

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)

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*, *Varianti* 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 tetraide 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 correttorie 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 rimediazione 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 commento?

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 incomprendimento 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 ammarrata 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 distinguendosene 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 maggiorenti 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 tarì a salma! La finite ora, santo diavolone? – E cominció 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. ^B ^{BB} – 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. ^B

Faraglioni di Acì Trezza

Oggi area marina protetta delle Isole Ciclopi, davanti alla costa di Acì 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. ^B

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. ^M

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». ^{B M}

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 Pitrè 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 Pitrè 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.

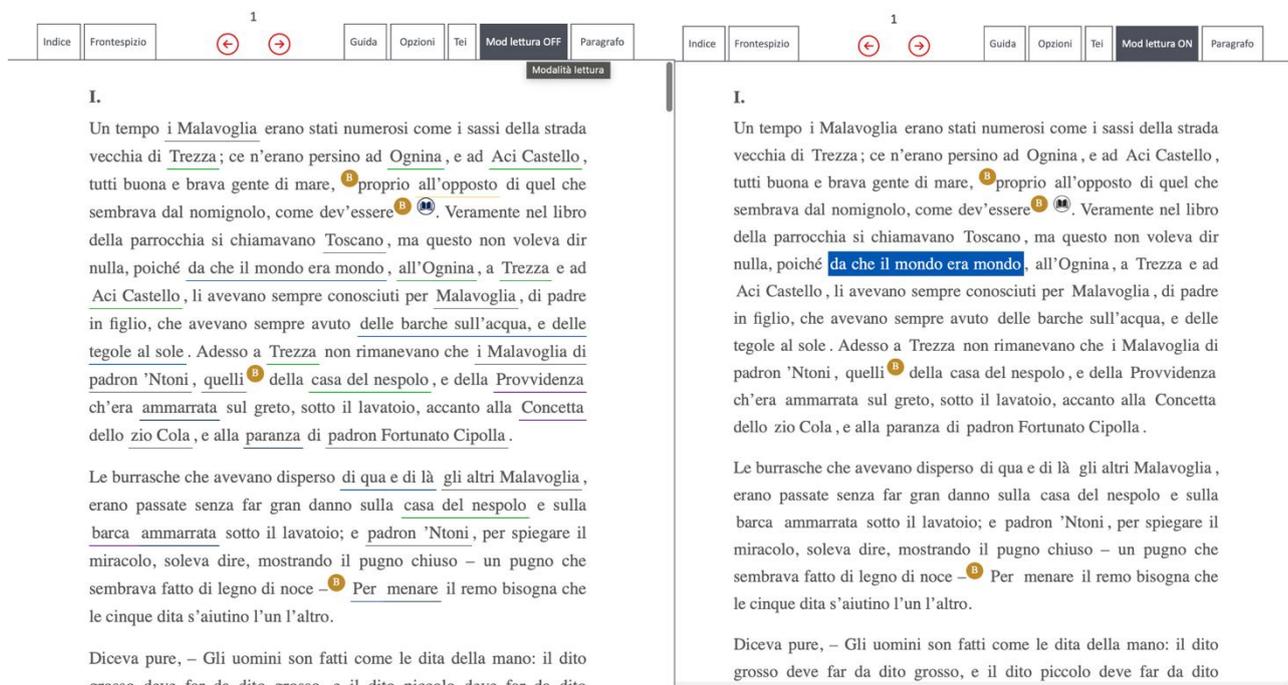
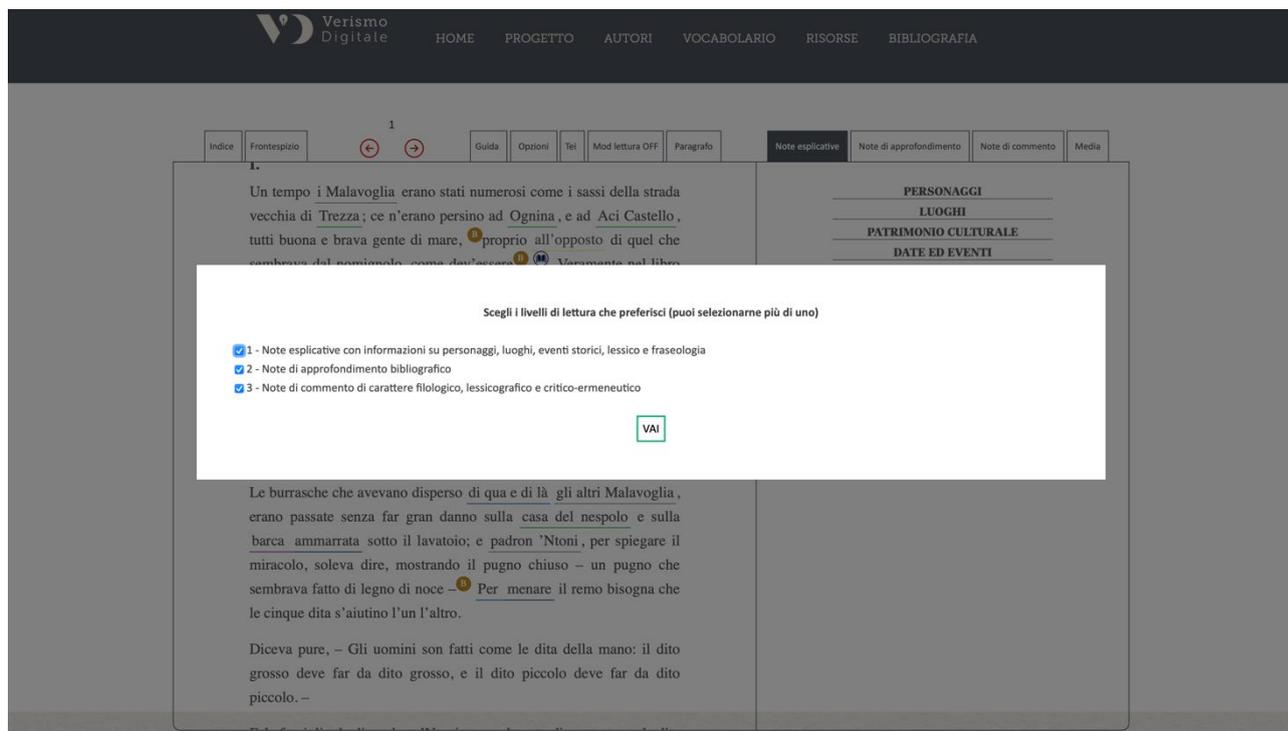


