

SIMONE CASINI, GIANMARCO GASPARI, ANDREA MANGANARO

Da Manzoni a Verga: il romanzo italiano nel contesto europeo

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

Da Manzoni a Verga: il romanzo italiano nel contesto europeo¹

Manzoni punta sul romanzo ben consapevole di avvicinare un «genere proscritto» dalle lettere patrie. Lo stesso progetto partiva da lontano, dalla Francia di Fauriel e di Thierry che aveva conosciuto ventenne. E il poderoso lavoro sulle fonti avviato nel 1821 con il Fermo porta già con sé quegli interrogativi sui limiti dell'invenzione applicata alla narrazione storica che ha anticipato più d'uno dei dubbi novecenteschi sulla "fine" del romanzo. Nel frattempo, paradossalmente, i Promessi sposi sono divenuti termine di confronto obbligato per ogni cimento successivo, e si sono proposti all'attenzione dei lettori europei – da Bulwer-Lytton a Mary Shelley – come la più decisa liquidazione dell'Italia stereotipa del Grand Tour. Su queste basi, constatare come oggi il romanzo sia assunto, specie da parte degli studiosi delle ultime generazioni, come un inesausto laboratorio di riflessione per nuovi metodi d'analisi, significa anche riscattarlo da una lunga sequenza di letture limitative, imputabili non solo a una malintesa pratica scolastica.

Intorno a Nievo e alle Confessioni la ricerca odierna tende a recuperare – talora con sorprendenti e inediti risultati - interi ambienti, figure e orientamenti della cultura italiana di medio Ottocento finora trascurati o ignorati, a ripensare in modo nuovo l'intera vicenda del romanzo ottocentesco nel suo rapporto drammatico con i valori risorgimentali e con forme di scrittura "minori", e a sottolineare i legami di Nievo – sempre più vistosi - con la grande letteratura e col grande romanzo europei. Nel processo di interpretazione si è progressivamente ridotta la distanza tra Verga e i narratori modernisti e risulta sempre più dilatata quella con Manzoni. Emergono ormai anche pienamente i limiti delle interpretazioni dell'opera di Verga tendenti a marcarne la continuità, a sottovalutare l'adesione al naturalismo. Al contrario sembrano promettere esiti fruttuosi le indagini sulle intersezioni col grande romanzo europeo, che mirino a rilevare e valutare convergenze e divergenze di esiti formali con le opere di Flaubert e Zola.

Introduzione

Visti dall'Europa, gli studi italianistici sul romanzo italiano dell'Ottocento possono sembrare sforzi di Sisifo. Per varietà e qualità, per novità di impostazione e ricchezza documentaria, per profondità di analisi e inquietudine problematica, per finezza e vigore di argomentazioni, sono tanti i risultati di eccellenza recenti e recentissimi tra giovani e meno giovani. E tali indagini, sia pure in una sostanziale continuità con l'italianistica del Novecento, sanno spesso farsi carico delle domande e delle esigenze nuove e complesse del nostro tempo, ridisegnando gli studi di settore, rimettendo in discussione giudizi consolidati e aprendo nuove prospettive. Tuttavia, l'oggetto di tanta appassionata ricerca resta problematico. Restano come dati di fatto la non incidenza del romanzo italiano nella storia del romanzo europeo, la scarsa circolazione delle stesse opere maggiori non solo fuori ma spesso – con l'eccezione dei *Promessi sposi* – anche dentro i confini d'Italia, e la loro perdurante marginalità nel dibattito sul romanzo fuori dai circuiti italiani o italianistici. Niente di paragonabile alla portata, che un tempo si sarebbe detta "universale", dei romanzi francesi, inglesi o russi, capaci di leggere la società nuova e l'uomo nuovo della modernità: il romanzo italiano non passa il confine, neppure quando si tratta di capolavori indiscussi e superiori, sotto tanti aspetti, a corrispettivi europei.

In realtà Sisifo non ha faticato invano. La prospettiva sempre più consapevolmente europea e comparativa degli studi italianistici ha abbandonato rivendicazioni o soggezioni, e ha preso atto - da studi generali (Moretti, Tellini ecc.) a indagini specifiche - del particolare significato che il romanzo assume nella cultura italiana. L'attenzione qui rivolta ai risultati maggiori (Manzoni, Nievo, Verga) non è un ossequio a schemi triadici tanto frequenti quanto deformanti nella storiografia letteraria (Carducci-D'Annunzio-Pascoli, Ungaretti-Saba-Montale...), né sottintende intorno ai tre un deserto dove fu invece un fermento assai ricco di idee, esperienze e sperimentazioni narrative, ma vuole sottolineare la discontinuità come tratto caratteristico della storia del romanzo in Italia, proprio per

¹ La parte su *Manzoni* è di Gianmarco Gaspari, quella su *Nievo* di Simone Casini, quella su *Verga* di Andrea Manganaro. L'*Introduzione* è comune.

la peculiare difficoltà di attingere la modernità e l'Europa. Solo l'impresa di Manzoni, propriamente, può essere considerata "fondativa" del genere in Italia, e tuttavia anche quelle di Nievo e di Verga comportano un analogo e titanico sforzo di "rifondazione" (evidente nella discontinuità della "forma-romanzo" nei rispettivi capolavori), perché in Italia le condizioni unitarie che altrove sono premessa – lingua, pubblico, storia, ideologia – non sono date, e anzi spetta al romanzo crearle, con un'attribuzione di compiti civili e pedagogici di inedita ampiezza. Perciò la vicenda del romanzo italiano dell'Ottocento, nei suoi rapporti interni e nei rapporti coi modelli europei, può esser descritta come una serie di isolate "esplosioni"² e di fratture, di incontri mancati e fortune tardive, di sconfessioni e riemersioni improvvise. Paradossalmente, le distanze reciproche fra i tre maggiori scrittori italiani dell'Ottocento sembrano oggi aumentate, via via che gli studi chiariscono la necessità delle scelte costruttive ed espressive, i legami con la contemporaneità, e i rapporti con la grande letteratura europea.

Manzoni

La scelta di una prospettiva europea, per Manzoni, è decisiva e si impone come un assoluto *a priori*, sia per quanto concerne la sua esperienza culturale che per l'elaborazione, l'interpretazione e la ricezione dell'intera sua opera. Esemplare al proposito il caso del romanzo, a muovere appunto dalla decisione, assunta con la piena consapevolezza di tutte le difficoltà che comportava, di cimentarsi con un «genere proscritto» dalle nostre lettere.³ Si tratta di una consapevolezza, a ben vedere, presente già nel Manzoni ventenne, quello che appena conosciuto Claude Fauriel, a Parigi nel 1806, già poteva scrivergli della mancata adesione che agli scrittori italiani tocca registrare nei confronti del loro pubblico, dovendo essi «assolutamente disperare di un effetto immediato»; per cui la stessa valenza pedagogica dell'opera letteraria (che, come ben sappiamo, per Manzoni rimarrà centrale anche nell'opzione romanzesca) è di fatto ridotta a elemento accessorio se non di fatto neutralizzata: «Quindi è che i bei versi del *Giorno* non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura».⁴ E teniamo pure conto, ancora sul piano della formazione, di un'esigenza programmatica – in assenza di un termine più esplicito – di "sperimentalismo", che pure ci rinvia, quanto alla consapevolezza della scelta, alla fase iniziale della poetica manzoniana, per cui dopo le esperienze, in rapida e spesso sovrapposta sequenza, del carne, dell'idillio, dell'ode, dell'inno sacro e della tragedia, era forse inevitabile che il «novo intatto sentier» preconizzato dal celebre sonetto del 1802⁵ potesse nel séguito volgere «nientemeno che a un romanzo». E, per quanto sia stato fatto di recente in questa direzione, resta difficile pensare che sollecitazioni decisive gli potessero venire dall'esangue tradizione italiana dei Chiari e dei Piazza, o dallo stesso Alessandro Verri delle pur fortunate *Avventure di Saffo*, piuttosto che da quelle che alla sua onnivora fame di lettore poteva offrire la Francia degli anni Dieci e Venti: anche per quanto è dell'investimento sulla *popolarità* della scelta. E, visto che s'è già fatto il nome di Fauriel, vale pure la pena di osservare come il credito che lo stesso

² Cfr. J. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, 1993, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1993.

³ A. MANZONI, *Introduzione a Fermo e Lucia*, in *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, II, t. I, Milano, Mondadori, 1968⁴, 5. Cui segue subito, a sottolineare la volontà precisa del confronto, e il senso assunto da tale confronto a proposito della «novità» tentata dall'autore: «E benché questa non sia la sola gloria negativa di questa nostra letteratura, pure bisogna conservarla gelosamente intatta, al che ben provvedono quelle migliaia di lettori e di non lettori i quali per opporsi a ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità» (*ibidem*).

⁴ A. MANZONI - C. FAURIEL, *Carteggio*, a cura di I. Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000 (Edizione Nazionale delle Opere di A. Manzoni, vol. 27), 4-5.

⁵ A. MANZONI, *Poesie prima della conversione*, a cura di F. Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992, 83.

