese, *op. cit.*

²¹ E. Zola, *Les Rougon-Macquart* [1871-1893], 5 voll., Gallimard, Paris 1960-1967.

²² G. Freytag, *Die Ahnen* [1872-1880, 6 voll.], *Vollständige Ausgabe der sechs Bücher in einem Band*, Hofenberg, Köln 2016.

²³ Federico De Roberto, *Federico De Roberto. Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984.

²⁴ M. Polacco, *I Viceré (1894)*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni e D. Giglioli, Pendragon, Bologna 1999, p. 164.

²⁵ F. De Roberto, *op. cit.*, p. 1100.

²⁶ M. Ganeri, *Il genere dei Viceré*, in *L’Europa in Sicilia. Saggi su Federico de Roberto*, a cura di M. Ganeri, Le Monnier Università, Firenze 2005, pp. 63-85.

²⁷ E.D. Queirós, *Os Maias. Episódios da Vida Romântica* [1888], a cura di C. Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2017.

²⁸ T. Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* [1901], Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012.

²⁹ P. Pellini, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 203. Per fornire alcuni esempi di tale inceppamento del meccanismo di successione generazionale, si pensi solo alle opere di F. Kafka o I. Svevo.

- ³⁰ S. Bartoli, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Mondadori, Milano 2014, p. 491.
- ³¹ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, John Hopkins University Press, Baltimore 2015, p. 196.
- ³² J. Galsworthy, *The Forsyte Saga* [1906-1921], Oxford University Press, Oxford/New York 1995.
- ³³ R. Bacchelli, *Il mulino del Po* [1938-1940], 3 voll., Mondadori, Milano 1960.
- ³⁴ E. Morante, *Menzogna e sortilegio* [1948], Einaudi, Torino 2001.
- ³⁵ H. Böll, *Billard um halb zehn* [1959], Springer, Berlin 2009.
- ³⁶ R. Martin du Gard, *Les Thibault* [1922-1949], Gallimard, Paris 2003.
- ³⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani* [1913], Garzanti, Milano 1993.
- ³⁸ N. Ginzburg, *Lessico familiare* [1963], Einaudi, Torino 1999.
- ³⁹ E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991*, Mondadori, Milano 2018.
- ⁴⁰ A. Pennacchi, *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2010.
- ⁴¹ G. Verga, *I Malavoglia* [1881], Mondadori, Milano 2003.
- ⁴² G. Van Straten, *op. cit.*, p. 22.
- ⁴³ A. Pennacchi, *op. cit.*, p. 137.
- ⁴⁴ U. Riccarelli, *Il dolore perfetto*, Mondadori, Milano 2004.
- ⁴⁵ Id., p. 321.
- ⁴⁶ Id., pp. 296-300.
- ⁴⁷ Id., pp. 303-305.
- ⁴⁸ Id., p. 320.
- ⁴⁹ C. Abate, *Tra due mari*, Mondadori, Milano 2002.
- ⁵⁰ Id., pp. 211-212.
- ⁵¹ A.P. Zanatta, *Le nuove famiglie*, il Mulino, Bologna 2008.
- ⁵² U. Riccarelli, *op. cit.*, pp. 66-67.
- ⁵³ Id., pp. 164-165.
- ⁵⁴ A. Pennacchi, *op. cit.*, pp. 453-454.

ALTRA CRITICA

ABRAMO IN SCENA

Abramo in scena ricostruisce il copione biblico del personaggio, le sue imprese, gli spostamenti, il suo rapporto con la moglie e soprattutto l'episodio oscuro del tentato sacrificio del figlio Isacco, su preciso ordine di Dio. Vengono ricostruite le varie interpretazioni di questa vicenda numinosa, da quella ottocentesca di Kierkegaard a quella di Sartre un secolo dopo, oltre ad una disanima del concetto di ironia compatibile con la indubbia drammaticità, in un orizzonte laico e familistico e non metafisico, della tragedia sfiorata. Così pure si passano in rassegna, sempre per quanto riguarda la pulsione ad uccidere il figlio, i trattamenti relativi sulla carta e sulla ribalta moderne, nella narrativa i riutilizzi di Svevo e della Ginzburg, così come nella drammaturgia le evocazioni in Ibsen e in Pasolini.

Parole chiave: *Abramo, teatro, letteratura biblica, archetipi, teologia*

Abraham on stage reconstructs the biblical script of the character—his deeds, his journeys, his relationship with his wife, and above all the dark episode of the attempted sacrifice of his son Isaac, carried out at God's explicit command. The essay revisits the various interpretations of this numinous event, from Kierkegaard's nineteenth-century reading to Sartre's a century later. It also offers an analysis of the concept of irony that aligns with the undeniable dramatic nature of the episode—interpreted in a secular and familial, rather than metaphysical, framework—as a narrowly avoided tragedy. The impulse to kill the son is also examined in its modern literary and theatrical representations, including narrative echoes in Svevo and

Ginzburg, and dramaturgical evocations in Ibsen and Pasolini.

Keywords: *Abraham, theatre, biblical literature, archetypes, theology*

Non manca un'indubbia teatralità nella Bibbia e nei testi sacri connessi, autentico canone della cultura occidentale. Se ogni atto teatrale consiste nel dare spazio alla parola, se ancora il teatro è tra tutte la forma più vicina alla religione, in quanto luogo privilegiato in cui parlano i morti, ogni personaggio mitico che attraversa la Bibbia si conquista un suo percorso drammaturgico virtuale e può risorgere quale archetipo per successive ricostruzioni. Occupiamoci allora di Abramo, il profeta fondante l'unità antropologica del popolo di Israele. Ora, quali sono le sue scene?

Abramo non lo si conosce nell'infanzia, un po' come Cristo. Ci è noto solo da adulto. Non ha infanzia, il nostro personaggio, perché di fatto è un bambino, o meglio si comporta come figlio di Dio. In tutto il suo *plot*, infatti, il rapporto tra il Signore e Abramo si costituisce quale continuo esercizio di sudditanza, esibizione di una inevitabile, totale passività acritica. Il legame che li caratterizza è indubbiamente quello di padre padrone e figlio schiavo, e il *climax* di questa dialettica hegeliana si esalta nella messa in prova delle sue capacità di obbedienza. Non avrai altro Dio all'infuori di me, questo il motto che circola all'interno dei vari episodi. Unicità del Figlio e unicità del Padre, quasi corollari simmetrici.

Allorché si manifesta a lui e ai suoi discendenti, il Signore richiede di essere riconosciuto come simbolo di una cultura patriarcale e monoteista, contro la coeva concorrenza di politeismi e idoli pagani. Un Dio insomma invisibile, che rifiuta il culto delle immagini, nella misura in cui intende tutto per sé lo spazio del culto e della devozione. In una parola, afferma il monoteismo, e la propria unicità speculare a quella del popolo eletto. È un Dio che trova in Abramo il suo perfetto segretario, in un rapporto sia affettivo che violento. Un Dio che costruisce la figura del figlio attraverso continui sradicamenti dalla terra e dalla famiglia, per educarlo alla sottomissione e alla formazione del carattere. Ecco allora il moto incessante delle peregrinazioni, il destino diasporico imposto alla creatura, da Ur dei Caldei alla regione di Canaan, tipico delle società nomadi, destini erratici e pendolari tra Mesopotamia, Palestina ed Egitto. In cambio, a compensare angosce e incertezze, ogni volta gli prospetta ricca prosapia, terra e successi da fondatore di Nazione, dichiarandosi altresì suo scudo. In pratica un atto testamentario e un'attribuzione di dote, condita da iperbole come la prospettiva di una progenie, tanto numerosa quanto la polvere, che non si può

contare, o quante le stelle in cielo o l'arena sulla riva del mare. Pertanto, tutte informazioni che vanno in senso opposto alla successiva richiesta dell'infanticidio. E ogni volta che si fissa in un nuovo luogo, il protetto dal Signore drizza un altare a Dio.

In seguito alla carestia, Abramo è costretto ad un terzo esodo che lo porta in Egitto, dove il Faraone ha modo di apprezzare le bellezze di sua moglie Sarai, e dove Abramo simula di esserle fratello per sopravvivere. Il Signore a questo punto colpisce con flagelli la corte del re, e costui lo lascia ripartire. Nuovo spostamento, pertanto, con rientro in Palestina. Magari per rassicurarlo che avrà in proprio queste terre, Dio chiede al figlio di sacrificargli animali, giovenca, capra, capro di tre anni, e una tortora e un piccione. E le tre bestie grosse, divise a metà, devono essere difese dagli avvoltoi. Qui, Abramo si addormenta e fa un sogno profetico in cui Dio gli parla e gli anticipa 400 anni di esilio per il suo popolo e il rientro finale in Palestina. Il patto sancito ribadisce l'assegnazione ufficiale delle terre, vero atto notarile. Storie di pastori, pertanto, di deserti, di predoni, di tende, di accampamenti, di recinti, di liti per pozzi e bestiame, di donne cedute come oggetti passivi, e di crescita economica del mercante Abramo in terre straniere, prefigurazione forse di futuri stereotipi sul mercante semita. Al Padre, però, il figlio Abramo rivela il proprio cruccio, quello cioè di non avere figli. Segue l'intermezzo colla inseminazione tramite la serva egizia, Agar. È Sarai che prende l'iniziativa e autorizza il marito ad accostarsi alla serva, che poi prende baldanza, una volta incinta, fino ad essere cacciata. Ed è l'Angelo del Signore che invita la schiava fuggita a rientrare e a sottomettersi dopo aver promesso anche a lei una prosapia numerosissima. Nasce così ad Abramo, vecchio di 86 anni, Ismaele, ovvero *Dio ascolta* in ebraico, segnato dalle parole dell'Angelo come uomo selvaggio, in lotta coi fratelli, e mai parole profetiche saranno tanto vere, trattandosi della discendenza araba.

Passano 13 anni e il Signore questa volta appare al profeta, steso a terra bocconi in atto di totale subalternità e gli garantisce che diverrà padre di una folla di popoli che persino dei re usciranno da lui. Gli muta il nome in Abrahamo, col prefisso *ab* che in ebraico connota padre, e analogamente cambia il nome a Sarai che diviene Sara, che significa principessa. In cambio, il nuovo accordo viene suggellato dalla richiesta ufficiale di circoncidere ogni maschio, schiavi compresi, ovvero la *milah*, catalogabile tra i riti di passaggio, in questo caso della pubertà, mutilazione diffusa in molte culture precedenti e coeve, ma ora trasportato a 8 giorni dalla nascita, rispetto all'età dell'iniziazione virile, coll'accesso alla maturità sessuale dell'adolescente e all'età matrimoniale, e di cui restano indizi precisi nell'ebraico *bar mitzvà*, perché tutta la vita deve adesso essere consacrata a Dio. L'asportazione del prepuzio rappresenta una eufemizzazione di sacrifici, una ulteriore prova di sublimazione rispetto a

pratiche cruento, di purificazione spirituale e morale. Chi non sarà circonciso sarà reciso dal popolo. Al limite, tale dono consente ad Abramo di essere perfetto, in quanto tale rito condensa in sé tutte le norme contenute nella *Torah*. All'annuncio solenne della nascita di un figlio, Abramo sempre bocconi ride tra sé perplesso sulle proprie capacità procreative e sulla possibilità di Sara, a 90 anni, di essere fecondata. Abramo nondimeno esegue su di sé, sul figlio Ismaele (che a 13 anni rientra nell'età sancita dalla vecchia pratica) e su tutti i maschi della sua tribù il taglio del prepuzio, pegno del patto. Quindi, nuova apparizione del Signore presso il querceto di Mamre, in compagnia di altri due uomini. Abramo lo riconosce, si prostra a terra e gli offre acqua per il lavaggio dei piedi, ospitalità sotto l'albero, pane e un vitello tenero e buono. Sara è dietro la tenda mentre prepara il pasto e a risentire la profezia sul ritorno per lei del "momento vitale", ride a sua volta in cuor suo, perché si sente avvizzita, cessate da tempo immemorabile le mestruazioni.

Molto più fisiologico il suo pensiero, rispetto al marito, al punto che Dio riprende quest'ultimo per colpa della moglie e la rimprovera: "C'è forse cosa difficile per Dio?". Subito dopo è la volta dell'episodio di Sodoma allorché il Signore che si dirige colà lo coinvolge nella spedizione, si consulta con lui in quanto uomo che pratica "la giustizia e il diritto". Ha sentito un grido venire da quella città, e va a verificare se hanno "fatto l'estremo". Abramo intercede qui come avvocato misericordioso e abile nei cavilli argomentativi, perché potrebbero trovarsi 50 giusti e perirebbero col reo. E man mano, nonostante si senta "polvere e cenere" abbassa la quota salvifica, scendendo sino alla quota di 10 e sempre premettendo clausole rispettose, tipo "Non si adiri, prego, il mio Signore". I due Angeli vanno da Lot che li ospita con banchetto, e la folla dei sodomiti circonda la casa per abusare di loro sessualmente. Scena di cui terrà conto la dannunziana *Figlia di Iorio* nel 1904. Lot offre alla folla scatenata le due figli vergini. I due Angeli accecano la folla e consigliano a Lot di fuggire coi parenti perché stanno per distruggere la città. Ma i parenti credono che scherzi. Gli Angeli lo conducono fuori e lo lasciano in una piccola città, come da lui chiesto, chiamata Segor da allora. Lot non vuole andare infatti in montagna, ne teme i disagi. Intanto il Signore lancia zolfo e fuoco sopra Sodoma e Gomorra. La moglie di Lot guarda indietro, contravvenendo agli ordini e divenendo una statua di sale. Nella grotta le due figlie per non interrompere la discendenza ubriacano il padre e lo violentano a turno, dando vita a nuove generazioni. Dopo questo intermezzo incestuoso, sia pure attraverso il vino, sempre motivato dal terrore che si esaurisca la specie, Abramo si sposta ancora verso la regione del Negeb e poi a Gerar e di nuovo si spaccia per fratello di sua moglie quando Abimelec re di Gerar manda a prendere la donna come propria concubina. Incongruenza della storia. Sara ha 90 anni, si sente sterile,

ride tra sé quando Dio le profetizza la gravidanza prossima, eppure continua ad essere desiderabile. Ma il Signore appare in sogno di notte al re, insolita iniziativa dialogica di Dio con un non ebreo, come nota Giulio Busi, e lo minaccia anche se costui si difende dicendo di non essersi accostato alla donna. Il re poi apostrofa Abramo per la menzogna e si noti la cavillosità sillogistica con cui il profeta si difende adducendo poi come giustificazione il fatto che in effetti Sara è figlia dello stesso padre suo. E questo è l'accordo tra di loro, in quanto come ramingo per volontà del Signore preferisce farla passare per tale onde avere salva la vita. Il re tra gli altri doni offre a Sara mille pezze di argento quale “velo” di riscatto per l'opinione pubblica. E il Signore annulla la sterilità cui aveva condannato le donne della terra di Abimelec.

Lo stesso si ripresenta con Isacco e la bella Rebecca, e Abimelec rimprovera Isacco di essersi spacciato per fratello a Gerar. Sara alla fine, visitata dal Signore, ad Abramo ormai centenario partorisce Isacco. Grottesco è il registro utilizzato nel detto episodio, e il nome di Yishaq (Isacco appunto) si fa *omen*, significando “egli riderà”. Aldo Busi parla a questo proposito di “moto sommessso” da parte di Abramo all'annuncio e di maggiore irriverenza da parte della moglie, tale da provocare la stizzita replica divina, e da instaurare una sorta di “complicità maschile” tra Dio e il patriarca. La reazione della donna coinvolge la sfera della sessualità, dando al riso un significato fisiologico e insieme di atto scherzevole, basti citare la vicenda successiva che vede ridere il figlio di Agar nei riguardi della strana natalità e nella generazione successiva l'episodio di Abimelec re dei Filistei che scorge dalla finestra Isacco e Rebecca ridere in modo da capire che non si tratta di fratelli. In più, la donna teme parodie riferite all'allattamento, cosa che Agar si affretta a fare, di nuovo cacciata via, verso il deserto di Bersabea. Quando l'acqua nell'otre viene a mancare, il fanciullo si lamenta e l'Angelo di Dio consola la madre ribadendo che farà gran popolo del figlio, oltre a mostrarle un pozzo d'acqua. Così il ragazzo cresce, si fa tiratore d'arco e prende in moglie una donna d'Egitto.

Nel frattempo, in *Genesi* 22, la celebre prova, come recita l'apertura dell'episodio “Dio volle provare Abramo” e gli intima “Prendi il tuo figliolo unico, tanto a te caro, Isacco, e vattene alla terra di Moria, ed offrilo ivi in sacrificio sopra un monte, che ti indicherò”. Abramo ubbidisce. Alzatosi di buon mattino, prende asino, due garzoni spacca legna per il sacrificio, e si incammina verso il luogo indicato. Al terzo giorno lasciati indietro asino e garzoni, per l'intimità del sacrificio stesso, conduce con sé il figlio a fare “adorazione” come spiega ai servi. Carica la legna sulle spalle del ragazzo, mentre con sé reca il fuoco e il coltello. E si incamminano insieme. Isacco chiama il padre e questi risponde “Eccomi” col medesimo

intercalare che Abramo usa verso il Signore. Perché in questo episodio tenebroso, Dio tratta più che mai Abramo come costui tratta il figlio Isacco. Il figlio domanda dell'agnello che non vede. E Abramo spiega che Dio “provvederà” l'animale. Arrivato sul luogo, drizzato l'altare, lega il figlio e lo pone sulla legna. Quando già sta per immolarlo, l'Angelo di Dio lo chiama dal cielo e gli intima di non far male al suo “unigenito”, perché “ora so che tu temi Dio”. Insomma, un test traumatico di sottomissione, concluso alla fine dal viaggio di ritorno dei due che si incamminano insieme verso casa. Il tutto avviene in fondo nella scena interiore di Abramo, nel suo animo inquieto, perché la stessa voce che prima gli chiede la morte poi gli concede la vita del figlio, e Dio mostra il suo volto compassionevole, dirottando l'aggressività verso un montone impigliato con le corna in un cespuglio, simbolo forse della brutale sessualità maschile, come ipotizzano Judith Riemer e Gustav Dreifuss, confermandogli inoltre futuri trionfi e prosapia sterminata.

L'interpretazione junghiana legge l'oscuro episodio quale perdita da parte dell'io del controllo sulla propria condizione psichica, regressione sia al paganesimo dei sacrifici umani sia al sé, alle forze inconse, inteso quale *coincidentia oppositorum*, prive di giudizio etico e di distinzione tra bene e male. Grazie a questo cimento, passato attraverso quello che Rudolf Otto chiama timore di Dio, ovvero l'esperienza del *sacro*, Abramo giunge alla maturazione individuale, perché alla fine si distacca da Isacco e ne riconosce l'autonomia, separandosi anche dalla natura.

Abramo non finisce qui. Continua in altre vicende meno eclatanti. E in *Genesi* 23, si parla della morte di Sara a 127 anni e delle lunghe trattative condotte da Abramo con Efron per l'acquisto della terra ad Hebron. Poi, in *Genesi* 24, Abramo in età avanzata, soddisfatto perché il Signore l'ha benedetto in tutto, si fa giurare, (mano sotto il fianco) dal fidato servo di andare in Mesopotamia, sua terra natale, nella città di Nahor, fratello suo, a prendere una sposa per Isacco. Non vuole infatti una Cananea come nuora, ma una del suo casato, una parente dunque. E sarà pertanto la bella Rebecca, nipote di suo fratello, segnata dall'Angelo di Dio, nel gioco della brocca d'acqua, benedetta dai parenti che le augurano secondo profezia di diventare “migliaia di miriadi” e di occupare le “porte dei suoi avversari”. In *Genesi* 25 si narra persino di come il nostro Abramo prenda in moglie Ketura che gli partorisce sei figli, e giù altre discendenze. 175 sono i suoi anni, quando muore in “buona canizie”. Allorché appare in altri Libri della Bibbia, si trascina con sé sempre gli epiteti di profeta e capostipite, mentre l'oscuro episodio di Isacco viene assorbito e dimenticato. Nel *Salmo* 47, ad esempio, la gente di Israele si chiama “popolo del Dio di Abramo”, nel 49 “figli di Abramo” e nel 105 “prole di Abramo”. Nel *Salmo* 105 si canta ancora Dio “ricordevole della sua santa promessa

fatta ad Abramo suo servo”. E nel Libro di *Daniele* 3, nell’inno al Signore, Abramo è definito “tuo diletto” per riproporre ulteriormente il nucleo centrale della promessa: “hai promesso di moltiplicarne la discendenza come gli astri del cielo e come la sabbia sulla spiaggia del mare”. E nella tradizione liturgica ebraica, nei servizi cultuali delle sinagoghe spesso si rafforza la denominazione di Signore quale “scudo di Abramo”. Anche nei testi cristiani, si ribadisce la qualifica e si dimentica l’episodio del figlicidio sfiorato. Nel *Vangelo di Luca*, 17, si parla di “seno d’Abramo” come luogo dell’al di là che accoglie i giusti. E i Giudei si dichiarano a più riprese “stirpe di Adamo”, vedi *Vangelo di Giovanni*, 8, mentre nella paolina *Epistola ai Romani*, 4, lo si nomina quale “progenitore secondo la carne”, colui che “credette a Dio e ciò gli fu contato a giustizia”, e lo si esalta “padre di tutti noi” in quanto ebbe fede anche quando a 100 anni e davanti al seno “svigorito” di Sara gli fu annunciata la prossima paternità. Solo nella *Epistola agli Ebrei*, 11, l’Apostolo ricorda che “chiamato da Dio [...] partì senza sapere dove andava”. Insomma, uomo di fede totale, che vive in una terra promessa, la Palestina, in cui dimora come ospite. E per fede accetta la prova chiesta di immolare il figlio, tante volte annunciatagli come futura progenie, e dunque è disposto a sacrificarlo “in conto di figura”, ovvero pensando alla resurrezione dei morti.

Rileggiamo per un attimo l’orribile minaccia che incombe sulla morale umana e familistica. Nella prima parte e in apparenza si continuano antichi riti sacrificali, l’*akedah*, l’offerta giudaica, la legatura sull’altare, che segue nel racconto la circoncisione. Di fatto, come si evince nella conclusione dell’episodio, la Bibbia sembra collocarsi, nel senso di un superamento culturale, in un’epoca successiva a quella del *pharmakos* umano, magari endogamico e parentale, testimoniato ancora nell’epopea omerica da Agamennone e Ifigenia, contro cui inveiva l’illuminismo di Lucrezio. Anzi, Arnaldo Momigliano ribadisce l’ipotesi, già suffragata da Teofrasto, che accenna ad Isacco, secondo la quale furono gli Ebrei la prima nazione ad aver abolito i sacrifici umani.

La necessità del *pharmakos* per salvare il mondo e ridurne periodicamente il bisogno di violenza, secondo René Girard nel suo celebre saggio sul *Sacrificio*, verrebbe annullata solo nel Vangelo, in cui la responsabilità del sacrificio stesso viene tolta alla vittima, di solito considerato allo stesso tempo malfattore e poi benefattore, per essere ricondotta ai persecutori. In tal modo si mostra la menzogna dell’atto, non più minimizzato o occultato sotto altre forme, e si libera la civiltà da un pedaggio del genere (al massimo sostituito dagli spettacoli violenti). L’incongruenza di una simile posizione è quello di creare una gerarchia tra due episodi pur analoghi, la salita di Abramo sul Monte Moria e quella di Cristo sul Golgota per essere crocefisso, la seconda intesa quale metamorfosi della prima storia,

viceversa la più trasparente nel rimuovere la presenza obbligante del sacrificio stesso.

Un tentato infanticidio. Questa pulsione torna spesso in seguito nella scena moderna, specie nell'immaginario borghese alla fine del secondo millennio, memoria di lunga durata, magari mimetizzata in altre storie, in altri personaggi, dal *Brand* di Ibsen nel 1866 a *All My Sons* di Arthur Miller nel 1947, ma senza lo scioglimento catartico, l'*happy end* della Bibbia, ovvero la liberazione della vittima, colla riconciliazione e la frattura risanata. E spesso l'antisemitismo, o meglio la pratica discorsiva, gli archivi retorici per usare un termine caro a Michel Foucault, fin da Voltaire, il quale nei *Juifs* del 1771 confluiti nel suo *Dictionnaire philosophique* 1784-1789 sentenzia a chiare lettere: "Lungi dall'accusarvi, signori, vi ho sempre guardati con compassione" e da Blake, sembra ignorare proprio l'esito finale dell'episodio per accentuare viceversa lo strapotere devozionale al Dio Padre. Perché ciò che affascina è proprio l'orizzonte luttuoso della prima parte della scena primaria. E, del resto la tradizione ebraica del *midrash* sovente interpreta l'*akedah* virandola verso il mito di Chronos, il dio crudele che inghiotte le sue creature (finendo nel nome coll'impersonare anche il significato di Tempo). Spesso, però, nella cultura occidentale l'infanticidio si incrocia col parricidio, vedi il complesso culturale di Edipo, in una dialettica all'insegna della famiglia che uccide.

Quante volte i genitori vengono minacciati dai figli e viceversa quante volte questi ultimi sentono il peso insostenibile dell'autorità oppressiva, mortale, dei genitori incombere su di loro, vero e proprio conflitto generazionale, quasi un sostitutivo di quello economico di classe! In tal senso, la stessa Guerra potrebbe essere intesa quale iniziativa collettiva di un Padre Erode che si incarica di immolare i figli inviandoli al fronte, come ipotizza Pier Paolo Pasolini nel suo dramma *Affabulazione* del 1967. Già in precedenza Shakespeare riempiva i propri drammi di simili paure, *King Lear* e *Hamlet* per il primo impulso, *Richard II* e *The Merchant of Venice* per il secondo. L'intero Romanticismo, come più tardi l'Espressionismo (sulla scia dell'Oswald Alving nell'ibseniano *Spettri* del 1881) si potrebbero rileggere, considerando però gli specifici contesti storici in cui si manifestano, quale rivolta dei giovani contro i vecchi, con tensioni che di solito sfociano nell'autodistruzione. Il melvilliano *Billy Budd* (circa 1888), collocato nel periodo della rivoluzione francese, sottolinea nella sua incapacità di parlare e di difendersi col linguaggio la sua inspiegabile accettazione di farsi sacrificare. In altre occasioni, si tenta di eliminare simili moti rovesciandoli in progetti di pacificazione, perché padri e figli cessino appunto le spinte mortifere. Così, l'incontro tragicomico nell'*Ulysses* joyciano del 1922, nella terza e ultima parte, tra Bloom e Stephen Dedalus, entrambi con un lutto reale o simbolico alle spalle nei riguardi del rispettivo figlio e genitore, si iscrive in una simile riconciliazione. Ubriachi, tra canti ebraici di speranza e

ballate medievali, il primo vede nel secondo la forma del futuro, mentre il giovane scorge in Bloom l'accumularsi del passato.

Ho citato l'ebreo Bloom non per caso. Perché è nei dintorni della cultura ebraica che una simile dinamica diviene metafora ossessiva e mito personale. Basti considerare la commedia incompiuta di Italo Svevo *La Rigenerazione*, remake parodico del *Faust* goethiano, scritto negli anni della Grande Guerra. Qui è il nonno che manifesta il desiderio di sbarazzarsi del nipotino, impulso trasformato nella coscienza quale paura di perderlo, di vederlo schiacciato sotto le ruote di un'automobile, in una Trieste futurista e ipermotorizzata. E nella coeva novella del medesimo autore, *Vino generoso*, il protagonista, ubriacato dal pranzo di nozze di una nipote, sogna di trovarsi in una grotta e di essere condannato a morte per un oscuro rituale: nessuno è disposto a prendere il suo posto. Di conseguenza il vecchio non esita a chiamare la sua giovane figlia per non morire, e anzi l'invoca a voce alta tanto che la moglie (la solita, ignara, moglie sveviana) al risveglio interpreta con paradossale lucidità quei gridi di morte per segni d'amore. Qui, l'infanticidio si colora di tonalità incestuose, non confessabili ma perfettamente sognabili, sotto il segno magari di Lot. Nel finale del testo, il vecchio prova un atroce senso di colpa per il fatto di aver messo al mondo delle creature condannate a morire a loro volta o ad essere divorate, sacrificate al padre, destino complementare alla prospettiva agghiacciante di essere possedute da quest'ultimo. Ma Svevo condisce questi plot con continui *witz*. Il suo umorismo ebraico spalma sulle battute grotteschi sofismi che oltre a negare la verità univoca delle parole, oltre a ruotare tra la menzogna di ogni confessione e l'autenticità d'ogni simulazione, crescono su se stessi, in una selva di motti di spirito, in un fuoco pirotecnico di paradossi, di *bon mots* che trasformano il salotto triestino in una *sophisticated comedy* wildiana, dove si intravede un volto meduseo e nichilistico.

Un quadro di Lucien Freud, 2004-2005, dal titolo eloquente *The Painter is Suprised by a Naked Admirer*, potrebbe illustrare la topica sveviana del *Buon vecchio e la bella fanciulla*, altra novella illuminata da questa fosca luce di desiderio e di morte. Qui, tra l'altro, spunta sul fondale del dipinto, il *seneh*, il rovetto tanto importante nel racconto di Mosé. Si tratta di un autoritratto, genere frequentato dal pittore. Al centro dell'atelier, davanti al cavalletto con una tela che raddoppia il motivo, il vecchio Lucien, nipote dell'inventore della psicoanalisi, si erge in tutta la sua fragilità anagrafica mentre una giovane donna adorante si aggrappa da terra alla sua gamba destra, (la ragazza è nuda, dunque scalza-ricordiamoci che le prime parole rivolte da Dio a Mosé gli intimano di togliersi i calzari). Sulla parete di sfondo, macchie caotiche sembrano appunto citare proprio il cespuglio mitico,

l'arbusto in fiamme che arde senza consumarsi, e interpella il Profeta, per poi scomparire e trasformarsi in pura voce. Nell'infinità delle interpretazioni simboliche, positive e negative del segno offerte dalle letture dei *midrashin*, la teofania implica anche il groviglio caotico dei pensieri contorti e deprimenti che infestano la mente dell'uomo, non solo dell'artista, cui la fiamma si contrappone come forza della preghiera. La fanciulla, forse una modella, sembra offrirsi invano con il suo corpo alla stanchezza del pittore, e la sua carnalità si riverbera nelle macchie del *seneb* da dove potrebbe sbucare il montone sostituito da Dio ad Isacco. Anche stavolta non mancano motivi comici, pur nella crudezza della rappresentazione.

Qualcosa della leggerezza sveviana, la tendenza ad un *understatement* minimalista, si ripresenta in Natalia Ginzburg. Si risentano le battute del suo piccolo ed accidioso teatro, in un ritmo cantilenante a dare i contrappunti umorali in una leggiadra disperazione. Un boulevard nero, dietro l'apparente superficie rosa, una sonata complessa dischiusa da una partitura impalpabile. Si rilegga il testo d'esordio *T'ho sposato per allegria*, datato 1968, dove il *non sense* di Ionesco pare diluirsi in registri cechoviani. Insomma, siamo in presenza della tipica, pinteriana paura del silenzio, di un ossessivo cicaleccio per coprirlo. Della protagonista, Giuliana, si dice che riempie la testa come un paniere, parole che paiono alludere alla partitura stessa. E, del resto, costei si caratterizza per continue invenzioni affabulatrici. Ciò di cui parla all'inizio con accanimento, viene alla fine smentito e azzerato, quale mera immaginazione. Perché il personaggio in questione appare simile a Zelig, colui che si adatta all'interlocutore, privo di struttura, mimetico dell'altro e mimetizzato. Ma sempre, davanti alla disperazione condita nei ritmi da boulevard, viene da dire: questa è davvero la scena ebraica. Viene in mente, se possibile, il capitolo *Das Judentum*, presente in *Geschlecht und Charakter*, il folle pamphlet di Otto Weininger, pubblicato nel 1903, poco prima del suicidio del giovanissimo filosofo viennese da poco convertitosi al protestantesimo. In effetti, la femminilizzazione dell'ebreo operata dallo studioso, nel suo nevrotico amore-odio di sé, ovvero nell'auto rifiuto culturale, può sostanziare una simile mescolanza di registri. Il tipo costruito intorno all'essenza dello spirito ebraico, se si disinteressa dello Stato, di confini determinati, se rinuncia ad una personalità forte, esalta viceversa l'adattabilità, l'assimilazione all'altro, in un costante spostamento di confini, privo com'è di sistemi ideologici chiusi, di propensione al trascendente. Di modo che, chiuso in un familismo di origine materna e refrattario a qualsiasi impulso al proselitismo, a convertire il diverso a sé, sembra disposto a decentrarsi, a moltiplicarsi di continuo, verso una ansiosa mobilità. I personaggi del teatro di Svevo e della Ginzburg paiono

applicare stereotipi del genere. Ebbene, tutta la letteratura ebraica moderna, specie quella in apparenza assimilata, da Kafka (si pensi alla *Lettera al padre*, alla *Condanna*, alla stessa *Metamorfosi*, in cui dilaga la spinta all'auto sacrificio per obbedienza al genitore) a Schnitzler, si può inserire in un orizzonte tragicomico. Cade il giudizio univoco, il pensiero chiaro e manicheo. Al loro posto, solo *shifting mood*, e molteplicità di indirizzi, di punti prospettici, vedi il rutto e la preghiera che Peter Brook si ostina a vedere in Shakespeare, nel passato dei grandi classici, ma che si ripresenta puntuale nella musica *Kletzmer*, nei copioni e nei racconti di Shalom Alekhem, il cui yiddish usato quale lingua letteraria conferma nell'uso del monologo, anche nei testi narrativi, la mescolanza di registri umorali, grazie alla babele dei gerghi e delle parlate precipitata nel sincretismo linguistico di quella *koinè*.

Ebbene, che c'entra tutto ciò colla scena di Abramo? L'umorismo svolge da sempre una funzione apotropaica, ossia esorcizza la realtà negli aspetti più duri. Ora, nella letteratura post biblica, il giudaismo rabbinico contrae gli spazi del riso specie nell'epoca della seconda diaspora e dopo la distruzione del secondo tempio, valutandolo sconveniente in tempi di lutti e disagi. E nondimeno a volte nei testi talmudici e nei midrashin pianto e riso convivono all'unisono nel medesimo gesto psichico. Sarà il movimento hasidico nel XVIII° secolo, nell'Europa orientale a riproporre il gusto dell'apologo gioioso, in contiguità colla cultura popolare quale strumento di divulgazione della dottrina mistica, per far sorridere l'uditore. Ci si può chiedere a questo punto se per caso il Signore non giochi con Abramo, allorché gli impone il sacrificio, con tutte le assicurazioni di infinita progenie dategli in precedenza. Forse le categorie del comico carnevalesco individuate da Michail Bachtin, ad esempio l'ambivalenza tra simpatia e avversione, si potrebbero utilizzare per rileggere la grande scena del tentato sacrificio-infanticidio, quasi un *Purimshpil* sublime.