Figure 3 e 4. *Checkbox* selezionabile e confronto tra modalità di lettura (OFF: a colori; ON: a scomparsa).

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 Sicera. 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 Camerini e Torraca 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, Camerini, Del Balzo, Miranda, Piucco, Palma, Robustelli, Torraca, 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, «l 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. Proverbio 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 funzioni 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 scarno 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 folclore. 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 intermittenze 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 (suggellata 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 occhiello) 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 Toscano) 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 [<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 *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 «l'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 «dotta 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 di vista 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, soleva 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 [...] soleva 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, sali 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, verismo, 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 rimaneva 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 cassettoni, 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 genero 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 fiatava, 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 udì e non potesse più parlare. Balbettò solo, smaniando:

— 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, abbaiando, 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 abbaivano 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 Pavemaria *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 cicaleccio di donna Sarina, «*tendeva l'orecchio all'abbaiare dei cani, al diavolìo 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 ragnare 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 ragnare 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 ragnare. *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 alloppiati!* — 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 Pitrè 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 Pitrè 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 Pitrè, 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, indubbe 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'Ombrà», 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 mezzj 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 mezzj 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 «mezze tinte dei mezzi 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 «mezze tinte dei mezzi 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, Tozzi, 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'arroventava, 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 Nocci*, 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. Pitirè 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 Ranaldi 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 evolucionista 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 oltrepasante 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 preconcetto 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 prelude 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 scalpitare 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 stajo, 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 sconsecrati? 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 spoliatura 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, ego 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 innamorato – 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 abatterà 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 *escaton* 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, trascendenti, 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, Gaspare, 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, svellere, 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 procurarlo 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 sterilire, 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 dicitate 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 delinea 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 dicitate 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.leparolelecoese.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'antirisorimento 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 Evangelii, 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 matooidi 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 Tolstoj*, 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 raggirarli. 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 ritrarsi, 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 ammanta 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 irreprensibilità, 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 «*Palmo*»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 nune tutelare del *Teatro genologico* del Mugnò, 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 / CENTUPLICATO / 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 sicolo*, 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-gentilescro-cronologica intitolata l'Araldo Sicolo 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 rinchiodare 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 fioril!... 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 *Sel...* 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 *Sel...* 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 *paazzo...*»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, messi 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 *sorzio* 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 uzediana. 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 pazzo»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 degenera!»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