Manzoni riconosceva alle osservazioni di cui puntualmente l'amico francese costellò l'abbozzo autografo del *Fermo e Lucia* dovranno qualcosa anche alle competenze, assolutamente eccezionali nel panorama europeo, che Fauriel aveva esibito nelle recensioni alla *Histoire littéraire d'Italie* di Ginguené, alla *Caduta dell'impero romano* di Gibbon e all'*Indische-Bibliothek* di August Schlegel, ancor prima di farsi editore (1824-1825) degli *Chants populaires de la Grèce moderne*, o nel tracciare pure per la prima volta, attento anche a quella che oggi si direbbe la «ricezione», le origini dell'epopea medievale.

Erano anni in cui la partita con l'Europa, e in primo luogo con la Francia, poteva ammettere anche dei crediti, come ci ricorda la tempestiva lettera di Augustin Thierry allo stesso Fauriel, già nel 1824: «Se Manzoni fosse nato in Francia, farebbe forse la rivoluzione che nessuno di noi ha il coraggio di avviare». Manzoni stava appunto concludendo allora la revisione del *Fermo* (la cui struttura, con la divisione in quattro parti, si costruisce sul modello scottiano) per avviare, da luglio, la stampa della nuova forma del romanzo. Thierry non dubitava del fatto che Manzoni riuscisse a realizzare la sua rivoluzione in Italia. «Ma chi la farà per noi?» chiedeva alla fine al suo interlocutore.⁶ La domanda aveva un senso preciso nella Francia del 1824, quando Victor Hugo era ancora noto – è un parallelismo per nulla forzato – piuttosto per le sue odi che per i suoi esordi narrativi (*Bug-Jargal* e *Han d'Islande*, 1820 e 1823). E si trattava di una domanda tesa a ribaltare – credo vada sottolineato – la prospettiva tradizionale, che ancora a lungo sarebbe rimasta ben radicata in entrambi i paesi, dell'indiscusso primato culturale della Francia a muovere dalla fine del Rinascimento, che lo stesso Manzoni era ben disposto a riconoscere.

Se ci confrontiamo ora agli esiti di quella vicenda, vediamo quanto sia arduo, al di fuori della cerchia isolata degli specialisti, valutare oggi la portata di quei confronti, come ci hanno ammoniti qualche tempo fa, discutendo appunto della fortuna di Manzoni in Francia, Jacques Goudet e, più di recente, Luca Badini Confalonieri, per cui la presenza di indici positivi «non significa certo che Manzoni viva nella cultura francese; significa soltanto che in Francia esiste qualche insegnamento di italiano».⁷ Su tutt'altro piano questa assenza, che è da imputare anche alla pigra e provinciale gestione dei nostri beni culturali, fa registrare rimpianti più incisivi, come per esempio qualche clamoroso incontro mancato. Se ne possono almeno segnalare un paio tra i più recenti, a partire da quello che emerge dal percorso, tra riflessione filosofica e narratologia, compiuto dal filosofo americano Arthur C. Danto, che nel suo *Narration and Knowledge* dedica i due capitoli conclusivi al rapporto che la lingua e la logica della narrazione stabiliscono con la lingua e la logica della storia,⁸ ciò che il discorso manzoniano *Sul romanzo storico* aveva per la prima volta iniziato ad affrontare, con esiti che, se ascoltati, sarebbero stati dirompenti sullo sviluppo del genere, e non solo in Italia (è anche per questo che non sorprende constatare come la distanza da Manzoni dei suoi successori, nel tempo, non abbia fatto che crescere). Oppure, e questa volta toccando direttamente degli statuti essenziali del romanzo manzoniano, si pensi all'azzeramento dell'idea di «evento storico» discussa da Hayden White, sulla scia della delegittimazione del concetto di realtà trasmissibile mediante il linguaggio, che condurrebbe all'ipotesi di una narrazione della storia «fittiva» per sua propria natura, abolito il «tabù che riguarda la commistione tra fatto e fantasia». Lo smantellamento «del concetto di evento come oggetto di un genere prettamente scientifico di conoscenza», in particolare, emerge per White con la storiografia sugli «olocausti» (al plurale) del Novecento, manifestazioni di

⁶ Per un inquadramento generale: G. GASPARI, *Manzoni e la Francia*, «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo», LXXII (2008-2009), 163-174.

⁷ J. GOUDET, *Fortuna e sfortuna di Manzoni in Francia*, «Quaderni francesi» (1970), 457-482, L. BADINI CONFALONIERI, *Manzoni en France*, in *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 2005, 281-292.

⁸ A. C. DANTO, *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 2007, 298-363.

fatti assolutamente inimmaginabili per la storiografia dei secoli passati.⁹ Ma non è perfettamente omologabile agli «eventi» decisivi elencati da White (dalla Grande Depressione alle armi nucleari all'esplosione demografica), in un secolo altrettanto tragicamente connotato, la sequenza dei flagelli biblici – la guerra la carestia la peste – che informano la narrazione manzoniana? E non avrà qualche senso il fatto che una delle voci più autorevoli nella costruzione del concetto stesso di «olocausto» (al singolare) che tutti condividiamo, Primo Levi, abbia riconosciuto un riferimento imprescindibile nel romanzo manzoniano, proprio per la rappresentazione di «eventi» che impongono alla «narrazione storica» un costante interrogarsi sui propri mezzi e fini, se non addirittura sulla propria ragion d'essere?¹⁰

Abbiamo toccato così un altro tema, quello della riflessione teorica sulla propria opera, che accompagnandosi all'altrettanto strenua ma più lunga riflessione sugli strumenti stessi dell'operare – la lingua –, caratterizza decisamente l'eccezionalità dell'esperimento manzoniano. Ma l'istanza pedagogico-morale del romanzo sarebbe stata annullata dalla sua dichiarazione (in questo senso va vista la rimozione dell'introduzione «teorica» del *Fermo*), e Manzoni si tiene perciò ben lontano dalla scelta che sarà poi quella di un James o di un Forster, o anche soltanto dalla scelta di “difendere” la propria opera, come accadde di fare allo stesso Flaubert. Anzi, la determinazione con cui sceglie, per l'edizione definitiva, un'équipe di illustratori popolari, sul modello dei Gavarni e dei Daumier (e di questa editoria era particolarmente ricca, come sappiamo dagli studi di Fernando Mazzocca, la biblioteca di Teresa Stampa),¹¹ cela perfettamente la complessità dell'operazione, che porta piuttosto verso l'accentuazione della funzione didascalica del paratesto illustrativo: per cui sarebbe da riconoscere a Manzoni un balzo in avanti, anche in quel caso, dall'illustrazione accessoria al testo a quella implicata e funzionale alla sua interpretazione, caso che riesce difficile mettere a fuoco su scala europea prima del Thackeray di *Vanity Fair*.

Da qui accostiamo un altro fatto pure poco o nulla presente nelle bibliografie, e cioè la dedica che Edward Bulwer-Lytton indirizzò a Manzoni nel suo *Rienzi. L'ultimo dei tribuni*, il romanzo con cui nel 1835 tentava di replicare il successo degli *Ultimi giorni di Pompei*. Che l'erede riconosciuto di Walter Scott tributasse entro la sua saga italiana un omaggio a Manzoni in qualità di «genius loci» (così la dedica),¹² è cosa che ci dice come meglio non si potrebbe dell'avvenuta liquidazione, ancora ben prima dell'edizione illustrata, degli stereotipi che connotavano l'Italia del *Grand Tour*, (chi direbbe che i celebri *Italian banditti* di Washington Irving escono a stampa contemporaneamente alla redazione della “seconda minuta”, nel 1824?) e insieme del valore fondativo, mai abbastanza sottolineato, che per la nascente identità italiana aveva assunto agli occhi dell'Europa il romanzo manzoniano: da cui la necessità e anzi l'urgenza della sua lettura *anche* politica, come era nelle intenzioni dell'autore, in una sequenza di fatti che distingue e isola un tutto particolare realismo, quello appunto “manzoniano”, rendendone necessario prima possibile – se sulla via del romanzo la nostra letteratura avesse voluto proseguire, come faticosamente fece – il suo superamento. Non per nulla si giungerà a discorrere di “antimanzonismo” per un autore come Nievo, che pure guarderà al romanzo storico come rappresentazione ideale delle grandi mutazioni epocali.

⁹ H. WHITE, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006, 103-107. Da osservare però, in relazione alle teorie di White, come il nome di Manzoni fosse già stato speso da uno storico illustre, deciso a restituire alla narrativa dell'Ottocento una funzione determinante nell'affermazione di nuovi moduli interpretativi: «c'è voluto un secolo perché gli storici cominciarono a raccogliere la sfida lanciata dai grandi romanzieri dell'Ottocento – da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj – affrontando campi d'indagine precedentemente trascurati con l'aiuto di modelli esplicativi più sottili e complessi di quelli tradizionali» (C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, 307-308). Su tutto ciò, cfr. la lucida sintesi di G. BENVENUTI, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia*, «Intersezioni», XXIX (2009), 131-148.

¹⁰ Dati esaustivi offre ora A. RONDINI, *Manzoni e Primo Levi*, «Testo», XXXI (2010), 49-86.

¹¹ F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei «Promessi sposi»*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

¹² E. BULWER-LYTTON, *Rienzi. L'ultimo dei tribuni*, Milano, Manini, 1836, 4 voll.