Abramo comunque non è sfortunato come Giobbe, né incontra la durezza di Dio che soffia inesorabile e apocalittica nell'*Ecclesiaste*. A queste diverse scene possono adattarsi meglio le forme del comico esposte da Vladimir Jankélévitch nel suo saggio del 1936, *L'Ironia*. Perché l'ironia rende omaggio alla temporalità della vita, alla sua precarietà, alla finitezza del nostro destino, "l'essere per la morte", nel sigillo di Heidegger, l'essenza dell'essere in quanto divenire, e la coscienza come flusso. L'ironia, insomma, quale scuola rabbrividente e terapeutica di disincanto. Tra i molteplici riferimenti alla letteratura critica sull'ironia, dai sofisti a Aristotele (passando per Platone), da Cicerone a Quintiliano, dalla teoria romantica di Schlegel alla critica cui la sottopose Hegel, dallo smascheramento

nietzschiano fino a Kierkegaard e Bergson, la figura di riferimento centrale in questo saggio resta Socrate. L'ironia socratica ci invita infatti a considerare le cose con distacco, giungendo a una sorta di estraniamento nei confronti del mondo finito per comunicarci al tempo stesso un fremito divino. L'ironia, se si diventa capaci di dominarla resistendo alle sue seduzioni che possono condurre a considerare la vita esclusivamente come un esercizio poetico del soggetto - è il caso dell'opzione romantica, virtuosismo elitario del soggetto col correlato di una coscienza nichilista. Jankélévitch definisce "economia" l'insieme dei dispositivi temporali che servono a normalizzare la nostra tragedia interiore, sia nel passato che nel futuro. Per il passato, basta ricostruire con cura la catena delle cause che spiegano la nostra emozione o la nostra credenza, per minarne l'importanza. Comprendere è smascherare. La conoscenza smorza l'impeto della passione, degli odi e degli entusiasmi rivelandocene l'inconsistenza di fondo. La vera libertà è dunque la coscienza della necessità. L'ironia, ancora, supera la disperazione, e pensa una cosa per dire il contrario. Suscita il riso senza aver voglia di ridere, e prende in giro freddamente senza divertirsi, in quanto è beffarda e cupa. Scatenata il riso per raggelarlo immediatamente. L'ironista disamina tutte le maschere; è anonimo, come Ulisse, per eccedenza di pseudonimi, è l'eterno straniero, come l'Ebreo Errante. La vita ironica è pura negazione e relatività. In quanto scettica, non crede più a niente; niente vale la pena, il mondo essendo mera vanità. Tuttavia essa ha una funzione anche terapeutica: inibendo i sentimenti, ci rende immuni dal disinganno. Antidoto delle false tragedie, richiama altresì all'ordine i dolori che si vogliono eterni e totali. Essa è quindi una grande consolatrice, un principio di misura e di equilibrio. Si può paragonare l'ironia all'umorismo? Si usa attribuire al secondo termine una sfumatura di gentilezza e di affettuosa bonarietà che non si concede all'ironista. Nell'ironia sferzante si celano una malevolenza e una perfidia amara che escludono l'indulgenza. L'ironia è a volte sprezzante e aggressiva. L'umorismo, al contrario, non esiste senza la simpatia. Esso è il sorriso della ragione. Mentre l'ironia misantropa mantiene nel rapporto con gli uomini un atteggiamento polemico, l'umorismo com-patisce con la cosa derisa. Per questo il Dio di Abramo è umorista, mentre quello di Giobbe e dell'Ecclesiaste è ironico.

Dio appare ad Abramo direttamente o tramite un suo doppio, l'Angelo. Ma sull'epifania stessa, il testo sacro deve restare vago. Più spesso è la voce che si manifesta. Dal di dentro, una voce interiore, a volte come in un torpore visionario come nell'episodio del patto delle parti (*Genesi*, 15). È la parola la sua immagine privilegiata, come testimonia il *Deuteronomio*, 4: "Il Signore vi parlò dal fuoco; voi udivate il suono delle parole, ma non

vedevate alcuna figura; vi era soltanto una voce”. E dunque la religione ebraica è più che mai religione del libro. La parola vale di più in questo territorio rispetto alla immagine. Sarà il Cristianesimo viceversa che avvalendosi del potere simbolico e suggestivo delle immagini religiose, si propaga con spinta violenta al di là del preteso particolarismo ebraico, al di là dell’orgoglio di sentirsi popolo eletto, verso l’universalismo spirituale proprio dell’annuncio evangelico. Il Dio nascosto pertanto deve rivelarsi attraverso i sensi del fedele, e sempre nella guerra in cielo per il monoteismo. Nell’*Esodo* 20, si scandisce il divieto iconico: “Non avere altro Dio di fronte a me. Non ti fare scultura né immagine alcuna di cosa che sia lassù in cielo o quaggiù in terra o nell’acqua sotterra”. Divieto di immagini ad uso religioso, in un’esplicita propensione anti-figurativa. Ma la letteratura rabbinica finisce per vietare in generale tutte le immagini. Più che l’immagine, è il culto idolatrico della stessa l’oggetto vietato, in quanto l’idolo rischia di eclissare l’originale. Questo Dio si vuole solitario, invisibile e sottratto a qualsiasi doppio figurative. Del resto in *Genesi* 1, si precisano le parole creative di Dio: “Facciamo l’uomo a nostra immagine, a somiglianza nostra”. E in simili condizioni il Signore si rivolge alla fede di Abramo perché creda, nonostante tutto, anche quando sente la terribile voce. In generale le Sinagoghe rinunciano agli ornamenti, inevitabile dopo la distruzione del Tempio nel 70 d.C., a elaborare quel lutto fondante. Per evitare questa interdizione, forse l’artista ebraico si assimila e si laicizza. Ma non c’è solo il vitello d’oro a suffragare una fobia del genere. Si considerino gli esempi complementari del *Golem* e del *Dibbuk*, entrambi recuperati dalla letteratura e dal teatro yiddish ad apertura del Novecento, tra Gustav Meyrink nel 1915 e An-ski (in scena quale prima produzione yiddish nel ’20), dopo essere passati per il misticismo e l’occultismo cabalistici. Nel primo caso, il rabbino della Praga cinquecentesca crea dall’argilla, colle parole di Dio sulla fronte del mostro, la strana creatura muta e obbediente, metafora di un Messia venuto in anticipo a liberare il popolo ebreo dalla cattività e dal dolore. Il rabbino diviene così il demiurgo che risolve situazioni spinose, riscattando i pogrom e le tante persecuzioni, ma in questo intervento salvifico non fa che ribadire la pericolosità dell’artista costruttore di idoli, poi incontrollabili negli esiti, colla rivolta del figlio contro il padre e la sua inevitabile trasformazione in polvere. E nondimeno per la consueta ambivalenza del segno mitico ebraico, la statua stessa rappresenta antiche aspettative dell’immaginario collettivo, misto di angelismo e di diabolicità. Così, nella seconda storia, il morto tradito, che penetra la fanciulla durante il rito matrimoniale coll’altro e si incarna in lei uccidendola, ripresenta il tema della possessione, dell’assente, dell’invisibile.

Torniamo, chiudendo, sempre alla scena dell'infanticidio. Tra le interpretazioni più sconvolgenti della sequenza vengono in mente le parole di Sartre. Ne *L'existentialisme est un humanisme* del 1946, lo scrittore francese collega il gesto di Abramo laicamente alla patologia, motivo che riprende la connessione al demoniaco, nell'antinomia tra etico e religioso, lumeggiata da Kierkegaard. Che tipo di demenza, la sua? Semplicemente, un banale sentimento di invidia provata verso la giovinezza del figlio. Ancor più traumatica la lettura suggerita dal filosofo danese, là dove immagina che Abramo, vero "cavaliere della fede" nasconda l'iniziativa di Dio al figlio, perché quest'ultimo non se la prenda col Signore, e che pertanto finga di essere un mostro, un cultore pagano di idoli, e di praticare satanismo, per coprire la responsabilità del Dio padrone. Perché il personaggio è in bilico tra veglia e sonno, in un'ambiguità totale della coscienza e dei sensi.

PAOLO PUPPA

Università "Ca' Foscari", Venezia

Bibliografia essenziale

Studi

M. BACHTIN, *Rabelais and his world*, translated by H. Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

G. BUSI, *Simboli del pensiero ebraico: Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino, 1999.

H. FISH, *A Remembered Future. A Study in Literary Mythology*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

R. GIRARD, *Sacrifice*, Seuil, Paris, 2002.

V. JANKÉLEVITCH, *L'ironie*, Librairie Fèlix Alcan, Paris, 1936.

S. KIERKEGAARD, *Timore e tremore* (1843), *Id. Lirica dialettica*, a cura di C. Fabro, Rizzoli, Milano, 1993.

A. MOMIGLIANO, Arnaldo, *Pagine ebraiche*, Einaudi, Torino, 1987.

R. OTTO, *l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, a cura di E. Buonaiuti, Feltrinelli, Milano, 1992.

J. RIEMER-G. DREIFUSS, *Abraham. The Man and the Symbol. An Jungian Interpretation of the Biblical Story* (1993), trad. di M. Ventura, *Abramo: l'uomo e il simbolo*, Giuntina, Firenze, 1994.

J. P. SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*. Presentation et notes par A. Elkaim-Sartre, Gallimard, Paris, 2008.

A. VAN GENNEP, (1910), *The rites of passage*, translated by Monika B. Vizedom and G. L. Caffè. Introd. by S. T. Kimball, London, Routledge & Paul, 1960.

O. WEINIGER, *Geschlecht und Charakter*, (1903) translated as *Sex and Character: an investigation of fundamental principles* by L. Löb, ed. by D. Steuer and L. Marcus, Indiana University Press, Bloomington, 2005.

Opere

G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Jorio*, in *Tragedie, Sogni e Misteri*, Mondadori, Milano, vol. I, 1968.

P. P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Teatro e saggi*, , a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 2001.

I. SVEVO, *La rigenerazione*, in ID., *Teatro e saggi*, ed. critica di F. Bertoni, saggio

introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2004.

I. SVEVO, *Vino generoso* e *Novella del buon vecchio e la bella fanciulla*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, ed. critica di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2004.

N. GINZBURG, *Ti ho sposato per allegria* (1968) in *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, Einaudi, Torino, 1968

F. KAFKA, *A Letter to His Father*, translated by E. Kaiser and E. Wilkins, Schocken Books, New York, 1966 and *Metamorphosis* translated and an intr. by H. Bloom, Chelsea House, New York, 2007.

G. MEYRINK, *The Golem* (1915), translated by M. Pamberton, in *Two German supernatural novels*, edited by E. F. Bleier, Dover Publications, New York, 1976.

AN-SKI, *The Dybbuk* in *The dybbuk and other writings*, translated by G. Werman, Schocken Books, New York, 1992.

DUE ROMANZI POST-MILLENIAL DI SALLY ROONEY

Il saggio analizza Conversations with Friends (2017) e Normal People (2018) di Sally Rooney alla luce delle trasformazioni culturali della letteratura post-millennial. Attraverso un approccio che integra narratologia cognitiva e studi sulla soggettività, viene indagata la costruzione identitaria nei due romanzi. Le relazioni interpersonali, i codici della comunicazione digitale e le strutture di potere economico e affettivo plasmano percorsi di crescita non lineari e dialogici, in un contesto segnato dalla precarietà e dall'iperconnessione. Rooney ibrida il Bildungsroman con elementi del romantic novel, elaborando una rappresentazione del sé come processo relazionale, in costante negoziazione tra autodeterminazione e influenze esterne.

Parole chiave: letteratura post-millennial, Sally Rooney, identità, Bildungsroman, emozioni, comunicazione digitale

The essay analyzes Sally Rooney's Conversations with Friends (2017) and Normal People (2018) in light of the cultural transformations of post-millennial literature. Through an approach that integrates cognitive narratology and studies on subjectivity, it investigates the construction of identity in both novels. Interpersonal relationships, the codes of digital communication, and the structures of economic and

affective power shape non-linear and dialogic paths of development within a context marked by precarity and hyperconnectivity. Rooney blends the Bildungsroman tradition with elements of the romantic novel, offering a portrayal of the self as a relational process, constantly negotiated between self-determination and external influences.

Keywords: *post-millennial literature, Sally Rooney, identity, Bildungsroman, emotions, digital communication*

1. Introduzione: la *post-millennial literature*

Il romanzo dell'ultimo decennio ha delineato una traiettoria che, per essere adeguatamente indagata, necessita non solo del dialogo con le innovazioni letterarie del ventesimo secolo, come il modernismo e il postmodernismo, ma anche di essere considerato in relazione a nuove dinamiche storico-culturali. Nella seconda edizione di *The Politics of Postmodernism*¹, Linda Hutcheon riconosce il progressivo declino dell'egemonia del paradigma postmoderno e il conseguente emergere di nuove configurazioni culturali nel contesto post-millenario, evidenziando la necessità di identificare e denominare il nuovo assetto che si stava delineando all'inizio del XXI secolo.

Accogliendo questa urgenza, diversi studiosi hanno elaborato categorie e prospettive analitiche nel tentativo di cogliere e definire le caratteristiche distintive dei nuovi assetti sociali e degli orientamenti culturali occidentali. Gilles Lipovetsky² concettualizza la contemporaneità come *iper-modernità*, caratterizzata da *iper-consumismo* e *iper-individualismo*, che ridefiniscono le identità sociali e personali, favorendo una crescente destrutturazione delle forme sociali tradizionali. Jeffrey Nealon³ interpreta invece l'era post-postmoderna come un'intensificazione del postmoderno, ovvero come un'accresciuta influenza del capitalismo sulla vita culturale. Seguendo il modello di Fredric Jameson, Nealon analizza la transizione dal tardo capitalismo al capitalismo *just-in-time*, in cui la produzione di denaro avviene indipendentemente da quella di beni e servizi, con un conseguente rafforzamento del controllo economico sulle identità sociali e culturali. Alan Kirby⁴ definisce *modernismo digitale* il nuovo paradigma di autorità e conoscenza nato dalle tecnologie contemporanee e dalle forze sociali attuali, basato sulla creazione partecipativa di contenuti e sulla pervasività della realtà virtuale, che attiva forme di soggettività patologiche. In modo simile, Robert Samuels⁵ introduce l'espressione *automodernità* per indicare una fase caratterizzata dall'automazione tecnologica e dalla crescente privatizzazione della vita sociale, in cui il prevalere

dell'esperienza digitale riduce l'interazione sociale autentica favorendo lo sviluppo di un individualismo estremo. Di contro, Nicolas Bourriaud⁶ propone la nozione di *altermodernità*, leggendo la condizione culturale attuale attraverso la lente del dialogo interculturale, del nomadismo e della creolizzazione artistica, dinamiche che riflettono le nuove forme di connessione e traduzione culturale favorite dalla globalizzazione. Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker⁷ propongono infine il concetto di *metamodernità*, mettendo in evidenza una sensibilità neoromantica caratterizzata da un'oscillazione tra modernità e postmodernità, speranza e malinconia, entusiasmo e ironia – ma, se l'ironia postmoderna è associata all'apatia, quella metamoderna si configura come un tentativo di riscoperta di speranza, fede e metafisica.

La narrativa post-millenaria riprende dibattiti già emersi in epoche precedenti riguardo alla natura del romanzo e alla funzione dello scrittore. Persistono, infatti, questioni relative al ruolo della finzione in un contesto sempre più dominato dai mass media, al timore di un progressivo declino del pubblico dei lettori e della conseguente marginalizzazione del libro nella vita comunitaria, nonché alla capacità della letteratura di mantenere la propria rilevanza in un panorama culturale caratterizzato dalla crescente influenza delle tecnologie della comunicazione e della rappresentazione.

Come sottolineato da diversi critici⁸, il romanzo contemporaneo rifiuta il gioco postmoderno che richiama l'attenzione sulla testualità ed esibisce scetticismo sulla natura della rappresentazione. Al contrario, esso tenta di riallacciarsi a ciò che viene definito “il reale” e di ridurre la distanza tra rappresentazione letteraria e mondo circostante⁹. Anche i critici che individuano una continuità con alcuni aspetti del pensiero postmoderno rilevano come tali elementi siano chiamati a interagire con un desiderio più recente di ritorno al “reale”¹⁰. Greenwald Smith¹¹, ad esempio, evidenzia come la riscoperta dell'autenticità si manifesti in un rinnovato interesse per il realismo, che tuttavia si configura in modo diverso rispetto alla tradizione ottocentesca; infatti, se il realismo classico ambiva a una rappresentazione oggettiva del mondo, le nuove forme di realismo adottano uno sguardo più soggettivo e consapevole rispetto alla complessità della realtà contemporanea. La letteratura cerca dunque di ridefinire il concetto di autenticità in un contesto segnato da un'intensa mediatizzazione dell'esperienza e dalla crisi dei valori tradizionali.

In risposta alla disillusione postmoderna e all'ironia diffusa del tardo XX secolo, e nel tentativo di ristabilire un rapporto più diretto e sincero con il reale, molti autori contemporanei si allontanano dalla frammentazione e dal gioco intertestuale propri del postmodernismo: prediligono narrazioni più trasparenti, incentrate su voci autentiche e su

esperienze personali, riflettendo sulla ricerca di un'identità stabile in un'epoca di rapidi cambiamenti sociali¹². A partire dagli anni Duemila, gli agenti che hanno contribuito a riconfigurare la forma del romanzo hanno stimolato non solo nuove modalità di rappresentazione del “reale”, ma anche una messa in discussione della opposizione stessa tra realismo e sperimentazione¹³. Si assiste, ad esempio, a una crescente commistione di generi, a un'ibridazione narrativa che riflette il progressivo abbattimento delle barriere tra alta e bassa cultura, tra narrativa letteraria e narrativa di genere, tra sperimentazione formale e intrattenimento¹⁴.

Le prospettive teoriche che si propongono di interpretare la cultura post-millenaria – evidenziando le trasformazioni indotte dal capitalismo avanzato, dalla digitalizzazione e dalla globalizzazione – rilevano come molti romanzi pubblicati dopo il primo decennio degli anni Duemila si concentrino sulle modalità attraverso cui i soggetti negoziano il proprio senso di sé in relazione a forze esterne e interne. Se la crisi del soggetto moderno, narrata dalla letteratura modernista e radicalizzata dal postmodernismo, ha prodotto una proliferazione di personaggi alla ricerca di un senso di sé in un mondo privo di coordinate stabili, l'attuale *socializzazione digitale* ha generato una condizione di *normalità anomala*, in cui l'identità è sempre più plasmata da dinamiche artificiali e frammentate. Molti romanzi degli ultimi decenni sono infatti popolati da protagonisti che cercano un equilibrio tra “essere posizionati” – ovvero essere definiti da categorie sociali, culturali e storiche preesistenti – e “posizionarsi”, cioè compiere attivamente delle scelte identitarie in una negoziazione costante tra vecchie e nuove rappresentazioni del sé, sia da parte del soggetto stesso che della società.

Questo contributo si propone di indagare la rappresentazione della modulazione identitaria all'interno dei due romanzi d'esordio della scrittrice irlandese Sally Rooney (1991-): *Conversations with Friends* (2017) e *Normal People* (2018). Le due opere esplorano le dinamiche identitarie a partire dalle relazioni interpersonali e dall'influenza dei contesti socio-culturali, presentando personaggi che devono bilanciare l'essere posizionati all'interno di strutture sociali e culturali preesistenti con il posizionarsi attivamente nella definizione del proprio io. I personaggi di Rooney sono studenti universitari che sperimentano le problematiche legate alla formazione dell'identità giovanile nel contesto neoliberista irlandese e cercano di mettere a fuoco il proprio sé anche attraverso il vaglio delle emozioni.

L'analisi di questi due romanzi consente di esaminare alcune strategie narrative attraverso le quali viene rappresentata la soggettività nella letteratura contemporanea, evidenziando il ruolo centrale delle interazioni sociali, della comunicazione e della

vulnerabilità emotiva nella costruzione dell'identità.

La prospettiva interpretativa adottata integra gli approcci basati sulla centralità del personaggio – che individua nello scrittore un'unità di autore e narratore di vite, capace di rivelare esistenze interiori nascoste¹⁵ – con un approccio cognitivo. Se la socializzazione digitale mette in crisi il rapporto organico tra corpo, mente e società, studiosi come Antonio Damasio¹⁶ e Gerald Edelman¹⁷ considerano le emozioni strumenti cognitivi cruciali per l'adattamento e il processo decisionale. Il valore cognitivo delle emozioni risiede infatti anche nella loro capacità di orientare le scelte individuali, offrendo una forma di “razionalità pratica” che guida l'individuo nel suo rapporto con il mondo.

2. **Identità, comunicazione e relazioni interpersonali**

Con il suo romanzo d'esordio, *Conversations with Friends* (*Parlarne tra amici*), nel 2017 Rooney è stata nominata “giovane scrittrice dell'anno” dal «Sunday Times», mentre nel 2018, *Normal people* (*Persone normali*), il suo secondo romanzo, è stato selezionato per il Man Booker Prize e ha ottenuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Costa Book Award nel Regno Unito. Nata a Castlebar nel 1991, Rooney ha iniziato a scrivere da adolescente dedicandosi inizialmente alla poesia. Esordisce nel 2015 con un saggio dal titolo *Even if you beat me*, pubblicato dalla «Dublin Review», in cui racconta la sua esperienza nei dibattiti universitari, delineando, indirettamente, alcuni tratti della sua personalità: «For my first couple of seasons as a debater, the word I heard most often from my adjudicators was 'passionate'; another word I heard was 'forceful'. These weren't insults: judges genuinely seemed to appreciate my passion and forcefulness. But I didn't want to debate in order to express passion: I wanted to be aloof and cerebral like the speakers I most admired. Nothing had prepared me for this encounter with my own apparent ardour. I had been given the very straightforward task of improvising some arguments and then expressing them to various groups of people. So what kind of impassioned person had I suddenly become?»¹⁸.

Il contributo di Rooney alla letteratura è spesso discusso in relazione alla sua generazione, infatti è stata definita dal «New York Times» come la prima grande autrice in grado di catturare lo *zeitgeist* dell'essere *millennial*. I suoi romanzi rappresentano le esperienze di una generazione divenuta adulta in un contesto caratterizzato dalla costante connessione digitale, dalla crescente minaccia del cambiamento climatico, dalla diffusione della violenza armata e dalla polarizzazione politica, raccontano dunque la tensione tra le ansie quotidiane della vita personale e le questioni di più ampia rilevanza politica e sociale.

L'etichetta di “autrice *millennial*” risulta tuttavia riduttiva, poiché è importante

ricordare che la letteratura non si limita a rappresentare i fenomeni socio-culturali, ma contribuisce attivamente alla costruzione di uno spazio di significazione che «non riflette, per natura, qualche dato sociale preesistente, ma rappresenta il luogo originario a partire dal quale il sociale, come sistema dei rapporti fra i soggetti, si costituisce mentre si pensa»¹⁹. A partire da queste considerazioni, è possibile affermare che le storie finzionali costruite dalla scrittrice irlandese non solo restituiscono un'immagine dei *millennial*, ma contribuiscono a delineare i *frame* e gli *script*²⁰ attraverso i quali il lettore elabora una rappresentazione della realtà vissuta dai *millennial*: le dinamiche di un mondo iperconnesso, l'intimità mediata dalla messaggistica istantanea, la routine comunicativa via email, la trasformazione dell'istituzione familiare e le logiche dei gruppi di potere.

I personaggi di Rooney vivono drammi domestici e situazioni di solitudine per certi versi simili a quelli raccontati da autori come Donna Tartt, Jeffrey Eugenides o David Foster Wallace, tuttavia sono caratterizzati da un tratto peculiare, vale a dire la loro totale immersione nella comunicazione tecnologicamente mediata: leggono le notizie esclusivamente online, e usano la messaggistica istantanea o le email non solo per una comunicazione referenziale, ma anche per articolare pensieri complessi o messaggi ellittici – a volte digitati e poi lasciati in sospeso, quando eventi esterni interrompono la documentazione veloce dei ragionamenti interiori. Questo rapporto simbiotico con i mezzi di comunicazione può tradursi in una difficoltà nel comunicare e nell'instaurare relazioni affettive. MacKinnon²¹, riprendendo Niklas Luhmann²², osserva come, nella contemporaneità, amore e intimità abbiano cessato di svolgere una funzione protettiva nei confronti della complessità, poiché la tecnologia, amplificando le possibilità di interazione e accesso all'informazione, espone l'individuo a una complessità ancora maggiore. Gli strumenti della comunicazione digitale, nei due romanzi di Rooney, svolgono un ruolo centrale nel marcare le dinamiche relazionali tra i personaggi, tuttavia, la loro presenza risulta quasi impercettibile, poiché, proprio come accade nella quotidianità contemporanea, la loro pervasività è stata ormai interiorizzata in un processo di assimilazione naturale.

L'analisi che segue si concentra dunque su due nuclei principali: il primo riguarda il modo in cui le dinamiche di potere all'interno dei gruppi sociali e la comunicazione mediata dalla tecnologia influenzano le relazioni interpersonali, modellano la costruzione dell'identità e ne determinano la percezione; il secondo è relativo ai processi di influenza reciproca e di interdipendenza nel percorso di formazione identitaria. A quest'ultimo aspetto si collega la citazione tratta da *Daniel Deronda* di George Eliot, che apre *Persone normali*: «È fra i segreti di quell'alterazione dell'equilibrio mentale che va opportunamente sotto il nome di conversione,

che a molti il cielo e la terra non riservino alcuna rivelazione fino a quando una certa personalità non intervenga a esercitare la sua peculiare influenza sulla loro, riducendoli alla ricettività»²³. L'epigrafe, incentrata sul concetto di "influenza", viene scelta come soglia di ingresso a un racconto di formazione in cui l'identità emerge e si definisce attraverso il confronto con l'altro. Questo processo è centrale in entrambi i romanzi di Rooney, che indagano il modo in cui le identità si modellano reciprocamente e come il sé prende forma dalle relazioni interpersonali.

3. *Conversations with Friends e Normal people*

Conversations with Friends (2017) è ambientato in un periodo successivo al 2011, mentre *Normal people* copre un arco temporale che va dal 2011 al 2015, come si desume dai titoli dei capitoli, che riportano indicazioni cronologiche esplicite – ad esempio “Due giorni dopo (aprile 2011)” o “Sette mesi dopo (febbraio 2015)”. Entrambi i romanzi raccontano una gioventù disillusa negli anni della Celtic Tiger – e in quelli immediatamente successivi –, un periodo di crescita economica per l'Irlanda, seguito da una grave recessione tra il 2008 e il 2014, ovvero gli anni in cui Rooney e i suoi personaggi hanno frequentato la scuola e l'università²⁴. Nonostante il Paese, dopo il tracollo economico, avesse abbandonato l'ottimismo degli anni precedenti, continua ad aderire ai principi neoliberisti, che orientano profondamente le dinamiche sociali e affettive degli individui²⁵.

Conversations With Friends è la storia di due studentesse universitarie, Frances e Bobbi, che, dopo aver avuto una relazione sono rimaste migliori amiche. Durante una *spoken word night*, in cui recitano le loro poesie, conoscono Melissa, una fotografa affermata che intende realizzare un servizio su di loro – un incontro che trasformerà completamente le loro vite. Melissa è sposata con un ricco attore di nome Nick, sono una coppia di trentenni con uno stile di vita borghese che le due protagoniste considerano a tratti esaltante e a tratti patetico. Frances cercherà online informazioni su Melissa e Nick, costruendo così un'immagine della coppia filtrata dal digitale. Bobbi, estroversa, socievole, benestante e incline a posizioni anarchiche, sviluppa un interesse sentimentale per Melissa, mentre Frances, più introspettiva e di estrazione sociale più modesta, inizierà una relazione con Nick, uomo affascinante di circa dieci anni più grande di lei, ma emotivamente fragile e reduce da un ricovero in una clinica psichiatrica.

Le sue traiettorie affettive con Nick, la relazione stratificata con Bobbi – ex amante e amica –, il rapporto complesso con una madre comprensiva e un padre alcolizzato non costituiscono solo gli elementi portanti del suo percorso verso l'età adulta, ma mostrano

come le persone con cui entriamo in contatto plasmino la nostra soggettività, e come le ramificazioni delle nostre azioni raggiungano gli altri per poi riflettersi su di noi, contribuendo a modellare, in modo più o meno profondo, chi siamo.

Non si tratta di una riproposizione contemporanea del romanzo borghese, poiché i tradimenti e le tensioni familiari non sono mai accompagnati da scene drammatiche, e soprattutto i sentimenti emergono e vengono osservati, espressi e valutati all'interno del discorso, come dimostra una riflessione di Frances a proposito di Nick: «Dopo Bobbi, era la prima persona che avevo incontrato capace di farmi apprezzare la conversazione, nello stesso modo istintivo e sensuale in cui apprezzavo il caffè o la musica ad alto volume. Mi faceva ridere»²⁶. Nick viene descritto come dotato di una bellezza straordinaria, ma anche come segnato dalla depressione e da una passività latente. Frances dovrà affrontare una serie di difficoltà legate alle tensioni familiari, alla salute e alla relazione con Nick, che, egoisticamente, ha vissuto il loro legame soprattutto come fonte di appagamento emotivo. Nonostante Frances e Bobbi – deluse ma allo stesso tempo attratte dal mondo degli adulti – affermino costantemente le loro posizioni progressiste, le loro esperienze sentimentali si inscrivono in forme narrative riconducibili ai tropi del *romantic novel*²⁷, che Rooney mette in discussione, pur continuando a impiegarli.

La storia viene narrata dal punto di vista di Frances, una scelta che permette al lettore di seguire la sua evoluzione psicologica e i diversi livelli di consapevolezza che attraversa nel corso del romanzo, ma anche di evidenziare la sua specifica posizione culturale di *millennial* intellettuale, nonché l'unica, tra i quattro personaggi principali, di estrazione operaia. La narrazione è costruita soprattutto attorno a ciò che resta inespresso o indicibile, dunque il silenzio diviene uno strumento retorico per rappresentare la complessità della vita interiore della protagonista. Uno degli esempi più significativi è il mutismo di Frances riguardo alla sua malattia, l'endometriosi, una condizione fisica priva di un chiaro riconoscimento sociale. Le sue ricerche online – ad esempio “non posso dire alla gente che sono...” e i suggerimenti che compaiono, tra cui “gay” e “incinta” – riflettono un sentimento di inadeguatezza, il suo percepirsi come soggetto difettoso. Per Frances, la rete rappresenta uno strumento per controllare le sue interazioni sociali e costruire una certa immagine di sé²⁸, infatti, se nella comunicazione faccia a faccia fatica a esprimersi, nella scrittura digitale diventa più eloquente e ironica, modulando la sua identità attraverso un registro linguistico mediato dallo schermo²⁹. Questa esigenza di controllo si manifesta soprattutto nelle sue interazioni con Nick: in un momento di tensione, Frances risponde con sarcasmo al fine di mantenere una distanza emotiva («Non ti preoccupare. Ci vediamo a settembre, spero che in Francia faccia

bel tempo»³⁰). Emerge tuttavia un divario tra la sua identità digitale e quella reale, poiché l'apparente distacco emotivo che mostra online si dissolve nei momenti di confronto diretto, in cui riemergono vulnerabilità e desiderio di connessione. La riconciliazione con Nick e Bobbi avviene proprio quando Frances riesce finalmente a verbalizzare emozioni ed esperienze a lungo represses, accettando non solo la propria vulnerabilità, ma anche quella altrui³¹.

Il secondo romanzo di Rooney, *Normal People*, è una tragicommedia romantica che racconta le modulazioni del legame tra Marianne e Connell, due studenti delle superiori a Carricklea, una cittadina della contea di Sligo, nell'Irlanda occidentale. Connell è un allievo promettente, capitano della squadra di football e figlio di una madre single che lavora come domestica presso la famiglia benestante di Marianne – una ragazza impopolare ma dotata di una intelligenza acuta, che vive con la madre, avvocatessa, e il fratello maggiore. Quando Connell si innamora di Marianne, ostracizzata dalla sua famiglia ed emarginata dai compagni – che non la considerano una persona “normale” –, sente il peso delle aspettative sociali e cerca di conformarsi all'immagine che gli altri hanno di lui. Per questo motivo insiste affinché la loro relazione resti segreta, un atteggiamento che rivela la sua difficoltà a gestire le sfaccettature della propria identità: «A casa, la timidezza di Connell non sembrava mai un grosso ostacolo alla sua vita sociale, perché tutti già sapevano chi era, non era mai necessario presentarsi o dare un'impressione di sé. Al contrario, la sua personalità sembrava un'appendice esterna a lui, manovrata dalle opinioni degli altri, più che una cosa che creava o produceva individualmente»³².

Marianne, invece, vive la sensazione costante che la vita stia accadendo altrove, lontano da Sligo, e si interroga sul proprio ruolo all'interno di un mondo dal quale si sente esclusa. Agli occhi di Connell appare indipendente e libera, mentre lui tende a conformarsi alle aspettative sociali e teme che, se la loro relazione venisse resa pubblica, la sua reputazione ne risentirebbe, la sua identità verrebbe messa in discussione. La sua traiettoria si muove tra il mondo degli amici e quello di Marianne, senza mai riuscire a metterli in comunicazione. Questa separazione tra le versioni parallele delle loro rispettive vite genera uno spazio esclusivo, in cui possono essere autentici – una condizione, riflette Marianne, che molte persone non sperimentano mai nel corso della loro esistenza.

A un certo punto Connell, temendo che i suoi amici possano scoprire la relazione, si allontana da Marianne, scegliendo di omologarsi al gruppo dei pari, e inizia a frequentare la ragazza popolare della scuola. Marianne interpreterà questa scelta come conferma del fatto di non essere amabile, acuendo il suo senso di inadeguatezza. Connell scoprirà poi che, in

realtà, i suoi compagni erano già a conoscenza della loro relazione, rendendosi così improvvisamente conto che il segreto per cui aveva sacrificato la propria felicità era stato del tutto inutile, poiché a nessuno importava davvero. A questo punto, nel protagonista avviene un cambiamento: capisce che l'opinione dei suoi compagni di scuola non ha più valore, e che negli anni a venire sarà irrilevante – un passaggio reso figurativamente attraverso la descrizione della carnagione del suo amico Eric che, all'improvviso, gli appare di un pallore spettrale, come se avesse perso consistenza.