Università di Catania

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». Positivism, 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 razzia* 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 *Vicerè* si assume che molti discorsi diretti siano stati pronunciati in dialetto, sebbene vengano riportati in lingua» (A. Stussi, *Appunti sulla lingua dei Vicerè*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Vicerè 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 Vicerè*, Treves, Milano 1920, p. 349.

²⁹ M. Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. I Vicerè 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 sopravvissero 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, scoppii 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 Vicerè: 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 Vicerè 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 Vicerè 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 *Vicerè* 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 Vicerè» 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 *Vicerè* 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. Stazzone, *I funerali di Teresa Uzeda. Note sul primo capitolo de “I Vicerè” 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 Vicerè*, 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 Vicerè*, 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 «Vicerè» 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. Sicera, *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'analogia 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 compositivazionali 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 dappiù 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] *sps.* 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 *sps.* 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 correttivo successivo a **O** avvalorando 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 4^a 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 positivista?*, 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 correttorio. 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. Ojetti, *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 passatempo» 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 “frankensteiniano”, 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 riconducibile 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 Pìula*, *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 annebbiati 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 rinvoltolato 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 siediti 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 siediti; 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.»

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

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
<p>– Certamente, quando si trova da starci bene.</p> <p>– O quando vi si muore.</p> <p>– È ciò che volevo dire... Ma come ci entra questo discorso, domandò Hermann riscotendosi.</p> <p>– Molto, può darsi! Rispose William</p> <p>– Tu vai a morire? Replicò l’altro.</p> <p>– Amico mio, ascolta bene quel che devo dirti.</p> <p>– 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.</p> <p>– 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</p>	<p>– 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.</p> <p>Il silenzio di William lo sorprese.</p>

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», «d'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 lacrime 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 fermezza 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 rivide le magnificenze d'Italia, le colossali ruine dell'Asia; rivide 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 *Adem 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'eròsmetro* 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. Ruoizzi 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 correttivo, 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* correttivo 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:

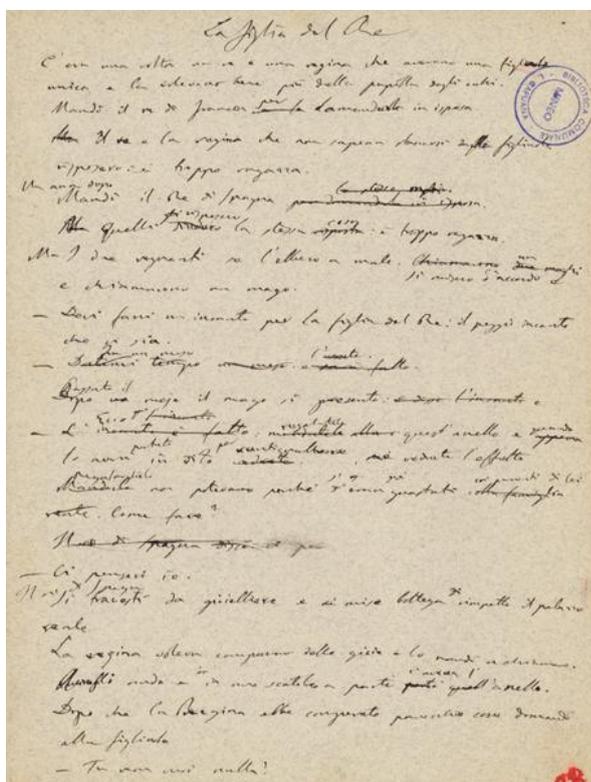


Figura 1. Manoscritto de La figlia del Re custodita presso la Casa-Museo Luigi Capuana di Mineo.