Per questo, se certo hanno rilevanza i contributi che hanno restituito all'opera di Manzoni il ruolo decisivo che fu suo nell'epopea risorgimentale, in occasione del centocinquantenario dell'Unità (Sberlati, Dillon Wanke, ecc.),¹³ va salutata come si conviene la recentissima attenzione che gli studiosi, specie i più giovani, stanno dedicando a temi che a lungo si sono voluti credere passati in giudicato, in primo luogo al rapporto con il romanzo storico europeo e con il modello scottiano in particolare. Mi riferisco al recentissimo lavoro di Matteo Sarni, che punta proprio sul rapporto con Scott,¹⁴ e alla raccolta di saggi promossa da Salvatore Bancheri *Manzoni and the Historical Novel*, dove non stupirà che sotto un'etichetta apparentemente così restrittiva possa trovare ospitalità un saggio dedicato alla *Topografia manzoniana*, nel quale Harald Hendrix discute (per completare il titolo) de *Il romanzo storico fra turismo letterario e culto della memoria*, come non stupirà che, nella stessa sede, di uno degli ambiti del manzonismo “perdente”, quello deterioro dei pur popolarissimi *sequel* del romanzo, si possa ormai tentare una lettura ideologica (Ann Peters, *Le “continuazioni” in prosa dei «Promessi sposi»: un approccio storico-politico*).¹⁵

Né mancano, naturalmente, le interpretazioni in chiave analitica e sociologica che è invalso definire “di genere”, e che grazie ad esempio a una ben strutturata monografia di Alessandro Bosco,¹⁶ proprio in ragione di certi perseguiti oltranzismi, consentono un nuovo approccio a modelli narrativi che credevamo altrettanto archiviati, dal Diderot della *Religieuse* a *Pamela* e *Clarissa*, ricordandoci salutarmente (anche sulla scorta dei lavori di Homer Brown) come sia stata proprio la prodigiosa ed energica ramazza di Walter Scott, nell'Inghilterra di inizio Ottocento, a spazzar via i modelli alternativi settecenteschi del romanzo “contemporaneo” alla Defoe, perché proprio grazie al romanzo storico quello contemporaneo potesse appunto “rifondarsi”.

Ogni allusione alle vicende aurorali della nostra tradizione romanzesca è, come si vede, niente affatto casuale. Ma eccezionale resta la risonanza di quell'esperimento, dalla Russia di Puškin alla Danimarca di Andersen:¹⁷ tanto da indurre a credere che la restituzione dell'Italia all'Europa, come aveva prefigurato Madame de Staël – e, ben prima di lei, come era stato nei voti di più di un adepto delle *lumières*, da Algarotti a Pietro Verri –, proprio con l'opera di Manzoni si poté credere per qualche tempo giunta a compimento. E del resto, per Manzoni, così non poteva non essere, in una parabola che vede collocati ai suoi estremi l'assunzione della sua opera lirica nell'ideale *Weltliteratur* goethiana (con l'edizione di Jena del 1827, quando ancora Goethe non poteva conoscere *I Promessi sposi*) e il progetto, mai portato a compimento, che Mary Shelley espresse nel suo carteggio, di volerne tradurre il romanzo, sul quale ci ha da poco ragguagliati Alice Crosta.¹⁸ Tutte buone ragioni, come si vede, per desiderare che questi lavori proseguano, anche per i nuovi interrogativi

¹³ F. SBERLATI, *Filologia e identità nazionale. Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940)*, Palermo, Sellerio, 2011; M. DILLON WANKE, *L'ombra di Manzoni*, in B. Alfonzetti (a cura di), *L'Italia verso l'unità: letterati, eroi, patrioti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, 61-76; G. GASPARI, *Unità nazionale e identità di popolo: il ruolo di Manzoni*, in A. Beniscelli - Q. Marini - L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani* (Atti del Convegno del XIV Congresso Nazionale degli Italianisti, Genova, settembre 2010), Genova, Città del Silenzio, 2011, 211-228. Sono solo alcuni tra i numerosi contributi sul tema, che ci si attende saranno presto censiti in modo sistematico.

¹⁴ M. SARNI, *Il segno e la cornice. I «Promessi sposi» alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

¹⁵ S. BANCHERI (a cura di), *Manzoni and the Historical Novel*, New York, Legas, 2009.

¹⁶ A. BOSCO, *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato nei «Promessi sposi»*, Macerata, Quodlibet, 2013.

¹⁷ R. RABBONI, *Puškin e Manzoni (con Alfieri, Foscolo e Pindemonte)*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXXXV (2008), 321-70; F. ZULIANI, *Manzoni in Danimarca, Norvegia e Islanda. «Il matrimonio sul lago di Como» di Andersen*, «Annali manzoniani», n.s., VI (2005), 169-224.

¹⁸ A. CROSTA, *Un episodio della fortuna di Manzoni in Inghilterra: le recensioni di Mary Shelley*, «Iris», I (2012): http://www.irisjournal.org/journal/issue_1/Shelley_Manzonei_Iris.pdf, e ora EAD., *Alessandro Manzoni nei paesi anglosassoni*, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 2014.

che ogni volta ci ripropongono, nel continuo rinvio dalla provincia all'Europa, sulla complessa costruzione della nostra identità.

Nievo

La collocazione storico-culturale di Nievo non mai è stata pacifica, ma oggi il problema ha assunto un aspetto del tutto diverso rispetto al passato, da quando si è smesso di considerare le *Confessioni d'un Italiano* alla luce di parametri esterni, e vi si è riconosciuto un risultato a sua volta paradigmatico, capace non solo di sostenere in autonomia il discorso critico, ma di illuminare e addirittura recuperare territori e tradizioni culturali circostanti.

La ragione principale di questa difficoltà o di questo ritardo risiede nei modi in cui l'opera e la figura di Nievo sono state conosciute. In effetti, a differenza dei *Promessi sposi* e in parte anche dei capolavori verghiani, le *Confessioni* non trovarono il tempo – o le condizioni, o la forza – per agire nella cultura per la quale furono scritte con tanta urgenza, quella cioè che si preparava all'unità nazionale, e neppure poterono agire nella cultura dei decenni seguenti, in cui le vicende del romanzo presero strade assai diverse. Tutta l'opera di Nievo è sostanzialmente un'opera postuma e di fortuna quasi interamente novecentesca. Postumo è il capolavoro, le *Confessioni*, pubblicate sei anni dopo la scomparsa dell'autore e del mondo in cui avevano preso forma. Postume sono tante opere per noi oggi fondamentali, pubblicate e lentamente apprezzate solo nel Novecento: dal giovanile *Antiafrodisiaco per l'amor platonico* (1956) al teatro (1961), dal *Novelliere campagnuolo* (1956) agli scritti politici maggiori (1929), fino al volume splendido delle *Lettere* pubblicato solo nel 1981, che più di ogni altro, forse, ha rivelato la statura eccezionale di Nievo proprio per la sua affabile umanità, per la sua cordiale intelligenza, per la sua complessa modernità, immersa senza retorica e senza intellettualismi nel suo tempo.¹⁹ E tanto della versatile esperienza di Nievo resta ancora da scoprire, come dimostra l'Edizione Nazionale in corso, diretta e voluta da Pier Vincenzo Mengaldo, raccogliendo idealmente il testimone di Sergio Romagnoli.²⁰ Le ricerche di Mengaldo hanno inaugurato l'attuale stagione critica, e l'hanno orientata almeno in tre fondamentali direzioni: nel riconoscimento dell'"oralità" e della "colloquialità" come cifra caratteristica e anti-manzoniana non solo della lingua ma della disposizione narrativa di Nievo (declinata talora in direzione del "popolare", talora dell'"umorismo");²¹ nell'analisi narratologica del romanzo maggiore (su questa

¹⁹ La prima edizione del romanzo maggiore, col titolo *Le Confessioni d'un ottuagenario*, uscì a cura di Erminia Fuà Fusinato presso Le Monnier nel 1867, mentre la prima edizione a recare il titolo d'autore *Le Confessioni d'un Italiano* è quella curata da Ferdinando Palazzi presso Treves nel 1931. Questo il quadro delle prime edizioni delle altre opere menzionate: I. NIEVO, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, a cura di Carlo Bascetta e Vincenzo Gentili, Firenze, Le Monnier, 1956; IDEM, *Teatro*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1962 (ma alcune opere teatrali erano uscite in precedenza: *I Capuani*, a cura di Vincenzo Errante, Lanciano, Carabba, 1914; *Spartaco*, a cura dello stesso, Lanciano, Carabba, 1919; *Le invasioni moderne*, a cura di Giovanni Botturi, Fermo, Stabilimento Cooperativo Tipografico, 1933); le novelle, per quanto pubblicate dall'autore in vita su periodici, circolarono solo a partire dal 1956, quando uscirono il *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di Iginio De Luca, Torino, Einaudi, e le *Novelle campagnuole*, a cura di Elio Bartolini, Milano, Mondadori (singole novelle erano riapparse a partire dagli anni 1940). Il *Frammento sulla Rivoluzione Nazionale* uscì inedito con questo titolo per la cura di Riccardo Bacchelli, Milano, Treves, 1929 (oggi è noto col titolo *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale*, dopo l'edizione curata da Marcella Gorra nel 1989 dei *Due scritti politici*, Padova, Liviana). Infine le *Lettere* uscirono a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1981.