Connell e Marianne, dopo aver interrotto ogni comunicazione, si ritrovano a studiare entrambi al Trinity College di Dublino, un contesto molto diverso da quello in cui sono cresciuti, ma all'interno del quale la loro relazione continua a svilupparsi all'interno di un sistema strutturato dal potere. Il mite cinismo di Marianne, che al liceo la rendeva un'emarginata, viene ora apprezzato da una cerchia di amici privilegiati, dunque, in questo nuovo contesto, la sua eccentricità si traduce in carisma, e diventa finalmente una persona "normale", nel momento in cui si dissolve il conflitto tra individualità e appartenenza, tra autonomia e riconoscimento. Connell, al contrario, fatica ad adattarsi poiché non possiede più il capitale sociale – fondato sull'appartenenza al gruppo – che aveva al liceo. Per la prima volta, si rende conto del suo marcato accento Sligo, inoltre si sente diverso dai suoi compagni di corso, che indossano giacconi cerati e pantaloni chino color prugna, parlano con sicurezza di libri che, spesso, non hanno letto poiché – osserva – in quel contesto, la lettura è considerata non un'esperienza personale, ma uno strumento di distinzione simbolica.

All'inizio della loro relazione, entrambi non sono pienamente consapevoli dei vincoli imposti dall'ambiente sociale. Connell aveva temuto il giudizio dei suoi amici per essersi legato a una persona "strana", ma resta sorpreso quando sua madre, Lorraine, gli fa notare che potrebbe essere la famiglia di Marianne a non approvare il loro legame. Connell e Marianne non solo appartengono rispettivamente alla *working class* e alla ricca borghesia, ma attingono anche a bacini affettivi profondamente diversi. L'abbigliamento formale, i *tailleur* e l'aria sempre in ordine della madre di Marianne veicolano simbolicamente un senso di freddezza e distacco emotivo. Al contrario, Lorraine, che ha avuto Connell a diciassette anni da un uomo che è poi scomparso, è rappresentata come una figura empatica, dotata di una forte coscienza etica e politica («Si interessa a Cuba, e alla causa palestinese»)³³.

Costretto a tornare ogni fine settimana nella sua città natale per lavorare, Connell si accorge che il gruppo dei suoi ex compagni si è dissolto, lasciandolo con la sensazione di non appartenere pienamente né al mondo provinciale di Carricklea né a quello urbano e intellettuale di Dublino. Non riesce più a muoversi tra due versioni parallele della sua vita

come faceva un tempo, quando teneva nascosta la sua relazione con Marianne, poiché ora è intrappolato tra due mondi in cui non si sente mai pienamente a casa. Durante le scuole superiori Connell aveva delegato ai suoi compagni la definizione del proprio sé e, al contempo, sentiva la pressione di essere all'altezza dell'immagine positiva che gli altri avevano costruito su di lui; desiderava solo essere "normale", nascondere le parti di sé che trovava vergognose o confuse. All'università, invece, dipenderà da Marianne, che lo introduce nel suo ambiente, presentandolo ai suoi amici benestanti come un ragazzo intelligente e sensibile, contribuendo così a costruire per lui un'identità socialmente accettabile – un gesto che Connell, al liceo, non aveva avuto il coraggio di compiere per lei. Entrambi nutrono, in maniera latente, una certa dose di risentimento nei confronti della condizione economica o sociale dell'altro, come rivelano i loro scambi intellettualmente brillanti e ironici, dialoghi che riflettono le difficoltà, tipiche della loro generazione, di collocarsi in un ordine sociale in trasformazione, mentre sullo sfondo incombono le conseguenze della crisi economica post-*Celtic Tiger*.

I due romanzi esplorano le dinamiche di potere, mettendo in luce le disuguaglianze strutturali che influenzano le opportunità individuali. Connell riflette sulle possibilità politiche legate al Trinity College, simbolo di una élite culturale ed economica; in *Conversations with Friends*, la differenza di classe tra Bobbi e Frances emerge persino nel modo in cui indossano abiti di seconda mano: per la prima si tratta di una scelta estetica, mentre per la seconda è una necessità economica. In entrambi i casi, il riconoscimento del talento dei protagonisti dipende spesso dall'influenza di figure più ricche e affermate: Connell inizia a credere nelle sue capacità di scrittore solo dopo aver ottenuto una borsa di studio; il racconto di Frances viene pubblicato grazie all'intervento di Valerie, una donna facoltosa conosciuta in Francia. Questi elementi suggeriscono che il potere resta nelle mani delle vecchie generazioni, ancora capaci di determinare le traiettorie di vita dei giovani.

I personaggi dei due romanzi non riescono a sottrarsi, nonostante tentino di combatterli, ai principi del neoliberismo, che promuove il mito della felicità come esito della realizzazione individuale e del successo sociale, svalutando i legami di solidarietà, stigmatizzando le emozioni negative come fallimenti personali, attribuibili a mancanza di forza di volontà o a scelte sbagliate. Il neoliberismo, inoltre, interseca la cultura postfemminista che, pur ereditando le istanze dei movimenti per l'uguaglianza sociale, propone un modello centrato sull'individualismo, sul consumo e sull'estetizzazione del corpo³⁴. Le protagoniste di Rooney sono immerse in questo paradigma, infatti, hanno interiorizzato un senso di auto-svalutazione e si percepiscono come non-desiderabili,

nonostante siano oggetto di desiderio per i loro partner³⁵.

Da questo punto di vista, la conversazione e il silenzio assumono una funzione cruciale come pratiche di negoziazione del potere e ridefinizione delle relazioni, diventano dispositivi narrativi in grado di rivelare le contraddizioni e le ricadute psicologiche della cultura neoliberista contemporanea. Nei due romanzi le omissioni, le reticenze e i silenzi disfunzionali si manifestano come esperienze incarnate, con sintomi psicologici e al contempo fisici, come avviene nel caso dell'autolesionismo di Frances. Nei loro ambienti sociali, i personaggi di Rooney ricorrono spesso alla dissimulazione e alla distanza ironica, strategie che, anziché offrire protezione e benessere, finiscono spesso per compromettere le relazioni e intensificare le ferite emotive.

Il silenzio può riflettere il rifiuto di riconoscere la propria vulnerabilità, può essere segno di resistenza alle pressioni normative, ma anche motivo di esclusione. Il riserbo di Marianne viene percepito dai suoi coetanei come una forma di anomalia: all'interno di un contesto ipersessualizzato, la sua ritrosia viene spesso ridicolizzata o patologizzata, rivelando i meccanismi attraverso cui il conformismo sessuale produce marginalizzazione e punizione simbolica³⁶. Tuttavia, quando il silenzio diventa un rifiuto della finzione, può favorire una connessione più autentica con l'altro. Marianne e Connell sviluppano una forma di comunicazione in cui l'assenza di parole assume valore espressivo e relazionale. Le loro conversazioni, soprattutto nei passaggi decisivi, sono caratterizzate da pause cariche di tensione emotiva, che fungono da spazi riflessivi e trasformativi. La decisione di Connell di proseguire gli studi universitari, ad esempio, è preceduta da un momento di silenzio significativo, in cui prende forma la consapevolezza dei suoi sentimenti per Marianne.

In entrambi i romanzi il dolore e l'autolesionismo emergono come tratti identitari delle protagoniste femminili³⁷, legati alle loro esperienze traumatiche. Marianne, cresciuta in un ambiente familiare violento, vive relazioni che riflettono la sua percezione di sé come persona non degna di essere amata, manifestando un desiderio di sottomissione – come avviene nel rapporto con Jamie e nelle esperienze sadomasochistiche con Lukas. Il desiderio di sentire attraverso il corpo diviene dunque strumento per rielaborare tensioni emotive specifiche. In modo analogo, in *Conversations with Friends*, Frances esprime il suo disagio attraverso alcune forme di autolesionismo. Entrambe le protagoniste interiorizzano la violenza familiare – Frances ha un padre alcolizzato, Marianne ha un padre e un fratello aggressivi – trasformandola in un meccanismo che condiziona profondamente il loro rapporto con il dolore e il desiderio.

Il trauma della violenza, in *Normal people*, viene affrontato, e in parte superato,

attraverso una crescita sostenuta dall'amore, infatti Connell contrasta la narrazione di sé interiorizzata da Marianne, ribadendo il valore dell'interdipendenza: «Nessuno può essere del tutto indipendente dagli altri, ha pensato, per cui forse valeva la pena smettere di provarci e lanciarsi nella direzione opposta, dipendere dagli altri per tutto, lasciare che loro dipendessero da noi, perché no»³⁸.

La relazione di Connell e Marianne si articola secondo serie semantiche opposte, che fanno capo ai domini della simmetria e dell'asimmetria, della normalità e della anormalità, tuttavia, ciascuno dei due sembra compensare, di volta in volta, la posizione di svantaggio dell'altro. Il loro legame si basa su un'intimità immediata e naturale, segnata da un'intesa corporea che supera il linguaggio e si esprime in una riservatezza condivisa: «Ogni tanto ha la sensazione che lui e Marianne siano come pattinatori di figura, che improvvisino i loro scambi con una tale abilità e una sincronizzazione così perfetta da rimanerne entrambi sorpresi»³⁹.

Oltre alla complicità non verbale, assume un ruolo centrale la scrittura, poiché le mail scambiate nei momenti di distanza fisica o emotiva costituiscono uno spazio protetto in cui esprimere con chiarezza pensieri ed emozioni: «In queste settimane di lontananza, le sue mail a Marianne sono diventate prolisse. Ha cominciato ad abbozzarle sul telefono nei momenti buchi, magari aspettando di recuperare i vestiti in una lavanderia a gettoni. [...] Non saprebbe spiegare perché le mail a Marianne lo assorbano tanto [...]. In una serie di mail che di recente si sono scritti sulla loro amicizia, Marianne ha espresso i suoi sentimenti per Connell più che altro in termini di vivo interesse per le sue opinioni e convinzioni [...]»⁴⁰.

La loro intimità diventa quindi uno spazio in cui costruire le loro rispettive identità in maniera collaborativa, accogliendo un processo di “normalizzazione” inteso in senso positivo, ossia come emancipazione dal giudizio altrui e raggiungimento di un equilibrio tra dimensione personale e sociale. Allo stesso modo, Frances – protagonista di *Conversation with friends* – nel suo percorso di maturazione, si confronta con le insicurezze legate alla sua estrazione sociale, sentendosi meno brillante e seducente rispetto a Bobbi.

Pur presentando alcuni tropi del *Bildungsroman*, i due romanzi propongono una visione prettamente contemporanea della crescita personale e dell'autosviluppo, concepiti come processi aperti, non strutturati e non normativi. Nella narrativa contemporanea il *Bildungsroman* non si è estinto, ma le caratteristiche specifiche della sua forma storica – come la contrapposizione tra provincia e città o l'educazione intesa come salvezza – sono state in parte rielaborate o sovvertite, dando origine a una serie di varianti riconoscibili nelle narrazioni autobiografiche di Coetzee, nei personaggi non umani che popolano *Never Let Me*

Go di Ishiguro, così come nei *graphic novel*, nel cinema e nella serialità televisiva⁴¹. Da questo punto di vista, *Normal People* e *Conversation with friends* possono essere letti come due romanzi che dialogano con alcuni dei motivi narrativi del *Bildungsroman*, reinterpretandoli da una prospettiva contemporanea, e sovvertendone due tratti distintivi: la centralità dell'individuo su uno sfondo di personaggi ed eventi secondari, e linearità teleologica del percorso di crescita⁴². In entrambi i romanzi l'identità non si costruisce in isolamento, ma attraverso relazioni intersoggettive e dinamiche di classe, in un contesto segnato da pressioni esterne come l'iperconnessione digitale.

In *Parlarne tra amici*, Frances costruisce la propria identità attraverso il confronto con Bobbi e le relazioni con Nick e Melissa, maturando la consapevolezza di sé come essere relazionale, consapevolezza che emerge simbolicamente in una scena ambientata in chiesa: «[...] Ogni mattone è stato posato da mani umane, ogni cardine fissato a ogni porta, ogni superficie stradale là fuori, ogni lampadina in ogni lampione. E anche le cose fabbricate dalle macchine erano in realtà fabbricate da esseri umani, che in principio avevano fabbricato le macchine. E gli stessi esseri umani, fatti da altri esseri umani, che si affannano a creare bambini felici e famiglie. Me, con tutti i vestiti che indosso, con tutte le lingue che so. Chi mi aveva messo in questa chiesa, a pensare queste cose? Altre persone, alcune che conosco molto bene e altre che non ho mai incontrato. Sono me stessa, o sono loro? Sono io, Frances? No, non sono io. Sono gli altri»⁴³.

Anche *Normal People* sviluppa una concezione del sé come co-creazione, sottolineando il ruolo fondamentale dell'altro nei processi di crescita personale. Il romanzo descrive una relazione in cui i confini identitari divengono progressivamente più permeabili, dando luogo a un processo di assimilazione graduale dell'altro orientato alla cura reciproca: «Non sarei nemmeno qui, se non fosse per te. È vero, pensa lei, non lo sarebbe. Sarebbe da tutt'altra parte, a vivere una vita diversa. E sarebbe anche diverso con le donne, e sarebbero diverse le sue aspirazioni d'amore. E la stessa Marianne sarebbe completamente un'altra persona»⁴⁴.

L'epigrafe del romanzo, come anticipato, introduce dunque una traiettoria di formazione che non celebra l'autonomia individuale, ma l'interdipendenza relazionale. In questa direzione si orienta anche uno dei passaggi conclusivi del romanzo, in cui il legame tra Marianne e Connel è rappresentato attraverso la metafora di «due pianticelle che condividono lo stesso pezzo di terra»⁴⁵, cresciute fianco a fianco e reciprocamente modellate. Tale immagine esprime un'«estensione del sé» che ridefinisce l'indipendenza non come segno di debolezza, ma come risorsa esistenziale, configurando la cura reciproca e la

vulnerabilità condivisa come antidoti alla solitudine e all'isolamento promossi dalla razionalità neoliberale.

4. Conclusioni: variazioni di scala

Conversations with Friends e *Normal People* esplorano la complessità delle soggettività in un'epoca segnata da legami flessibili e instabili, precarietà economica e trasformazioni dei modelli di appartenenza e intimità. Rooney indaga la relazione tra trauma, sessualità e costruzione del sé, esplorando il modo in cui le dinamiche di potere e la violenza interiorizzata modellano i rapporti interpersonali e l'identità individuale. I suoi personaggi incarnano le contraddizioni del loro presente storico e culturale, ma, grazie alla loro intelligenza condivisa, colmano le distanze tra i loro differenti status sociali, aderiscono a forme mature dell'amore da un punto di vista erotico ed etico, danno valore alla gentilezza anziché al possesso, ed esaltano il potere dell'autodeterminazione mettendo in discussione l'individualismo, poiché scoprono e modellano la propria identità nella relazione con gli altri.

In questi due *Bildungsromane* stratificati, in cui l'ostracismo sociale è spesso legato alla classe socioeconomica⁴⁶, il sé viene costantemente ridefinito, in un rapporto dialettico tra autodeterminazione e influenze esterne – come l'iperconnessione digitale e la pressione a conformarsi a *script* comportamentali dominanti. In entrambi i romanzi, l'autoregolazione emotiva, la conversazione e il silenzio rappresentano strumenti di negoziazione del potere e di ridefinizione delle relazioni⁴⁷.

Indagare una voce letteraria, tuttavia, significa addentrarsi in uno spazio unico, dunque gli elementi messi in luce non intendono delineare schemi generali sulla rappresentazione del femminile nella letteratura irlandese contemporanea. I romanzi di Rooney si inseriscono in un panorama letterario in continua trasformazione, in cui le tradizionali distinzioni tra sperimentazione e intrattenimento risultano sempre più sfumate. L'ibridazione tra *romantic novel* e *Bildungsroman* non è solo un riflesso del mutamento dei gusti del pubblico, ma anche un segno del riconoscimento del potenziale espressivo di tali commistioni.

Nel 2021 la scrittrice ha pubblicato *Beautiful World, Where Are You*, storia di due migliori amiche e delle ansie che permeano le loro relazioni, esperite e gestite prevalentemente online. Scambiandosi lunghe email, i personaggi riflettono sulla caduta delle civiltà precedenti e si interrogano sull'importanza di produrre arte in un mondo che sembra avviarsi verso l'autodistruzione. Nel 2024 è stato pubblicato *Intermezzo* – molto atteso dai lettori anche grazie a un'efficace operazione di marketing –, ambientato in Irlanda, ma che,

diversamente dai romanzi precedenti, mette al centro il rapporto tra due personaggi maschili, due fratelli.

Sulla scrittrice si è concentrata una grande attenzione mediatica, rafforzata anche dal successo delle due serie televisive tratte da *Conversations with Friends* e *Normal People*. Rooney, tuttavia, non è solo una scrittrice generazionale, poiché, come evidenziato, la letteratura non rappresenta un mero archivio di identità, né si limita a riflettere i fenomeni sociali, ma contribuisce attivamente al loro sviluppo e alla loro trasformazione, ridefinendo i discorsi dai quali essa stessa viene influenzata. Le analisi proposte vogliono offrire esempi concreti di come questa premessa possa tradursi in una critica testuale capace di operare una variazione di scala: dall'immaginario specifico delle coscienze narrate fino alla complessità della realtà collettiva.

ANTONELLA DE BLASIO

Bibliografia

S. ALFÉREZ MENDÍA, *The Continuum of Irish Female Sexuality in Sally Rooney's Conversations with Friends and Normal People: A Contradicted Ireland*, in «Estudios Irlandeses», XVIII, 2023, pp. 148-160.

M.A. BARROS DEL RÍO, *Sally Rooney's Normal People: The Millennial Novel of Formation in Recessional Ireland*, in «Irish Studies Review», vol. 30, n. 1, maggio 2022, pp. 1-17.

S. BOLAKI, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2011.

N. BOURRIAUD, *Altermodern Manifesto: Postmodernism is Dead*, in D. Rudrum, N. Stavrakis (a cura di), *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, Bloomsbury, New York-Londra-Nuova Delhi-Sydney, 2015, pp. 253-254.

O.C. CAMERON, *The Persistence of Passivity as Foundational Myth in Women Writing Women in Ireland: A Thread Between Mid-20th Century Repression and Cutting-Edge Millennialism*, in «Psychoanalysis, Culture & Society», vol. 25, 2020, pp. 409-428.

J. CARREGAL-ROMERO, *Unspeakable Injuries and Neoliberal Subjectivities in Sally Rooney's Conversations with Friends and Normal People*, in *Narratives of the Unspoken in Contemporary Irish Fiction*, a cura di M. T. Caneda-Cabrera, Palgrave Macmillan, London, 2023, pp. 213-233.

A. DAMASIO, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano, 2003.

O. DARLING, «It Was Our Great Generational Decision»: *Capitalism, the Internet and Depersonalization in Some Millennial Irish Women's Writing*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 62, n. 5, 2020, pp. 538-551.

C.J. DELOGU, *The Talking Cure for Fascism and Exploitive Relationships: Conversations with Friends (2017)*, in Id. *Fascism, Vulnerability, and the Escape from Freedom. Readings to Repair Democracy*, Punctum Books, Santa Barbara, 2022, pp. 287-307.

G.M. EDELMAN, *Seconda natura. Scienza del cervello e conoscenza umana*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.

J. FROW, M. HARDIE, V. SMITH, *The Bildungsroman: Form and Transformations*, in «Textual Practice», vol. 34, n. 12, 2020, pp. 1905-1910.

A. GASIOREK, D. JAMES, *Introduction: Fiction since 2000: Postmillennial Commitments*, in «Contemporary Literature», vol. 53, n. 4, 2012, pp. 609-627.

M. GRAY, *Making Her Time (And Time Again): Feminist Phenomenology and Form in Recent British and Irish Fiction Written by Women*, in «Contemporary Women's Writing», vol. 14, n. 1, 2020, pp. 66-83.

R. GREENWALD SMITH (a cura di), *The Return of Authenticity*, in Id., *American Literature in Transition, 2000–2010*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, pp. 107-178.

D. HERMAN (a cura di), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

L. HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londra-New York, 2002.

D. JAMES, *A Renaissance for the Crystalline Novel?*, in «Contemporary Literature», vol. 53, n. 4, 2012, pp. 845-874.

A. KELLY, *New Sincerity: American Fiction in the Neoliberal Age*, Stanford University Press, Stanford, 2024.

A. KIRBY, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Continuum, New York-Londra, 2009.

E. LANDOWSKI, *La società riflessa*, Meltemi, Roma, 1999.

D. LEA, *The Anxieties of Authenticity in Post-2000 British Fiction*, in «Modern Fiction Studies», vol. 58, n. 3, 2012, pp. 459-476.

D. LEA, *Twenty-First Century Fiction: Contemporary British Voices*, Manchester University Press, Manchester, 2016.

G. LIPOVETSKY, *Hypermodern Times*, Polity, Cambridge-Malden, MA, 2005.

N. LUHMANN, *Love as Passion: The Codification of Intimacy*, trad. di J. Gaines e D. L. Jones, Stanford University Press, Stanford, CA, 1998.

L. MACKINNON, N. BONDE-THYLSTRUP, K. VEEL, *The Techniques and Aesthetics of Love in the Age of Big Data*, in «Journal of Aesthetics and Culture», vol. 10, n. 3, 2018, pp. 1-7.

J. T. NEALON, *Post-Postmodernism; or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2012.

F. PIERINI, «Sharing the Same Soil:» Sally Rooney's *Normal People* and the Coming-of-Age Romance, in «Prospero», vol. XXVI, 2021, pp. 141-164.

P. RICOEUR, *La vita: un racconto in cerca di narratore*, in Id., *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, Guerini e Associati, Milano, 1994, pp. 169-185.

S. ROONEY, *Even if you beat me*, «The Dublin Review», Spring 2015.

S. ROONEY, *Parlarne tra amici*, Einaudi, Torino, 2018.

S. ROONEY, *Persone normali*, Einaudi, Torino, 2019, pp. 47-56.

J. ROTHMAN, *A Better Way to Think About the Genre Debate*, in «The New Yorker», 6 novembre 2014.

R. SAMUELS, *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. Automodernity from Žižek to Laclau*, Palgrave Macmillan, New York, 2009.

T. VERMEULEN, R. VAN DEN AKKER, *Notes on Metamodernism*, in «Journal of Aesthetics & Culture», vol. 2, 2010, pp. 1-14.

L. WILSON, *Post-Millennial Literature*, in P. Boxall (a cura di), *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980–2018*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, pp. 47-56.

Note

- ¹ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londra-New York, 2002, p. 166.
- ² G. Lipovetsky, *Hypermodern Times*, Polity, Cambridge-Malden, MA, 2005.
- ³ J. T. Nealon, *Post-Postmodernism; or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2012.
- ⁴ A. Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Continuum, New York-Londra 2009.
- ⁵ R. Samuels, *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. Automodernity from Žižek to Laclau*, Palgrave Macmillan, New York 2009.
- ⁶ N. Bourriaud, *Altermodern Manifesto: Postmodernism is Dead*, in D. Rudrum, N. Stavris (a cura di), *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, Bloomsbury, New York-Londra-Nuova Delhi-Sydney 2015, pp. 253-254.
- ⁷ T. Vermeulen, R. Van Den Akker, *Notes on Metamodernism*, in «Journal of Aesthetics & Culture», vol. 2, 2010, pp. 1-14.
- ⁸ D. Lea, *Twenty-First Century Fiction: Contemporary British Voices*, Manchester University Press, Manchester, 2016.
- ⁹ L. Wilson, *Post-Millennial Literature*, in P. Boxall (a cura di), *The Cambridge Companion to British Fiction: 1980–2018*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 47-56.
- ¹⁰ D. Lea, *The Anxieties of Authenticity in Post-2000 British Fiction*, in «Modern Fiction Studies», vol. 58, n. 3, 2012, pp. 459-476.
- ¹¹ R. Greenwald Smith (a cura di), *The Return of Authenticity*, in Id., *American Literature in Transition, 2000–2010*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 107-178.
- ¹² A. Kelly, *New Sincerity: American Fiction in the Neoliberal Age*, Stanford University Press, Stanford 2024.
- ¹³ A. Gasiorek, D. James, *Introduction: Fiction since 2000: Postmillennial Commitments*, in «Contemporary Literature», vol. 53, n. 4, 2012, pp. 609-627; D. James, *A Renaissance for the Crystalline Novel?*, in «Contemporary Literature», vol. 53, n. 4, 2012, pp. 845-874.
- ¹⁴ J. Rothman, *A Better Way to Think About the Genre Debate*, in «The New Yorker», 6 novembre 2014.
- ¹⁵ P. Ricoeur, *La vita: un racconto in cerca di narratore*, in Id., *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, Guerini e Associati, Milano, 1994, pp. 169-185.
- ¹⁶ A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano, 2003.
- ¹⁷ G.M. Edelman, *Seconda natura. Scienza del cervello e conoscenza umana*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.
- ¹⁸ S. Rooney, *Even if you beat me*, in «The Dublin Review», Spring 2015.
- ¹⁹ E. Landowski, *La società riflessa*, Meltemi, Roma 1999, p. 16.
- ²⁰ D. Herman (a cura di), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- ²¹ L. Mackinnon, N. Bonde-Thylstrup, K. Veel, *The Techniques and Aesthetics of Love in the Age of Big Data*, in «Journal of Aesthetics and Culture», vol. 10, n. 3, 2018, pp. 1-7.
- ²² N. Luhmann, *Love as Passion: The Codification of Intimacy*, trad. di J. Gaines e D. L. Jones, Stanford University Press, Stanford, CA, 1998.
- ²³ S. Rooney, *Persone normali*, Einaudi, Torino 2019, p. 1.
- ²⁴ M.A. Barros del Río, *Sally Rooney's Normal People: The Millennial Novel of Formation in Recessionary Ireland*, in «Irish Studies Review», vol. 30, n. 1, maggio 2022, pp. 1-17.
- ²⁵ J. Carregal-Romero, *Unspeakeable Injuries and Neoliberal Subjectivities in Sally Rooney's Conversations with Friends and Normal People*, in *Narratives of the Unspoken in Contemporary Irish Fiction*, a cura di M. T. Caneda-Cabrera, Palgrave Macmillan, London, 2023, pp. 213-233.
- ²⁶ S. Rooney, *Parlarne tra amici*, Einaudi, Torino 2018, p. 41.
- ²⁷ F. Pierini, «Sharing the Same Soil: Sally Rooney's Normal People and the Coming-of-Age Romance», in «Prospero», vol. XXVI, 2021, pp. 141-164.
- ²⁸ M. Gray, *Making Her Time (And Time Again): Feminist Phenomenology and Form in Recent British and Irish Fiction Written by Women*, in «Contemporary Women's Writing», vol. 14, n. 1, 2020, pp. 66-83.
- ²⁹ O. Darling, «It Was Our Great Generational Decision»: *Capitalism, the Internet and Depersonalization in Some Millennial Irish Women's Writing*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 62, n. 5, 2020, pp. 538-551.
- ³⁰ S. Rooney, *Parlarne tra amici*, cit., p. 82.
- ³¹ M.A. Barros del Río, *Sally Rooney's Normal People: The Millennial Novel of Formation in Recessionary Ireland*, cit.
- ³² S. Rooney, *Persone normali*, Einaudi, Torino 2019, p. 63.
- ³³ S. Rooney, *Persone normali*, cit., p. 42.
- ³⁴ M.A. Barros del Río, *Sally Rooney's Normal People: The Millennial Novel of Formation in Recessionary Ireland*, cit.
- ³⁵ S. Alférez Mendiá, *The Continuum of Irish Female Sexuality in Sally Rooney's Conversations with Friends and Normal People: A Contradicted Ireland*, in «Estudios Irlandeses», XVIII, 2023, pp. 148-160.

³⁶ J. Carregal-Romero, *Unspeakable Injuries and Neoliberal Subjectivities in Sally Rooney's Conversations with Friends and Normal People*, in *Narratives of the Unspoken in Contemporary Irish Fiction*, cit.

³⁷ O.C. Cameron, *The Persistence of Passivity as Foundational Myth in Women Writing Women in Ireland: A Thread Between Mid-20th Century Repression and Cutting-Edge Millennialism*, in «Psychoanalysis, Culture & Society», vol. 25, 2020, pp. 409-428.

³⁸ S. Rooney, *Persone normali*, cit., p. 228.

³⁹ Ivi, p. 86.

⁴⁰ Ivi, pp. 135-136, p. 141.

⁴¹ J. Frow, M. Hardie, V. Smith, *The Bildungsroman: Form and Transformations*, in «Textual Practice», vol. 34, n. 12, 2020, pp. 1905-1910.

⁴² F. Pierini, «Sharing the Same Soil:» Sally Rooney's *Normal People* and the *Coming-of-Age Romance*, cit.

⁴³ S. Rooney, *Parlarne tra amici*, cit., p. 262.

⁴⁴ S. Rooney, *Persone normali*, cit., p. 231.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ S. Bolaki, *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2011.

⁴⁷ C.J. Delogu, *The Talking Cure for Fascism and Exploitive Relationships: Conversations with Friends (2017)*, in Id. *Fascism, Vulnerability, and the Escape from Freedom. Readings to Repair Democracy*, Punctum Books, Santa Barbara, 2022, pp. 287-307.

FINZIONI BIOGRAFICHE E PUBBLICHE CONFERENZE: LA RICEZIONE DELLA BEATRICE DANTESCA NELL'OTTOCENTO

L'articolo si propone di prendere in esame la figura di Beatrice Portinari nel XIX secolo, indagata dalla prospettiva della sua rappresentazione in opere di larga fruizione e consumo – quali una serie di romanzi e racconti pubblicati fra il 1840 e il 1870 –, e attraverso il genere della conferenza, in particolare quelle tenutesi a Firenze, nel 1890, in occasione del VI centenario della sua morte. La ricezione della sua figura in epoca romantica e risorgimentale ci porta a comprendere come la sua fisionomia si trasfiguri a partire dalle pagine della Vita nova e della Commedia dall'Ottocento ai nostri giorni, allontanandola dalla sua verità originaria sapienziale e allegorica, al punto da offrirci una prospettiva originale sull'immaginario della modernità.

Parole chiave: Beatrice Portinari, finzioni biografiche, Risorgimento; ricezione dantesca

The article aims to examine Beatrice Portinari's figure in the 19th century, investigated from the perspective of its representation in paraliterature – such as a series of novels and short stories published between 1840 and 1870, and through the conferences, especially those held in Florence in 1890, on the sixth centenary of her death. The reception in the Romantic and Risorgimento era leads us to understand how her physiognomy

is transfigured, starting from the pages of the Vita nova and the Commedia from the 19th century to our days, away from its original allegorical truth to the point of offering us a perspective on modernity's imagination.

Keywords: *Beatrice Portinari, biographical fabrications, Risorgimento, Reception of Dante*

A quella riva, / O chiusa in un bel vel di Beatrice / Anima
argiva, // Ti rapirò nel verso.

Giosuè Carducci, *Primavere elleniche. II Dorica*

1. Premessa

Se il volume di Lino Pertile, *Dante popolare*, parte dalla domanda «che cos'ha il poema, [...], che lo rende così universalmente irresistibile?»¹, possiamo chiederci che cosa abbia di tanto affascinante la figura di Beatrice da portare il mito che la riguarda ad attraversare i secoli, fino a giungere all'estremo contemporaneo (pensiamola, ad esempio, fra le pagine del romanzo di Massimo Onofri, *Benedetti Toscani*, uscito nel 2017)². Se la risposta di Pertile parte non dal punto di vista dei destinatari ma dall'analisi della *Commedia*, per quanto riguarda Beatrice è invece proprio sul pubblico, sulla ricezione della sua figura che dobbiamo concentrarci per capire come la sua fisionomia si trasfiguri dalle pagine della *Vita nova* e della *Commedia* ai nostri giorni, tanto da offrirci una prospettiva originale sulla modernità a partire dall'Ottocento.

I versi della poesia *Dead Love* «dovremmo essere in Paradiso, / ma questa è solo la terra»³ di Elizabeth Siddal, o Lizzy, musa ispiratrice di Dante Gabriel Rossetti, paiono emblematici di quello spostamento di baricentro che si sviluppa dall'epoca romantica in avanti e che può esserci utile come chiave interpretativa per larga parte delle riletture che riguarderanno la figura di Beatrice. Riletture che muovono dalla modernità letteraria fino al tardo Novecento: da Giorgio Caproni, Franco Fortini e Giovanni Giudici – ben diverso il caso di Montale –, fino a Umberto Eco, Stefano Benni e Massimo Onofri⁴. Nella modernità letteraria non riscontriamo, ad esclusione di qualche rara eccezione, né una Beatrice musa né una Beatrice salvifica, quanto piuttosto una creatura sempre più desublimata, umanizzata e, soprattutto, terrena. Analizzare l'interpretazione del personaggio di Beatrice nel XIX secolo ci porta a prendere coscienza di come progressivamente ci si allontani dalla sua verità

originaria sapienziale e allegorica, di come venga privata del suo spessore etico per essere immobilizzata nell'unico ruolo di musa ispiratrice. Solo grazie a determinate riscritture che prenderemo in esame potremo dunque identificare le radici di quella metamorfosi che giungerà fino all'epoca contemporanea.