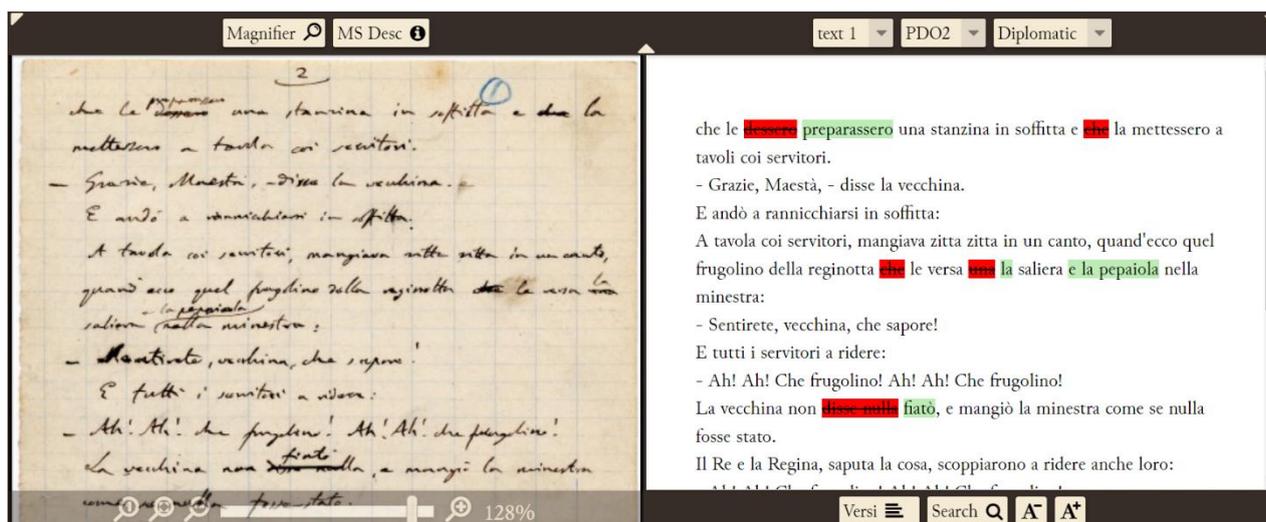


Figura 2. Esempio di visualizzazione con EVI1.

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 (RFT'83), 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 correttivo, 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) > «giovanotto» (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 univerbazione 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: «viderò» (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); «stiè» (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) > «camicello» (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: – Ahi! m'ammazzano! ahi! – 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 RFT'83 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. Torraca, *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 desanctisianamente 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 Valabrégue – 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 udi 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 Pitrè, 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 giornate 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 giornate 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 novellina *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 *tàcola*. 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>)
<p>– 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...</p> <p>– C'è entrato •pure (<i>agg. interl.</i>) in mezzo quello scomunicato?</p> <p>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>)</p> <p>– Peccato! Eppure fa del bene! Soleva aggiungere quando le accadeva di sentirlo nominare o nominarlo. Ma questa volta, no:</p> <p>– C'è entrato pure in mezzo quello scomunicato? E si fece il segno della santa croce.</p> <p style="text-align: center;">***</p>	<p>– 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...</p> <p>– 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.</p> <p>– Peccato! Eppure fa del bene! – aggiungeva ogni volta che le accadeva di sentirlo nominare o di nominarlo. Ma questa volta, no:</p> <p>– C'è entrato di mezzo quello scomunicato? E si fece il segno della santa croce.</p> <p style="text-align: center;">***</p>

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.* ¹ Avrebbe ricordato ²Li 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 massaiò e la massaià 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.