²⁰ L'ininterrotta riflessione di Sergio Romagnoli intorno all'opera nieviana è stata meritoriamente raccolta e messa oggi a disposizione degli studiosi nel volume: S. ROMAGNOLI, *Di Nievo in Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013. L'attività dello studioso, per certi aspetti, è idealmente racchiusa nelle due distinte edizioni delle *Confessioni* da lui curate, introdotte e commentate a distanza di quarant'anni (*Le Confessioni d'un Italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, e *Le Confessioni d'un Italiano*, Venezia, Marsilio, 1990).

²¹ Si veda in particolare P. V. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo. Un'analisi linguistica*, Bologna, il Mulino, 1987.

strada occorre ricordare i lavori di Bruno Falchetto);²² e nella sottolineatura del carattere europeo delle *Confessioni* per il primato degli aspetti narrativi («forse l'unico romanzo veramente europeo del nostro Ottocento, l'unico che possiamo leggere senza sentire troppa differenza accanto a Balzac o Dickens o Thackeray. Ed è tale anche perché, diversamente da Manzoni come da Verga, non teme lo spreco»);²³ L'Edizione Nazionale, giunta al nono volume, ha già proposto dati nuovi e inediti e altri ne annuncia. Sono usciti infatti secondo un piano organico - con introduzioni, materiali e commenti innovativi - le *Commedie*, i *Drammi*, i due romanzi minori *Angelo di bontà* e *Il Conte pecoraio* (entrambi con un secondo volume contenente inedite stesure), e ancora l'*Antiafrodisiaco*, le *Novelle* non campagnuole, e un regesto completo dei manoscritti col titolo *Le carte di Nievo*.²⁴ Anche l'eccezionalità della biografia - di uomo che non si volle eccezionale ma che lo fu di fatto - è un'acquisizione relativamente recente. Certo, già Benedetto Croce confessava una sorta di soggezione di fronte alla sua figura, pur limitandosi a collegare l'autore delle *Confessioni* e il volontario garibaldino, che erano gli unici versanti a quel tempo noti della sua opera: ma il Nievo umorista, il Nievo giornalista, il Nievo rusticale, il Nievo politico e ideologo, per non dire del Nievo epistografo, erano ancora fuori dalla sua portata, come pure molti aspetti del Nievo garibaldino. Vale la pena notare come il tentativo di fare il punto sulle tante acquisizioni recenti in ambito biografico (si segnalano per esempio importanti novità di fonte epistolare sul misterioso “vero amore” degli ultimi anni, finora identificato in Bice Gobio Melzi, e oggi, a seguito di un documentato intervento di Lorenza Zanuso, riconoscibile con maggior probabilità nella di lei sorella Caterina Curti Melzi),²⁵ provenga dalla Francia, dalla biografia di Elsa Chaarani Lesourd, a testimonianza di un nuovo interesse anche fuori d'Italia.²⁶ Secondo l'auspicio di Mengaldo, è questo un nuovo e fondamentale fronte di studi, per lo più rivolto all'identificazione di letture e modelli (si pensi in particolare agli studi di Sara Garau sulla cultura letteraria di Nievo), ma promettente anche su altri piani della ricerca comparatistica e interculturale.²⁷ Un sintomo indubbio della nuova

²² Vedi per esempio P. V. MENGALDO, *Appunti di lettura sulle «Confessioni» di Ippolito Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», a. II, n. 3, 1984, ora raccolto insieme alla maggior parte della produzione saggistica di argomento nieviano nel volume P. V. MENGALDO, *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Padova, Esedra, 2011. Si veda inoltre B. FALCETTO, *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998.

²³ La citazione, in particolare, è tratta da P. V. MENGALDO, *«Le Confessioni d'un Italiano» di Ippolito Nievo*, in *Il romanzo*, vol. V: *Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, ora in *Studi su Ippolito Nievo*, cit., p. 219.

²⁴ I. NIEVO, *Commedie*, a cura di Piermario Vescovo, «Edizione Nazionale delle Opere di Ippolito Nievo», Venezia, Marsilio, 2004; IDEM, *Drammi giovanili*, a cura di Maurizio Bertolotti, ivi, 2006; IDEM, *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, testo critico secondo l'edizione del 1856, a cura di Alessandra Zangrandi, ivi, 2008; IDEM, *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, edizione critica dell'autografo del 1855, a cura di Alessandra Zangrandi, ivi, 2008; IDEM, *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, testo critico secondo l'edizione a stampa del 1857, a cura di Simone Casini, ivi, 2010; IDEM, *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, testo critico secondo i manoscritti del 1855-1856, a cura di Simone Casini, ivi, 2011; IDEM, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, a cura di Armando Balduino, ivi, 2011; IDEM, *Novelle*, a cura di Marinella Colummi Camerino, ivi, 2012. Inoltre *Le carte di Nievo. Per un regesto dei manoscritti autografi*, a cura di Simone Casini, ivi, 2011. Sono attualmente in stampa gli *Scritti politici*, a cura di Attilio Motta.

²⁵ L. ZANUSO, «Più astrusa di un miracolo». *Caterina Curti e la sua relazione con Ippolito Nievo*, in *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo*, Atti del convegno, Padova, 19-21 ottobre 2011, a cura di Enza del Tedesco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2013, pp. 79-103.

²⁶ E. CHAARANI LESOURD, *Ippolito Nievo. Uno scrittore politico*, Venezia, Marsilio, 2011.

²⁷ S. GARAU, «A cavalcione di questi due secoli». *Cultura riflessa nelle «Confessioni d'un Italiano» e in altri scritti di Ippolito Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010 (della stessa studiosa si veda anche *Nievo lettore della «Revue des Deux Mondes»*, in *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo*, cit., pp. 315-330). Altri importanti interventi vanno citati in questa direzione comparatistica di ricerca: per esempio S. CONTARINI, *Fisiologia delle passioni. Rousseau e Balzac nel romanzo di Nievo*, in *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo*, cit., pp. 61-78; A. PATAT, *La patria e l'orizzonte*

attenzione della cultura italiana per l'opera e la figura di Nievo sono i vari convegni che si sono succeduti negli ultimi decenni, a fronte di un'assenza totale nei decenni anteriori.²⁸

Il problema della collocazione culturale di Nievo assume quindi un nuovo aspetto. Per molto tempo, le *Confessioni* sono state lette, e con ottimi risultati, come frutto un po' anomalo ed eccentrico del manzonismo. Certamente Nievo appartiene a una cultura impegnata a fare i conti con Manzoni. Per uno scrittore esordiente in quegli anni, in particolare, *I Promessi sposi* erano ancora una boccata d'ossigeno, indicavano la possibilità di una via italiana al romanzo, diversa e per certi aspetti alternativa alla profluvie dei romanzi francesi, dei quali a torto o a ragione si lamentava ora il realismo privo di valenze ideali, ora l'artificiosità "romanzesca" delle trame. Ma la rilettura che in quegli anni si andava facendo dei *Promessi sposi* non era più in chiave di "romanzo storico", bensì di "romanzo di costume", una rappresentazione in grado di capire e orientare la realtà contemporanea. Su questa strada si era avviato per esempio il manzonismo sia pur fragile di scrittori come Carcano e Percoto, che intellettuali più consapevoli come Tenca e Correnti cercavano di indirizzare verso una rappresentazione "vera" delle campagne italiane contemporanee. Gli esordi narrativi di Nievo vanno in questa direzione, e un romanzo come *Il Conte pecorajo*, con la sua tormentata elaborazione, documenta perfettamente il carattere e i limiti della sua adesione a Manzoni. Manzoni vale anzitutto perché è l'unico che sia stato in grado di arrivare a tutti, compreso il "popolo", come mostrano le scene, ideologicamente centrali, della contadina che legge e medita *I Promessi sposi*. Vi è un rifiuto del "carcanismo" inespressivo e sentimentale, vi è una chiara opzione per il Manzoni della "ventisettana" contro l'uniformazione "quarantana", vi è l'attenzione ai modelli europei nei quali si profila un narratore popolare. Questa ricerca di un personaggio, di una voce, di una lingua, di una prospettiva largamente condivisibili e partecipabili, di un modello umano e civile radicato senza forzature nella storia italiana e aperto al futuro, approderà con le *Confessioni* a un "romanzo nazionale" di nuovo tipo, pienamente europeo e tuttavia originale e indipendente da modelli stranieri, che recupera al romanzo forme e scritture finora escluse (storiografia, autobiografia, Rousseau, Sterne ecc.). E in questa ricerca, come dimostrano gli studi recenti, Nievo non è solo, ma interpreta esigenze diffuse, condivise e caratteristiche di un particolarissimo e straordinario momento della cultura italiana. I nuovi studi sottolineano da un lato l'organicità delle *Confessioni* rispetto alla cultura del decennio preunitario, dall'altro il suo ruolo – quasi un tassello mancante – per comprendere la successiva vicenda letteraria italiana.