Sono, per primi, gli esponenti del romanticismo tedesco a cancellare dalle loro opere quello che per Dante era l'orizzonte fondativo e sostanziale della *Commedia*, quel contesto di salvezza nell'eterno che orienta il poema e il ruolo di Beatrice. A questa limitazione terrena si alludeva con i versi della musa di Rossetti. In tale concezione si dissolve conseguentemente un concetto essenziale: Beatrice trae Dante verso Dio in quanto persona beatificata, e a permanere è unicamente il tema del tramite, dell'eterno femminile in grado di innalzare l'animo umano. La morte dell'amata, così per Dante come per i romantici, sancisce l'inizio di un nuovo percorso per l'amante, e in questo Beatrice è assimilabile ai personaggi femminili del romanticismo tedesco, figure che Hinterhäuser delinea nel suo articolo *Beatrice all'insegna del Romanticismo e del simbolismo*⁵: Margherita di Goethe⁶, Sophie di Novalis e, aggiungerei, per quanto riguarda l'ambito della letteratura italiana, Teresa di Foscolo e Violet di Fogazzaro vengono tutte elevate a ideale *via amoris*⁷. La nuova fase che si apre dopo la morte di Beatrice è, però, per Dante, religiosa, spirituale e letteraria insieme⁸. Siamo di fronte a un tutto coeso: l'amore per la donna è al tempo stesso scala verso Dio⁹, via privilegiata per la scoperta della verità dell'esistenza, ed esige di essere raccontato (la *Commedia*) perché occasione eccezionale di superamento dei propri limiti. Se nel poema sacro questi tre aspetti appena elencati sono strettamente interconnessi e inscindibili l'uno dall'altro, i romantici nei casi che abbiamo elencato si spostano dall'orizzonte dell'aldilà a quello terreno, agendo in uno spazio immanente per cui la dimensione divina viene, con questa premessa, a condensarsi tutta nell'eterno femminile. Quando Curtius, in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ragionava a proposito di Beatrice, ricordava che la grande rivoluzione di Dante consiste nell'aver non solo trasformato una donna vera in un mito personale, ma nell'averla collocata poi accanto alla Vergine, innalzata a creatura del paradiso¹⁰. Beatrice infatti allude al divino, è un tramite o un'epifania o un'anticipazione del divino. Ma se il divino, per Dante, non coincide con Beatrice – non occorre ricordare che Beatrice lascia il suo ruolo di guida a San Bernardo e che Dante è solo di fronte alla *visio Dei* – per i romantici invece sì. Difatti, la suggestione che seguono Goethe, Foscolo e Novalis è piuttosto quella di Francesca e Paolo, spingendola, però, ancora più oltre rispetto a quanto aveva fatto Dante, ragionando nei termini di una religione dell'amore: il solo attimo vissuto ha valenza di tutta l'eternità; mentre, nella *Commedia*, per raggiungere l'empireo, Beatrice costringe Dante a svolgere un intero percorso

– basti ricordare il verso di Purg. XXXI (135) «che, per vederti, ha mossi passi tanti!». A riprova del passaggio da un paradigma rappresentativo storicamente ormai lontano a una nuova concezione immanente (che vale soprattutto per l'esempio foscoliano, autore però difficilmente inquadrabile come romantico in toto), la modernità letteraria si rifarà puntualmente a questa interpretazione strutturando la sua rilettura su queste premesse e non su quelle fondate dal sommo poeta. E questa sarà predominante fino alla fine del secolo successivo, pensiamo al titolo di una raccolta di Franco Fortini *Una volta per sempre*¹¹ o alla Beatrice viva e apprensiva dei versi di Giudici¹². La figura di Beatrice verrà dunque adattata anche alla sensibilità contemporanea, il più delle volte confinata in un orizzonte poetico laico in cui l'amore, slegato da un possibile riscatto nell'aldilà, si circoscrive nei limiti di un sublime contingente e del tutto terreno. Non ci si discosta, relativamente a quest'ultimo aspetto, dalla *Weltanschauung* foscoliana, basti ricordare le parole di Jacopo Ortis a seguito del bacio con Teresa: «Mi ama – lasciami, Lorenzo, lasciami tutta l'estasi di questo giorno di paradiso»¹³ e più oltre «Dopo quel bacio io son fatto divino»¹⁴.

A partire quindi dal romanticismo tedesco, ma in maniera ancora più incisiva nella cultura italiana tardo-ottocentesca, sulla scia di un differente approccio alla tradizione, l'interpretazione del personaggio di Beatrice viene mutando di segno, quasi attualizzandosi e conformandosi alle esigenze della sensibilità e del gusto contemporanei: a un interesse critico prevalentemente rivolto alla realtà di Beatrice – fra De Sanctis e Croce si collocano i due opposti fronti della linea interpretativa storicistica (D'Ancona, Del Lungo, Barbi, Imbriani)¹⁵ e della linea allegorica (inaugurata da Biscioni e seguita poi da Rossetti e Perez)¹⁶, senza dimenticarci dei dantisti d'oltralpe, mi riferisco alle lezioni tenute alla Sorbona prima da Fauriel¹⁷ e poi da Ozanam (rispetto al suo maestro, considerava Beatrice allegoria) – si affianca l'immaginario lirico e narrativo tardo-romantico che trasforma Beatrice nel *topos* letterario della vicenda interiore di ricerca spirituale¹⁸. Fra il 1840 e il 1870 si assiste a un continuo moltiplicarsi di opere dantesche a scopo divulgativo che avvicinerà Beatrice a una immagine più quotidiana e tangibile. Sarà dunque necessario focalizzare la nostra attenzione sulla fortuna che ebbero (tanto da costituire quasi una sorta di storia “minore”) racconti e novelle tratti dalle biografie di Dante, senza dimenticare alcune pubbliche conferenze – genere allora estremamente in voga – fra cui quelle organizzate per il VI centenario della morte di Beatrice Portinari.

2. Finzioni biografiche e romanzesche

Aldo Vallone, nel capitolo *Dante e la Commedia come tema letterario dell'Ottocento*, chiariva come nel XIX secolo l'aspetto biografico di personaggi illustri, in particolare di Dante, fosse diventato ispirazione di nuova letteratura: «La biografia, che oggi sembra più naturalmente intendersi sul piano storico, nell'Ottocento si insinua nel romanzo, nella novella, nella poesia e, in modo più insistente, nel teatro. Si guarda sì all'opera, ma attraverso di essa è l'uomo che si ricerca, che si idoleggia e si assume a modello»¹⁹. La rappresentazione della vita di Dante come *exemplum* appare evidente in quanto tali racconti sono finzionali ma appartengono a un genere misto, come avremo modo di vedere. Si tratta di: *La visione del figlio di Dante* di Gaetano Buttafuoco (1839)²⁰, *Dante Pellegrino* di Agostino Verona (1850)²¹, *L'amore di Dante* di Luigi Capranica (1864)²², *Dante e Giotto* di Pietro Selvatico (1865)²³, e *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari* di Armando Dominici (1886)²⁴. Ho volontariamente escluso i due volumi dal titolo *Vita di Dante*, di Melchiorre Missirini e Cesare Balbo²⁵, usciti in quegli stessi anni, poiché vere e proprie biografie utilizzate, tra l'altro, come fonti da quegli stessi racconti. Allo stesso modo, fuori dai confini del nostro *corpus* vi è *Il Conte Durante* (1864) di Ausonio Vero²⁶, opera quasi interamente finzionale: la vicenda dantesca viene ambientata nella contemporaneità tra la creazione dello stato italiano e la fine del 1864 – un vero Dante risorgimentale. Peculiarità comune a queste narrazioni è invece la riscrittura in maniera narrativa della vita del poeta – più o meno liberamente interpretata –, opera di autori di discreta cultura al servizio di una letteratura di larga fruizione e consumo²⁷.

Nella maggior parte di queste *biofiction* – le vite di persone reali raccontate nei modi specifici della fiction letteraria –²⁸, Beatrice viene rappresentata come persona reale, più vicina alla *Vita nova* che alla dimensione ultraterrena della *Commedia*. La critica dantesca, le cui linee dominanti abbiamo ricordato appena sopra, ha avuto ripercussioni anche sul campo della ricezione creativa: a portare negli studi danteschi dell'Ottocento la considerazione di una Beatrice doppia, un personaggio letterario, ma anche una donna realmente esistita è il *Trattatello* di Boccaccio. Nel racconto storico-saggistico *Dante a Ravenna* di Erasmo Pistolesi²⁹, la figura di Beatrice è svelata proprio attraverso una lunga citazione della *Vita di Dante Alighieri* del certaldese (curata da Bartolomeo Gamba e uscita a Venezia nel 1825)³⁰, corretta grazie al volume pubblicato da Giuseppe Pelli, *Memorie per servire alla vita di Dante*, uscito nel 1759 (in particolare, il riferimento riguarda il capitolo *La Beatrice celebrata da Dante non fu un essere fantastico*)³¹.

A partire da queste riletture ottocentesche si fa strada nell'immaginario comune una Beatrice terrena, sempre benigna e sorridente – ma ferma nell'allontanare Dante, come

accade ad esempio nel racconto di Capranica –³², e descritta in momenti di vita quotidiana: «Beatrice viveva tranquilla ed umile sotto il tetto paterno. L'animo suo non mai contaminato dalla più lieve ombra di fallo, si rifletteva pienamente nell'angelica purezza de' suoi lineamenti. Nell'adempimento delle domestiche faccende non v'era di lei più esperta massaia»³³. Quando ci si prefigge uno scopo divulgativo, la scelta narrativa è diretta all'allargamento del pubblico, dunque è necessario l'utilizzo di un linguaggio più abituale e familiare, più facilmente comprensibile; non solo, occorre talvolta semplificare sul piano strutturale e del significato per avvicinarsi alla tangibile concretezza dell'esperienza comune. Molti dei racconti sono costruiti sulla vicenda dell'amore per Beatrice, ispirazione per il poeta, ritratto come valoroso guerriero, giusto politico e poeta amoroso, in piena sintonia con gli ideali degli uomini risorgimentali che ne rileggono l'esistenza³⁴. Nel racconto storico *Dante e Beatrice* (1852) di Cesare Scartabelli³⁵ l'unico inserimento finzionale per mano dell'autore fa da specchio ai sentimenti nazionalistici risorgimentali: nella finzione narrativa di un incontro fra i due, la donna è intenta a suonare e cantare all'interno del proprio giardino e le sue parole parlano «di Dio, di amore e di Patria»³⁶.

Di particolare interesse risultano i due racconti lunghi, o romanzi brevi, di Capranica e di Dominicis. Da un lato, *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari* si inserisce nella linea delle narrazioni risorgimentali elencate poco prima (Dante viene messo in scena come poeta innamorato e guerriero valente), dall'altro, in maniera del tutto singolare, la finzione narrativa ci restituisce una Beatrice che ricambia l'amore del poeta, quasi avessimo fatto un passo ulteriore verso una sua "carnalità", che la conduce, in questo specifico caso, tanto più lontana dalla dimensione paradisiaca della *Commedia* quanto più vicina al personaggio di Francesca da Rimini. Figura, quest'ultima, che vanta numerose riletture e rappresentazioni finzionali nell'Ottocento – potremmo racchiuderle nell'arco temporale che intercorre fra due tragedie eponime, la prima, di Pellico, rappresentata a Milano nel 1815 e l'altra scritta da Gabriele D'Annunzio, con Eleonora Duse nei panni di Francesca, messa in scena al teatro Costanzi di Roma nel dicembre 1901³⁷. Sebbene Dominicis avvalori questo abbassamento della donna della salvezza, che, molto umanamente, arrossisce alla presenza di Dante – non occorre sottolineare la distanza dalla Beatrice «ammiraglio» di Purg. XXX, pronta ad ammonire il suo poeta –, ella si avvicina solo in parte alla peccatrice del V canto, Francesca: ricambia l'amore dell'Alighieri senza dissimularlo nelle parole³⁸, ma nulla indica che i due arrivino ad avvicinarsi con slancio o, per dirlo con lo stesso Dante, a compiere il «doloroso passo». Il racconto termina in perfetta sintonia con i drammi romantici: apoteosi di un destino infelice di amore e morte, Beatrice spira pronunciando il nome di Dante³⁹. In chiusura della vicenda viene

ribadito un concetto fondamentale – ha origine, come abbiamo già ricordato, dagli studi danteschi di quegli anni e sembra essere l'assunto destinato a maggior fortuna in queste *biofiction* che abbiamo tra mano –, ovvero l'esibita critica nel considerare Beatrice come allegoria: «la grandezza di quello amore, che molti, non giungendo a comprenderlo, chiamarono immaginario», così Dominicis nelle ultime pagine del romanzo⁴⁰. Molto interessante constatare come questa conclusione (e non solo questa) sia citazione esatta tratta da *L'amore di Dante* di Capranica, e perciò questo romanzo, scritto circa vent'anni prima, sembra costituirsi come il punto di partenza dell'operazione inventiva di Dominicis.

Capranica ambienta il suo racconto nella Firenze dantesca, i fatti reali relativi alla vita di Dante vengono però mescolati a esaltazioni patriottiche dell'autore, con lo scopo di ampliare il tessuto principale del racconto mediante la tematica amorosa o il sentimento per la patria. Anche in questo caso, ci concentriamo sulle porzioni di testo puramente finzionali: Dante si presenta a casa di Beatrice e dopo anni, ormai troppo tardi, svela il suo amore – l'autore, descrivendolo, riprende alcune parole della *Vita nova*:

Sì, voi per me siete la virtù, voi che sotto le forme di un angelo mi accendeste una fiamma che purificò la mia anima. L'immagine vostra ha nel mio cuore sotto i suoi piedi ogni senso di lussuria, d'invidia, di gelosia, ogni umano sentimento, e li schiaccia, come la Madre di Dio schiaccia il serpente. Dea dell'amore, io finora mi prostravo dinanzi al vostro altare; vi chiedevo la fede e spariva ogni dubbio, la speranza e tutto mi d'intorno, la carità e non aveva più nemici. Bastava che io fissassi un solo istante il pensiero in voi perché col viso vestito di umiltà rispondessi all'odio stesso colla parola di amore. Voi non foste mai per me figlia d'uomo mortale, ma di Dio⁴¹.

Ma Beatrice non accetta neanche un amore “ultraterreno” e, affinché a Firenze non corrano maldicenze, continuerà a negargli il saluto; Dante, sconsolato, lascia quindi la casa di lei. L'intera vicenda si conclude con il poeta che, ferito in battaglia, veglia faticosamente ai piedi del letto l'amata morta: «Mentre il dolore dell'uomo si scioglieva in lagrime, l'amore del poeta, innalzandosi fino alla potenza di Dio, diceva a Beatrice: Sorgi! E Beatrice risorgeva per non morire più mai»⁴² – solo grazie alle cure degli amici, si riprenderà dal dolore e comincerà a scrivere la *Vita nova*.

Questo *corpus* di finzioni biografiche mette dunque in luce l'operazione che si avvia con la modernità letteraria: la ripresa sì del personaggio di Beatrice – con minor fortuna rispetto a quello di Francesca –, ma attraverso riscritture che iniziano ad allontanare la sua figura dal senso che aveva per Dante nella *Commedia*. Significato che viene recuperato soltanto da Fogazzaro e successivamente da Montale. Eccezione, quest'ultima, nel panorama del Novecento (così come Fogazzaro lo è nell'Ottocento) perché le riletture contemporanee

comportano da un lato che Beatrice diventi una donna solo ed esclusivamente terrena, dall'altro, come per Eco e Benni, che il suo personaggio venga sfruttato in chiave femminista. Operazione questa che per certi aspetti, e lo vedremo ora, inizia già un secolo prima.

3. Pubbliche conferenze

Quando ci spostiamo verso la *non fiction*, in particolare nel momento in cui ci concentriamo sulle conferenze che riguardano Beatrice, si verifica un'inversione di rotta rispetto all'orizzonte che abbiamo messo in luce con le finzioni biografiche.

Innanzitutto, sulla scorta di Luca Clerici, occorre precisare che quello della conferenza è un genere diffusissimo fra Otto e Novecento:

Per farsi un'idea [...] (la sola collana «La Scienza del Popolo» avviata nel 1867 da Treves conta 153 volumetti di «letture scientifiche popolari» recitate nelle università, nei musei, nelle scuole e in sale pubbliche da decine di autori italiani) basta considerare come tutti questi volumi raccolgano una minima parte delle conferenze tenute dai rispettivi autori, perché oltre ai discorsi pronunciati ma rimasti inediti, ci sono quelli stampati singolarmente solo in rivista e in opuscoli, spesso da tipografie diverse in più edizioni e in varie città contemporaneamente⁴³.

Il discorso di Jacopo Bernardi, *Dante e Beatrice al cuore delle fanciulle*⁴⁴, letto come prolusione, il 4 novembre 1864, per le alunne della Famiglia di educazione casalinga, diretta da Carlotta Pavan Parodi-Giovo, è interessante perché, alla stregua di quanto si verifica nel racconto *Dante e Bice* (1873) di Cesare Da Prato⁴⁵, alla fanciulla che è «sul punto di librarsi ad una vita d'amore»⁴⁶ potrà essere d'aiuto l'esemplare amore tra Dante e Beatrice. L'abate Bernardi sottolinea quanto Beatrice avesse a cuore le virtù teologali e cardinali, sue «sorelle», e allo stesso modo dovranno averle care le fanciulle quali ornamento più bello dell'animo e compagne necessarie a una via di rettitudine. Non stupisce che il fine ultimo del discorso tenda ancora una volta a riunire insieme i valori del Risorgimento:

Amar Dio, perché in lui unicamente ha vita e si rinfranca il perfetto coraggio di compiere sempre il bene, e di respingere inesorabilmente ogni maniera d'iniquità, anche per altrui viltà festeggiata; amar la patria, che è tanto degna d'amore, e per la quale, figliuole e madri devono prepararsi ad offrire fratelli e figli; amare la famiglia, perché in essa massimamente si adopera ogni migliore sollecitudine femminile; perché non di rado la felicità della casa dipende dal ben ordinato amore della donna che la governa⁴⁷.

Di maggior rilevanza risultano le conferenze tenute in occasione del VI centenario della morte di Beatrice, «Beatrice, in cui e per cui l'idea del Poema nasce, s'incarna, piglia figura e vita e moto, e intorno a lei, come a suo perno, s'aggira, da lei, come da suo principio, muove, a lei mirando come a suo ultimo termine»⁴⁸. Queste le parole di Carlotta Ferrari, presidentessa della «Giunta Letteraria Ordinatrice pel VI centenario di Beatrice Portinari», nel *Manifesto e invito alle donne italiane*, divulgato nel 1890 a Milano, allo scopo di incoraggiare l'adesione alle iniziative promosse dal comitato per le celebrazioni. Un primo insieme di relazioni, discusse in Firenze nel 1890, possiamo trovarlo raccolto nel volume *La donna italiana descritta da scrittrici italiane* pubblicato quello stesso anno⁴⁹. Interessante, a nostro parere, non si rivela tanto il punto di partenza – ovvero le relazioni che si inquadrano nell'arco cronologico trecentesco –⁵⁰, quanto piuttosto le differenti voci che propongono una prospettiva sulla modernità.

Il discorso inaugurale di Alinda Bonacci Brunamonti, che ha come tema centrale Beatrice Portinari e l'idealità della donna nei canti d'amore in Italia, non sviluppa nessuna innovativa interpretazione della donna amata da Dante, anzi, anche per la scrittrice Beatrice è la musa per eccellenza, icona di purezza e perfezione. Il discorso si sofferma infatti sul passaggio fra *Vita nova* e *Commedia*: se nella prima opera Beatrice è ancora una donna terrena, nella seconda diventa definitivamente un simbolo spirituale e teologico. L'argomentazione culmina e si conclude con una riflessione sulla sua eredità nella cultura italiana spiegando come la sua figura viva in ogni idealizzazione femminile che esalti bellezza e virtù. Eppure, il modello è così perfetto che «ella segue in parte la sorte del suo Poeta che non ebbe imitatori»⁵¹.

Al contrario, la serie di discorsi che tratta della condizione femminile nell'Ottocento, ovvero *Le eroine e le patriotte* di Giovanna Vittori, *Le operaie italiane* di Carolina Invernizio, *Le scienziate italiane* di Emma Tettoni, *Gli studi della donna* di Maria Bobba, *L'avvenire della donna italiana* di Emilia Mariani e *La donna nell'igiene pubblica* di Giuseppina Le Maire, mostra come Beatrice possa trasformarsi in opportunità per mettere a fuoco – e finalmente offrire – uno spazio scientifico a riflessioni “al femminile”, ma non per questo meno dotte ed erudite, anche e soprattutto per affrancare la donna dalla concezione profondamente limitante di «musa e ispiratrice». Emerge qui una visione moderna e una volontà riformista rispetto a quella di Brunamonti, ma anche di Matilde Serao, che in occasione della conferenza sulla figura di Beatrice tenuta nel 1895 al Circolo Filologico di Napoli⁵² identifica la funzione di Beatrice con l'ispirazione poetica, momento generatore di poesia:

Ah voi l'abitate ancora, Firenze, o Beatrice, eternamente congiunta in paradiso al vostro Poeta: voi, bellezza, voi, amore, voi, candore, voi, musa, voi, ispiratrice, siete sempre l'anima muliebre dove si assorbe e si esplica la verginalità, la grazia, la mitezza fiorentina: voi lasciate vagare la vostra ombra amorosa e familiare, in queste vie ove egli vi adorò, perchè noi conoscessimo ancora, sempre, la verità profonda e fulgida, la sola verità, che non vi è di poeta senza amore e che nulla vi è di grande, nel mondo, senza la donna, senza la ispiratrice⁵³.

L'ispiratrice, la Musa! Nessun più invidiabile destino, per una donna: nessuna vita meglio vissuta che compiendo pienamente il dolce e alto incarico, per cui il Signore presceglie le sue creature predilette⁵⁴.

In questo senso, come si accennava in apertura del discorso, ci allontaniamo dalla verità di Beatrice, dalla sua verità originaria sapienziale e allegorica, privandola del suo spessore etico per immobilizzarla nell'unico ruolo terreno di musa ispiratrice⁵⁵. Ma il miglior destino muliebre non è certo quello di «ispirare la poesia», quanto piuttosto di porsi in condizione di parità rispetto alle figure maschili, dunque una donna che possa essere patriota, operaia, scienziata, una donna in grado di emanciparsi attraverso l'istruzione. Una serie di dichiarazioni all'avanguardia apre la conferenza di Giuseppina Le Maire:

Tutti i grandi pensatori riconobbero nella servile sottomissione della donna un ostacolo al progredire dell'umanità nella sua educazione civile, e ne propugnarono una qualche emancipazione. Più che mai nel nostro secolo è dominante l'alto concetto di fare la donna conscia del suo valore, della sua potenzialità, dell'influenza ch'essa può esercitare nel consorzio sociale, e si mira all'intento di svincolarla da una soggezione cieca e passiva all'uomo, portandola ad una conveniente indipendenza di pensiero e di azione. Ma come svolgere quel concetto, come raggiungere quell'intento? Aprire alla donna un varco nel mondo intellettuale è il primo mezzo giudicato indispensabile per riabilitarla⁵⁶.

Solo se ci basiamo su tali affermazioni è possibile parlare di modernità. E che essa venga mediata attraverso una figura a suo modo "moderna" come quella di Beatrice non pare secondario. Mi spiego attraverso le affermazioni di Teodolinda Barolini, contenute nel volume *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, pubblicato nel 2006, e su quanto vi è di innovativo, rispetto alla tradizione cortese, nella Beatrice dantesca: «Dante [...] ended life as the author of the *Commedia*, a text in which women act, speak, and possess moral agency»⁵⁷ e, più oltre, continua: «this youthful female figure is invested with an authority that is rarely associated with females in narratives, unless they be allegorical figures like Boethius's Lady Philosophy»⁵⁸. Si parla di autorità, concessa a una donna reale, a una *mulier carnea* come aveva

intuito Benvenuto da Imola⁵⁹; rivendicazione che è fatta propria da questa brigata tutta al femminile, per la prima volta pronta a salire sul pulpito per celebrare non solo la figura di Beatrice ma anche per affermare il proprio ruolo sociale sul finire del secolo.

ELENA GRAZIOLI

Università degli Studi di Milano

Bibliografia

- D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di A. Momigliano, Sansoni, Firenze 1946-1947.
- A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura Italiana*, vol. V *Le questioni*, Einaudi, Torino 1986.
- C. BALBO, *Vita di Dante*, Le Monnier, Firenze 1853.
- H. U. VON BALTHASAR, *Gloria. Una estetica teologica*, vol. III *Stili laicali: Dante, Giovanni della Croce, Pascal, Hamann, Solov'ev, Hopkins, Peguy*, trad. it. G. Sommovilla, Jaca book, Milano 1986.
- M. BARBI, *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Sansoni, Firenze 1975.
- T. BAROLINI, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, Fordham University Press, New York 2006.
- S. BENNI, *Le Beatrici*, Feltrinelli, Milano 2011.
- G. BENCIVENNI PELLI, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri ed alla storia della sua famiglia raccolte da Giuseppe Pelli. Seconda edizione notabilmente accresciuta*, presso Guglielmo Piatti, Firenze 1823 [1759].
- A.M. BISCIONI (a cura di), *Prose di Dante Alighieri e di messer Giovanni Boccacci*, Giovanni Gaetano Tartini & Santi Franchi, Firenze 1723.
- G. BOCCACCIO, *La vita di Dante Alighieri. Testo di lingua...*, a cura di B. Gamba, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1825.
- G. BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 12 voll., Mondadori, Milano 1964-1998.
- A. BONACCI BRUNAMONTI, *Beatrice Portinari e l'idealità della donna nei canti d'amore in Italia. Discorso inaugurale di Alinda Bonacci Brunamonti per l'esposizione nazionale dei lavori femminili a Firenze 1° maggio 1890*, Stabilimento G. Civelli, Firenze 1891.
- J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano 2001.
- I. BRANDEIS, *The Ladder of Vision. A study of Dante's Comedy*, Chatto & Windus, London 1960.
- G. BUTTAFUOCO, *La visione del figlio di Dante. Novella storica*, in «Museo scientifico, artistico e letterario», a. I, 1839, pp. 93-95; 109-111; 118-120.
- L. CAPRANICA, *L'amore di Dante. Racconto del secolo XIII*, in ID., *Racconti*, Treves, Milano 1877 [1864], pp. 5-63.
- R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- L. CLERICI, «*Con quella voce armonica e insinuante*»: le conferenze scientifiche di Antonio Stoppani, in «Enthymema», 2025, in corso di pubblicazione.
- L. CLERICI, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Laterza, Bari-Roma 2018.
- A. CONTI (a cura di), *La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'Esposizione Beatrice in Firenze*, Stab. G. Civelli, Firenze 1890.

- A. COTTIGNOLI, *«La Bibbia degli Italiani». Dante e la Commedia dal Trecento a oggi*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2021.
- B. CROCE, *Appunti bibliografici. Intorno al Carducci, al Fogazzaro, al De Amicis, al Verga, alla Serao e al Di Giacomo*, «La Critica», n. 1, 1903, pp. 426-441.
- E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Quodlibet, Macerata 2022.
- A. D'ANCONA, *La Beatrice di Dante: studio*, Tipografia Nistri, Pisa 1865.
- C. DA PRATO, *Dante e Bice. Racconto storico*, Barbini, Milano 1873.
- F. DE SANCTIS, *Lezioni sulla Divina Commedia*, in ID., *Opere*, vol. XI, Laterza, Bari 1955.
- I. DEL LUNGO, *La donna fiorentina del buon tempo antico*, Bemporad & figlio, Firenze 1926.
- A. DOMINICIS, *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari. Racconto storico*, Tipografia Adriano Salani, Firenze 1886.
- C. FAURIEL, *Dante e le origini della lingua e letteratura italiana*, premessa di E. Pasquini, introduzione di M. Veglia, Forni, Bologna 2005.
- C. FERRARI, *Il VI centenario di Beatrice Portinari. Manifesto e invito alle donne italiane*, Stabilimento A. Vallardi, Milano 1890.
- A. FOGAZZARO, *Il mistero del poeta*, a cura di L. Morbiato, prefazione di F. Finotti, Marsilio, Venezia 2017.
- U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Ioli, Einaudi, Torino 2015.
- G. GIUDICI, *O Beatrice*, Mondadori, Milano 1972.
- C. GRASSO, *La Beatrice di Dante*, Alberto Reber, Palermo 1903.
- V. IMBRIANI, *Sulle canzoni pietrose di Dante*, Tipografia Fava e Garagnani, Bologna 1882.
- B. DA IMOLA, *Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum*, a cura di J.P. Lacaïta, G. Barbèra, Firenze 1887.
- F. LINATI, *Pel sesto centenario della morte di Beatrice Portinari. Sonetti*, Tipografia Ferrari e Pellegrini, Parma 1890.
- F. LUXARDO, *La badia di Santa Croce al promontorio del Corvo e Dante Alighieri. Racconto storico*, Caorsi, Genova 1865.
- A. MERCI, *«Questo è l'amor, questa è la patria mia». Dante e Ravenna nel teatro italiano dell'Ottocento*, in *Dante e Ravenna*, a cura di A. Cottignoli-S. Nobili, Longo, Ravenna 2019, pp. 272-284.
- M. MISSIRINI, *Vita di Dante Alighieri*, Stabilimento artistico tipografico Fabris, Firenze 1840.
- M. ONOFRI, *Benedetti Toscani. Pensieri in fumo*, La nave di Teseo, Milano 2017.
- G. PASCOLI, *Sotto il velame*, Zanichelli, Bologna 1923.
- F. PEREZ, *La Beatrice svelata: preparazione all'intelligenza di tutte le opere di Dante Alighieri*, Stabilimento tipografico di F. Lao, Palermo 1865.
- L. PERTILE, *Dante popolare*, Longo, Ravenna 2021.
- M. PICCHIO SIMONELLI (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, con la collaborazione di A. Cecere e

M. Spinetti, Cadmo, Firenze 1994.

E. PISTOLESI, *Dante a Ravenna*, in *Io ghibellino esagerato. La vita di Dante in alcuni racconti dell'Ottocento italiano*, a cura di M.G. Caruso, Manni, Lecce 2010, pp. 61-66.

G. ROSSETTI, *La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici*, stampato a spese dell'Autore, Londra 1842.

C. SCARTABELLI, *Dante e Beatrice*, in *Scene d'amore. Album artistico-letterario condotto da letterati ed artisti italiani*, Dini, Firenze 1852, pp. 1-16.

M. SERAO, *Beatrice*, Luigi Pierro Editore, Napoli 1895* (la data è restituita da B. Croce).

C. STOCKHAUSEN (a cura di), *Il vero amore non ci è concesso. Le poesie di Elizabeth Eleanor Siddal*, Panda, Padova 2006.

A. VALLONE, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Olschki, Firenze 1958.

A. VALLONE, *Studi sulla Divina Commedia*, Olschki, Firenze 1955.

M. VEGLIA, *Dante leggero. Dal priorato alla 'Commedia'*, Carocci, Roma 2017.

A. VERONA, *Dante Pellegrino*, in *Tradizioni italiane*, a cura di A. Brofferio, Fontana, Torino 1850.

Note

¹ L. Pertile, *Dante popolare*, Longo, Ravenna 2021, p. 12.

² M. Onofri, *Benedetti Toscani*, La nave di Teseo, Milano 2017.

³ «[...] we should be in heaven, / And this is only earth» (vv. 16-17): *Il vero amore non ci è concesso. Le poesie di Elizabeth Eleanor Siddal*, a cura di C. Stockhausen, Panda, Padova 2006, p. 23.

⁴ F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Einaudi, Torino 1978; G. Giudici, *O beatrice*, Mondadori, Milano 1972; U. Eco, *Intervista a Beatrice*, in onda per la prima volta il primo maggio del 1975; S. Benni, *Le Beatrici*, Feltrinelli, Milano 2011; M. Onofri, *Benedetti Toscani*, cit.

⁵ H. Hinterhäuser, *Beatrice all'insegna del Romanticismo e del simbolismo*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, Atti del Convegno Internazionale 10-14 dicembre 1990, a cura di M. Picchio Simonelli, con la collaborazione di A. Cecere e M. Spinetti, Cadmo, Firenze 1994, pp. 381-398.

⁶ Margherita di Goethe ritorna nelle riflessioni di Francesco De Sanctis, a proposito di Beatrice: «Così la nuova Beatrice contiene in sé l'antica, ed è ancora qualcosa di più: è il primo e il secondo amore, la donna, la santa e l'idea, il passato e il presente di Dante, non figura l'uno dell'altro, ma fusi insieme, il fantasma del passato trasformato dal tempo e trasfigurato dalla poesia. [...]». Nella nostra giovinezza la realtà è ancora intatta, è Beatrice donna: il tempo a poco a poco l'assottiglia e la spiritualizza, insino a che negli ultimi anni ella diviene rimembranza, fantasma, un'abitante del mondo dantesco e noi viviamo nel mondo dell'ideale, nel regno delle ombre. Giovani trasmutiamo le idee in corpi; vecchi trasfiguriamo i corpi in idee: è doppia poesia, poesia omerica e dantesca, pagana e cristiana, Elena e Beatrice, o, secondo il contrapposto mirabile del Goethe, Elena e Margherita, la Beatrice a due facce, quella della lirica e quella della *Divina Commedia*, la donna e la santa, congiunte e subimate in una sola idea e nello stesso circolo poetico» (F. De Sanctis, *Lezione IX. Beatrice*, in Id., *Opere*, vol. xi *Lezioni sulla Divina Commedia*, Laterza, Bari 1955, pp. 59-74: 73).

⁷ L'impossibilità su questa terra dell'amore, amore che acquista significato soltanto in un'altra vita è tema centrale del romanzo *Il mistero del poeta* di Antonio Fogazzaro, pubblicato nel 1888 (si veda ora A. Fogazzaro, *Il mistero del poeta*, a cura di L. Morbiato, prefazione di F. Finotti, Marsilio, Venezia 2017). Tuttavia, il compito di Violet non differisce punto da quello di Beatrice: il ruolo di entrambe è rinnovare la vita dei loro amanti e conformare le loro menti a un'idea più alta dell'amore, a un concetto di «amore eccelso» che avvicina il sentimento fra le creature all'amore della creatura per il Creatore.

⁸ Quando Pascoli scrisse a proposito di Beatrice: «Ella, che mandò Virgilio a Dante, cioè il consiglio di studiare, cioè lo studio, incarnava per Dante la fede, da cui muove il buono studio; fede senza la quale Dante non l'avrebbe riveduta più mai» (G. Pascoli, *Sotto il velame*, Zanichelli, Bologna 1923, p. 486), intendeva probabilmente non solo la fede che dischiude le porte dell'aldilà, ma anche questa fiducia nello studio, nella poesia e nella scrittura (Virgilio mandato a Dante), scrittura-poesia dove Dante può esattamente ritrovare Beatrice, prima, più che nel dopo, ancora nella vita «al di qua». Lo precisa lo stesso Borges nel saggio sul sorriso di Beatrice: «Io mi spingerei oltre. Penso che Dante abbia edificato il miglior libro della letteratura per introdurre alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice. [...] un sorriso e una voce, che lui sa perduti, sono il fatto fondamentale. All'inizio della *Vita Nuova* si legge che una volta elencò in un'epistola sessanta nomi di donna per insinuarvi, segreto, il nome di Beatrice. Penso che nella *Commedia* abbia ripetuto quel malinconico gioco» (J.L. Borges, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano 2001, pp. 101-102).

⁹ Per Hans Urs von Balthasar si tratta piuttosto del passaggio da *eros* a *agape*, dall'amore individuale all'amore oltre sé stessi: «von Balthasar assegna un rilievo all'*eros* e all'*agape* che hanno in Beatrice il loro vessillo ma con una precisazione: in lei si compie il transito dal fascino erotico alla trasfigurazione dell'amore spirituale che la rende simbolo della Chiesa» (G. Ravasi, «Il Sole 24 Ore», 12 settembre 2021). Il riferimento è al saggio intitolato *Eros e agape, ossia chi è Beatrice?* in H.U. von Balthasar, *Gloria. Una estetica teologica*, vol. III, *Stili laicali: Dante, Giovanni della Croce, Pascal, Hamann, Solov'ev, Hopkins, Peggy*, trad. it. di G. Sommariva, Jaca book, Milano 1986, pp. 26-44.