<p>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.</p> <p style="text-align: center;">18 dicembre 1897 alle ore 11 a. m.</p> <p style="text-align: right;">Fine</p>	<p style="text-align: right;">Ho messo 16 per celebrare l'onomastico di Ada</p>
--	---

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; *sps. a* = soprascritto a testo cassato; *cass.* = cassato; *spos. 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 appiccio; 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 brevitatis, 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; Abbozzò*

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 circostanziare 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 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 edite 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 Camerini 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'“Ill. e Un. e” e in seguito *Padron Ntoni*, il *bozzetto marinaresco* di cui conoscete il principio, per il “Museo d. Fam. a”. Avrei potuto finirlo e mandarvelo anche prima, ma vi confesso che rileggendolo m'è parso *dilavato*, e ho cominciato a rifarlo di sana pianta, e vorrei riuscire più *semplice*, *breve* ed *efficace*. (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 voi altri 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 «l'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'impossessò della fibra scossa dall'Alardi, 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 strenna. 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'Alardi, e ne avea 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 *factio* 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, ché, 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 né come, né quando mi sia piovuto in casa. Portava scritto sulla prima pagina: *Scene della vita militare*. L'apersi con curiosità, ne lessi qua e là alla sfuggita qualche squarcio, e non mi dispiacque, comunque ei mi sia parso tirato giù 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 poiché vidi aperta nel vostro giornale una colonna alle *Varietà*, io venni in pensiero di spiluzzicare quanto vi ha di meglio in questo scartafaccio e di mandarvelo a volta a volta, per fare, dirò così, un contrasto dilettevole alla serietà 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 sé la morale. Importante è quindi il posizionamento del narratore, la cui funzione è per un verso quella di ritrarre fedelmente la scena (con modalità *lato sensu* pittorica), dall'altro di sollecitare l'adesione del lettore. Spesso infatti la modalità narrativa è 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 deamicisiani 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, lascio 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 annebbiate, 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 *idillj 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 narratorio 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 narratorio, 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:

<p>Edizione Treves 1881</p> <p>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.</p> <p>— 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.</p> <p>— È vero! rispondeva Peppa, lo so! Questa è stata la volontà di Dio.</p> <p>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</p>	<p>«Rivista minima»</p> <p>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.</p>
--	---

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 ritemperare 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 assunto 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 Torraca del 21 agosto 1883, in R. Melis, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani*, Fondazione Verga, Catania 1990, p. 253 (corsivi nostri).

²⁵ Lettera di Carlo Ludovico Ceconi 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. Torraca, *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 trafila 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: idiomatilità 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 VIVer:

- 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 VIVer: 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 VIVeR: 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» (Ballero, *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 ordigno 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.

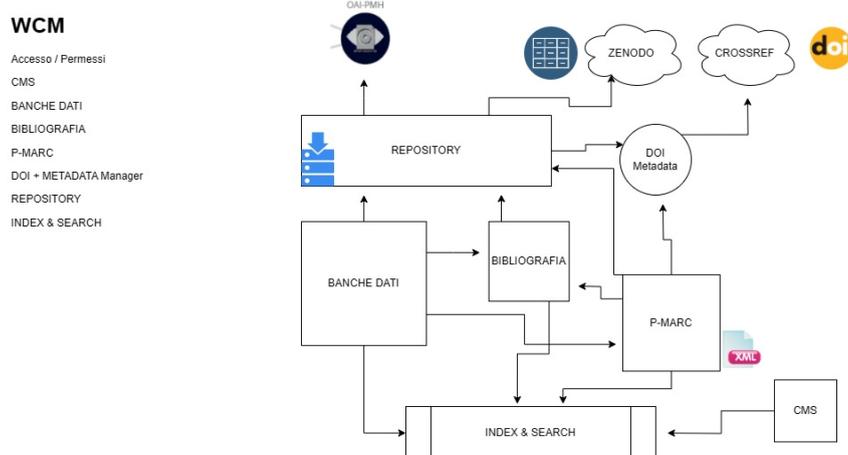
3.1 Il *back-office*: l'officina della piattaforma

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.