Sull'organicità del romanzo alla cultura preunitaria ha insistito in particolare Giovanni Maffei nel recentissimo *Nievo* (2013), che rilegge le *Confessioni* come espressione della cultura italiana uscita sconfitta ma rigenerata dal Quarantotto.²⁹ Maffei indica soprattutto in Tenca e in Gioberti - l'ultimo Gioberti "democratico" del *Rinnovamento civile d'Italia*, non quello neoguelfo del *Primato* - i riferimenti pertinenti, non nel senso di affiliazioni ideologiche che non vi furono, ma in quanto fautori, come fu poi il romanzo nieviano, di istanze in larga misura condivisibili perché rivolte alla più vasta convergenza possibile in un'inedita ottica nazionale, riconducibili peraltro a un'ispirazione

americano, in ID., *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo*, Macerata, Quodlibet, 2009 (dello stesso si veda anche *L'emigrazione nelle Americhe nella letteratura di Nievo*, in *Ippolito Nievo centocinquanta anni dopo*, cit., pp. 153-163).

²⁸ *Ippolito Nievo nella cultura e nella storia del territorio. Dall'illuminismo al romanticismo*, Atti del Convegno, Udine, 1-3 dicembre 1988, Udine, Missio, 1989, 2 voll.; *Ippolito Nievo e il Mantovano*, Atti del Convegno di Rodigo (Mantova), 7-9 ottobre 1999, a cura di Gabriele Grimaldi, Venezia, Marsilio, 2001; *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, Atti della Giornata di studi in memoria di Sergio Romagnoli, Firenze, 14 novembre 2005, a cura di S. Casini, E. Ghidetti e R. Turchi, pref. di P. V. Mengaldo, Roma, Bulzoni, 2004; *Ippolito Nievo*, atti del convegno di Udine, 24-25 maggio 2005, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2006; *Ippolito Nievo et le Risorgimento émancipateur*, Actes du Colloque International, Nancy, 23-25 juin 2011, a cura di Elsa Chaarani Lesourd, «PRISMI», n. 11, Paris, Chemins de traverse, 2013; *Ippolito Nievo centocinquanta anni dopo*, Atti del Convegno, Padova, 19-21 ottobre 2011, a cura di Enza del Tedesco, Pisa-Roma, Esedra, 2013.

²⁹ G. MAFFEI, *Nievo*, Roma, Salerno, 2013.

democratica e a una deriva mazziniana. Tenca e Gioberti non valgono dunque come posizioni ideologiche distinte, ma come espressioni di un'«atmosfera [...] di singolare densità dialogica» che fu tipica di quegli anni e che «abitava i discorsi come una materia fluida, amalgamata, fervidamente assimilabile [...] con poco bisogno di certificata paternità».³⁰ A Tenca, in particolare, spetta poi il merito di aver focalizzato nel romanzo lo strumento principe per una complessa operazione di preparazione culturale e civile: per la prima volta in Italia il romanzo assume questa centralità strategica nel sistema dei valori letterari e nella comunicazione sociale, purché riesca a intercettare l'«ampio pubblico potenziale» (il «popolo»). In questo senso, secondo Maffei, le *Confessioni* sono il «romanzo veramente nazionale, capace di tradurre in letteratura il mito preunitario della transizione» che Tenca auspicava.

Al di là del posto privilegiato che Maffei assegna al «Crepuscolo» tenchiano e al *Rinnovamento* giobertiano nella caratterizzazione del decennio preunitario, l'analisi conferma sostanzialmente i risultati di altre ricerche, che hanno recuperato figure e momenti di quel periodo (Bertolotti, Colummi Camerino, Olivieri, Zambon).³¹ Nievo ha funzionato insomma da traino nella riscoperta del decennio preunitario, e ha costituito un centro di aggregazione anche per ricerche in ambiti vicini (gli studi sulla letteratura «rusticale» italiana nel suo complesso, per esempio, sono sorti dalla pubblicazione nel 1956 del *Novelliere campagnuolo*; e alla fortuna di Nievo sono in parte legate le prospettive di ricerca sul vivace giornalismo preunitario, sul teatro, sugli esordi della Scapiagliatura). Come una stele di Rosetta, le *Confessioni* conservano i codici di accesso a una fase culturale molto diversa da quelle contigue, caratterizzata da forte progettualità, da un rapporto dinamico col passato e col futuro, e da una ricerca accentuatamente civile, spesso populista, che solo in piccola parte è stata poi accolta nella compagine culturale dell'Italia unita. In questo senso il 1861 appare una data discriminante anche nelle vicende del romanzo italiano, delimitando un periodo in cui l'accentuazione del discorso ideologico risorgimentale aveva spinto gli scrittori italiani a cercare e tentare alternative nazionali ai grandi modelli europei ma rivolte a un vasto pubblico. Il centocinquantenario dell'Unità - che è stato anche il centocinquantenario della morte di Nievo - ha mostrato come nel bisogno convulso e affannoso di ritrovare il senso profondo e originario dell'unificazione, nella richiesta crescente di un'immagine moderna e riproponibile del risorgimento, lo sguardo si fermò spesso e quasi riposi su Nievo come su una possibile risposta. Attraverso Nievo il periodo unitario acquista una luce più viva, più cordiale, più attuale; riemerge in tutta la sua vitalità un mondo preunitario ricco di passioni, di attese, di interessi e di spiriti moderni, quel mondo che volle e fece l'Italia unita ma che poi in gran parte nell'Italia unita non trovò espressione; si avverte che le speranze di rinnovamento non erano molto diverse da quelle che si sarebbe voluto attuate. Talora si assiste addirittura a un rovesciamento dei giudizi, e ciò che un tempo nel romanzo nieviano appariva eccentrico, discontinuo, trasandato o sconveniente viene riletto come intenzionale riflesso di istanze culturali che lo scrittore condivideva con i contemporanei. Tornare oggi a Nievo, alla sua storia e a quella del suo personaggio Carlino Altoviti, è un'opzione che riflette il bisogno di tornare al senso dell'unità italiana. Non è casuale la rinnovata attenzione che scrittori, storici e sociologi rivolgono alla cultura diffusa di quel momento storico (si pensi agli studi di Alberto Maria Banti, al volume coordinato da Ginsborg sul *Risorgimento* negli *Annali della Storia d'Italia* Einaudi, a un'intera tradizione di storici nievisti, da Della Peruta a

³⁰ G. MAFFEI, *Nievo*, cit., pp. 20-21.

³¹ Vedi in particolare gli studi di M. BERTOLOTTI, *Le complicazioni della vita. Storie del Risorgimento*, Milano, Feltrinelli, 1998; U. M. OLIVIERI, *L'idillio interrotto. Forma romanzo e generi intercalari in Ippolito Nievo*, Milano, Franco Angeli, 2002; P. ZAMBON, *L'attività di Nievo per i periodici*, in EAD., *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Ottocento/Novocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 71-94; e a cura della stessa studiosa si ricordi il volume I. NIEVO, *Scritti giornalistici alle lettrici*, Lanciano, Carabba, 2008).

Isnenghi).³² Gli studi italianistici, dal canto loro, hanno spesso una simile propensione per i risvolti storici e politici del romanzo. Si possono citare ad esempio gli affondi storico-critici di Arnaldo Di Benedetto,³³ o le indagini di Cesare De Michelis sui rapporti tra Venezia e l'Italia, ma la tensione civile e politica è una caratteristica pressoché generale, non sempre felice, degli studi su Nievo.

Una diversa prospettiva critica - che si può far risalire almeno agli studi di Roberto Bigazzi³⁴ - colloca le *Confessioni d'un Italiano* non tanto in rapporto ai precedenti o al loro contesto contemporaneo, ma alla storia che sarebbe seguita, quasi «punto d'inizio della nostra storia letteraria nazionale, poiché [...] è proprio alla luce della narrativa posteriore che l'opera maggiore di Nievo rivela il suo carattere moderno e la sua attualità».³⁵ Muovendo a ritroso dai romanzi di fine Ottocento e di primo Novecento in cui il racconto del Risorgimento manifesta l'esaurimento della sua spinta ideale (Pirandello, De Amicis, Boito, Verga ecc.), il ritorno a Nievo e ai suoi contemporanei prendono nel recente libro di Enza Del Tedesco un'evidenza paradigmatica, e le *Confessioni*, definite «un'impresa che nella storia della narrativa italiana non ha precedenti né sarà destinata ad avere successori», assumono un paradossale carattere fondativo.

Verga

Durante la sua lunga vita Verga fece in tempo a spedire un proprio romanzo all'ormai morente Manzoni, senza averne risposta,³⁶ ma anche a vedersi celebrato da Pirandello come il più moderno tra i grandi scrittori «di cose» della nostra tradizione. E fu lo stesso Pirandello a correlare per primo la propria narrativa con quella di Verga, per quella moderna “casualità” che domina le «vicende» dei *Malavoglia*,³⁷ e che sembra venir fuori senza intreccio romanzesco, precorrendo di molto acquisizioni critiche solo recentemente maturate: non più letti, *I Malavoglia*, sotto la cifra della nostalgia memoriale, né come contemplazione regressiva di un mondo originario e intatto, ma, al contrario, come irruzione del moderno in un mondo arcaico-rurale, nel momento «in cui la temporalità si sta manifestando in esso»;³⁸ e come anticipazione,³⁹ pertanto (ma anche come diretta espressione, secondo recenti impostazioni critiche), di temi e forme del modernismo.⁴⁰ Eppure il

³² A. M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; *Storia d'Italia. Annali 22: Il Risorgimento*, diretto da P. GINSBORG e A. M. BANTI, Torino, Einaudi 2007; F. DELLA PERUTA, *Nievo e la questione contadina*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, a cura di G. GRIMALDI, Venezia, Marsilio, 2001 (ma il primo saggio nieviano di Della Peruta risale al 1952); M. ISNENGI, *Nievo e il viaggio in Italia*, in *Ippolito Nievo centocinquanta anni dopo*, cit., pp. 105-112 (anche per Isnenghi molti altri interventi dovrebbero essere menzionati, a cominciare dall'edizione commentata delle *Confessioni* del 1968). Si veda anche importanti messe a punto storiografiche come quella di A. ZANNINI, *Nievo e il 1797*, in *Ippolito Nievo centocinquanta anni dopo*, cit., pp. 289-302.