¹⁰ «Il più evidente tra i fatti è senza dubbio la funzione di Beatrice – sempreché Beatrice sia stata realmente una fiorentina morta venticinquenne nel 1290. Che accada ad un poeta di sentirsi religiosamente risvegliato e purificato in virtù della sua donna è un fenomeno spirituale che può assumere mille forme e gradazioni: basta pensare, ad es., alla goethiana *Marienbader Elegie* o al finale del *Faust*. L'esaltare la donna amata sino a dirla angelo del Paradiso era divenuto, dopo Guido Guinizzelli (m. 1276) un *topos* della lirica italiana. Che la donna, così sublimata, fungesse da guida in una visione poetica dell'aldilà, era un'idea ancora aderente al pensiero e alla fede

cristiana. Senonché Dante va di gran lunga più oltre: inserisce Beatrice nell'oggettivo processo della salvezza. La funzione che le si attribuisce non si esplica solo in favore dello stesso Dante, ma anche di tutti i fedeli in generale. Egli, dunque, si arroga il diritto di introdurre nella Rivelazione un elemento nuovo che altera il sistema dottrinale accettato dalla Chiesa. E questo è eresia – o mito»: E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Quodlibet, Macerata 2022, p. 521.

¹¹ F. Fortini, *Una volta per sempre*, cit.

¹² G. Giudici, *O beatrice*, cit.

¹³ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Ioli, Einaudi, Torino 2015, pp. 80-81.

¹⁴ Ivi, p. 82.

¹⁵ Una panoramica generale relativa alla critica dantesca dell'Ottocento può ravvisarsi in A. Vallone, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Olschki, Firenze 1958; in particolare si indicano i capitoli *L'età romantica* (pp. 65-171) e *Le correnti dell'ultimo trentennio* (pp. 173-226). A proposito degli autori nominati, si ritengono emblematici i seguenti volumi: A. D'ancona, *La Beatrice di Dante: studio*, Tipografia Nistri, Pisa 1865; I. Del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia del secolo XIII*, in Id., *La donna fiorentina del buon tempo antico*, Bemporad & figlio, Firenze 1926, pp. 111-164; M. Barbi, *La questione di Beatrice [1905]*, in Id., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Sansoni, Firenze 1975, pp. 113-139; V. Imbriani, *Sulle canzoni pietrose di Dante*, Tipografia Fava e Garagnani, Bologna 1882 (in particolare: «Che potevan sapere i biografi dell'Alighieri, di tanto posteriori a lui, che potevan sapere di siffatti pettegolezzi? Oh della Bice di Ricovero Portinari han pur parlato! Già, commisero la rapata di prendere un personaggio allegorico, l'allegorica Beatrice, per un essere reale», p. 13).

¹⁶ Cfr. *Prose di Dante Alighieri e di messer Giovanni Boccacci*, a cura di A.M. Biscioni, Giovanni Gaetano Tartini & Santi Franchi, Firenze 1723 (nella *Prefazione*, pp. iv-xxxviii, Biscioni vi enuncia la sua teoria sulla inconsistenza storica del personaggio di Beatrice e una interpretazione meramente simbolica della *Vita nova*); G. Rossetti, *La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici*, stampato a spese dell'Autore, Londra 1842; F. Perez, *La Beatrice svelata. Preparazione all'intelligenza di tutte le opere di Dante Alighieri*, Stabilimento tipografico di F. Lao, Palermo 1865.

¹⁷ Si ricorda in particolare C. Fauriel, *Dante e le origini della lingua e letteratura italiana*, premessa di E. Pasquini, introduzione di M. Veglia, Forni, Bologna 2005.

¹⁸ Una trasformazione della funzione del mito si riscontra con il modificarsi del genere biografia in epoca romantica (si veda, in proposito, M. Guglielminetti, *Biografia ed Autobiografia*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. v *Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 829-886): la narrazione della vita di Dante si sottrae progressivamente alla sua aura agiografica per costituirsi come paradigma di un'esperienza atemporale, al di là della storicità del testo in cui e da cui i personaggi erano nati, dunque strutturandosi come possibilmente ripetibile e anche moderna.

¹⁹ A. Vallone, *Studi sulla Divina Commedia*, Olschki, Firenze 1955, p. 131.

²⁰ G. Buttafuoco, *La visione del figlio di Dante. Novella storica*, in «Museo scientifico, artistico e letterario», a. i, 1839, pp. 93-95; 109-111; 118-120.

²¹ A. Verona, *Dante Pellegrino*, in *Tradizioni italiane*, a cura di A. Brofferio, vol. iv, Fontana, Torino 1850, pp. 181-226.

²² L. Capranica, *L'amore di Dante. Racconto del secolo XIII*, in Id., *Racconti*, Treves, Milano 1877, pp. 5-63. Il racconto era uscito in prima edizione nel 1864 su «L'Illustrazione Universale».

²³ P. Selvatico, *Visita di Dante a Giotto nell'Oratorio degli Scrovegni in Padova (1306)*, in Id., *L'arte nella vita degli artisti. Racconti storici di Pietro Selvatico*, G. Barbèra, Firenze 1870, pp. 1-70.

²⁴ A. Dominicus, *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari. Racconto storico*, Tipografia Adriano Salani, Firenze 1886. La maggior parte del *corpus* è restituito nel volume *Io ghibellino esagerato. La vita di Dante in alcuni racconti dell'Ottocento italiano*, a cura di M.G. Caruso, Manni, Lecce 2010.

²⁵ M. Missirini, *Vita di Dante Alighieri*, Stabilimento artistico tipografico Fabris, Firenze 1840; C. Balbo, *Vita di Dante*, Le Monnier, Firenze 1853.

²⁶ A. Vero, *Il conte Durante. Racconto*, [s.n.], Roma 1864. Si tratta di uno pseudonimo che nasconde la vera identità di Francesco Marzio Proto Carafa Pallavicino, Duca di Maddaloni (1815-1892).

²⁷ Per una panoramica sulla letteratura di divulgazione e consumo, in riferimento all'arco cronologico qui preso in esame, si legga L. Clerici, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*, Laterza, Bari-Roma 2018.

²⁸ Cfr. R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, pp. 19-20.

²⁹ E. Pistolesi, *Dante a Ravenna*, cit., pp. 61-66.

³⁰ G. Boccaccio, *La vita di Dante Alighieri. Testo di lingua...*, a cura di B. Gamba, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1825. L'identificazione di Beatrice nella vicenda umana e biografica di Dante risale al Boccaccio, al *Trattatello in laude di Dante*, e la corrispondenza della donna con la teologia, ivi avanzata, si completa nelle *Esposizioni sopra la Comedia* (entrambi i testi sono leggibili in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, vol. vi, 1965; *Trattatello in laude di Dante*, a cura P. Giorgio Ricci, vol. iii, 1974, pp. 423-538); per Boccaccio non v'è dunque alcun problema di coesistenza fra Beatrice donna e Beatrice teologia.

³¹ G. Bencivenni Pelli, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri ed alla storia della sua famiglia raccolte da Giuseppe Pelli. Seconda edizione notabilmente accresciuta*, presso Guglielmo Piatti, Firenze 1823 [1759].

³² «Allora è dovere per me l'esservi crudele»: questa la risposta definitiva di Beatrice che fa allontanare Dante dalla propria casa. Cfr. L. Capranica, *L'amore di Dante*, cit., p. 29.

³³ Ivi, p. 16.

³⁴ Sul Dante dei risorgimentali si legga A. Cottignoli, *Dantismo e unità nazionale: l'evoluzione di un mito risorgimentale*, in Id., *«La Bibbia degli Italiani». Dante e la Commedia dal Trecento a oggi*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2021, pp. 143-158. L'articolo mette in luce le attualizzazioni, in chiave civile e politica, del maggior bardo nazionale da parte di Foscolo, Mazzini, Carducci, Bovio, Bonchi e Fogazzaro. In apertura della riflessione, le parole emblematiche di Anton Giulio Barrilli pronunciate in occasione di una sua lezione genovese del 1893: «Amar Dante è come amare la patria» (ivi, p. 403).

³⁵ C. Scartabelli, *Dante e Beatrice*, in *Scene d'amore. Album artistico-letterario condotto da letterati ed artisti italiani*, Dini, Firenze 1852, pp. 1-16.

³⁶ Ivi, p. 12.

³⁷ Su Dante nel teatro dall'Ottocento ai nostri giorni si legga A. Mercè, *«Questo è l'amor, questa è la patria mia». Dante e Ravenna nel teatro italiano dell'Otto-Novecento*, in *Dante e Ravenna*, a cura di A. Cottignoli-S. Nobili, Longo, Ravenna 2019, pp. 272-284.

³⁸ «Nulla v'è di più prezioso della vita di Dante» e, poco più oltre, «Dante è vivo?... oh Guido, la mia vita è attaccata a questo debole filo di speranza»: A. Dominicus, *Amori di Dante Alighieri con Beatrice Portinari*, cit., p. 75 e pp. 77-78.

³⁹ «La felicità mi viene incontro per meglio deridermi... Potevamo mai esser felici...»: ivi, p. 88.

⁴⁰ Ivi, pp. 101-102. Come abbiamo ricordato, Dominicus non è il solo: nell'introduzione di Carlo Grasso al suo volume *La Beatrice di Dante* (cfr. C. Grasso, *La Beatrice di Dante*, Alberto Reber, Palermo 1903) vengono ricordati tutti gli studiosi che sostennero la realtà storica di Beatrice, partendo da Scartazzini fino a Pasquaglio, Bartoli, Renier, Beck, Gietmann, Earle... ecc.

⁴¹ L. Capranica, *L'amore di Dante*, cit., p. 23.

⁴² Ivi, p. 56.

⁴³ L. Clerici, *«Con quella voce armonica e insinuante»: le conferenze scientifiche di Antonio Stoppani*, in «Enthymema», 2025, in corso di pubblicazione.

⁴⁴ J. Bernardi, *Dante e Beatrice al cuore delle fanciulle. Discorso*, Tipografia Artero e Comp., Torino 1864.

⁴⁵ C. Da Prato, *Dante e Bice. Racconto storico*, Barbini, Milano 1873.

⁴⁶ Ivi, p. 14.

⁴⁷ J. Bernardi, *Dante e Beatrice al cuore delle fanciulle*, cit., p. 12.

⁴⁸ C. Ferrari, *Il vi centenario di Beatrice Portinari. Manifesto e invito alle donne italiane*, Stabilimento A. Vallardi, Milano 1890.

⁴⁹ *La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'Esposizione Beatrice in Firenze*, a cura di A. Conti, Stabilimento G. Civelli, Firenze 1890.

⁵⁰ Alinda Bonacci Brunamonti, *Beatrice Portinari e l'idealità della donna nei canti d'amore in Italia*; Filippina Rossi Gasti, *Le donne nella «Divina Commedia»*; Maria Savi Lopez, *La donna italiana nel trecento*; Virginia Fornari, *Sante italiane*. Si tratta dei primi capitoli del volume consacrati all'epoca medievale (cfr. Ivi, pp. 1-74).

⁵¹ La conferenza viene pubblicata anche come volume a sé stante, l'anno successivo: A. Bonacci Brunamonti, *Beatrice Portinari e l'idealità della donna nei canti d'amore in Italia. Discorso inaugurale di Alinda Bonacci Brunamonti per l'esposizione nazionale dei lavori femminili a Firenze 1° maggio 1890*, Stabilimento G. Civelli, Firenze 1891, p. 28.

⁵² La data è restituita da B. Croce, *Appunti bibliografici. Intorno al Carducci, al Fogazzaro, al De Amicis, al Verga, alla Serao e al Di Giacomo*, in «La Critica», n. 1, 1903, pp. 426-441: precisamente Croce elenca le letture tenute da Matilde Serao a p. 437.

⁵³ M. Serao, *Beatrice*, Luigi Pierro Editore, Napoli 1895* (secondo indicazione di Benedetto Croce), pp. 18-19. Ci pare non privo di significato che Irma Brandeis descriva Beatrice, alla sua apparizione nell'Eden, come una «offended muse» (cfr. I. Brandeis, *The Ladder of Vision. A study of Dante's Comedy*, Chatto & Windus, London 1960, p. 114).

⁵⁴ Ivi, p. 21.

⁵⁵ Filippo Linati, nei quattro sonetti dedicati a Beatrice, le attribuisce più volte questo carattere di musa ispiratrice: «altrui fa grande, mentre resta umile» (i); «Poteva allora la tua beltà sublime / Esser di forti sensi ispiratrice, / E renderti immortale in prose e in rime» (ii); «Donne, che avete intelletto d'amore, / Onorate costei ch'è così grande / Per quel che pose in petto al suo cantore, / Ch'oggi il suo nome in terra e in ciel si spande» (iv). Cfr. F. Linati, *Pel sesto centenario della morte di Beatrice Portinari. Sonetti*, Tip. Ferrari e Pellegrini, Parma 1890.

⁵⁶ Ivi, p. 401.

⁵⁷ T. Barolini, *Notes toward a Gendered History of Italian Literature, with a Discussion of Dante's 'Beatrix Loquax'*, in Ead., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, Fordham University Press, New York 2006, p. 362.

⁵⁸ Ivi, p. 365.

⁵⁹ Si faccia riferimento alla chiosa di *Inf.* ii vv. 52-54: «Nec videatur tibi indignum, lector, quod Beatrix mulier carnea accipiat a Dante pro sacra theologia» (cfr. B. da Imola, *Benvenuti de Rambaldi de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum*, a cura di J.P. Lacaïta, G. Barbèra, Firenze 1887).

STORIA DELLA DIPLOMAZIA

LA CULTURA E LA LINGUA ITALIANA
NELL'AZIONE DIPLOMATICA
DI COSTANTINO NIGRA

Negli anni successivi alla proclamazione del Regno d'Italia, il diplomatico canavesano Costantino Nigra si adoperò per valorizzare la lingua e la cultura italiana nelle sue varie espressioni, dalla letteratura alla musica, dalle arti visive al teatro senza trascurare la cucina. In tal modo volle evidenziare che il nuovo Stato traeva la propria legittimità, al di là dei referendum che avevano espresso la volontà popolare di aderire al progetto unitario, dall'esistenza di una lingua e di una cultura che i suoi poeti, scrittori e artisti, fin dall'epoca del Medio Evo, avevano fatto sì che fossero considerate patrimonio comune di tutti gli italiani. Nigra stesso compose saggi nel campo della glottologia sulle lingue celtiche nonché poemi e poesie di contenuto patriottico.

In the years following the proclamation of the Kingdom of Italy, he worked to enhance its language and culture in its various expressions, from literature to music, from visual arts to theater without neglecting cuisine. In this way he wanted to highlight that the new State drew its legitimacy, beyond the referendums that had expressed the popular will to adhere to the unitary project, from the existence of a language and a culture that its poets, writers and artists, since the Middle Age, had ensured were considered common heritage of all

Italians. Nigra himself wrote essays in the field of glottology on Celtic languages as well as poems and verses of patriotic content.

1. La valorizzazione della cultura e della lingua per accreditare le aspirazioni del popolo italiano ad un proprio Stato-Nazione

Quando nell'agosto 1861 il diplomatico canavesano Costantino Nigra iniziò la sua missione a Parigi come Ministro della Legazione italiana nella capitale francese, erano trascorsi pochi mesi dalla proclamazione del Regno d'Italia, il cui ingresso nella comunità internazionale non era stato, in molte corti europee, salutato con entusiasmo, sia perché l'annessione di vari territori era avvenuta in violazione dei principi di legittimità, sia perché, essendo basata sul principio della nazionalità, rompeva i delicati equilibri che erano stati raggiunti meno di cinquanta anni prima nel Congresso di Vienna.

L'esistenza di una cultura e di una lingua diffusa in tutta la penisola era stata una motivazione alla base delle aspirazioni del popolo italiano ad un proprio Stato- Nazione, che non poteva non contrastare con gli interessi delle grandi potenze del continente le quali, con la costituzione dei loro imperi, avevano inglobato nel loro territorio popoli di varie nazionalità e culture.

Costantino Nigra si mise subito al lavoro per accreditare, sia negli ambienti francesi che presso le ambasciate degli altri Paesi là operanti, l'immagine di uno Stato nazionale che traeva la propria legittimità non già da quella delle dinastie storicamente regnanti sui singoli territori annessi al Regno di Sardegna, ma dall'esistenza di una lingua e di una cultura che i suoi poeti, scrittori e artisti, fin dall'epoca del Rinascimento, avevano portato ben oltre i confini del loro Stato. Questo considerando anche la legittimità della dinastia dei Savoia (riconosciuta ed anzi rafforzata dal Congresso di Vienna) nonché i referendum popolari che avevano sancito la volontà degli italiani di unire i propri destini a quelli della suddetta casa reale.

Nigra svolse la sua azione diplomatica valorizzando, in tutte le quattro sedi in cui prestò servizio, l'esistenza di un retaggio culturale e linguistico comune a tutti gli italiani per affermare il principio della necessità del completamento dell'Unità Nazionale, aspirazione quest'ultima che non ebbe la gioia di vedere realizzata, essendo egli mancato nel 1907.

2. **L'arte culinaria come espressione della cultura italiana –**

È probabile che la prima occasione in cui Nigra utilizzò la cultura italiana a questo fine sia stato un evento culinario. Tenendo bene in mente le raccomandazioni del suo grande maestro, il Conte di Cavour, Nigra aveva inserito negli aspetti della cultura italiana da valorizzare quello della cucina, che utilizzò già poco dopo il suo accreditamento nel 1861. In occasione di una festa al Castello di Fontainebleau alla quale era invitato tutto il Corpo Diplomatico, l'Imperatrice Eugenia chiese a Nigra di preparare il menù ed ideò un gioco di società, una sciarada, avente come soluzione un personaggio mitologico. Siccome le questioni italiane erano quelle che interessavano di più i presenti, la sovrana fece in modo che la sciarada si risolvesse nel nome di Gargantua, di cui Cavour era – a suo dire - la replica dei tempi moderni. Tale equiparazione, sotto la nota passione del Presidente del Consiglio italiano per la buona tavola, alludeva implicitamente al concetto di fame insaziabile di nuovi territori, testimoniata dall'annessione di gran parte degli Stati italiani pre-unitari.

Nigra preferì stare al gioco e cercò di sfruttare l'occasione a favore del suo Paese. Preparò il menù cominciando con lo stracchino lombardo, poi vennero parmigiano reggiano, mortadella di Bologna, arance di Sicilia e, alla fine, maccheroni napoletani. Come vino, fece servire dell'Aleatico delle Marche.

Può sorprendere che i maccheroni napoletani venissero dopo le arance di Sicilia, alla fine, ma è chiaro che Nigra volle formare il menù seguendo l'ordine dell'adesione dei singoli territori al nuovo Regno. Volle così evidenziare che solo con un piatto napoletano le singole pietanze costituivano un pasto completo all'italiana, come per l'appunto solo uno Stato comprendente l'intero territorio di quello che era stato il Regno della Due Sicilie avrebbe potuto essere il presupposto per la nascita del Regno d'Italia.

Non fu quella l'unica volta che Nigra utilizzò l'arte culinaria per conquistare simpatie all'Italia. Anzi era solito fornire, per le feste che si svolgevano nelle residenze di campagna dei sovrani francesi, specialità italiane. Una volta a Compiègne l'Imperatore Napoleone III e l'Imperatrice Eugenia offrirono ad un ristretto gruppo di diplomatici, alla presenza del nuovo Ministro degli Esteri Drouyn de Lhuys, un pranzo che voleva mettere a confronto la cucina francese e quella italiana. Per l'occasione Nigra si procurò dei tartufi d'Alba, che furono serviti su di un risotto e su un'insalata, secondo precise istruzioni culinarie dello stesso diplomatico italiano, che mandarono in visibilio l'Imperatore; l'Imperatrice, da parte sua, espresse il suo alto gradimento per questa leccornia. Questo indusse Nigra a farsi venire da

Torino altri tartufi e ne inviò un cesto ad Eugenia, insieme ad una macchinetta per tagliare i preziosi tuberi in foglie molto sottili e, naturalmente, ad un biglietto di accompagnamento.

3. Le opere letterarie al servizio della diplomazia

Ma Nigra non si limitò alla cucina per valorizzare la cultura italiana.

Per la letteratura egli utilizzò sia le proprie opere che quelle di scrittori italiani contemporanei.

Per le opere proprie è da ricordare, in quanto strettamente legata alla sua attività diplomatica, una sua composizione poetica intitolata *La Gondola*, composta a Parigi nel 1863. Una ricostruzione dell'origine di tale poesia la fornì il giornalista Falchetto a seguito di un'intervista che raccolse dallo stesso Nigra. Le parole sono quindi attribuibili allo stesso diplomatico canavesano.

Da quando Napoleone III si era dato allo studio delle imprese navali di Giulio Cesare (1862), il lago del parco imperiale di Fontainebleau andava accogliendo imbarcazioni a remo di ogni foggia, d'ogni paese, per ogni uso al fine di confrontarle e commentarle storicamente. Un anno dopo le imbarcazioni erano usate soltanto per delle dolci e sentimentali passeggiate sul romantico lago.

Una sera l'Imperatrice Eugenia si lagnò che erano veramente scomode, ed osservai che una gondola veneziana le sarebbe stata assai più gradita.

“Bene – rispose l'Imperatrice – facciamone venire una”.

L'anno dopo una magnifica gondola a 6 posti si dondolava sul lago, guidata da un barcarolo autentico di Venezia. A un certo momento l'Imperatrice gli si rivolge dicendogli:

“Cantate un po'” ma tutti convennero che il povero diavolo non aveva voce né repertorio.

“Se Sua Maestà vuole – dissi - gliela farò io la canzone” e tutti batterono le mani alla proposta.

Due giorni dopo *La Gondola* era bell'e fatta. La lessi, per averne il parere, a Prosper Merimée che era il confidente dell'Imperatrice e ne conosceva i più intimi pensieri. Malgrado le allusioni alla povera Venezia, la canzone piacque e la approvò. Alla sera, ho conservato la data, era il 23 giugno 1863 – fui invitato a una passeggiata sul lago; gli altri invitati erano una dama di corte, la principessa Colonna e Merimée.

La notte era bellissima, il lago, illuminato da uno splendido chiaro di luna, appariva delizioso. Lessi la mia poesia e ne ebbi vivi complimenti.

L'Imperatore, che ci seguiva in una lancia, quando finì, fece il solito e ambiguo gesto della mano che poteva voler dire tanto “benissimo” quanto “basta così”.

Eccone il testo:

Mi battezzò dell'Adria l'irata onda
marina, me la fatal Regina
dei Dogi a te inviò.

Ire, speranze e lacrime d'un
popolo infelice, o bionda
Imperatrice, innanzi a te porrò.

Il fier leone aligero d'aspre catene
è carco, la terra di San Marco
calpesta lo stranier.
L'infido mar le mistiche
nozze e l'anello ha infranto; più non
risuona il canto
sul labbro al gondolier.

Lenta su l'auree cupole passa la
mesta luna;
è muta la laguna,
è senza vele il mar.

Sopra il suo letto d'alighe posa il leone e
aspetta che il dì della vendetta
lo venga a ridestar.

Donna, se a caso il placido tuo lago a quando a
quando teco verrà solcando
il muto Imperator,

digli che in riva all'Adria povera, ignuda,
esangue geme Venezia e langue,
ma è viva... e aspetta ancor.

Essa può essere considerata un utilizzo da parte di Nigra della poesia al servizio dell'azione diplomatica per l'unità nazionale, dato che faceva riferimento alla storia ed alle tradizioni di Venezia, per sollecitare un nuovo intervento della Francia nella penisola per la sua liberazione dall'occupazione austriaca. Tale appello colpì nel segno, visto che tre anni

dopo Napoleone III fece in modo, al termine della guerra austro-prussiana, che il Veneto passasse al Regno d'Italia, alleato della Prussia nella predetta guerra.

A Parigi furono pubblicati, durante il periodo di servizio di Nigra, la sua opera letteraria "Glossae Hibernicae veteris codicis taurinensis" in lingua latina, a cura dell'editore Loescher, nonché vari suoi articoli su ricerche etimologiche sulle lingue celtiche, sulla rivista *Revue Celtique*. Si trattava di pubblicazioni che, mostrando la statura culturale di Nigra, accrescevano il suo prestigio e, di riflesso, quello dell'Italia.

Nigra svolse poi una continua opera di valorizzazione della cultura italiana negli eventi che si svolgevano nei Paesi in cui era accreditato. Così nel 1874, in un momento di relazioni difficili tra Italia e Francia, si recò ad Avignone per partecipare alle celebrazioni che si tennero in quella città in occasione del 500° anniversario della morte di Francesco Petrarca, che ricordò in quanto "quintessenza della latinità" ed esempio dell'antica amicizia franco-italiana, con le sue esaltazioni del paesaggio provenzale. È interessante notare che Nigra vi partecipò sia come Ministro della Legazione d'Italia a Parigi che come delegato del Comitato per le celebrazioni petrarchesche di Padova ed Arquà.

A Pietroburgo Nigra intrattenne spesso gli ambienti locali, in particolare gli studiosi russi di letteratura italiana, sui poeti e scrittori italiani del momento, in particolare su Giosuè Carducci, che aveva appena pubblicato *Le odi barbare*, attorno alle quali ferveva il dibattito degli amanti della poesia. Durante la sua permanenza a Pietroburgo, Nigra fece pubblicare a proprie spese il suo carme *La Rassegna di Novara*, in ricordo di Carlo Alberto e dei suoi valorosi soldati, caduti durante la prima guerra di indipendenza, con traduzione in russo.

Varie opere poetiche e letterarie di Nigra furono poi tradotte in tedesco dal giornalista e scrittore Sigmund Münz, durante la missione a Vienna del diplomatico canavesano.

In tale periodo quest'ultimo fu anche apprezzato come poeta dal grande pubblico austriaco grazie ad una poesia intitolata *Canzon d'amor* che, musicata da un compositore locale, ebbe grande successo di pubblico. Il quotidiano «Neues Wiener Tagblatt» il 13 ottobre 1895 scrisse in un suo articolo quanto segue:

L'interessante prima di "Venezia a Vienna" ha riscosso ieri un clamoroso successo. La nuova Barcarola veneto-viennese, alla quale il conte Nigra, ambasciatore d'Italia ha scritto il testo e Visconte d'Osmond la musica, è stata suonata dall'ensemble del Maestro Malipiero e cantata dal pubblico, che ha applaudito l'affascinante pièce musicale. Il testo ci fa conoscere il Conte Nigra come un poeta estremamente aggraziato e la musica ha reso eccellente giustizia a questi versi melodiosi ed eleganti.

Dopo aver riportato il testo della canzone in italiano e la sua traduzione in tedesco,

l'articolo concluse con la seguente frase: «Come già accennato, il successo di questa canzone così ricca di atmosfera è stato molto grande e della barcarola è stata freneticamente richiesta la ripetizione. Quando il Maestro ha aderito alla richiesta, gli applausi si sono ripetuti; il pubblico ha onorato in modo lusinghiero la Signora Perigozzi¹. Tutti i membri dell'ambasciata e del consolato italiano, così come numerosi membri della locale colonia italiana, sono stati visti a “Venezia”. La canzone che è germogliata sul suolo viennese diventerà presto uno dei brani preferiti dei programmi viennesi. La casa di edizioni musicali Julius Chmel ha pubblicato la canzone in veste molto raffinata.»

Le sue qualità di poeta, filologo ed etnologo valsero a Nigra anche prestigiosi riconoscimenti degli ambienti culturali locali, quali il conferimento della Laurea h.c. nel 1884 dell'Università di Edimburgo, in occasione del 300° anniversario della fondazione dello stesso ateneo. Anche l'Università di Cracovia, città all'epoca in territorio austriaco, gli conferì il titolo di dottore “honoris causa” per gli studi di letteratura e filologia applicata, relativi alla raccolta dei Canti Popolari. Nella stessa Vienna fu nominato membro onorario dell'Accademia Imperiale delle Scienze.

4. **Le arti figurative, teatrali e musicali per valorizzare la cultura della Nazione**

Costantino Nigra sostenne anche le arti figurative, teatrali e musicali italiane.

A Parigi gli artisti italiani sollecitavano spesso il suo interessamento per ottenere di potersi esibire sui palcoscenici della capitale francese, e il diplomatico canavesano si adoperò per venire incontro ai loro desideri e a dare risalto alle loro esibizioni. Grazie a questa intermediazione, Adelaide Ristori interpretò in un teatro di vaudeville la tragedia di Vittorio Alfieri *Mirra*, con successo tale che l'Imperatore volle riceverla per conoscerla personalmente. A Vienna favorì la rappresentazione de *la Bohème* di Leoncavallo e quella del *Falstaff* di Verdi da parte della compagnia del Teatro della Scala di Milano.

A Parigi, Nigra si adoperò anche per sottolineare l'italianità di Gioacchino Rossini, che viveva ormai nella capitale francese da molti anni e là aveva composto varie opere, con titoli in francese. Nigra propose il compositore pesarese per l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine Civile di Savoia, che il Re gli conferì. Nonostante le sue precarie condizioni di salute, il musicista volle intervenire personalmente alla cerimonia e consegnò a Nigra una dedica della sua composizione musicale *Marche vers l'avenir*, che inviava in omaggio a Vittorio Emanuele II. Dopo la morte del compositore, su richiesta della vedova, il diplomatico canavesano organizzò, non senza difficoltà, la sua tumulazione in Santa Croce a Firenze,

iniziativa anche questa mirante a sottolineare l'italianità di Rossini.

Sempre nel campo musicale va ricordata la consegna a Vienna a Giuseppe Verdi della medaglia d'onore al merito musicale dell'Impero d'Austria-Ungheria, conferita dall'Imperatore Francesco Giuseppe, nella quale Nigra ebbe certamente un ruolo determinante. Fu questo un fatto particolarmente significativo in considerazione del collegamento del compositore di Busseto con le insurrezioni risorgimentali italiane. Sempre a Vienna Nigra organizzò una commemorazione dello stesso musicista dopo la sua morte da parte dello scrittore Giuseppe Giacosa. Nell'occasione lo stesso scrittore tenne anche una conferenza sull'arte drammatica italiana.

Nigra fu nominato dal Re Vittorio Emanuele II, nel periodo in cui era a Parigi, Primo Commissario Generale nella Commissione Imperiale Organizzativa dell'Esposizione Universale di Parigi del 1867, che aveva come tema l'agricoltura, l'industria e le belle arti. La decorazione esterna del Padiglione italiano, a forma di prospetto di tempio, fu considerata la più bella dell'Esposizione ed anche nel suo interno si privilegiò la tradizione culturale italiana, con la presenza di varie opere d'arte (altari, dipinti, sculture, mobili intarsiati etc.) ed al centro fu collocata una fontana di chiara ispirazione quattrocentesca, che suggeriva l'idea di una piazza, baricentro del sistema architettonico urbano rinascimentale. La partecipazione di espositori italiani fu la più alta tra tutte le manifestazioni similari tenutesi nel XIX secolo, arrivando al numero di 4.140, pari all'8% del totale, e ottenne dalle varie giurie 801 premi.

Tra le opere d'arte esposte campeggiava il "Cristo tra le braccia della madre" di Giovanni Duprè. Lo stesso scultore toscano, che era anche giurato italiano per la scultura, nei suoi ricordi autobiografici ricorda, con evidente riconoscenza, che durante il periodo dell'Esposizione, Nigra una sera alla Tuileries lo presentò a Napoleone III.

5. La promozione della lingua italiana nell'attività diplomatica

Una menzione, infine, all'utilizzo della lingua italiana nell'attività diplomatica di Nigra.

Non c'è dubbio che la poesia *La Gondola*, prima ricordata, fu declamata a Fontainebleau nel 1863 in italiano. L'unica versione francese di cui si ha notizia è infatti l'esatta traduzione del testo italiano, senza alcuna metrica e rima, il che esclude che possa essere stata recitata in francese. Lo stesso vale per le parole della *Canzon d'amor*, prima ricordata, che tanto successo ebbe a Vienna.

Da rilevare anche l'iniziativa di Nigra per la creazione di un cifrario in lingua italiana per le comunicazioni riservate tra Ministero degli Esteri e Ambasciate e Consolati. Causa

l'assenza di tale cifrario, era allora utilizzato quello francese, così che le comunicazioni diplomatiche più importanti erano scritte in francese. Nigra scrisse che questo non era più accettabile e la sua iniziativa ebbe il seguito da lui desiderato.

Durante il suo periodo di servizio a Londra, Nigra utilizzò la lingua italiana per risposte a note ufficiali del Ministero degli Esteri britannico pervenutegli in inglese, per sottolineare la parità di dignità delle due lingue in un momento in cui l'unica lingua diplomatica riconosciuta era il francese. Si può essere certi che le accompagnò, come d'uso nel servizio diplomatico all'estero, con una traduzione di cortesia in inglese, ma firmando il solo originale in italiano.

Per lo stesso motivo, nel luglio del 1899, effettuò un intervento in italiano alla Conferenza dell'Aja sul mantenimento della pace ed il disarmo dopo che, in una delle pubbliche sedute, rompendo la tradizione dell'uso della sola lingua francese, il Plenipotenziario degli Stati Uniti d'America aveva preso la parola in inglese e, subito dopo, venuto il suo turno, il delegato della Germania lo aveva fatto in tedesco.

Certamente Costantino Nigra sarà stato felice nell'altra vita quando alla Conferenza sulla Sicurezza e la Cooperazione in Europa, tenutasi a Helsinki tra il 1973 e 1975 e che può essere considerata una continuazione del processo di pacificazione in Europa avviato dalla prima ricordata Conferenza dell'Aja del 1899 della quale fu grande protagonista, l'italiano fu riconosciuto come una delle sei lingue ufficiali della Conferenza. Tale status è stato mantenuto nell'Organizzazione per la Sicurezza e la Cooperazione in Europa, istituita proprio come seguito della suddetta conferenza nella capitale finlandese, il cui Segretariato ha sede a Vienna, ultima sede di servizio di Nigra.

6. Una poesia patriottica sul libro dei visitatori dello Spielberg.

La composizione poetica più degna di nota che Nigra utilizzò durante le sue funzioni diplomatiche a fini patriottici fu il carme di 105 endecasillabi sciolti che aveva composto per la morte di Silvio Pellico nel 1854.

Durante il periodo di servizio a Vienna, l'ultimo della sua carriera, in occasione di una visita alla fortezza dello Spielberg, Nigra volle scrivere il suo nome nel registro dei visitatori insieme agli ultimi 14 versi del carme suddetto.