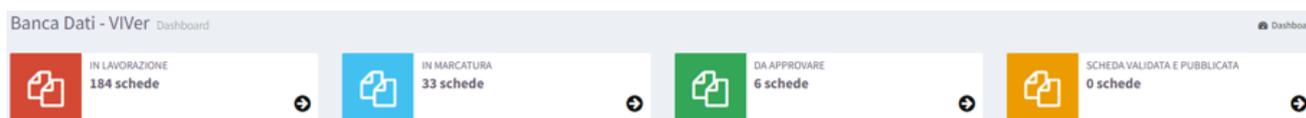
I moduli WCM P-MARC e BancheDati sono deputati alla gestione, all'inserimento e alla modifica dei dati e testi delle opere del corpus, che costituiscono l'ossatura del progetto VIVer, e alla predisposizione delle schede lessicografiche.

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.

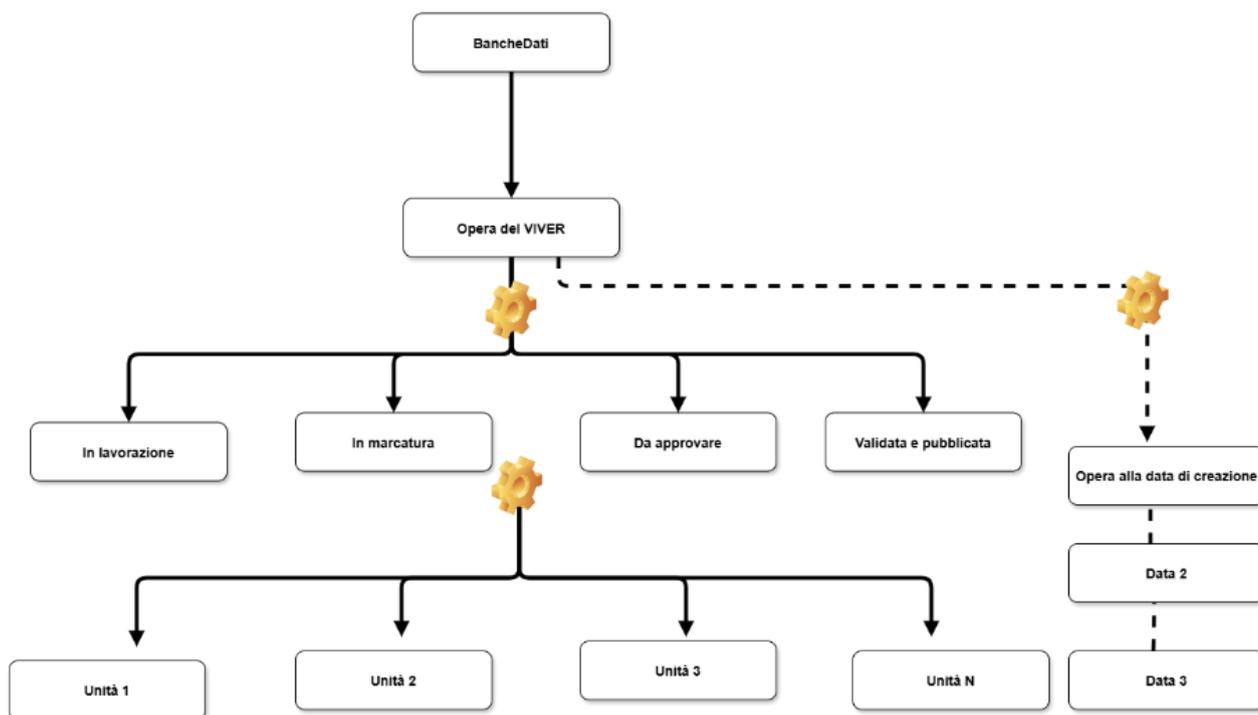
Nella sezione “Opere” è possibile gestire le opere che costituiscono il corpus del vocabolario, attraverso i dati e metadati descrittivi consueti. Le informazioni da

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, oltreché 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 esaurendo 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 VIVer 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 traduenti 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 VIVer: 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 VIVer (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. Mangano, 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 segnalerà l'eventuale origine regionale o dialettale.

²⁴ Ad esempio: *analisi, osservazione, quadro, racconto, realismo, studio, verità, colore locale, esser sinceri, mezze 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 parte (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 Sicherà), 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.