³³ A. DI BENEDETTO, *Ippolito Nievo e altro Ottocento*, Napoli, Liguori, 1996.

³⁴ R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, nuova ed. 1978.

³⁵ E. DEL TEDESCO, *Il romanzo della nazione. Da Pirandello a Nievo: cinquant'anni di disincanto*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 268.

³⁶ Cfr. G. BUFALINO, *Giovanni “dalla Banda Nera”*, in IDEM, *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990, 96; N. ZAGO, *Veristi minori del secondo Ottocento*, in *Storia generale della Letteratura Italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, IX, Milano, Motta, 1999, 305-54: 305-306.

³⁷ Cfr. L. PIRANDELLO, *Celebrazione di Giovanni Verga*, in L. PIRANDELLO, V. EMANUELE ORLANDO, *Scritti su Verga*, prefazione di G. Giarrizzo, Catania, Maimone, 1992, 63; nei *Malavoglia*, opera «senza lume» e «senza intreccio», «le vicende sembrano a caso». Cfr. R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, 42-45.

³⁸ G. GUGLIELMI, *Il mito nei «Malavoglia»*, in IDEM, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974, 66-94: 79.

³⁹ Cfr. LUPERINI, *Verga moderno...*

⁴⁰ Cfr. soprattutto P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004; *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori-Le Monnier, 2010; ID., *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012.

primo romanzo di Verga, *Amore e Patria*, mai pubblicato (e da poco riesumato con altri suoi manoscritti, che si spera possano presto entrare nei “cantieri” dell’italianistica), lo poneva in ritardo di una generazione nel sistema letterario europeo. Quel suo primo attardato romanzo storico-patriottico è infatti (considerando il solo tempo «omogeneo e vuoto»⁴¹ della mera successione cronologica) simultaneo di *M.me Bovary* e dei *Fiori del male*. I *Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo*, pubblicati vent’anni dopo, avrebbero recuperato la sfasatura, collocandosi all’altezza dei capolavori naturalisti europei.

Oggi, divenute evidenti le deformazioni prodotte dalla riduzione dei processi letterari allo spazio esclusivo della storia nazionale, appaiono ormai inattuali prospettive interpretative su Verga che ignorino le intersezioni col romanzo europeo. Parimenti manifestano pure tutti i loro limiti le periodizzazioni storiografiche che tracciavano «la barriera del naturalismo» come un confine, solo varcato il quale si entrava nel territorio della modernità letteraria.⁴² Nel processo di interpretazione si è progressivamente ridotta la lontananza tra Verga e i narratori modernisti (Pirandello, Tozzi, Svevo) e al contrario risulta ormai dilatata la distanza tra Verga e Manzoni. Le ragioni della continuità sembrano sempre più prevalere su quelle della discontinuità nella ricostruzione del passaggio dal verismo alla modernità (e alcune prospettive storiografiche tendono ormai a inserire senz’altro il «migliore verismo» nel modernismo).⁴³ Verga e Pirandello appaiono tra l’altro accomunati anche dal nuovo ruolo dell’intellettuale che entrambi manifestano: non più sostenitore di «ideologie totalizzanti», ma «demistificatore», in grado di denunciare «la spietatezza dell’esistere».⁴⁴

Emergono oggi anche pienamente i limiti delle interpretazioni dell’opera di Verga tendenti a marcarne la continuità, a sottovalutare l’adesione al naturalismo, a sopravvalutarne la soggettività, sia per le forzature finalizzate a sminuirne il realismo, sia per i rischi connessi a ogni sovrapposizione tra autore esplicito e opera. Né appare più replicabile la “novella psicologica” sulla «vocazione di scrittore» del catanese, una volta narrata con impareggiabile intelligenza critica da Giacomo Debenedetti.⁴⁵ Nell’indagare la proiezione dell’autore nei propri personaggi, le scorciatoie semplificanti sono state evitate quando sono state accolte sollecitazioni teoriche quale quella della bachtiniana «extralocalità», che Verga conquista faticosamente rendendo insospettabile, attraverso l’impersonalità, ogni identificazione con i suoi eroi.⁴⁶ Negare la svolta complessa (non più proponibile nei termini di improvvisa conversione interiore) che conduce ai capolavori dai romanzi preveristi (i quali, pur con alcuni pregi, e con l’eccezione di *Eva*, non si discostano di molto dalla coeva produzione mondana e di consumo europea); perseverare nel ridurre l’incontro col naturalismo a una «liberazione» di ricordi sopiti della terra d’origine; continuare a liricizzare Verga, come fece Croce;⁴⁷ non tener conto insomma delle discontinuità nella storia di Verga e della sua

⁴¹ Cfr. W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in IDEM, *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, 75-86: 83.

⁴² Cfr. R. BARILLI, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1964.

⁴³ PELLINI, *In una casa di vetro...*, 58. Ma cfr le distinzioni di LUPERINI, *Verga moderno...*, X-XII. Il termine modernismo è stato proposto come categoria storiografica complessiva in *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, edited by L. Somigli and M. Moroni, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

⁴⁴ LUPERINI, *Verga moderno...*, XII, 88.

⁴⁵ ID., *Debenedetti interprete di Verga*, in IDEM, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, 93-101.

⁴⁶ Cfr. M. BACHTIN, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1989; G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1993, 415-419.

⁴⁷ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. IV. Giovanni Verga*, in «La Critica», I (1903), 241-63 (poi, con varianti, in Idem, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III, Bari, Laterza, 1915, 5-32).

epoca (come pure le urgenze poste dalle questione meridionale), significa di fatto occultare la «terribilità» conoscitiva e demistificante della sua opera.⁴⁸

L'approdo all'impersonalità, come dimostrano recenti sondaggi (Luperini, Pellini), risulta ricostruibile proficuamente valutando convergenze e divergenze di esiti formali con il grande romanzo europeo. La rinuncia alla funzione gerarchizzante del romanziere tradizionale, l'adozione della delega narrativa, non sono soluzioni tecniche irrelate, ma correlate all'incrinarsi della fiducia nel processo storico. Già per Flaubert l'impersonalità costituiva il corrispettivo formale di una crisi (il 1848 e il venir meno della solidarietà fra artisti e ceto di riferimento).⁴⁹ Per Verga si verifica quando svaniscono l'identificazione nel processo unitario, la fiducia nelle "magnifiche sorti" della "modernizzazione", la certezza nelle distinzioni assiologiche.⁵⁰

Nei capolavori verghiani si manifesta quel processo di «sromantizzazione del romanzo»,⁵¹ avviato da Flaubert, che caratterizza la seconda fase della storia ottocentesca del genere. Come ha ricordato recentemente Guido Mazzoni, riformulando alcune intuizioni lukacsiane, la compresenza di realismo e romanzesco, o melodramma (secondo Peter Brooks), prima normale per il sistema letterario europeo, diventa problematica nel secondo Ottocento, e viene decisamente rifiutata dal naturalismo francese.⁵² L'assunzione della serietà del quotidiano ad oggetto del romanzo, sviluppata da Zola, con la scelta, nell'*Assommoir*, del mondo popolare come tema; la narrazione affidata a voci interne al *milieu* rappresentato;⁵³ l'abdicazione alla funzione giudicante dell'autore: sono tutte precise opzioni che contraddistinguono anche *I Malavoglia*, dove «il *narratum* si realizza nel *dictum*», e la storia sembra procedere non tanto da ciò che sa l'autore, ma dalle informazioni che vengono offerte al lettore dalla stessa comunità di Trezza.⁵⁴

Ma analogie e convergenze, messe in luce in prospettiva comparatistica, non possono far obliare la specificità della sperimentazione verghiana e le significative divergenze. *I Malavoglia* non nascono da una fenomenica riproduzione fotografica dell'ambiente, ma «da lontano», dalla prospettiva di Milano. Verga non descrive la realtà siciliana, taccuino alla mano, come fa Zola in Francia, catturandone le immagini con «gli occhi», ma la *ricostruisce* «con la mente», dalla frontiera avanzata della modernità in Italia.⁵⁵ Il romanzo è da lui concepito come esito di «un lavoro di ricostruzione intellettuale», di un processo di mediazione e generalizzazione estetica.⁵⁶ Sotto questo aspetto la sua è un'opzione per il "tipico" e per un rispecchiamento che ha come riferimento più il realismo di

⁴⁸ La definizione è di Giovanni Boine: cfr. LUPERINI, *Verga moderno...*, 83. La «carica di provocazione e di rottura» espressa dall'opera di Verga non sfuggiva, agli inizi del Novecento, al padre Gaetano Zocchi, sulla «Civiltà Cattolica»; cfr. V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1987, 13.