Ecco il loro testo

Oh, benedette del castel Moravo funeree grotte
infami! Benedetto Spilbergo, espiatrice ara², custode
delle implacate³ italiane speranze, circo⁴ di nuovi martiri,
Calvario

di nuove croci! In fondo al tenebroso carcere
vive occulta, alimentata d'Italo sangue, l'inconsunta
face⁵ che un dì risplenderà sulle redente città
d'Ausonia⁶. E nelle negre torri,

vegliate indarno, al prigionier d'accanto, scolta⁷
dell'avvenir, messo dei cieli, formidabile Arcangelo immortale,
muta e non vista, Libertà si posa.

MASSIMO SPINETTI

L'autore è stato prima Capo dell'Ufficio per gli Istituti Italiani di Cultura ed i Lettorati all'estero e poi Vice Direttore Generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri (1. ottobre 1987-18 ottobre 1995) nonché Vice Ispettore Generale (10 agosto 2002-30 aprile 2007), Ambasciatore d'Italia a Lubiana (27 novembre 1995-4 luglio 1999), Panama (6 luglio 1999-9 agosto 2002) e Vienna (2 maggio 2007-30 giugno 2010). Egli è Socio co-fondatore dell'Associazione Nazionale Diplomatici a r. - Costantino Nigra e Socio Onorario dell'Associazione Culturale Costantino Nigra.

Bibliografia

G. DE LUCA, *L'Italia nell' Esposizione universale del 1867 in Parigi*, Tipografia dei Fratelli Testa, Napoli 1869.

C. DEMARCHI, R. FAVERO, G. GIORDA, *Le Poesie di Costantino Nigra*, Lions Club Alto Canavese, San Giorgio Canavese (TO) 2001.

G. DUPRÈ, *Ricordi autobiografici*, Felice Le Monnier, Firenze 1934.

R. FAVERO, *Io, Costantino Nigra – L'unità d'Italia narrata da un protagonista dimenticato dalla storia*, Emilogos Edizioni, Riva presso Chieri (TO) 2006.

LUIGI VITTORIO FERRARIS (a cura di), *Testimonianze di un negoziato, Helsinki- Ginevra- Helsinki 1972-75*, CEDAM, Padova 1977.

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI – Commissione per la pubblicazione dei documenti diplomatici. *I documenti diplomatici italiani (seconda serie, voll. XIX- XXVII e terza serie voll. I-VIII)*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1953-2007.

NEUES WIENER TAGBLATT, *Die Barcarole des Grafen Nigra*, Vienna, 13 ottobre 1895.

ROSSELLA VAUDRET, *Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di Parigi del 1867*, Fondazione Milano Expo, Milano 2015.

Note

¹ Trattasi probabilmente di Margherita Perigozzi Albini, attrice teatrale dell'epoca, che verosimilmente interpretò la canzone.

² Espiatrice ara: altare per espiare le colpe

³ Implacate: mai spente

⁴ Circo: circo romano dove si immolavano i martiri

⁵ Inconsunta face: fiaccola mai spenta

⁶ Ausonia: Italia (sineddoche) Termine poetico in greco e latino per indicare l'intera Italia.

⁷ Scolta: sentinella.

CULTURA E SOCIETÀ

MUSICA, MITO, AMBIENTE E INTELLIGENZA ARTIFICIALE: UNA RIFLESSIONE

Nell'ambito di una collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, all'interno del progetto di Terza Missione Miti di fondazione, è stata sviluppata una lettura in chiave "ambientale" del mito di Fetonte. Figlio del dio del sole, postosi alla guida del carro paterno, inesperto e avventato, si avvicinò troppo alla Terra, causando incendi e prosciugando fiumi. La "naturale" lettura ambientale, tuttavia, si può integrare con una riflessione sul formidabile - e inarrestabile, a quanto pare - sviluppo della intelligenza artificiale; ciò, usando la musica e l'arte come chiavi di lettura, grazie a uno specifico lavoro di Nigel Stanford: Automatica (2017).

Quale spazio per l'essere umano nel futuro? Quale il senso dell'esistenza, dinanzi a strumenti sempre più "autonomi" e in grado, di fatto, di superarci? Quali connessioni tra gli argomenti?

L'articolo prenderà avvio da una restituzione della narrazione mitica fetontiana, spostandosi poi a ragionare sul valore dell'arte nell'esistenza, con meditazioni nel solco delle premesse fatte.

Parole chiave: *Fetonte, musica, ambiente, intelligenza artificiale, Via Pulchritudinis*

*As part of a collaboration with the Department of Humanistic Studies of the University of Turin, within the project of Public Engagement called Miti di fondazione, an “environmental” reading of the myth of Phaeton was developed. Son of the sun god, driving his father’s chariot, inexperienced and reckless, he came too close to the Earth, causing fires and drying up rivers. The “natural” environmental reading, however, can be integrated with a reflection on the formidable - and apparently unstoppable - development of artificial intelligence; this, using music and art as keys to interpretation, thanks to a specific work by Nigel Stanford: *Automatica* (2017).*

What space will there be in the future for the human being? What is the meaning of existence, faced with increasingly “autonomous” instruments capable, in fact, of overcoming us? What connections between the topics?

The article will start from a restitution of the mythical narration of Phaeton, then moving on to reason on the value of art in existence, with meditations on the premises made.

Keywords: *Phaeton, music, environment, artificial intelligence, Via Pulchritudinis*

Introduzione

Questo lavoro si incentra su una riflessione che, a partire dal mito di Fetonte, conduca alla Via della Bellezza. A far da ponte tra i due argomenti sarà l’osservazione - certamente l’ascolto - e una possibile lettura, di taglio discorsivo, di *Automatica*, opera di Nigel Stanford, visionario compositore neozelandese contemporaneo.

Il fuoco dell’attenzione sarà puntato sulla qualità tecnologica del lavoro di Stanford, ispiratrice di una meditazione sul ruolo delle macchine nella creazione artistica e nella consustanziale “formazione” dell’essere umano. Il pensiero esposto riproduce quello condiviso in molte classi piemontesi, nel solco del progetto di Terza Missione *Miti di fondazione* del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino,¹ con al centro la narrazione riguardante Fetonte e le sue implicazioni ambientali e di sostenibilità, per cui si sottolinea la curvatura pedagogica del percorso, non solo teorico, ma concreto. Le classi incontrate appartengono a istituti secondari di primo e secondo grado (in quest’ultimo caso, di vari indirizzi: musicale, coreutico, artistico, scientifico, classico e tecnico).

Il mito di Fetonte: ruoli, rapporti e responsabilità

Narrato tra il primo e il secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (43 a.C. – 17 d. C.),² il mito di Fetonte prende avvio dalla volontà di un giovane di chiarire le sue origini a seguito di insinuazioni che ne negano la discendenza divina, motivo di vanto tra i coetanei.³ D'altronde se Fetonte ha da sempre creduto di essere figlio di Elio, le accuse a lui rivolte incrementano la superbia e la fierezza che lo caratterizzano, tanto da chiedere immediatamente alla madre Climene di dimostrargli che il cielo gli spetta di diritto⁴ e al padre di poter guidare il suo carro per un giorno.⁵

Il poeta latino, narrando le perplessità del Sole relative al desiderio del figlio, sottolinea ulteriormente l'inesperienza, la mortalità e la spavalderia di Fetonte, giovane, come tanti, spinto dall'ardore di mostrare la sua audacia e la sua superiorità:

Magna petis, Phaethon, et quae nec viribus istis
munera conveniant nec tam **puerilibus annis**.
Sors tua **mortalis**: non est mortale quod optas.
Plus etiam, **quam quod superis contingere possit**,
nescius adfectas; placeat sibi quisque licebit,
non tamen ignifero quisquam consistere in axe
me valet excepto [...]⁶

Finierat monitus, dictis tamen ille **repugnat**
propositumque premit flagratque **cupidine** currus.⁷

Dopo le ultime raccomandazioni, ad Elio non resta che adempiere alla sua promessa, affidando il figlio alla sorte e chiedendogli un'ultima volta di riflettere sul suo desiderio, già conscio di possibili conseguenze di azioni sconsiderate nei confronti della terra:

[...] Fortunae cetera mando,
quae iuvet et **melius, quam tu tibi, consulat** opto.
[...] vel, si mutabile pectus
est tibi, **consiliis**, non curribus **utere nostris**,
dum potes et solidis etiamnunc sedibus adstas
dumque **male** optatos nondum premis **inscius** axes.
Quae **tutus spectes**, sine me dare lumina terris!⁸

Ancora una volta è evidente l'insistenza sul riconoscimento dei propri limiti, intesi sia come esuberanza giovanile, sia come ridimensionamento dell'uomo nei confronti tanto della sorte quanto della superiorità divina. Dalle parole di Apollo trapela già la consapevolezza delle responsabilità del giovane, chiamato a contemplare la terra dalla sua protetta posizione di mortale senza quella superbia che porterebbe a inaspettate conseguenze. L'ardore di Fetonte rappresenta dunque in potenza la devastazione ambientale di cui è responsabile a seguito dell'incapacità di condurre adeguatamente il carro del Sole; e in atto ciò costituisce una vera e propria rottura dell'equilibrio dell'ecosistema terrestre: l'incendio delle nuvole, del suolo, delle foreste e delle città disidratate i pascoli e prosciuga le acque provocando la morte di gran parte della fauna e costringendo gli animali sopravvissuti a rintanarsi nelle profondità delle grotte.⁹

Interviene dunque la Terra che, esortando Giove ad agire, si esprime con un lamento nuovamente incentrato sul binomio tra responsabilità e conseguenze delle azioni:

Si placet hoc meruique, quid o tua fulmina cessant,
summe deum? Liceat periturae viribus ignis
igne perire tuo clademque auctore levare.

[...]

Hosne mihi fructus, hunc fertilitatis honorem
officiique refers, quod adunci vulnera aratri
rastrorumque fero totoque exerceor anno,
quod pecori frondes alimentaue mitia, fruges,
humano generi, vobis quoque tura ministro?
Sed tamen exitium fac me meruisse, quid undae,
quid meruit frater? [...]

Quodsi nec fratris nec te mea gratia tangit,
at caeli miserere tui! [...]

Si freta, si terrae pereunt, si regia caeli,
in chaos antiquum confundimur.¹⁰

Così, in quanto somma divinità dell'Olimpo e per scongiurare il ritorno al caos annunciato dalla Terra, Giove risolve la situazione scagliando un fulmine che provoca la caduta dell'auriga nell'Eridano, ponendo fine in un solo istante alla sua corsa e alla sua vita. Lì vi accorrono disperate prima la madre e poi le Eliadi, sorelle di Fetonte, i cui corpi divenuti pioppi dopo il quarto giorno di lutto costituiscono la prima metamorfosi del mito a completamento della quale le loro lacrime furono raprese dal sole in gocce di ambra.¹¹

A queste si aggiunge infine la metamorfosi di Cicno, amico e parente di Fetonte: accorso anch'egli nel luogo dello schianto e rancoroso nei confronti del gesto risolutivo di Giove, si trasforma in un uccello amante della tranquillità dei laghi e degli stagni opposta alla devastazione del fuoco.¹²

Alle reazioni dei famigliari di Fetonte si aggiunge in ultimo Elio che, abbattuto dall'ira e dal lutto, rifiuta la consueta guida del carro e al pari di Cicno sfoga il suo dolore attribuendo le responsabilità dell'accaduto a Giove:

Quilibet alter agat portantes lumina currus!
 Si nemo est omnesque dei non posse fatentur,
 ipse agat, ut saltem, dum nostras temptat habenas,
 orbatura patres aliquando fulmina ponat.
 Tum sciet ignipedum vires expertus equorum
 non meruisse necem, qui non bene rexit illos.¹³

Soltanto le suppliche degli altri dèi e le scuse dello stesso Giove convincono il Sole a ricomporre la quadriga dei cavalli ristabilendo l'equilibrio iniziale.

Il mito di Fetonte qui brevemente riassunto si rivela oltremodo funzionale per la messa in evidenza di tre aspetti fondamentali: il ruolo dell'uomo nei confronti dell'ambiente indagato alla luce dei processi di distruzione e ricostruzione presentati nella narrazione,¹⁴ l'insicurezza sociale da cui scaturisce l'intera vicenda e infine l'attribuzione delle responsabilità delle azioni compiute.

Il primo elemento è stato ampiamente affrontato nelle numerose rivisitazioni e risemantizzazioni che interessarono le *Metamorfosi* ovidiane dall'età postclassica fino alle allegorizzazioni e ai volgarizzamenti medievali e rinascimentali:¹⁵ qui Fetonte se da un lato è spesso associato al verbo greco φαίνω e quindi all'importanza del sole nei processi di maturazione e generazione dei frutti,¹⁶ dall'altro diviene allegoria dell'eccessivo calore che fu causa di antichi incendi e siccità.¹⁷ In tutti i casi alla base delle catastrofi naturali di cui è responsabile il giovane figlio del Sole vi sono sia quel «certo innato desiderio di conservarsi e di crescere» comune agli esseri umani e con cui Boccaccio offre un'interpretazione morale del mito,¹⁸ sia un atto di *hybris* scaturito dal rifiuto di una possibile paternità terrestre.

Esempio di superbia punita,¹⁹ l'azione di Fetonte prende quindi avvio dall'insicurezza relativa al contesto sociale e familiare in cui si trova, nel quale la paternità, divina o terrena, attribuisce al giovane un diverso ruolo nella società. Precedendo le *Metamorfosi*, su questi elementi si sofferma in particolar modo il *Fetonte* di Euripide, opera frammentaria andata in

scena alla fine del V secolo a.C., la cui vicenda si apre con le imminenti nozze di Fetonte combinate dal padre Merope al fine di assicurare un erede al regno di Etiopia. Solo in un secondo momento Climene rivelerà al giovane di essere il figlio del Sole, offrendogli così una possibile via di scampo ai suoi doveri terrestri.²⁰

In entrambi i casi, sia che si privilegi un'interpretazione ambientale sia che ci si concentri sui rapporti sociali messi in evidenza nel mito, si cerca di attribuire ai personaggi le responsabilità della vicenda. È davvero solo colpa di Fetonte? Il Sole non poteva forse impedire l'accaduto, al pari di Climene e Merope in Euripide? Giove avrebbe potuto agire diversamente come auspicato dalla Terra, da Cicno e da Elio?

Nel presente articolo si cercherà di dare una risposta a tali quesiti, fornendo una nuova e attualizzata lettura del mito che costituisce il punto di partenza per un'indagine sul rapporto tra ruolo e responsabilità dell'essere umano e dell'Intelligenza Artificiale nella creazione di prodotti artistici e culturali. D'altronde, come sostenuto da Eliot, il mito «è un passo importante nel rendere il mondo moderno possibile per l'arte».²¹

Automatica

*Automatica*²² è il lavoro di Nigel Stanford sul quale concentrare l'attenzione; al lettore si consigliano visione e ascolto, prima di procedere.

Il lavoro ci mette dinanzi a un'evidenza alla quale siamo ormai ampiamente abituati: la tecnologia è in grado di operare a un livello inaspettato. Nel caso specifico, vediamo macchine "occuparsi" di suonare strumenti musicali - dunque non più intente a svolgere l'utile, ma a esprimere il bello - fino al punto di perdere il controllo, distruggendo l'ambiente all'interno del quale operano.

Una piccola narrazione degli eventi racchiusi nel videoclip. Nigel Stanford entra e introduce il pezzo con poche note di basso elettrico; segue, in autonomia, la performance delle macchine, con l'uomo posto in posizione di mero controllo, fino al punto critico, in cui, qualcosa sfugge e il quadro vacilla. Un po' prima del collasso, tuttavia, l'impressione - l'illusione, per meglio dire - è di una piena consonanza tra essere vivente e macchina, la quale addirittura gli offre una chitarra, per venire affiancata nell'esecuzione. Al termine, un'immagine cattura l'occhio di Nigel, ormai ibridato con la tecnologia (siamo al cospetto di una fusione vera e propria, rivelata da un'iride "robotico") aprendo poi l'inquadratura su uno scenario di silente devastazione.

Al primo contatto con l'opera, il richiamo al mito fu subito forte e diretto: la

tecnologia - le “macchine musiciste” - erano l’immagine del carro del figlio del Sole, Nigel era Fetonte stesso. Poi l’osservazione si è affinata, chiarendosi. La tecnologia stessa può essere figura di Fetonte, figlio dell’umano divinizzato, in grado di creare “vita”, generando circuiti i cui connessioni e processi chiama intelligenza (artificiale, naturalmente); le macchine usano invece gli strumenti, i quali possono essere il carro. La perdita del controllo conseguente, lascia sbigottito l’uomo, incapace di gestire gli eventi, così affiora l’eco di un’antica soluzione: il fulmine di Giove. Chi può scagliarlo, tuttavia?

L’osservazione e l’ascolto dell’opera di Stanford, in questa prospettiva, aprono a plurimi ragionamenti, ma è opportuno qui soffermarsi su due: la cura dell’ambiente e la formazione dell’essere umano. Il fatto che questa speculazione possa essere intrapresa grazie a un’opera contemporanea tanto visionaria è suggestivo e riporta direttamente alla constatazione di quanto la filosofia sia «imparentata con la musica»²³. Riflettendo per musica e di musica, noi possiamo iniziare a cogliere la dimensione corale che incarna; essa, infatti, «non risiede in alcuna nota; risiede in un rapporto»²⁴. Parliamo dunque del fatto che, su un piano ambientale, anzi di sostenibilità, nessuna divinità superiore potrà mai “abbattere” il pericolo, ma solo insieme, la specie umana, potrà (deve) attivare ogni contromisura necessaria a evitare di cedere a mani incaute il carro; i danni fetontiani, peraltro, sono nulla rispetto a quelli attuali e futuri. Occorre recuperare un rapporto stretto con l’ambiente; consapevolezza e cura, attenzione e partecipazione sono alcuni termini centrali. Qui si presenta l’arte; qui si manifesta la musica. Se nel video abbiamo incontrato lo spettro dell’incipiente dilagarsi della tecnologia anche nelle arti, è necessario tenere presente che questa deriva è limitata ai soli prodotti, non ai processi, fondamentali invece per lo sviluppo dell’essere umano; essi devono essere tenuti al centro e salvaguardati. Arte e musica devono essere praticate, devono sostanziarsi con esperienze, tracciare il cammino; non possono venire risucchiate nell’arido vortice materialistico, consumistico.

Che hanno a che fare, però, tra loro, ambiente, musica e arte in generale? Come e dove, nel concreto, queste dimensioni trovano la loro sintesi? È possibile attingere al concetto di “diversità bioculturale”, che considera il loro rapporto. Scrive Wolcott: «Se speriamo di usare la musica per migliorare la diversità biologica - e abbiamo ampie evidenze che indicano come biodiversità e diversità culturale (inclusa la musicale) si tengano per mano -, allora necessitiamo di nuove canzoni».²⁵ Al crescere o al diminuire di un termine del binomio, cioè, l’altro ne seguirà ineluttabilmente il destino.

L’autrice qui si dedica all’arte dei suoni, ma lo studio di questa consonanza tra natura e cultura comprende tutte le forme d’arte, lingue incluse. La biodiversità qui citata è elemento

essenziale per la protezione dell'ambiente e per la sostenibilità, includendo così anche le dimensioni economica (intesa in senso proprio quale “amministrazione della casa”, ndr) e sociale.

La musica e, dunque, l'arte, sono coinvolte quali compagne e alleate nel percorso di conversione ecologica²⁶ indispensabile per la sopravvivenza della specie umana, in armonia con ogni altro vivente, al riparo dal dramma della narrazione mitica. Occorre però uscire dalla logica di prodotto per riappropriarsi della “pratica”, riprendendo quella dimensione corale, primigenia, carica di stupore, in cui la musica, probabilmente, sorse, quale embrionale legame in una collettività che imparava a vivere in armonia con i suoi membri e con il tutto circostante, del quale era (come è) parte. Mithen lo ipotizza a proposito del grooming vocale, «attività meno direttamente fisica ma ancor più efficace per definire le relazioni sociali e instaurare il senso di appartenenza», rispetto alla “toelettatura” reciproca già in uso tra le scimmie.²⁷ La musica e l'arte stanno così agli albori di un'umanità interamente immersa nella meraviglia del pianeta, non carica di tracotanza, ma intenta a conoscere e conoscersi, desiderosa di lasciare orme leggere nel cammino che avrebbe intrapreso.

Musica e intelligenza artificiale: un incontro possibile per *Viam Pulchritudinis*?

In una condizione ancora così “aperta” e “fluida”, come la percepisce chi scrive rispetto al tema trattato, è legittimo aprire questo paragrafo con una domanda? È pur giusto che lo studioso proponga soluzioni, ma lo è altrettanto che (si) ponga domande. In cosa pensiamo sia lecita la domanda di questo paragrafo? Se di musica, ambiente e intelligenza artificiale si è detto, specificamente cosa vogliamo dire rispetto a una Via della Bellezza in relazione a esse? E lungo questa via, allo stato attuale delle nostre conoscenze, esse possono incontrarsi e condividere un percorso? Anzitutto è bene, allora, precisare cosa intendiamo per *Via Pulchritudinis*.

Già nell'antichità precristiana, il pensiero greco, poi assunto a suo modo dalla romanità, aveva una sua fondata idea di *kalokaghatia*, che sintetizzava il bello con il buono. Il cristianesimo, innestandovisi, diede forma a una sua visione estetica, funzionale a veicolare il messaggio evangelico, per convertire e catechizzare le masse, iniziandole soprattutto mistagogicamente.

La Chiesa si è servita delle arti, dalle figurative alla musica, dalla letteratura fino alla cinematografia, per offrire la sua visione antropologica che ha nel Cristo il suo modello. Già

nelle catacombe, fino alle prime basiliche, prima dei grandi scismi. Ma anche dopo di essi. Le Chiese ortodosse orientali hanno avuto nelle icone e nelle decorazioni musive delle potenti alleate nell'educazione religiosa dei popoli slavi e delle etnie sotto il dominio bizantino. Più avanti nei secoli, Martin Lutero seppe adoperare la tecnica della parodia musicale, non disdegnando melodie profane a cui adattare i testi dei suoi corali, rigorosamente in lingua volgare, per più facilmente diffondere il Vangelo, secondo le intenzioni di Lutero stesso.²⁸ In particolar modo la Chiesa Cattolica Romana ha saputo trarre dalle arti il meglio per diffondere il suo messaggio che rimanendo puramente spirituale ebbe ugualmente un peso anche sociale e politico. In tutti i casi menzionati, appare chiaro che al linguaggio verbale si affiancarono diversi linguaggi, che sono le espressioni dell'arte, tanti quanti erano i contesti con cui la "nuova fede" entrava in contatto. Soprattutto in epoche in cui la lingua colta del latino classico ed ecclesiastico diveniva sempre più appannaggio di scriptoria abbaziali e scuole palatine, immagini e suoni servirono, in qualche misura, come strumenti di istruzione, benché strettamente religiosa, per le masse incolte.

Restando nello stretto ambito cattolico di riferimento a fondamento di questo noi troviamo una costante riflessione estetica che ci porta quindi alla *Via Pulchritudinis* che non è un espediente pedagogico-didattico riscoperto o immaginato nel tempo presente, ma è piuttosto quella costante cura avuta dal cristianesimo nei confronti delle forme d'arte.²⁹ Agostino d'Ippona, riferendosi alla bellezza divina, afferma: «Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi». ³⁰ Più avanti, l'Aquinate trattò nella sua *Summa* anche della *via aesthetica*, dando delle definizioni: «Pulchra dicuntur quae visa placent»³¹ e «Pulchrum dicatur id cuius ipsa apprehensio placeat».³² Restando all'ambito ecclesiastico cattolico-romano, rileviamo che il Magistero pontificio si è richiamato, variamente, alla via della bellezza. Giovanni Paolo II si spinge a scrivere che la Chiesa necessita degli artisti e, segnatamente ai musicisti, afferma:

La Chiesa ha bisogno, altresì, dei musicisti. Quante composizioni sacre sono state elaborate nel corso dei secoli da persone profondamente imbevute del senso del mistero! Innumerevoli credenti hanno alimentato la loro fede alle melodie sbocciate dal cuore di altri credenti e divenute parte della liturgia o almeno aiuto validissimo al suo decorso svolgimento. Nel canto la fede si sperimenta come esuberanza di gioia.³³

Il Magistero della Chiesa universale più recente si è espresso in tal senso, sottolineando l'importanza del dialogo con la cultura e l'arte, anche contemporanee, in ottica di educazione estetico-religiosa:

Uno strumento particolarmente efficace [...] si rivela la valorizzazione del patrimonio artistico ecclesiale, dalle opere più sublimi alle espressioni di arte religiosa popolare, ma non per questo meno significative. Il contatto della sensibilità dagli artisti, la via della bellezza, la comunicazione plurisensoriale e plurisemantica di cui le opere d'arte sono ricche, ne fanno un grande veicolo di annuncio e di approfondimento della dottrina cristiana. In tale contesto va sottolineata anche la valenza catechetica della musica sacra.³⁴

In sostanza, comprendiamo che *Via Pulchritudinis* è una via estetica e anche teologica. In tal senso, dobbiamo aggiungere che essa, perché non si disperda nella vaga astrattezza di una mera contemplazione estetica, per dirsi autentica deve essere complanare ad altre due vie: *Via Veritatis* e *Via Bonitatis*. È opportuno qui citare Hans Urs von Balthasar: la bellezza, al pari della bontà e della verità, «esige per lo meno altrettanto coraggio e forza di decisione [...], essa non si lascia ostracizzare e separare da queste sue due sorelle senza trascinarle con sé in una vendetta misteriosa».³⁵

Via Pulchritudinis coinvolge tutte le nostre dimensioni, ma in particolar modo quella sensoriale, fino a portarci ai cosiddetti sensi spirituali:³⁶ il nostro apparato sensoriale rimane totalmente coinvolto in questa esperienza estetica e i sensi raggiungono una sorta di trasfigurazione.³⁷ Richiamandoci ancora a Giovanni Paolo II circa la complanarità delle tre vie, possiamo dire che «la bellezza è in un certo senso l'espressione visibile del bene, come il bene è la condizione metafisica della bellezza».³⁸ Riguardo poi il dato sensoriale, parlando propriamente dell'aspetto musicale, il pensiero corre all'udito.

con l'udito le nostre orecchie entrano in comunicazione con la realtà. E anche l'ascolto è esperienza di interiorizzazione delle parole e dei suoni. Ma anche l'ascolto può essere profondo o superficiale, a seconda della nostra predisposizione [...]. Ed è interessante che l'esperienza dell'ascolto cresce e si affina in un particolare dinamismo di circolarità, tanto evidente, quanto spesso dimenticato.³⁹

Aggiungiamo quindi il dato dell'immaginazione, poiché c'è un presupposto comune su pensiero ed immaginazione evocati dalle arti e particolarmente dalla musica:

Non si dà pensare che non sia immaginare; l'aspetto immaginativo, e dunque poetico, nell'accezione più ampia del termine, non rappresenta un'attività "speciale" della mente, ma è intrinseco in ogni sua espressione [...]. Questo evidentemente non può esser fatto valere soltanto nell'ambito strettamente iconologico. L'immagine non è soltanto quella dipinta, l'*icona*! La relazione è

ancora più cogente forse col *suono*. Come il pensare accade “per” immagini, così anche “per” suoni. E non soltanto, forse, per suoni armonizzati o musica, ma anche per *singoli* suoni. Quel suono “produce” quell’idea, e da quell’idea può prodursi una “frase”, che di quel primo “colpo” custodisce la traccia.⁴⁰

Ci è richiesto, con *Via Pulchritudinis*, di fare l’esperienza dell’incanto:

Ovvero, si acquisisce una *conoscenza intuitiva e sensitiva, attraverso uno “sguardo curvo” che contempla l’opera non “frontalmente” bensì, per così dire, “aggirandola alle spalle”*. Nell’esperienza dell’incanto lo sguardo penetrante contempla umilmente [...] l’*Invisibile* che cela “dietro” e “dentro” il *visibile* [...]. L’arte diviene così esperienza dell’*incanto*, esperienza *contemplativa*, esperienza di percezione e di conoscenza *amativa*.⁴¹

Essa è anche quasi una sfida a mettersi in gioco in chiave educativa di sé, per chi vuole percorrerla. Così si esprime il Pontificio Consiglio della Cultura:

La Via Pulchritudinis si presenta come un itinerario privilegiato [...]. Troppo spesso, in questi ultimi decenni, la verità ha risentito del fatto di essere strumentalizzata dall’ideologia e la bontà di essere “orizzontalizzata”, ridotta ad essere unicamente un atto sociale [...]. La Via della bellezza, a partire dall’esperienza semplicissima dell’incontro con la bellezza che suscita stupore, può aprire la strada della ricerca. Essa invita i nuovi Agostino del nostro tempo, cercatori insaziabili d’amore, di verità e di bellezza, ad elevarsi dalla bellezza sensibile alla Bellezza [...] artefice di ogni bellezza.⁴²

Ma nonostante l’intenzione “didattica”, della musica *per Viam Pulchritudinis* “sfugge” comunque qualcosa, in questo percorso che è di contemplazione e di pensiero, di emozioni e di sensi spirituali. Riccardo Muti parla di “rapimento”, sentendo un’eco di ciò nei versi danteschi sulla musica che Dante ode nel suo Paradiso letterario:

Sono questi suoni a prendermi, a *rapirmi*. Essi creano *in interiore* una reazione mentale o spirituale, uno stato d’animo irriducibile a significati precisi. Per quanto *definita* sia la forma musicale che lo origina. Direi, anzi, che più mi sprofondo nell’analisi puntuale, microscopica della forma, più imprevedibile è l’emozione che essa mi suscita ascoltandola.⁴³

In questa prospettiva, tornando all’Ipponense, possiamo anche leggere il suo «cantare amantis est»: ⁴⁴ chi canta non può che essere amante. Deve egli però amare «anzitutto proprio quel suono interiore che è inudibile all’esterno, perché la sua *materia* musicale possa poi

davvero commuoverci, agitarci, darci da pensare».⁴⁵

Di intelligenza artificiale si parlava già nel 1956 alla Conferenza di Dartmouth, mentre negli anni Sessanta del secolo scorso, Rudolf Zaripov iniziava i suoi studi per una scrittura musicale algoritmica. Tuttavia, oggi avvertiamo una netta accelerazione di applicazioni nel campo musicale, specialmente in *mix* e *sound design*.⁴⁶ Per quanto attiene il dato creativo, recentemente MusicLM di Google⁴⁷ permette di «generare composizioni musicali partendo da una descrizione testuale». ⁴⁸ Agli inizi di aprile del 2023 viene pubblicata da Ghostwriter *Heart on my Sleeve* di Drake & The Weekend, al cui link oggi non si accede per violazione del copyright, avanzata da Universal Music Group, con richiesta a Spotify⁴⁹ e Apple Music di non permettere l'accesso a compagnie di sviluppo dell'intelligenza artificiale. Ma, fino al reclamo, essa aveva già raggiunto oltre sedici milioni di ascolti su diverse piattaforme. Il tutto ottenuto da AI con la clonazione vocale, un *deepfake* senza il consenso dei diretti interessati. Mentre questo avviene nei confronti di artisti globalmente riconosciuti e assistiti da grandi case discografiche, parimenti la situazione è tale anche nei confronti di autori meno noti e le cui produzioni sono più esposte, poiché molti programmi adatti ricercano in rete e i casi di plagio rischiano di aumentare esponenzialmente: ad oggi, l'iscrizione SIAE sembra il sistema di protezione legale più adatto. Ci si trova quindi dinanzi a un futuro che è già realtà presente, di fatto, in bilico tra creatività e tutela della produzione artistica. AI ha un approccio alla creatività che Eric Vetti definisce “rivoluzionario” perché essa migliora «la produttività, rendendo più accessibile la produzione musicale e aprendo un mondo dei sogni per i più sperimentali. Anche la paura di perdere l'unicità artistica è palpabile, nonché le possibilità di plagio diretto verso artisti indipendenti. Navigare un futuro artistico così vasto richiede prudenza, per ottenere un equilibrio tra creatività e preservazione dell'identità artistica». ⁵⁰ Un intervento della Federazione Industria Musicale Italiana rileva che AI non è «un nemico, è una potenziale opportunità, può essere uno strumento di supporto alla creatività ma non sostituirà l'aspetto fondamentale nel processo artistico che resta quello umano, con le sue emozioni e la sua creatività, non replicabile dalle macchine». ⁵¹ Rimane quindi in piedi l'idea che una macchina, per quanto capace, non possa sostituirsi all'atto artistico-creativo propriamente umano. È quel che Andrea Indiano definisce “quel tocco che manca”: «L'assenza di un significato dietro le parole o di un'alternanza più originale fra le parti sonore si sente in tutte le canzoni delle AI». ⁵²

Tornando dunque alla nostra domanda iniziale, crediamo che musica e creazione artistica possano incontrarsi e camminare insieme con l'intelligenza artificiale, a condizione che essa non prevarichi o si sostituisca all'uomo quale creatore d'arte, rendendolo un mero

fruitore. Se questo atto di prevaricazione dovesse, tuttavia, mai avvenire, va da sé che essendo un atto umano, esso sarà ascrivibile agli uomini, costruttori di macchine.

Immaginiamo AI come i due automi assistenti di Fetonte, appunto dei validi aiutanti.⁵³ Anche in chiave educativa, concludendo, crediamo che questo incontro *per Viam Pulchritudinis*, possa dare risposte attraverso un'autentica espressione del bello: la bellezza espressa attraverso la musica come risposta alle domande di senso dell'uomo, non soddisfatte dalle soluzioni ipertecnologiche della postmodernità, può divenire una buona pratica di democrazia e convivenza civile.⁵⁴

Conclusioni

L'articolo ha presentato un'articolata riflessione su molteplici temi, partendo dall'evocazione di Fetonte. «Il mito - e *a fortiori* il sapere religioso - tratta di temi assai importanti che non possono rischiare di cadere nell'oblio, pena la solidità della struttura sociale» scrive Meini,⁵⁵ ricordando il contributo nel creare comunità coese. Osservandone la valenza ambientale, si è poi passati a un possibile (pur se certamente involontario) richiamo in chiave moderna, inquadrato all'interno di un video musicale evocante l'intelligenza artificiale e, da lì, si è proceduto per i sentieri della via della bellezza. L'azzardo di questo improbabile percorso è funzionale a muovere un pensiero che, per musica, connetta saperi anche apparentemente distanti, alla ricerca della maggiore interdisciplinarietà possibile, azzardando anche un'audace spinta alla transdisciplinarietà. Nulla è separato, invero, la vita ce lo insegna, anzi «ogni agire vivente è sempre implicato e partecipativo»,⁵⁶ per questo ricercare nuove vie, inedite parole e inattese visioni è positivo, in particolar modo chiamando in causa la musica, sempre immersa nelle umane vicende, in ogni tempo e a ogni latitudine.