⁴⁹ Cfr. R. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848*, «Moderna» (*Il romanzo e la storia*, a cura di N. Mineo), VIII (2006), nn. 1-2, 147-156.

⁵⁰ P. PELLINI, *Verga e i «cavoli» di Flaubert. Una lettera del 1874*, in IDEM, *In una casa di vetro...*, 15-34.

⁵¹ G. GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, 221.

⁵² G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, 293; G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1976; P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

⁵³ Cfr. F. VEGLIA, *L'«Assommoir» e «I Malavoglia»: combinazione di punti di vista e «polifonia»*, «Filologia antica e moderna», XI (2002), 22, 111-140; EADEM, *Il «maestro» e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga*, in *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, a cura di R. Luperini, Lecce, Manni, 2007, 23-53.; T. PAGANO, *Experimental Fictions. From Émile Zola's Naturalismo to Giovanni Verga's Verism*, Cranbury-London-Mississauga, Associated University Presses, 1999.

⁵⁴ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, 126.

⁵⁵ Cfr. G. VERGA, *Lettera a Capuana, da Catania, 14 marzo 1879*, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, 79-80. Cfr. G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1989; A. ASOR ROSA, «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, 733-875; A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011 («Scrittori d'Italia», 1), in part. 92-93.

⁵⁶ Cfr. G. VERGA, *Lettera a Capuana, da Milano, 17 maggio 1878*, in *Carteggio Verga-Capuana...*, 61.

Balzac che quello di Zola. E non è ignara (nel «dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere»)⁵⁷ della concezione classica della mimesi e del verosimile. La dialettica di continuità e innovazione tra le diverse forme del realismo di primo e secondo Ottocento attraversa di fatto non solo le epoche, ma, Verga ne è la testimonianza, anche le singole opere. L'eclissi dell'autore non è ridicibile peraltro a una narrazione neutra e oggettiva (anzi, nella lettura recente di Baldini, *I Malavoglia*, come un quadro impressionista, e con una prospettiva comune a molti capolavori del modernismo, sposterebbero l'attenzione proprio ai diversi punti di vista «dei personaggi che abitano il mondo raccontato», all'interno dei loro diversi «orizzonti di senso», introducendo «uno scetticismo immanente alla forma narrativa»⁵⁸. L'impersonalità del resto non pare possa essere più utilizzabile, come nel passato, per perseguire la «messa fuori gioco dell'autore»⁵⁹. Oggi si rivelano semmai promettenti ricerche che, accogliendo la suggestione di Auerbach su Flaubert, sulla prospettiva data dalla «mano ordinatrice dello scrittore», sviluppando la sollecitazione di Mazzacurati sull'autore «all'ombra del nespolo»⁶⁰ (ma anche le stesse illuminanti dichiarazioni di Verga a Filippo Filippi, censore di *Vita dei campi* sulla «Perseveranza» di Milano),⁶¹ intendano indagare i nessi autore-narratore-narrato, insinuando l'indagine nello scarto tra l'opera che «sembra essersi fatta da sé» e il silenzio del giudizio dell'autore.

La sperimentale contaminazione di modelli attuata da Verga, ha, fondatamente, fatto definire «solitaria» la strada da lui percorsa nel romanzo europeo.⁶² Tanto più originale, la sua «invenzione della realtà»,⁶³ tenendo conto dell'innovativa operazione di «traduzione» linguistica, ma anche antropologica, realizzata da Verga, con una «trasposizione» da un codice culturale a un altro (una «traduzione» che costituì pertanto anche un'originalissima «interpretazione»), offrendo al pubblico nazionale la scena straniante delle storie e «parole» di un'altra Italia.⁶⁴

La dialettica tradizione-innovazione rispetto al romanzo europeo risulta ancor più problematica per il *Mastro-don Gesualdo*, in genere acquisito come maggiormente legato ai modelli primo ottocenteschi, e pertanto più interpretabile nei termini classici del «rispecchiamento realistico».⁶⁵ E

⁵⁷ G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, in IDEM, *I grandi romanzi*, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 2001 (1972¹), 7.

⁵⁸ Cfr. A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2012, 10-11, 38-40, 85, 120.

⁵⁹ Cfr. MASIELLO, *Il punto su Verga ...*, 33.

⁶⁰ G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1982, 163-180.

⁶¹ G. VERGA, *Lettera a Filippo Filippi*, Cadenabbia (Como), 11 ottobre 1880, in P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», 4 (1977), 5-29: 7-9; e cfr. anche in G. VERGA, *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia, 1988, 1478-1479. Cfr. LUPERINI, *Verga moderno...*, 72-75; A. MANGANARO, *«Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso»*, in IDEM, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014, 149-161.

⁶² G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, B. Mondadori, 1998, 181. E cfr. G. LO CASTRO, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, 4 («*I Malavoglia*, un *unicum* nel panorama del romanzo europeo»).

⁶³ G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri Lischi, 1993.

⁶⁴ G. ALFIERI, «*Coi loro occhi e colle loro parole*». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XX (2006), 205-290: 207-217 (anche per i riferimenti a B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, a cura di B. Mortara Garavelli, Torino, Serra e Riva, 1983). E cfr. G. NENCIONI, *La lingua dei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso ..., 445-514 (e poi in IDEM, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano, Napoli 1988).

⁶⁵ V. MASIELLO, *La chiave simbolica del Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, Fondazione Verga, 1991, 81-99.

però il *Mastro-don Gesualdo* riprende solo apparentemente il modello del romanzo di formazione o di quello balzachiano della storia di un *parvenu*. Il suo intreccio non è costituito dalla biografia del protagonista, ma dal «sacrificare ogni cosa» a quella «avidità di ricchezza», in cui Verga alla fine individua, con termine drammatico e aristotelico, l'«azione» dell'opera (come leggiamo negli abbozzi del romanzo), ossia il principio ordinatore dei fatti dell'intreccio.⁶⁶ Nel *Mastro-don Gesualdo* è proprio l'agiografia dell'eroe della società borghese ad essere rovesciata, in un'«epica negativa dell'esistenza», come aveva segnalato Masiello: la positivista fiducia nelle possibilità della borghesia di migliorare la condizione umana si capovolge divenendo uno «strumento di ricognizione del negativo» e delle contraddizioni della modernità.

Ma anche per altro il *Mastro-don Gesualdo* segna la distanza dai modelli primo ottocenteschi del genere. Verga rinuncia infatti alla «ricreazione» del «tipico» e «da lontano», opzione metodologica costitutiva dei *Malavoglia*. Scrive il *Mastro-don Gesualdo* anche stando «in mezzo ai contadini», in Sicilia, e contemporaneamente ammirando come modello *Le terre* di Zola.⁶⁷ E anche sotto questo aspetto più prossimo a Zola che nei *Malavoglia*, nel *Mastro-don Gesualdo* rappresenta la materialità degli oggetti e dei corpi, introducendo descrizioni ed elementi non strettamente funzionali all'intreccio narrativo. Si pensi agli incontri di Gesualdo, nel quarto capitolo della prima parte. Non «servono» al procedere dell'intreccio. Ciò che forniscono, essi stessi, è un «commento» tacito (senza intrusione lirica o riflessiva dell'autore, ma tutto risolto nella rappresentazione oggettiva) all'«azione» del romanzo: a quel sacrificare tutto all'«avidità di ricchezza» che costituisce il destino di Gesualdo. Quei fatti cooperano tutti a suggerire l'«insensatezza» di una vita ridotta ad una «affannosa corsa» contro il tempo, che si rivela nient'altro che «una corsa verso la morte».⁶⁸ Questi elementi non funzionali all'intreccio conferiscono ulteriore ricchezza di significato al romanzo. Ma tale produzione di senso riguardante il livello esistenziale richiede la cooperazione del lettore, ancor più della rappresentazione dei processi storici e delle dinamiche sociali. Le epifanie, gli incontri non «narrativi», la riduzione delle vicende storiche e della vita individuale a cronaca frantumata, ad un accumulo di particolari senza alcuna prospettiva finalistica: tutti questi elementi del *Mastro-don Gesualdo* che attonano alla descrizione più che alla narrazione sono interpretabili non come una semplice serie di simboli irrelati, ma, con Benjamin, come «tessiture» di un'«allegoria moderna». A

⁶⁶ G. VERGA, *Schema per Mastro-don Gesualdo*, in ID., *Mastro-don Gesualdo 1888*, ediz. crit. a cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993 (*Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*, X), Appendice I, *Schemi e Abbozzi*, 250-251. Cfr. Manganaro, *Verga ...*, 141-144. Nell'ambito dell' *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga*, promossa dalla Fondazione Verga di Catania, sono stati finora pubblicati i seguenti volumi (editi da Banco di Sicilia-Le Monnier, Firenze): I: *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, ediz. crit. a cura di R. Verdirame, 1988; V: *Tigre reale I*, ediz. crit. a cura di M. Spampinato Beretta, 1988; VI: *Tigre reale 2*, ediz. crit. a cura di M. Spampinato Beretta, 1993; X: *Mastro-don Gesualdo 1888*, ediz. crit. a cura di C. Riccardi, 1993; XI: *Mastro-don Gesualdo*, ediz. crit. a cura di C. Riccardi, 1993; XII: *Dal tuo al mio*, ediz. crit. a cura di T. Basile, 1995; XIV: *Vita dei campi*, ediz. crit. a cura di C. Riccardi, 1987; XVI, *Per le vie*, ediz. crit. a cura di R. Morabito, 2003; XVII: *Drammi intimi*, ediz. crit. a cura di G. Alfieri, 1987; XIX: *I ricordi del capitano d'Arce*, ediz. crit. a cura di S. Rapisarda, 1992; XX, *Don Candeloro e C.*, ediz. crit. a cura di C. Cucinotta, 1994. Cfr. la premessa all'Edizione Nazionale di F. BRANCIFORTI: *Lo scrittoio del verista*, in G. GALASSO, F. BRANCIFORTI, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, 57-170. L'Edizione Nazionale delle Opere di Verga ha recentemente inaugurato una nuova serie, con la pubblicazione dell'edizione critica dei *Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea, 2014.