L'augurio è che questo viaggio serva a promuovere ulteriori incursioni nell'arte, nella scienza, nella spiritualità, nella musica e nella letteratura, con l'audace desiderio di amalgamarle, a beneficio di un futuro accogliente, da inventare e scrivere insieme.

ELISABETTA VACCARONE, FRANCO PISTONO, VALERIO CIAROCCHI⁵⁷

Università di Torino

Università degli Studi "Niccolò Cusano", Roma

Istituto Teologico "San Tommaso d'Aquino" - Centro di Pedagogia Religiosa "G. Cravotta", Messina

Note

¹ <https://www.mitidifondazione.unito.it/>

² Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, I, 750-779 e II, 1-400.

D'ora in poi si farà riferimento alla seguente edizione: Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, introduzione di G. Rosati, trad. it. G. Faranda Villa, note di R. Corti, BUR, Milano 1995, pp. 96-126.

³ Ivi, I, 751-754: «[...] quem quondam magna loquentem/ nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum/ non tulit Inachides "matri" que ait "omnia demens/ credis et es tumidus genitoris imagine falsi."»

⁴ Ivi, I, 760-761: «at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus, / ede notam tanti generis meque adsere caelo».

⁵ Ivi, II, 47-48: «Vix bene desierat, currus rogat ille paternos/ inque diem alipedum ius et moderamen equorum».

⁶ Ivi, II, 54-60. Il grassetto è di chi scrive.

⁷ Ivi, II, 103-105.

⁸ Ivi, II, 140-149.

⁹ Ivi, II 208-271.

¹⁰ Ivi, II 279-298.

¹¹ Ivi, II 346-366.

¹² Ivi, II 367-381.

¹³ Ivi, II 388-393.

¹⁴ Per "processi di distruzione" si intende l'insieme dei disastri ambientali che seguono la maldestra guida del carro da parte di Fetonte; per "processi di ricostruzione" ci si riferisce invece alle metamorfosi del mito con particolare attenzione alla trasformazione delle Eliadi in pioppi.

¹⁵ Per una panoramica completa delle riprese del mito a titolo esemplificativo si rimanda a M. Marongiu, *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento. Modelli antichi e fortuna del mito nell'arte dei secoli XV/II-XV/III*, Lumières Internationales, Lugano 2008; e a P. Maréchaux, *Les métamorphoses de Phaeton: étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des Métamorphoses d'Ovide de 1484 à 1552*, in «Revue de l'Art», 90, 1990, pp. 88-103.

¹⁶ Cfr. Arnolfo D'Orléans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, II, 1, in F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in «Memorie del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere», 24, 1932, p. 204; e Fabius Planciades Fulgentius, *Mythologiarum libri* I, XVI, a cura di R. Tabacco e M. Lana, correzione linguistica B. Strona, codifica XML N. Rosso, Vercelli, digilibLT 2015. <https://digiliblt.uniupo.it/xtf/view?query=&brand=default;docId=dlt000227/dlt000227.xml>; consultato in data 30 aprile 2024.

¹⁷ Cfr. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, I, voll. VII-VIII, a c. di V. Zaccaria in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998, VII, 41-43, pp. 781-787; e N. Conti, *Natalis Comitum Mythologiae, siue Explicationum fabularum libri decem. In quibus omnia prope naturalis & moralis philosophiae dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur. Cum locupletissimis indicibus ...*, Venezia, Al segno della Fontana, 1568.

¹⁸ Boccaccio, *Genealogia*, VII, 41, 7.

¹⁹ Cfr. Conti, *Mythologiae*, VI, 1, p. 547.

²⁰ Per approfondire si rimanda a S. Onori, *L'auriga dal breve destino: commento critico-esegetico ai frammenti del Fetonte di Euripide*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2023.

²¹ T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, in *Selected Prose of T.S. Eliot*, a c. di F. Kermode, Londra, Faber and Faber, 1975, pp. 175-178.

²² <https://nigelstanford.com/Automatica/>

²³ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, p. 98.

²⁴ S. Weill, *Quaderni. Volume terzo*, cit., p. 181.

²⁵ S.J. Wolcott, *The role of music in the transition towards a culture of sustainability*, 2016, in «Empowering Sustainability International Journal», 3 (1), pp. 1- 19.

²⁶ Cfr. Francesco. *Ritorniamo a sognare. La strada verso un futuro migliore*. Milano, Edizioni Piemme, 2020.

²⁷ G. Guiot e C. Meini, *Cantare in armonie*, in «Ar-Tè», IV, 6, 2009, pp. 33-53.

²⁸ M. Klaper (ed.), *Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Olms Verlag, Hildesheim 2017; R. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Lutheran Quarterly Books, Eerdmans Publishing, Grand Rapids 2007.

²⁹ Pontificia Accademia di Teologia, *Il cielo sulla terra. La via della bellezza luogo d'incontro tra cristianesimo e culture*, in «Path», 4, 2005, 2.

³⁰ Agostino d'Ippona, *Confessiones*, 10, 27, in J.P. Migne, *Patrologia Latina* 32, 795.

³¹ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 5, a. 4, ad 1m. Umberto Eco al riguardo richiama l'approccio realista di Tommaso d'Aquino ed avvisa: «Ogni interpretazione troppo esclusiva del *visa placent* rischia di tradire le reali intenzioni dell'Aquinate» (U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano 1998, 82). Della bellezza

si può affermare quel che Benedetto Croce diceva dell'arte: «Celiando, ma non troppo, è ciò che tutti sanno che cosa sia» (B. Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni* (1913), Bari 1952, 5).

³² Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3m. Cfr. M. Mantovani, *Il pulchrum nell'orizzonte dei trascendentali dell'essere in S. Tommaso d'Aquino*, in «Path» 4 (2005) 2, 377-394.

³³ Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, «Acta Apostolicae Sedis», 91, 1999, Città del Vaticano, 1155-1172, n. 12. Cfr. Benedetto XVI, *Messaggio al Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura in occasione della XIII seduta pubblica delle pontificie accademie sul tema: "Universalità della bellezza. Estetica ed etica a confronto"*, «Acta Apostolicae Sedis», 100, 2008, 12, Città del Vaticano, pp. 852-855. Suggeriamo alcune letture, circa il concetto di musica "sacra": R. Pozzi, *Liturgia d'arte o liturgia pop? La questione della musica contemporanea nel culto cattolico dopo il Concilio Vaticano II*, in: «Musica e Storia» 13 (2005) 3, 489-514; F. Rainoldi, *Traditio canendi*. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati, «Bels» 106, CLV Edizioni Liturgiche, Roma 2000; D. Sabaino, *Sul concetto e sulla prassi di "musica sacra" nella storia: per un'ermeneutica musicologico-liturgica*, in: «Rivista Liturgica» 105 (2018) 1, 47-82.

³⁴ Conferenza Episcopale Italiana, *Incontriamo Gesù. Orientamenti per l'annuncio e la catechesi in Italia*, «Enchiridion CEI», 9, 2014, Roma, pp. 1304-1584. Cfr. Francesco, *Evangelii Gaudium. Esortazione Apostolica sull'annuncio del Vangelo nel mondo attuale*, «Acta Apostolicae Sedis», 105, 2013, Città del Vaticano, pp. 1019-1137; Pontificio Consiglio per la Promozione della Nuova Evangelizzazione, *Direttorio per la catechesi*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2020, nr. 211.

³⁵ H.U. Von Balthasar, *Herrlichkeit. Gloria*, Milano, Jaca Book, 1985, p. 10.

³⁶ Indichiamo alcuni testi: M. Canevè, *Sens spirituel*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, XV, Beauchesne Éditeur, Paris 2019, pp. 598-617; G. Zurra, *«I nostri sensi illumina»: coscienza, affettività e intelligenza spirituale*, Città Nuova, Roma 2009. Sull'aspetto musicale: C. Cano, *Simboli sonori. Fondamenti antropologici per una didattica dell'approccio semantico al linguaggio musicale*, Franco Angeli, Milano 1985; J.A. Piqué i Collado, *Teologia e musica. Dialoghi di trascendenza*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2013; P.W. Scheele, *Lob der Musik und der Musiker. Beiträge zu einer Theologie der Musik*, Echter Verlag, Würzburg 2005; P. Sequeri, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2005.

³⁷ «Ogni senso cerca con desiderio il proprio oggetto sensibile, lo trova con gioia, lo cerca di nuovo senza fastidio, perché l'occhio non si sazia di vedere, né l'orecchio si riempie di ciò che ode. In questo modo il senso del nostro cuore deve cercare con desiderio ciò che è bello, armonioso, odoroso, dolce, accarezzevole; e lo deve trovare con gioia; e riprendere a cercare incessantemente. Ecco come nella conoscenza sensibile è contenuta segretamente la sapienza divina, e quanto è meravigliosa la contemplazione dei cinque sensi spirituali nella loro conformità ai sensi corporei» (Bonaventura da Bagnoregio, *Riconduzione delle arti alla teologia*, «Biblioteca Grandi Autori» 2, Città Nuova, Roma 2012, p. 110). Cfr. Qoelet 1, 8.

³⁸ Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, p. 1168, n. 3.

³⁹ E. Palumbo, *Spiritualità per via pulchritudinis*, in «Itinerarium», 24 (2016/3) 64, p. 26.

⁴⁰ M. Cacciari, *Il suono dell'immagine*, in R. Muti, *Le sette parole di Cristo. Dialogo con Massimo Cacciari*, «Icone. Pensare per immagini» 10, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 16-17.

⁴¹ E. Palumbo, *Spiritualità per via pulchritudinis*, pp. 26-27.

⁴² Pontificio Consiglio della Cultura, *La via pulchritudinis. Cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*, Documento finale dell'Assemblea Plenaria, Roma, 2006, par. II, n. 1, in: http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultur/documents/rc_pc_cultr_doc_20060327_plenary-assembly_final-document_it.html_-_ftn5 (consultato il 17 aprile 2024).

⁴³ R. Muti, *Le sette parole di Cristo. Dialogo con Massimo Cacciari*, p. 33. D'altra parte, aggiunge Cacciari, «questo può valere per ogni forma dell'esperienza artistica [...]. Ma il problema è ancora più specifico nel campo musicale, poiché qui si combinano paradossalmente il massimo di *ingenium*, ciò che non è generato o prodotto da *studium*, con il massimo di *studium*, ovvero [...] «rapimento» con la ricerca della forma più astratta o autonoma rispetto all'esigenza di comunicare significati definiti [...]. L'*ingenium* rimanda al suono interiore, arcaico e perfettamente «libero», da cui si genera la frase» (M. Cacciari, *Il suono dell'immagine*, in R. Muti, *Le sette parole di Cristo*, pp. 37-38). Cfr. Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, Canto XIV, versi 118-126.

⁴⁴ Agostino d'Ippona, *Sermo 336*, 1 in J.P. Migne, *Patrologia Latina* 38, 1472.

⁴⁵ M. Cacciari, *Il suono dell'immagine*, in R. Muti, *Le sette parole di Cristo*, p. 51. «L'uso del canto come ponte [...] permette un'armonia [...] fra corpo e spirito. Senso e sentimento non sono in contrapposizione, ma in sintesi» (E. Morricone - V. Morricone, *Salmi. Scelti e letti*, Piemme, Milano 2020, p. 7).

⁴⁶ Un esempio è Music Production Suite di iZotope: <https://www.izotope.com/en/products/music-production-suite.html> (consultato il 18 aprile 2024).

⁴⁷ <https://google-research.github.io/seanet/musiclm/examples/> (consultato il 18 aprile 2024).

⁴⁸ E. Vetti, *Intelligenza artificiale e musica. La rivoluzione dell'intelligenza artificiale e l'impatto sul mondo musicale*, 22 dicembre 2023 in <https://www.passionestrumenti.it/intelligenza-artificiale-e-musica-opportunita-rischi-considerazioni/> (consultato il 18 aprile 2024).

⁴⁹ Come riporta Andrea Indiano, nel 2017 Sony realizzò una canzone di successo, *Daddy's Car*, creata tramite il programma *Flow Machine*, dando un deciso impulso a questo uso di AI nell'industria musicale. A. Indiano, *L'intelligenza musicale diventa musicista e per ora non se la cava benissimo*, 30 gennaio 2023, in <https://www.wired.it/article/intelligenza-artificiale-musica-ascolto-brani-spotify/> (consultato il 18 aprile 2024). Si veda il seguente link: <https://d3.harvard.edu/platform-digit/submission/can-you-guess-the-artist-ai-generated-music-catering-to-your-tastes/> (consultato il 18 aprile 2024).

⁵⁰ *Ibidem* (consultato il 18 aprile 2024).

⁵¹ Federazione Industria Musicale Italiana, *L'intelligenza artificiale nella musica e la Generazione Z*, 27 luglio 2023, in <https://www.fimi.it/blog/l-intelligenza-artificiale-nella-musica-e-la-generazione-z.kl> (consultato il 18 aprile 2024).

⁵² A. Indiano, *L'intelligenza musicale diventa musicista e per ora non se la cava benissimo*, 30 gennaio 2023, in <https://www.wired.it/article/intelligenza-artificiale-musica-ascolto-brani-spotify/> (consultato il 18 aprile 2024). "Suggeriamo, limitandoci al solo ambito italiano, tra i numerosi contributi: E. Franzini, *Logica della verità. La metafisica e le cose*, Raffaello Cortina Editore, 2024; R. Milani, *Albe di un nuovo sentire. La condizione neocontemplativa*, Il Mulino, 2020.

⁵³ Cfr. G. Barbadoro, *I robot degli antichi dei*, 01 agosto 2012 in <https://www.shan-newspaper.com/web/mitologia/570-i-robot-degli-antichi-dei.html> (consultato il 18 aprile 2024).

⁵⁴ Cfr. C. Valenziano, *Verso una epistemologia della Via Pulchritudinis. Tre lezioni dottorali h.c.*, Roma, CLV - Edizioni Liturgiche, 2009.

⁵⁵ F. Pistono (a cura di), *Etica ed estetica dell'educazione ambientale*, Vercelli, Edizioni Effedi, 2021, p. 30.

⁵⁶ N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2020, p. 12.

⁵⁷ Il lavoro è il frutto condiviso degli autori. Nello specifico: E. Vaccarone ha scritto il paragrafo 1, F. Pistono l'introduzione, il paragrafo 2 e la conclusione, V. Ciarocchi il paragrafo 3.

CINEMA

TRA ASSURDO E ASSENZA:
L'ECLISSE E L'ATTESA DI GODOT.
INTERVISTA A GIANNI MASSIRONI

Esistono profonde intersezioni tematiche tra Aspettando Godot di Samuel Beckett e L'eclisse di Michelangelo Antonioni, due opere che, attraverso l'indagine dell'assurdo e dell'assenza, pongono in evidenza la condizione umana in un contesto di incomunicabilità. Entrambi i capolavori, emersi da un periodo storico di significativa turbolenza, riflettono una realtà in cui l'intrinseca fragilità delle relazioni viene esacerbata dall'ineffabilità dell'esistenza.

L'intervista con Gianni Massironi fornisce ulteriori spunti interpretativi, rivelando come la sua esperienza nel campo della regia e della sceneggiatura arricchisca il discorso critico sulle opere di Beckett e Antonioni. Massironi evidenzia la loro capacità di anticipare le dinamiche sociali contemporanee, suggerendo che la radicalità dei loro messaggi continua a costituire un patrimonio inestimabile.

There are deep thematic intersections between Samuel Beckett's Waiting for Godot and Michelangelo Antonioni's The Eclipse two works that, through their exploration of the absurd and the absence, highlight the human condition within a context of incommunicability. Both masterpieces, born from a period of significant historical turmoil, reflect a reality where the intrinsic fragility of relationships is exacerbated by the ineffability of existence.

An interview with Gianni Massironi provides further interpretative insights, revealing how his experience in directing and screenwriting enriches the critical discussion surrounding the works of Beckett and Antonioni. Massironi underscores their ability to anticipate contemporary social dynamics, suggesting that the radical nature of their messages continues to represent an invaluable cultural legacy.

Il teatro e il cinema nel XX secolo sono stati testimoni di una trasformazione radicale delle forme narrative e delle tematiche esistenziali. Un ruolo centrale in questa evoluzione è svolto dal drammaturgo irlandese Samuel Beckett e dal regista italiano Michelangelo Antonioni, due artisti le cui opere esplorano l'assurdo e l'assenza come elementi intrinseci della condizione umana¹. Quello che ha portato Beckett nella narrativa e nel teatro era un livello di realtà che ha sovrastato tutti quelli che l'hanno preceduto². Questa intervista si propone di analizzare le sovrapposizioni tematiche e stilistiche tra *Aspettando Godot* di Beckett e *L'eclisse* di Antonioni, giungendo a un confronto critico che ci consenta di comprendere come questi autori affrontino le angosce del proprio tempo e come la loro eredità sia ancora di grande rilevanza nel contesto contemporaneo.

L'intervista a Gianni Massironi funge da catalizzatore per approfondire queste tematiche. Attraverso la sua visione artistica e il suo approccio alla trasposizione e all'interpretazione delle opere di Beckett e Antonioni, ci offre spunti di riflessione significativi circa le dinamiche di attesa, assenza e rappresentazione nel mondo moderno.

Gianni Massironi, regista, sceneggiatore e produttore italiano. Laureato in sociologia all'Università di Trento e diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia diretto da Roberto Rossellini, Massironi ha avviato una fruttuosa collaborazione con Michelangelo Antonioni, producendo opere significative come *Antonioni visto da Antonioni*, *Ritorno a Lisca Bianca* e *Frate Francesco*. La sua carriera si è contraddistinta anche per la realizzazione di programmi per le televisioni europee, tra cui *Il Circolo Immaginario: Bloomsbury*, *Assistenza ed Esistenza*, *La scoperta della libertà* e *Caro Antonioni...*, una ricostruzione completa dell'opera di Antonioni, presentata a livello internazionale e celebrata dal MoMA di New York. Massironi collabora regolarmente come sceneggiatore con il premio Oscar Mark Peploe.

1. Qual è l'importanza storica e culturale di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett nel contesto del dopoguerra e come il trauma collettivo influenza la sua rappresentazione dell'assurdo e dell'incomunicabilità?

Gianni Massironi: Samuel Beckett scrisse la prima versione nel periodo compreso tra il 1948 e il 1949, successivamente elaborata in lingua inglese³, e venne rappresentata per la prima volta nel 1953-54, in un periodo cruciale immediatamente successivo alla Seconda Guerra Mondiale. Questo scenario storico ha avuto un impatto decisivo sull'opera. La sua innovatività risiede nella proposta di una nuova visione del teatro. Per comprendere appieno la portata, è fondamentale contestualizzarla nel momento storico del dopoguerra. Un elemento determinante di quel periodo era il lancio della bomba atomica su Hiroshima, che portò all'annientamento di circa 100.000 persone in un istante. Tale evento, di una gravità inimmaginabile, ha generato un'afasia collettiva. Si era creata una frattura profonda tra la vita individuale e l'evento catastrofico, il quale era il risultato di un progresso scientifico che si era ormai completamente disconnesso dal discorso naturale dell'esistenza. Beckett, con una genialità straordinaria, riesce a interpretare e a emblemizzare questa condizione umana, che si manifesta per la prima volta nella storia attraverso *Aspettando Godot*. I due protagonisti, Vladimir ed Estragone, si trovano in una perpetua attesa⁴, incerti se andare o restare, senza compiere alcuna azione concreta, se non quella di attendere e interagire attraverso dialoghi banali⁵. Questa interazione rappresenta l'impossibilità di esprimere ciò che è successo e il trauma che li pervade, un trauma evidentemente legato all'impatto devastante dell'arma nucleare.

Negli anni successivi al lancio della prima bomba, il progetto di un'arma ancor più distruttiva, la bomba idrogeno, che è cento volte più potente della bomba atomica, amplificava ulteriormente la dimensione apocalittica del trauma collettivo, già presente. Tuttavia, ciò che emerge come elemento fondante dell'opera è la capacità di Beckett di segnare un punto fisso nella storia dell'arte contemporanea. Non solo un punto di riferimento per gli anni '50, ma una realtà che continua a risuonare anche nel contesto attuale.

2. Qual è il rapporto tra le dinamiche di *Aspettando Godot* e la condizione della comunicazione nel mondo contemporaneo⁶?

Gianni Massironi: La rilevanza di Beckett oggi è indiscutibile; le stesse tematiche di *Aspettando Godot* si applicano con grande efficacia al mondo contemporaneo. Quando Beckett redasse la sua opera, esisteva ancora la possibilità di attingere a un linguaggio naturale e banale, legato alla vita quotidiana. Oggi, ci troviamo in una situazione simile, ma forse ancor più angosciata, poiché abbiamo assistito all'annichilimento di tale linguaggio. Siamo ormai intrappolati in un sistema di comunicazione imposto dai mass media, che non solo distorce il

nostro parlare naturale, ma ci priva anche dell'opportunità di esprimere pensieri autentici. Ogni nostra parola sembra essere un'eco di un bombardamento informativo, un riflesso distante e distorto delle nostre esperienze quotidiane. In questo contesto, il messaggio di Beckett e la rappresentazione dell'assurdo assumono un significato ancora più incisivo e inquietante.

3. Quali sono le principali trasformazioni nella natura delle esperienze umane dagli anni '50 a oggi e come queste influenzano le relazioni interpersonali e il comportamento sociale nella società contemporanea?

Gianni Massironi: Negli anni '50 e '60, i temi predominanti erano l'incomunicabilità e la nevrosi, stati d'animo che caratterizzavano le relazioni interpersonali e le dinamiche sociali del tempo. Tuttavia, l'elemento dilagante nella società contemporanea è rappresentato dalla psicosi, una condizione che si manifesta in assenza di una Legge. Secondo la mia analisi, dagli anni '70 in poi, si è assistito al crollo della figura del padre, inteso qui sia come rappresentante della legge sia come simbolo del Dio Padre nelle tradizioni religiose.

Questo progressivo sgretolamento delle strutture normative ha dato origine a una situazione di anomia, caratterizzata dall'invasione di fonti che sovraccaricano l'individuo di informazioni, spesso superflue o fuorvianti. In tale contesto, il risultato non è più un timore nei confronti della legge o delle sue conseguenze, bensì un'autorizzazione al comportamento impulsivo e distruttivo, il cosiddetto *acting out*. Questa dinamica si traduce in reazioni impulsive, come tirare fuori un coltello per colpire immediatamente, manifestando così un distacco netto da qualsiasi forma di relazione con un principio normativo o un'istanza mediatrice.

L'individuo vive in un contesto dove le interazioni si fanno sempre più fragili e le risposte alle frustrazioni quotidiane si traducono in gesti estremi, innestando un circolo vizioso di desensibilizzazione nei confronti della violenza e dell'assenza di significato. Queste riflessioni evidenziano quanto sia urgente riportare l'attenzione sull'importanza di reintrodurre un riferimento normativo condiviso che possa strutturare le dinamiche relazionali e comunicative nella società attuale.

4. In che modo l'opera di Michelangelo Antonioni, in particolare *L'eclisse*, riflette le tematiche di silenzio, assenza e crisi relazionale, e quali parallelismi si possono tracciare con *Aspettando Godot* di Beckett?

Gianni Massironi: Sebbene non possa ipotizzare come Antonioni si sarebbe approcciato alla realtà contemporanea, posso certamente analizzare il suo operato nel contesto in cui fu realizzato, il quale si colloca perfettamente nella scia delle riflessioni di Beckett. Prendendo in considerazione l'apertura de *L'eclisse*, i primi tre minuti di silenzio rappresentano una scelta artistica significativa: attraverso un linguaggio puramente visivo, Antonioni riesce a stabilire chiaramente che la relazione tra Vittoria e Riccardo è giunta al termine. In assenza di parole, è il silenzio stesso a parlare. Similmente, un elemento di Antonioni si manifesta in *Aspettando Godot*, dove i personaggi ripetono continuamente l'intenzione di andarsene. In *L'eclisse*, Vittoria e Pietro si scambiano promesse di rivedersi, ripetendo frasi come «[...]ci vediamo domani e dopo domani e l'altro ancora e stasera [...]». ma alla fine nessuno dei due si presenta, nessuno parte, nessuno arriva. Questo sottolinea una profonda crisi relazionale: nel luogo in cui avrebbero dovuto incontrarsi, rimangono solo oggetti inanimati. Antonioni riesce a registrare il clima di terrore associato alla bomba atomica. L'ultima immagine di un uomo che scende da un autobus, con un giornale in mano, porta con sé un riferimento pregnante alla bomba. È l'ultima testimonianza di una presenza umana. Le sequenze successive inquadrano per sette angosciosi minuti oggetti inanimati, un mondo apocalittico, privo di umanità e di vita.

5. Qual è l'impatto della cacofonia contemporanea sulla capacità degli artisti di produrre opere significative, e come si può ristabilire la profondità e l'autenticità nelle modalità di produzione artistica?

Gianni Massironi: Oggi, ci troviamo in una realtà in cui sembra non esserci più nessuno in grado di produrre opere paragonabili a quelle di Beckett e Antonioni. Nel frastuono attuale, caratterizzato da una cacofonia di elementi che provengono da fonti disparate, di qualità frequentemente scadente, diventa estremamente difficile discernere un segnale significativo nel mare di rumori. Questo segnale, che dovrebbe fungere da indicatore di qualità e contenuto, appare del tutto assente. L'odierna proliferazione di contenuti, spesso privi di sostanza e significato, contribuisce a creare un ambiente artistico in cui l'autenticità e la profondità delle opere sono sostituite da informazioni superficiali e ripetitive. In un contesto come questo, risulta quasi impossibile individuare un messaggio di valore. La capacità di Beckett e Antonioni di afferrare e rappresentare i temi universali dell'umanità appare oggi come un'eccezione in un panorama in cui il rumore prevale.

Questa situazione solleva interrogativi sulla direzione dell'arte contemporanea e sul

futuro della comunicazione significativa. La sfida di ritrovare un linguaggio espressivo e di elevata qualità è diventata cruciale per gli artisti e i creatori, i quali devono affrontare la difficile realtà di emergere in un contesto saturato da stimoli spesso vuoti e privi di rilevanza.

6. Quali riflessioni emergono dall'interazione con Antonioni riguardo al suo approccio artistico in *L'eclisse* e alla sua percezione dell'angoscia contemporanea rispetto al contesto storico in cui è stata realizzata l'opera?

Gianni Massironi: Venticinque anni dopo la realizzazione di *L'eclisse*, Antonioni voleva rivedere il film. Ci siamo recati alla Technicolor per visionarlo nuovamente, e al termine della proiezione, mentre eravamo soltanto io e lui, mi ha confidato: «Dovevo essere pazzo a girare quei sette minuti finali». Questo commento racchiude un significato profondo: da un lato, il finale del film rifletteva la percezione di angoscia esistente nel 1962, un momento nel quale la crisi cubana e la minaccia di un conflitto nucleare sembravano poter scatenare la Terza Guerra Mondiale. In quel frangente, si avvertiva un azzeramento del futuro, in cui la speranza appariva del tutto assente. Il film, quindi, si faceva portavoce di un sentimento collettivo dell'epoca, con Antonioni che si posizionava sempre in avanguardia, mettendo a fuoco una sensibilità che anticipava i tempi. Tuttavia, venticinque anni dopo, la medesima atmosfera si era dissolta; eravamo entrati in un'altra era. Con il crollo del Muro di Berlino e la caduta del comunismo, Antonioni riconosceva che quell'atmosfera di angoscia era scomparsa e che aveva effettivamente corso un rischio enorme nel realizzare un'opera così radicale, affine nella sua audacia a quella di Beckett. L'artista, dunque, rifletteva sul coraggio di aver osato spingersi al limite, nell'affrontare tematiche complesse e destabilizzanti. Sia Beckett che Antonioni cercavano di esprimere l'impossibile, di dare voce alle angosce e alle incertezze del loro tempo attraverso scelte artistiche radicali. Questa incessante ricerca di profondità e verità, rivela non solo la loro genialità, ma anche la loro ferma determinazione nel confrontarsi con le tensioni esistenziali del mondo contemporaneo. La loro eredità continua a rappresentare un faro per le future generazioni di artisti, incoraggiandoli a esplorare le sfide della condizione umana anche in contesti culturali e storici in continuo mutamento.

7. Quale aspetto del legame tra *L'eclisse* e *Aspettando Godot* ritieni sia il più significativo per la comprensione delle dinamiche interpersonali tra Vittoria e Piero?

Gianni Massironi: Il tema di questa intervista è particolarmente affascinante, poiché

esplora la profonda interconnessione tra due mondi apparentemente distanti. L'opera *L'eclisse*, il cui titolo emblematico racchiude un duplice significato, funge da fulcro per una riflessione più ampia: essa si configura sia come eclisse dei sentimenti ma anche come possibile eclisse dell'umanità.

In questo contesto, l'eclisse rappresenta un momento di sospensione temporale, simile alla condizione di attesa presente in *Aspettando Godot*.

Se dovessi immaginare un momento emblematico da integrare in questa narrazione, considererei una scena in cui i due protagonisti de *L'eclisse* assistono a una rappresentazione di *Aspettando Godot*. La scelta di un'opera così carica di attesa e assenza risuonerebbe profondamente all'interno della loro storia.

All'interno di questo contesto teatrale⁷, i loro sguardi si incrocerebbero mentre sul palcoscenico si snodano dialoghi ineffabili, che riflettono il vuoto che entrambi avvertono nelle loro vite. La tensione tragica dei personaggi beckettiani, bloccati in un loop di aspettativa, risuonerebbe con il vissuto di Vittoria e Piero.

L'eco di quella rappresentazione si intreccerebbe così con il loro stesso destino, amplificando il senso di impotenza e incertezza che permea le loro interazioni.

L'intervista a Ginni Massironi ha messo in luce le affascinanti intersezioni tra *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni e *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, evidenziando il modo in cui entrambe le creazioni, pur operando in contesti geografici e culturali diversi riflettono un momento storico segnato dalla catastrofe della Seconda Guerra Mondiale e dalle sue conseguenze. Entrambi gli artisti si collocano in un'epoca di grande durezza⁸, affrontando le inquietudini e le angosce di quel mondo post-bellico.

Anche se Antonioni e Beckett ricorrono a forme espressive differenti, si può osservare come entrambi presentino una visione attraverso la quale il disagio esistenziale si fa protagonista. In *L'eclisse*, il regista italiano utilizza l'ambiente urbano del quartiere EUR di Roma per rappresentare l'incomunicabilità e il senso di alienazione dei suoi personaggi, immersi in una modernità che sembra soffocare le loro aspirazioni e desideri. La città diviene un personaggio a sé stante, una scenografia che amplifica il vuoto emotivo e la fragilità delle relazioni. La struttura narrativa di Antonioni si sviluppa attraverso un ritmo contemplativo, in cui il silenzio e le pause sono carichi di significato.

In parallelo, *Aspettando Godot* di Beckett affronta la stessa difficoltà dell'esistenza umana, raccontando l'attesa di Vladimir ed Estragone, che si ritrovano intrappolati in un dialogo surreale, caratterizzato da fraintendimenti e ripetizioni che riflettono la loro incapacità

di comunicare in modo significativo. La struttura dell'opera suggerisce una mancanza di direzione. Attraverso il linguaggio, Beckett esplora la precarietà del reale e l'impossibilità di trovare un senso nell'assenza di eventi.

La contemporaneità dei loro lavori si rende ancora più evidente quando consideriamo il fatto che entrambi gli autori, pur provenendo da tradizioni culturali distinte, si trovano a riflettere su un evento globale, la guerra, che ha scosso le fondamenta del mondo. Così, si delinea in modo straordinario come Antonioni e Beckett, attraverso sguardi e linguaggi distinti, riescano a fotografare il medesimo disagio esistenziale.

La riflessione sull'incomunicabilità trova nei testi di Beckett una delle sue espressioni più pure e devastanti. L'assenza di Godot, figura simbolica dell'ideale irraggiungibile, diviene metafora della ricerca umana di un significato che sfugge costantemente. In questo contesto, la parola perde la sua efficacia comunicativa e diventa una forma di prigionia, trasformando il dialogo in una raccolta di suoni privi di significato.

Beckett fa largo uso di tecniche drammatiche, lasciando che il silenzio e le pause assumano un ruolo centrale nel processo comunicativo. Le lunghe interruzioni tra le battute dei personaggi aumentano l'eco dell'assenza, caricando l'aria di una tensione palpabile. Questi momenti non rappresentano semplicemente spazi vuoti, ma si trasformano in vere e proprie dichiarazioni d'intenti, in cui la mancanza di comunicazione si fa evidente. La ripetitività e l'assurdità del dialogo beckettiano danno vita a un dramma che rispecchia la alienazione dell'individuo contemporaneo.

Antonioni riesce a catturare l'essenza dell'incomunicabilità con una sensibilità visiva senza precedenti. Anche altri suoi film, come *L'Avventura* e *Il Deserto Rosso*⁹, presentano una dialettica tra immagine e parola che rivela un'analisi profonda delle dinamiche relazionali. I protagonisti antonioniani vivono in un mondo in cui la comunicazione si dimostra fragile e superficiale; le loro interazioni sono caratterizzate da una distanza emotiva che li separa. La gestione dello spazio e dei tempi ritmici nei suoi film amplifica questo senso di isolamento. I paesaggi, siano essi desolati o urbani, non servono solo come sfondo, ma diventano un riflesso della solitudine dei personaggi. Antonioni utilizza la macchina da presa per intrappolare i suoi protagonisti in ambienti privi di vitalità, enfatizzando la loro incapacità di comunicare. Le sue opere sono un esame del mondo complesso, ambivalente e lacerato della borghesia al fine di rivelarne le intrinseche e sottili debolezze¹⁰.

In *L'Avventura*¹¹, il mistero della scomparsa di Anna funge da catalizzatore per esplorare la mancata comunicazione tra i personaggi, rivelando le crepe nei loro legami. La ricerca di Anna diventa il pretesto per un'indagine sulle vulnerabilità e le contraddizioni dei

protagonisti, i quali, nonostante la vicinanza fisica, si trovano imprigionati. Il loro silenzi rispecchiano il dramma invisibile di una crisi interiore che si consuma nell'incapacità di realizzare un contatto emotivo. L'esperienza che attraversano si configura come una forma di annullamento¹².

In Beckett, l'attesa è legata al concetto di speranza irrealizzabile, una proiezione dell'essere umano bloccato tra il desiderio di riconoscimento e l'inevitabilità del fallimento. I protagonisti beckettiani, attraverso la loro vita caratterizzata da attese interminabili, mettono in evidenza l'assenza di scopo e riflettono una condizione esistenziale di solitudine e impotenza. Questo schema di ripetizione e attesa sottolinea una verità sconcertante: l'ineffabilità della condizione umana attraverso l'immobilità temporale.

D'altra parte, i personaggi di Antonioni, pur cercando di trovare un legame con gli altri, si trovano in un contesto in cui le opportunità di comunicazione si affievoliscono. L'assenza di Anna non è solo una mancanza fisica, ma diventa una frattura emotiva profonda che si riflette in tutti gli altri legami. Antonioni sembra insinuare che la vera tragedia non risieda solo nell'assenza, ma nella consapevolezza che, anche in una situazione d'intimità, il fallimento nel comunicare i propri sentimenti può portare a una solitudine più acuta.

L'approccio di Beckett e Antonioni all'incomunicabilità può essere letto attraverso il prisma di una crisi dell'identità nel contesto della modernità. La gradualità dei cambiamenti sociali e le trasformazioni culturali del XX secolo hanno influito profondamente sulle dinamiche interpersonali, portando a un'erosione dei legami tradizionali. In questo scenario, l'alienazione diventa una condizione onnipresente. Beckett e Antonioni perseguono la medesima direzione: entrambi sollecitano lo spettatore a interrogarsi sull'autenticità delle interazioni e sull'assoluta necessità di relazioni significative.

Nel contesto della modernità, la tecnologia, pur promettendo un incremento delle possibilità comunicative, spesso produce effetti contrari: l'aumento della superficialità e il dominio di una comunicazione istantanea hanno radicalmente cambiato le modalità di interazione umana. Si assiste quindi a un paradosso: l'accesso immediato a strumenti di comunicazione non equivale a una connessione profonda. L'opera di Beckett e Antonioni diviene di particolare attualità proprio in questo contesto, fungendo da monito riguardo ai limiti intrinseci della comunicazione nell'era contemporanea.

Questa convergenza tematica è emblematica di come l'arte possa fungere da specchio di una condizione umana universale, in cui il vissuto individuale si fonde con l'esperienza collettiva di una società in crisi.

Se consideriamo l'ipotesi del principio di indeterminazione come una metafora per

una rappresentazione cinematografica complessa, possiamo notare come essa si intrecci con l'approccio di Antonioni all'analisi dei sentimenti. Il regista, infatti, effettua una sorta di dissezione emotiva delle esperienze che lo circondano¹³. In questo modo, il personaggio-osservatore si trova in uno stato di crescente disorientamento. La sua ricerca di identità e significato è evidenziata da una domanda esistenziale angosciante: «Non so davvero cosa dovrei essere»¹⁴. Questo continuo confronto con l'incomunicabilità¹⁵ e la mancanza di chiarezza amplifica la profondità delle opere di Antonioni, rivelando la complessità della condizione umana in un mondo in costante evoluzione¹⁶.

Sarà interessante analizzare come l'impatto mondiale delle recenti esperienze del lockdown e dell'isolamento, durante la pandemia di COVID-19, abbiano richiamato alla mente le inquietudini già esplorate da Antonioni e Beckett. Il senso di vulnerabilità e le paure dell'oggi rievocano le stesse emozioni di disorientamento e impotenza che permeano le loro opere. Attraverso il filtro della creazione artistica, si rivela come i due autori abbiano saputo cogliere il disagio dell'esistenza, proponendo una riflessione profonda che unisce generazioni e contesti diversi.

Questa prospettiva invita a riflettere sul potere dell'arte di oltrepassare i confini temporali e spaziali, permettendo un accesso a una comprensione più profonda delle emozioni universali. Pur operando in ambiti espressivi distinti, Antonioni e Beckett non si limitano a narrare storie separate; al contrario, attraverso la loro poetica, generano un dialogo intricato e profondo. Questa ricerca ci conduce a una connessione tra le nostre realtà contemporanee e le loro visioni artistiche, rivelando come la nostra società apparentemente iperconnessa, ci immerga in uno stato di morte sociale che precede, e talvolta supera, la dimensione biologica.

ENRICO PROCENTESE

Note

¹ R McDonald, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 3.

² C. Di Giacomo (a cura di), *Shainberg racconta Samuel Beckett*, Roma, minimum fax, 1992, p. 14

³ P. Bertinetti, *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Milano, Mursia, 1984, p. 81

⁴ Ivi, p.84.

⁵ Ivi, p. 85

⁶ P. Watzlawick, J. Beavin Bavelas, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Armando Editore, 1972 pp.60-75

⁷ Michelangelo Antonioni ha sempre avuto un rapporto complesso con il teatro, che riflette la sua visione artistica del mondo e della condizione umana. Sebbene fosse principalmente conosciuto come regista cinematografico, il teatro ha influenzato il suo approccio al lavoro visivo. Antonioni ha spesso esplorato temi di alienazione, incomunicabilità e crisi esistenziale, elementi presenti anche nel dramma teatrale. Antonioni nel 1950 ha affermato: “Ho anche provato a fare teatro. Ma il teatro non è un fatto spontaneo, naturale. Mi ha annoiato mortalmente dirigere in teatro: è sempre la stessa inquadratura, un totale. Il teatro non mi appartiene. Quando ho fatto la prima regia di *Scandali Segreti*, che avevo scritto con Bartolini, fu una delusione totale. Non potevo fare un'inquadratura, non esisteva un primo piano. Un volto poteva essere espressivo colto in un certo atteggiamento, ma quel volto, chi lo vedeva 'inquadrato' in una certa espressione oltre la terza fila di poltrone? Dopo la terza fila, non esiste espressione in teatro. Per fortuna il teatro si è evoluto, è nata una nuova forma di teatro dove la parola non ha più peso come l'aveva prima, nel teatro tradizionale. Del resto, i cambiamenti avvengono con molta lentezza, quasi non si avverte che c'è stata una rivoluzione globale, in Italia almeno. La critica, letteraria, cinematografica, dell'arte, non è cambiata, e le espressioni si sono evolute, la narrativa si è trasformata. E la critica? È restata com'era prima, mummificata. Non serve più” in C. Di Carlo, *il mio Antonioni*, Roma, Istituto Luce, 2018, p. 136.

⁸ R McDonald, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 34

⁹ s.a., *Sei film*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1964, p. 433

¹⁰ G. Martini, *Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Falsopiano, 2007, p. 11

¹¹ P. Leprohon, *Michelangelo Antonioni: An Introduction*, New York, Simon and Shuster, 1963, p. 59

¹² P. Bonitzer, *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, Parma, Pratiche, 1983, p. 148

¹³ G. Tinazzi, *Antonioni, Michelangelo Antonioni*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 92

¹⁴ La citazione proviene da *Lost in Translation*, il film di Sofia Coppola, un film che, pur non facendo riferimento esplicito alle opere del regista ferrarese Michelangelo Antonioni, mostra chiaramente il segno delle sue influenze estetiche. In particolare, si può osservare come la pellicola esplori temi di profonda rilevanza legati all'incomunicabilità e ai sentimenti dell'uomo contemporaneo, elementi che sono stati centrali anche nella cinematografia di Antonioni. Coppola, con il suo stile delicato e introspettivo, riesce a catturare la solitudine e l'isolamento dei suoi personaggi, riflettendo sulle complessità delle relazioni umane e sul modo in cui gli individui interagiscono con il contesto che li circonda. Inoltre, la rappresentazione del rapporto tra l'uomo e il paesaggio è un altro aspetto significativo che ricollega il film di Coppola al lavoro di Antonioni. L'ambientazione di Tokyo, con le sue luci neon e i contrasti culturali, diventa un protagonista silenzioso che contribuisce a sottolineare il senso di alienazione dei personaggi. La città non è solo uno sfondo, ma un elemento che interagisce attivamente con le emozioni e le esperienze dei protagonisti, enfatizzando ulteriormente quel senso di incomunicabilità che permea l'opera. In questo modo, *Lost in Translation* si presenta come una riflessione contemporanea su questioni fondamentali, utilizzando un linguaggio visivo che richiama l'innovativa sensibilità di Antonioni, rendendo chiaro il suo legame con la tradizione cinematografica italiana e con le tematiche universali del nostro tempo.

¹⁵ Giulia Chianese, nel suo saggio incluso in *Infinito Antonioni. Una ricerca rivoluzionaria sulle immagini*, a cura di Elisabetta Amalfitano e Giusi De Santis, L'asino d'oro ed., 2024, osserva che «nei suoi film c'è ancora un calore, una speranza dietro quell'incomunicabilità. Lo stesso Antonioni affermò: «mi ero stancato di vedere sempre cose. M'interessava l'uomo e scrivevo soggetti sull'uomo». Da questa riflessione scaturiranno le sue prime opere. È chiaro che Antonioni non ha mai nutrito fiducia in una narrazione oggettiva del mondo, rifiutando il realismo sterile e ideologico che dominava all'epoca. La sua attenzione era rivolta a penetrare nel profondo, nell'interiorità dei suoi personaggi, sfidando ogni maschera e sovrastruttura. Questo aspetto della sua poetica è fondamentale e rappresenta il cuore del suo lavoro cinematografico.

¹⁶ A. Tassone, *i film di Michelangelo Antonioni, un poeta della visione*, Roma, Gremese Editore, 2002, p.28

RECENSIONI**GEOPOLITICA****Mario Boffo, *Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro***

Armando Editore, Collana SIOI, 2025

Pagine: 120

ISBN: 9791259848512

Ho avuto il privilegio di entrare in contatto con l'acuta capacità di visione dell'ex ambasciatore Mario Boffo intorno al 2012, per poi apprezzarne pienamente le doti diplomatiche in occasione della conferenza internazionale “Una finestra sullo Yemen”, co-organizzata dal Ministero degli Affari Esteri e dall'Università di Urbino (ottobre 2013). In quella sede, rappresentanti delle istituzioni e della società civile yemenita, diplomatici, think tank e studiosi provenienti da diversi paesi si sono incontrati a Urbino in un momento particolarmente delicato per lo Yemen: la conclusione del Dialogo Nazionale, promosso sotto l'egida del gruppo Friends of Yemen.

Ritrovo oggi, nelle pagine del suo libro *HOUTI – Vengono da lontano, guardano al futuro*, la stessa lucidità analitica, l'urgenza e sensibilità politica che caratterizzarono quella iniziativa. Profondo conoscitore della regione, Boffo unisce competenza diplomatica, esperienza personale, studio e realtà storica per restituire una visione rinnovata di un attore politico spesso ridotto a semplice pedina regionale. Il risultato è un'analisi che, pur mantenendo rigore, si apre al dialogo con un pubblico più ampio, offrendo spunti preziosi per riflettere sul futuro del Medio Oriente e sul ruolo che l'Europa potrebbe ancora giocare. Il volume si inserisce infatti nel solco di un impegno intellettuale e istituzionale volto a restituire complessità a una regione spesso narrata per semplificazioni.

Nel panorama italiano, ancora piuttosto scarso di opere aggiornate sulla questione yemenita e ancora meno sugli Houti, Boffo ci offre una ricostruzione documentata del ruolo centrale del movimento nei fragili equilibri del Medio Oriente. Ci accompagna con una ricostruzione ben documentata, approfondendo uno dei conflitti più complessi e meno raccontati del Medio Oriente, invitando nel contempo il lettore a superare stereotipi consolidati, per essere in grado di interrogarsi con lucidità sul futuro di una regione troppo spesso osservata solo attraverso le lenti dell'emergenza. Per farlo, è necessario evitare semplificazioni sulla comprensione del movimento Houthi, descritto talvolta sommariamente come “una milizia sciita appoggiata dall'Iran”.

Un capitolo è dedicato al rapporto tra lo Yemen e l'Italia, spesso dimenticato. Boffo riporta alla luce episodi che vanno dalla leggendaria missione del colonnello Amedeo Guillet al contributo di archeologi, medici e personalità della cultura italiane nel Paese, fino alle iniziative più recenti della diplomazia culturale. Questo passaggio, più personale e memorialistico, si inserisce coerentemente nel discorso complessivo, secondo il quale la comprensione dei conflitti deve passare anche attraverso la ricostruzione delle relazioni umane, personali e strategiche-diplomatiche, che li hanno interessati.

Il libro ricostruisce la storia yemenita dalle sue radici antichissime fino al XX secolo, evidenziando il lungo travaglio di conflitti, conquiste e tragedie, sottolineando la rilevanza strategica del territorio. Dall'influenza di imperi antichi (Axum, Ottomano, Romano) e delle civiltà dell'Arabia Felix, al colonialismo britannico (Protettorato di Aden) e ottomano, alla difficile unificazione tra Nord e Sud nel 1900 e la Seconda Guerra Mondiale. Nel racconto storico emerge anche il movimento Houthi, offrendo al lettore gli strumenti per comprendere le radici profonde dell'instabilità attuale. La prima parte del libro si concentra sulla genealogia del conflitto, mostrando come la marginalizzazione economica e religiosa della popolazione zaydita a nord del Paese abbia favorito la nascita del movimento Houthi, inizialmente come espressione culturale e religiosa ("la Gioventù credente") e successivamente come soggetto politico-militare, soprattutto dopo l'assassinio del suo fondatore, Husayn al-Houthi, nel 2004. Particolarmente illuminante è l'analisi del cosiddetto Dialogo Nazionale, tentativo promosso dalla comunità internazionale dopo la Primavera Araba per traghettare il Paese verso una transizione democratica. L'autore ne denuncia il fallimento: la formula inclusiva si è dimostrata inadeguata di fronte alla fragilità dello Stato, all'esclusione de facto degli attori più forti (come gli stessi Houthi), e alla rapida radicalizzazione del conflitto, aggravata dall'intervento militare saudita nel 2015.

Boffo illustra come gli Houthi abbiano progressivamente consolidato un controllo statale: dalla gestione di ministeri e di risorse economiche, alla capacità di produrre armamenti e colpire obiettivi transfrontalieri, come dimostrato dagli attacchi nel Mar Rosso. In questo senso, Boffo rompe con la narrazione dominante che li descrive come gruppo subordinato o come mere "proxy" dell'Iran. Senza negare i legami ideologici e materiali con Teheran, Boffo fa luce sugli aspetti legati alla loro autonomia strategica e sul loro interessante radicamento sociale.

Nella parte conclusiva, Boffo propone un cambio di prospettiva: anziché escludere gli Houthi come attori illegittimi, l'autore propone un riconoscimento della loro centralità nei futuri assetti yemeniti, riconoscendone il ruolo strategico, purché si superi la logica

dell'isolamento e si rilanci il dialogo per la diplomazia multilaterale. Il Medio Oriente viene proposto come sistema dinamico e in continua riconfigurazione, dove i vecchi schemi (asse sunnita-sciita, alleanze fisse, logica degli “stati falliti”) non reggono più di fronte alla molteplicità di attori locali e regionali e ad un mondo multipolare.

In questo senso, il libro è attualissimo. La guerra a Gaza, il blocco del Mar Rosso, il riavvicinamento tra Iran e Arabia Saudita, così come le tensioni nel Golfo e nel Corno d'Africa, sono tutte dinamiche che confermano quanto lo Yemen non sia un “fronte dimenticato”, ma piuttosto un epicentro silenzioso delle trasformazioni geopolitiche in corso. Boffo non si limita a descriverle: ne propone una lettura profondamente pragmatica e realista, consapevole che soluzioni imposte dall'alto non funzionano, e che la stabilità richiede riconoscimento, pazienza negoziale e coinvolgimento inclusivo.

In conclusione, *HOUTI – Vengono da lontano, guardano al futuro* è un libro informato, accessibile e necessario. Si rivolge tanto allo studioso quanto al lettore curioso di capire cosa sta accadendo nel cuore meno visibile del Medio Oriente. Un invito, esplicito e implicito, a non voltarsi dall'altra parte ma cercare di capire per formulare opinioni critiche e documentate.

ATHANASIA ANDRIOPOULOU

(LAB Politiche e Culture, n. 7 luglio/ottobre 2025)

LETTERATURA

Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*

Edizione critica a cura di Gioele Cristofari

Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio

Il Vittoriale degli Italiani, 2024

Pagine: CXX + 568 (Testo, pp. 1-459; Appendice, pp. 461-548; Apparato iconografico, pp. 549-562).

ISBN: 978-88-89-320-12-9

Il progetto dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio si è arricchito nel 2024 della pubblicazione dell'edizione critica del romanzo *Il fuoco*, la cui curatela è stata affidata a Gioele Cristofari. Accanto all'accuratissima nota filologica, e al sempre interessante Apparato iconografico posto in Appendice, l'edizione offre una indispensabile *Introduzione* in cui Cristofari, mentre ripercorre la storia della ideazione e della gestazione del romanzo, ne riconduce la vicenda a quel viluppo biografico e storico-culturale che percorre tutta l'opera dannunziana, determinandone la natura e gli esiti.

Per quanto concerne i criteri dell'edizione nazionale, come per gli altri testi fino a ora pubblicati, essa è quella «dell'ultima edizione vivo l'autore»¹, cioè quella «del volume romano Per l'Oleandro del 1933»². In calce al romanzo, per completezza, viene offerto al lettore un apparato variantistico «diacronico, simbolico e orizzontale»³, che registra le correzioni d'autore e le varianti tra i testimoni. Per completare la nota all'edizione, infine, la nuova edizione critica riporta gli autografi del romanzo e la vicenda delle stampe. *Il fuoco* infatti conobbe «tre edizioni integrali vivo l'autore»⁴, due estratti usciti prima della pubblicazione, nel 1898 sul «Marzocco», e soprattutto la diffusione, dopo il 1910, di numerosissime copie non autorizzate – vera messe di copie pirata – dovute «alla mancata denuncia dei diritti d'autore da parte dei Treves»⁵, editori dello scrittore. La vicenda editoriale è di particolare rilievo anche in virtù del fatto che la prima edizione – come oggi è consueto per i romanzi, le opere, di grande richiamo – sarà pubblicata nel 1900 quasi in contemporanea in Italia, con Treves, Germania, per i tipi di Langen, Gran Bretagna, con Heinemann, infine nel 1901 in Francia, per Calmann-Levy, con la traduzione dell'amico George Hérèle.

Pubblicato dunque nel 1900, uscito in sincrono, per volontà dello stesso d'Annunzio, con *La beata riva. Trattato dell'oblio* di Angelo Conti, ripubblicato a cura di Pietro Gibellini nel 2025 dall'editore torinese Cloralia⁶, *Il fuoco* è quel che rimane di una trilogia ideata e mai

portata a termine dall'autore, i *Romanzi del Melagrano*.

L'*Introduzione* di Cristofari, divisa in tre sezioni, approfondisce la storia del romanzo, la trama, infine l'ideologia che vi sottende. Per quanto concerne la prima sezione, che ripercorre la storia della gestazione del romanzo, essa muove dai documenti a disposizione, che testimoniano il prendere forma di un progetto che in origine avrebbe dovuto constare di cinque parti – e non delle due sole che abbiamo, *L'Epifania del Fuoco* e *L'Impero del Silenzio* – e che ambiva a essere considerato, per la mole e i temi, ma anche per i tempi di lavoro (si parla di un romanzo che avrebbe «richiesto mesi o anni di lavoro su un cantiere aperto da tempo (primavera 1896)»⁷) un vero e proprio “romanzo nazionale”, in senso estetico e ideologico. Dalla fucina del *Fuoco*, tuttavia, al netto dell'idea primigenia di una trilogia di romanzi, si ricava l'impressione di un lavoro dalla progettazione macchinosa – legata a doppio filo con la vicenda esistenziale del suo autore – in cui all'ipotesi delle cinque sezioni subentra presto quella di due tomi: una trovata, quest'ultima, «dell'ultimo minuto per organizzare i materiali accumulati nel corso di più di tre anni»⁸, ma anche in linea con le esigenze del mercato editoriale, che andava organizzandosi intorno al modello della serializzazione – ai fini della fidelizzazione del lettore.

Vi è dunque, all'origine del romanzo, il congiungersi di istanze editoriali e letterarie, per cui «i fitti accenni extradiegetici all'opera letteraria del protagonista Stelio Èffrena [...] andranno intanto inquadrati appunto nel tentativo di creare presso il pubblico un vasto “universo” riconoscibilmente dannunziano»⁹: si tratta, in sostanza, secondo la ricostruzione di Cristofari, di cogliere le implicazioni di un «bifrontismo costitutivo»¹⁰ dell'opera, diviso tra «necessità narrative della vicenda e suo rapporto con l'opera grande, che ne interseca la composizione fin da prima della genesi vera e propria»¹¹. La ricostruzione della genesi del romanzo si fonda allora su quel momento storico dell'ultimo Ottocento – precisamente il torno d'anni 1896-1900 – di cui i *Taccuini* e gli *Altri taccuini* recano notizie e tracce, riportate in Appendice all'edizione. Continuata nel biennio successivo, la stesura del romanzo sarà influenzata dall'incontro dell'autore con Romain Rolland, la cui figura determinerà la centralità del motivo musicale del romanzo. In questo senso, il 1898 è l'anno in cui il romanzo viene ripreso, per portarlo infine a termine nei mesi seguenti.

I motivi del romanzo – quello erotico-passionale e quello del confronto agonico di Stelio con Wagner – si condensano nella seconda sezione del romanzo nella questione dell'amore «tra l'attrice [Foscarina] e il poeta, il cui esito è chiaro fin dalle scene muranesi»¹² e nel tema del confronto tra Stelio Èffrena e Wagner «che assume ormai chiaramente i contorni di un passaggio di testimone»¹³. Ma più che non la trama – lungo la quale si possono

ritrovare alcune costanti dannunziane, nonché, come è stato fatto, le sue letture, i suoi riferimenti culturali e filosofici, sebbene accortamente celati – a interessare, del romanzo, è la possibilità di leggervi, implicata, l'ideologia dannunziana, o forse il tentativo di una sua messa a punto da parte del suo autore, sulla quale a lungo si sofferma il saggio di Cristofari.

Il romanzo difatti si offre anche come precipitato di un discorso estetico-ideologico per uno scrittore che, già al centro delle vicende letterarie e politiche nazionali, vuole attraverso di esso realizzare una saldatura, con una certa arditezza, tra l'istanza nazionalista e quella dell'estetismo o, come aveva già intuito Mutterle, vuole cercare in questo romanzo di *tramutare* l'estetismo «in programma politico»¹⁴. Pur temperando le considerazioni di Mutterle intorno al nazionalismo, e sottolineando la natura tutt'altro che compatta dell'edificio ideologico dannunziano, Cristofari ne rileva la presenza, soprattutto in alcuni episodi, il più celebre dei quali è quello «dei funerali del compositore tedesco [...] che costituisce in buona sostanza la saldatura finale dell'agonismo estetico e nazionalistico tracciato nelle pagine del convito»¹⁵. Ma per osservare per intera la natura dell'ideologia dannunziana – e la sua struttura mobile – è più interessante indagare, proprio a partire dal livello testuale, le correzioni e gli interventi d'autore, che testimoniano di d'Annunzio «l'incertezza pressoché costante», all'origine di quella «struttura stellare» del romanzo, per cui «la proliferazione di episodi e personaggi marginali fluisce in molti casi incontrollata e amorfa lungo le direttrici dell'elenco e dell'accumulo, generando tanto la dispersione dei singoli elementi [...] quanto l'elefantiasi di motivi laterali rispetto alla vicenda»¹⁶. Questa tendenza catalogica, elencativa, all'accumulo e alla dispersione, non può che essere ricondotta a una difficoltà originaria dell'autore, di organizzare «la materia biografica e la messe di informazioni raccolte lungo quattro anni in un insieme unico e coerente»¹⁷. Il romanzo, così, lungi dall'essere una forma estetica svincolata dal dato biografico del suo autore, e dal tempo in cui è stato pensato e scritto, e lungi dall'essere una compatta forma estetica trasfigurante una altrettanto compatta ideologia, diventa un testo particolarmente rilevante per la sua natura irrisolta e molteplice, che riunisce più materiali, cercando di risolvere, in sede letteraria, anche delle questioni di ordine biografico – esistenziale; per questo l'avantesto diventa centrale nella comprensione del romanzo, perché la vicenda di Stelio e Foscarina – e, di riflesso, il confronto Stelio-Wagner – può essere compresa solo riconducendola alla produzione dannunziana del quadriennio 1896-1900, e solo riconnettendola, schiettamente, al dato biografico delle letture filosofiche e dell'attività politica e, in ampio senso, ideologica, dello scrittore stesso.

L'edizione critica curata da Cristofari riesce a restituire la radice del romanzo – la sua natura – proprio attraverso la ricostruzione della genesi del testo, a partire cioè dall'attento

studio del suo costituirsi, del processo di formazione di un testo in cui sembra siano precipitate – come congerie di una teleologia insoluta, seppur tersa nelle sue ambizioni – tensioni biografiche, istanze editoriali, concetti dell’arte e del romanzo, influenze estetiche e filosofiche, disordinate assimilazioni letterarie, infine idee politiche, o ideologie, di quello scrittore – e ormai uomo politico, e figura di riferimento del panorama nazionale e internazionale – che era Gabriele d’Annunzio sul finire dell’Ottocento.

GIOVANNI BARRACCO

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

Note

¹ G. Cristofari, *Nota filologica* in G. d'Annunzio, *Il fuoco*, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio Il Vittoriale degli Italiani, 2024, p. XCIX.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. C.

⁴ Ivi, p. XCIV.

⁵ Ivi, p. XCIV.

⁶ A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*. Preceduta da un "Ragionamento" di Gabriele d'Annunzio, a cura di Pietro Gibellini, Torino, Cloralia, 2025.

⁷ G. Cristofari, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, cit., p. IV.

⁸ Ivi, p. V.

⁹ Ivi, p. VIII.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. LV.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Citazione di A. M. Mutterle riportata in G. Cristofari, *Introduzione*, cit., p. LVIII.

¹⁵ Ivi, p. LX.

¹⁶ Ivi, pp. LXIV-LXV.

¹⁷ Ivi, p. LXV.

Angelo Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*. Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio

Edizione critica a cura di Pietro Gibellini

Nota filologica e note al testo di Elisabetta Jurcev

Appendice iconografica di Gloria Manghetti

Torino, Cloralia, 2025

Pagine: 303

ISBN: 978-88-947820-2-8

Nell'*Introduzione* all'edizione critica del 2024 del romanzo *Il fuoco*, il curatore Gioele Cristofari assegna uno spazio di rilievo al rapporto tra la pubblicazione del romanzo dannunziano e quella del saggio *La beata riva. Trattato dell'oblio* ad opera di Angelo Conti, che uscì nello stesso anno e nello stesso torno di tempo, per lo stesso editore, preceduta da un "Ragionamento" (*Dell'arte, della critica e del fervore*) di Gabriele d'Annunzio stesso. Se di certo per l'editore Treves la pubblicazione in sincrono dei due testi soddisfaceva anzitutto un'esigenza editoriale – schiettamente commerciale – per cui il primo avrebbe fatto da traino al secondo, il motivo di interesse nella pubblicazione dei due testi in contemporanea, e oggi per la loro lettura *affiancata*, trova le sue ragioni in un «rapporto osmotico tra il romanzo e il saggio»¹ che tradisce la presenza, nel testo di Conti, di teorie estetico-filosofiche che saranno assimilate nel *Fuoco*, e che corroborano un'interpretazione in termini di mobilità e sfrangiatura della struttura ideologica del romanzo – di un'ideologia, cioè, all'origine del romanzo, composita e tutt'altro che unica. Ma, anche, il *Trattato* contiano merita di essere riletto nella sua autonomia, esito più maturo della riflessione estetica del suo autore, delle sue letture, della sua stessa parabola filosofica, e prodotto significativo, nell'ambito delle teorie dell'arte simboliste, decadenti e estetizzanti, del tardo Ottocento europeo.

L'edizione critica del saggio di Conti, curata da Pietro Gibellini per i tipi di Cloralia, muove proprio dalla pubblicazione simultanea dei due testi ad opera di Treves nel 1900, che li presentò al pubblico come un dittico – un «dittico fatto di simmetria e complementarità»². D'altronde, sottolinea Gibellini, già nel romanzo si trovavano riversate «sotto forma di colloquio tra il poeta Stelio Èffrena e il critico Daniele Glàuro, le discussioni sull'arte che i due amici [Conti e d'Annunzio] avevano fatto passeggiando lungo la Riva degli Schiavoni»³. Il saggio di Conti viene riproposto dalla casa editrice torinese Cloralia all'interno di una più ampia operazione di ripubblicazione filologicamente accurata delle opere del filosofo, ormai irreperibili.

De *La beata riva*, il curatore evidenzia anzitutto l'assoluta preminenza, all'interno del *corpus* di opere di Conti, sia in relazione al romanzo di d'Annunzio, sia nella cornice della letteratura *fin de siècle* italiana, dominata dalla postura – se non dalle tendenze – dell'estetismo. Il testo, difatti, «influenzò il dibattito intellettuale che condusse dall'estetismo di stampo preraffaellita e decadente a quello di ispirazione

classica e idealista»⁴. Gli elementi che accomunano il romanzo e il saggio sono molti – dal fondale veneziano alla questione del teatro e dell'esigenza di tornare alla tragedia greca, fino a uno stesso gusto artistico, che si rintraccia nella «ammirazione per la pittura di Tintoretto e di Segantini»⁵ – e contribuiscono a restituire lo spessore dell'amicizia tra d'Annunzio e Conti, e a ispessire la figura di Conti stesso, storico dell'arte e filosofo la cui traiettoria intellettuale può iscriversi quasi perfettamente nel contesto tardo ottocentesco della crisi del positivismo e della affermazione dell'estetismo. Già ispettore alle Antichità e alle Belle Arti – nominato dal Ministro Martini nel 1892 su consiglio proprio di d'Annunzio – Conti informò la propria attività di dirigente di musei, presso gli Uffizi e poi a Venezia, a una linea di pensiero «antipositivistica ed estetizzante»⁶, di cui le opere testimoniano il graduale costituirsi.

Se l'idea della *Beata riva* sembra prendere forma proprio negli anni veneziani, il testo interessa perché testimonia di Conti, studente di medicina, e quindi uomo di scienza, in principio, non la crisi della fiducia positivista e l'approdo «al simbolismo e all'estetismo decadente»⁷, quanto, piuttosto, la «continuità tra lo scienziato e l'umanista»⁸: egli, difatti, nella *Beata riva* sembra riuscire a operare una sintesi delle sue letture – e d'Annunzio, nel suo “Ragionamento”, lo sottolinea – arrivando a presentarle in modo originale, compiuto. Nel testo, difatti, si può osservare, dispiegato ordinatamente, il sistema di pensiero contiano, che si era andato «via via arricchendo degli interventi pubblicati sul “Marzocco”»⁹, attraverso i quali gradualmente si era congedato dal «glaciale parnassianesimo ‘bizantino’ irrobustendo il proprio estetismo con istanze morali, sulla scia di Ruskin e del Tolstoj di *Che cos'è l'arte?*»¹⁰.

La maturazione di un estetismo ancorato a un fondo morale – o meglio: informato a una moralità da intendersi come ricerca del bene, possibilità stessa, e dunque esigenza, di ricercare il bene – a giudizio di Gibellini costituisce il perno del *Trattato*, che «acquisisce così un alto valore educativo, e auto-educativo, poiché la riflessione [...] presuppone l'oblio del male per ricercare il bene»¹¹.

Il trattato, suddiviso in cinque capitoli preceduti da un Prologo e cui segue una Appendice, si sofferma sulla creazione artistica, e il rapporto che l'arte intrattiene con la natura: nell'orizzonte estetizzante contiano, l'opera d'arte coglie «istintivamente la presenza divina celata nella natura pur vivendo nella dimensione storica»¹²; dunque il filosofo prende le distanze dalle concezioni tecnicistiche, razionaliste e positivistiche dell'arte, dominanti il pieno Ottocento specialmente d'area francofona, facendo propria l'idea del «poeta-eroe di Carlyle»¹³. A partire da queste considerazioni, l'idea contiana dello «“sguardo” limpido del poeta»¹⁴, che solo può attingere alla verità offerta dalla natura, viene ricondotta alle considerazioni intorno alla creazione artistica – e alla sensibilità dell'artista – degli autori e pensatori che lo hanno preceduto (Vico, Leopardi), e che gli sono coevi e consentanei (primo tra tutti Pascoli e l'impianto estetico del *Fanciullino*). Nel *Trattato*, sia attraverso i dialoghi di Ariele e Gabriele (i cui nomi celano le figure reali di Conti stesso e di d'Annunzio), sia nelle sezioni riflessive, nonché nell'Appendice *L'arte delle muse*, che fu aggiunta *in extremis* in chiusura di volume, i riferimenti filosofici di Conti emergono con tersità, a cominciare dalla concezione gerarchica delle arti di matrice

schopenhaueriana, «in cui la forma musicale [...] è considerata la suprema aspirazione di tutte le arti»¹⁵.

La ricostruzione della genesi del testo, compiuta con acribia da Elisabetta Jurcev nella Nota filologica del volume, restituisce il rapporto di amicizia tra Conti e d'Annunzio, la dinamica della pubblicazione in sincrono dei due testi, e infine riesce a ricostruire il farsi del saggio contiano – che è sì ideato a Venezia, ma «prende corpo a Firenze»¹⁶, nel contesto della collaborazione con il «Marzocco» – in relazione alle letture schopenhaueriane, già presenti in alcuni saggi sulla rivista fiorentina. Il saggio di Conti, così, assieme a una ricca appendice iconografica curata da Gloria Manghetti, che consente di «richiamare la concretezza materica dell'officina dello scrittore»¹⁷, torna a essere pienamente comprensibile, come tassello rilevante del discorso estetico del tardo Ottocento italiano, nel tempo delicato tra l'esaurimento positivista e le variegate sensibilità in cui affondava la tensione estetizzante europea – e qui, specificamente, italiana.

GIOVANNI BARRACCO

Note

¹ G. Cristofari, *Introduzione* a G. d'Annunzio, *Il fuoco*, a cura di G. Cristofari, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio, Il Vittoriale degli Italiani, 2024, p. LXXIX.

² P. Gibellini, *Introduzione*, in A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio*. Preceduta da un "Ragionamento" di Gabriele d'Annunzio, a cura di P. Gibellini, Cloralia, Torino 2025, pp. 9-32, p. 18.

³ Ivi, p. 11.

⁴ P. Gibellini, cit., p. 12.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 23.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 25.

¹⁶ E. Jurcev, Nota filologica, in A. Conti, *op. cit.*, pp. 33-48, p. 37.

¹⁷ G. Manghetti, Appendice iconografica, in A. Conti, *op. cit.*, pp. 243-294, p. 246.