⁶⁷ G. VERGA, *Lettera a Felice Camerini del 3 novembre 1888*, in IDEM, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, 210.

⁶⁸ LUPERINI, *Verga moderno ...*, 169.

dare organicità ai particolari e ai singoli elementi dell'opera è cioè la «costruzione allegorica» funzionale ad «un'ipotesi esterna di natura logica e razionale».⁶⁹

Nel *Mastro-don Gesualdo* la delega narrativa si manifesta del resto con modalità molto diverse rispetto ai *Malavoglia*. L'autore non delega più la narrazione al coro, e il suo «sguardo» torna anzi «ad affiorare», senza però mai tornare «a signoreggiare». Come nei *Malavoglia* il narratore resta «ventriloquo»: «fa parlare e non parla». Solo che le voci emesse non sono più composte nella plurivocità corale di un mondo omogeneo, ma sono «insieme più scandite e più varie»,⁷⁰ costituendo la polifonia di un mondo stratificato.⁷¹

Secondo un'indicazione di Debenedetti non ancora pienamente sviluppata sul piano storiografico, d'altra parte simbolismo e naturalismo in Verga andrebbero visti come correlati, e non antitetici.⁷² Individuarne tangenze a livello testuale consentirebbe di interpretare la liricità verghiana superando definitivamente retaggi di impostazioni neoidealiste.

Ma ancora altri elementi di innovazione del *Mastro-don Gesualdo* attendono ulteriori ricerche: il romanzo focalizza, ancor più che il quotidiano naturalista, i momenti della collisione, e assume, nella sua struttura quadripartita, una forma di epicizzazione drammatica.⁷³ Verga sviluppa infatti la narrazione concentrandola, con condensazione spazio-temporale, attorno ai momenti di crisi, in cui le contraddizioni vengono alla luce.⁷⁴ E ulteriore, sostanziale nodo problematico: se l'ambientazione e la forma stessa appaiono «storici», la condizione rappresentata, la civiltà della roba, appartiene al presente di Verga. Verga retrocede sì fino ai moti del 1821 e del 1848, ma per ritrovare in quel lontano passato il «primo atto di un lungo disinganno».⁷⁵ La sua rappresentazione delle «rivoluzioni» storiche in «chiave grottesco-caricaturale» diviene pertanto anch'essa epica negativa, «anti-epopea del Risorgimento».⁷⁶ Per il suo materialismo adialettico (le cui origini potrebbero essere individuate non solo nel positivismo coevo, secondo un'ipotesi di Timpanaro ancora tutta da verificare)⁷⁷ Verga riduce la storia a «regno non della necessità, ma dell'accidentale fortuito». E però, al tempo stesso, se per i personaggi nulla sembra cambiare («tale e quale» è una delle espressioni ricorrenti per ribadire la reiterazione dei destini tra padri e figli, madri e figlie, come se

⁶⁹ W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ediz. ital. a cura di E. Ganni (*Opere complete*, IX), Torino, Einaudi, 2000, 288; R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, 222-223.

⁷⁰ MAZZACURATI, *Parallele e meridiane ...*, 166-69; IDEM, *Introduzione*, in G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888*, a cura di G. M., Torino, Einaudi, 1993, XXIV.

⁷¹ Cfr. G. ALFIERI, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»...*, 433-516.

⁷² Cfr. LUPERINI, *Debenedetti interprete di Verga...*, 100-101.

⁷³ Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, intr. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1976, 87 ssg.

⁷⁴ Cfr. MANGANARO, *Verga...*, 160-166.

⁷⁵ MAZZACURATI, *Introduzione...*, XXXIII ssg.

⁷⁶ Cfr. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848...*, 155.

⁷⁷ Cfr. S. TIMPANARO, *Lettera a Romano Luperini da Firenze*, 19 aprile 1968, «Belfagor», LXVII (2012), n. 2, 191: «ma si potrà addirittura parlare di un «filone» culturale che dal Giordani e dal Leopardi giunge fino al Verga? C'è un'effettiva connessione storica? O il materialismo verghiano non rappresenterà, per così dire, una nuova nascita di antipsiritualismo, sotto l'impulso di una nuova situazione storico-sociale [...]?». E cfr. R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Torino, Utet, 2009 (I ed. Liviana, Padova 1968), p. 12: la cultura catanese tra fine Settecento e primi dell'Ottocento era caratterizzata da una peculiare tradizione laica, tendenzialmente materialistica, e in particolare da una profonda attenzione per le scienze naturali, con uno strettissimo legame tra gli interessi letterari e quelli per le scienze. Un intreccio, questo, che potrebbe aver esercitato un peso nella formazione della coscienza «naturalistica» dei letterati catanesi, ancor prima dell'incontro con il positivismo europeo.

nel tempo nulla mutasse),⁷⁸ il romanzo rappresenta innegabilmente anche alcune profonde modificazioni avvenute oggettivamente nelle strutture sociali nel periodo storico rappresentato. I nobili e Gesualdo, prima avversari, si trovano alla fine del romanzo dalla stessa parte. Subentrano nuovi soggetti, i contadini, che possono aspirare ad avere accesso alle terre comunali. Sono loro, nel 1848, a costituire la minaccia, e i nobili propongono a Gesualdo un'alleanza in funzione anticontadina, che egli però rifiuta. Ma tale «rispecchiamento realistico» (ci aveva già avvertiti Masiello) non esaurisce affatto le possibilità conoscitive e i livelli di significazione di questo romanzo, che si colloca, appunto, alla «frontiera estrema dell'esperienza naturalistica e ne forza i confini».⁷⁹

La storia per Verga si riduce in sostanza a natura, come già in Flaubert. E ancor più che Balzac o Zola le intersezioni del *Mastro-don Gesualdo* col romanzo europeo rinviano, per gli esiti, proprio a Flaubert, alla sua ottica «confusa e di sbieco» che svuota di senso la grande storia, con la tecnica del montaggio che mette a fuoco eventi incompatibili. La storicità profonda del *Mastro-don Gesualdo* ancor più che nell'ambientazione, o nella grottesca antiepopica, consiste infatti nella rappresentazione della scissione tra sfera privata e pubblica. Come nell' *Educazione sentimentale*, che al suo interno segna – è stato detto – la fine del romanzo realista e l'inizio della ricerca del tempo perduto, anche nel *Mastro-don Gesualdo* è riscontrabile il passaggio, storico, della «localizzazione del senso» dalla sfera pubblica a quella privata, dalla realtà oggettiva a quella soggettiva dei personaggi. E la vicenda moderna del “vinto” Gesualdo fa pertanto già intravedere quella modernista dell’“inetto”.⁸⁰

I capolavori verghiani, a volerli ancora interrogare (come propongono recenti monografie, tutte di studiosi delle ultime generazioni), manifestano tuttora la loro “vitalità” e la loro sconsolata forza conoscitiva non più tanto per la rappresentazione di una realtà sociale, storicamente e geograficamente determinata. I Malavoglia e Gesualdo sono piuttosto l'ombra sul nostro presente, figura di una condizione che ci appartiene: quella «esperienza della modernità»⁸¹ che loro, i vinti dalla «fiumana del progresso», scorgevano nella fase iniziale e noi oggi, «all'altra estremità dell'immenso cimitero di speranze deluse»⁸² vediamo ormai pienamente compiuta.

⁷⁸ Cfr. VERGA, *Mastro-don Gesualdo* [1889], in ID., *I grandi romanzi ...*, 315 (la Rubiera assimila Nini al padre); ivi, 533 (Gesualdo assimila Isabella alla madre); ivi, 595 (Isabella equiparata alla madre, perché sposa un duca dopo aver avuto una relazione con un cugino).

⁷⁹ MASIELLO, *La chiave simbolica del Mastro-don Gesualdo...*, 82.

⁸⁰ Cfr. LUPERINI, *Flaubert, Verga e il 1848...*, 156.

⁸¹ Cfr. M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino, 1985, 25-34.

⁸² Z. BAUMAN, *Paura liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006, 5.