

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 7

Volume stampato con il contributo di:



DIREZIONE GENERALE
EDUCAZIONE,
RICERCA E
ISTITUTI CULTURALI

Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali del
MIC, concesso al COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI
DEL CENTENARIO DELLA MORTE DI GIOVANNI VERGA D.M. ISTITU-
TIVO DEL MINISTRO DELLA CULTURA dell'11 maggio 2022, n. 201



Università
di Catania

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

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

Andrea Manganaro - Università di Catania

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

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2023

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-250-9

Finito di stampare nell'ottobre 2023

da Photograph - Palermo

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
Gabriella Alfieri, Giorgio Longo, Andrea Manganaro

Volume I

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

Volume I

Abstract volume I	XVII
GABRIELLA ALFIERI	
Saluto introduttivo	XXXI
GABRIELLA ALFIERI	
Introduzione al Convegno «Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo» (Prima sessione, 5 dicembre 2022)	XXXIII

IL REALISMO IN PROSPETTIVA EUROPEA ED EXTRAEUROPEA

YVES CHEVREL	
L'opera di Giovanni Verga: un dialogo impegnativo con la cultura europea	3
BORIS LYON-CAEN - ILARIA VIDOTTO	
Il realismo: una questione critica	15
ATTILIO SCUDERI	
Realismo e Darwinismo: incroci ed equivoci nelle letterature occidentali ottocentesche	33

VERGA NEL REALISMO

FLORENCE GOYET	
Verga, novelliere europeo	51
GABRIELLA ALFIERI	
Una poetica disseminata: idee di Verga sul Realismo	69
ANDREA MANGANARO	
Il realismo di Verga nella storia della critica letteraria	103

REALISMO IN AREA FRANCOFONA

ALAIN PAGÈS	
Un momento del naturalismo. Intorno a una corrispondenza tra Verga e Zola	119
JEAN-SÉBASTIEN MACKE	
Genesi fotografiche negli scrittori veristi e naturalisti: la cornice e la luce	131
JEAN-LOUISE HAQUETTE	
George Sand e la questione del pittoresco rurale: paesaggi, personaggi, lingua	141
PIERRE-JEAN DUFIEF	
Realismo e pietà nei Goncourt	159
PAOLO TORTONESE	
L'adulterio naturalista	173
BERTRAND MARQUER	
La folla: una figura del realismo europeo?	187

FELICE RAPPAZZO	
«Tipizzazione allegorica» e retorica della doppia verità in Balzac: fra <i>Eugenie Grandet</i> e <i>Le père Goriot</i>	199
ANTONIO DI SILVESTRO	
Considerazioni su Maupassant, Verga e i veristi italiani	215
CARMELO TRAMONTANA	
Margini del reale. Fantasticherie, sogni, ossessioni: Balzac/Verga	231
ROSY CUPO	
Il teatro realista europeo: Balzac, Zola, Tolstoj e Verga	247
GIORGIO LONGO	
Verismo e Realismo belga fra narrativa, teatro e melodramma: Verga e <i>La Chasse au loup</i>	263

REALISMO IN GERMANIA

GIOVANNI TATEO	
Lontano dalla metropoli. Ferdinand von Saar fra realismo e naturalismo	299
HENNING HUFNAGEL	
Uccellini e uccellacci in Verga, Heyse e Flaubert	317
MARIO ZANUCCHI	
La novella naturalistica tedesca (Hauptmann, Holz/Schlaf) e l'influenza di Zola	335

REALISMO IN GRAN BRETAGNA

LUIGI GUSSAGO

Gissing e Verga: due realismi a confronto 351

ENRICA VILLARI

Dai contadini del Cumberland ai pescatori di Aci Trezza.
Verga e l'Ottocento inglese 365

MANUELA D'AMORE

Il mondo degli umili nella stampa vittoriana:
da «The Athenaeum» al *New Journalism* di
«The English Illustrated Magazine» 377

BARRY MCCREA

Verga e l'Irlanda 391

Volume II

Abstract volume II XVII

REALISMO IN AREA IBERICA

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN
Tematiche veriste nella letteratura spagnola 401

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO
Benito Pérez Galdós e la *moderna novela de costumbres*:
da *Marianela* al *Naturalismo espiritual* 415

ANITA FABIANI
Realismi all' *'hispánico modo'*:
la narrativa a tesi di Fernán Caballero 433

DAVIDE CONRIERI
Due novelle per un anno 451

REALISMO IN NORD EUROPA

LINDA PENNINGNS
Il mare amaro del Nord.
I Malavoglia e i pescatori olandesi di Heijermans 477

DAVIDE FINCO
Dalla «breccia moderna» alla «breccia popolare».
Naturalismi nordici, tra fotografi tendenziosi
e coscienze critiche 493

SARA SEVERINI

- “Battere in breccia”. La via del realismo in
Steen Steensen Blicher e Thomasine Gyllembourg 509

REALISMO IN AREA BALTICA E UGRO-FINNICA

ANTONIO SORELLA

- Il ‘verismo’ in Estonia 527

KRISTIINA REBANE

- Aspetti del realismo rurale nella letteratura estone
di fine Ottocento, sull’esempio di August Kitzberg
ed Eduard Vilde 545

ÜLAR PLOOM

- Alcuni aspetti del realismo rurale nella letteratura estone
di fine Ottocento sull’esempio di Ernst Särgava e Juhan Liiv 561

DAIUNUS BŪRĖ

- Il sorgere del realismo nella narrativa lituana: i casi
di Julija Beniuševičiūtė-Žemaitė (1845-1921) e di
Gabrielė Petkevičaitė-Bitė (1861-1943) 581

RIIKKA ROSSI

- Trasformazioni del naturalismo e del neonaturalismo
nella letteratura finlandese 595

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

- Kálmán Mikszáth e il realismo
nell’Ungheria del *Compromesso* 607

REALISMO IN AREA SLAVA

ANNA TYLUSIŃSKA-KOWALSKA

Mastro-don Gesualdo di Giovanni Verga
e *La Bambola* di Bolesław Prus: due 'verismi',
polacco e italiano, a confronto 623

GUIDO CARPI

«Il nudo realismo è funesto»: Ivan Turgenev
come linea mediana della prosa russa 637

GIUSEPPINA GIULIANO - MARTINA LEMBO

Traduzioni, riduzioni, imitazioni?
Cuore e *I Malavoglia* in Russia (1880-1900) 653

ROBERTA SALVATORE

La rappresentazione dell'oralità popolare
nel romanzo di A. I. Èrtel' *I Gardenin* 675

GIORGIO FORNI

Contadini e borghesi sul campo di battaglia.
La rappresentazione della guerra in Tolstoj e Verga 689

REALISMO IN NORDAMERICA

GIOVANNA SUMMERFIELD

«Il mondo è di chi ha denari». L'arrivismo in
The Rise of Silas Lapham di William Dean Howells,
negli Stati Uniti dell'Ottocento 705

LUCA SOMIGLI

L'occhio dell'umorista: nota sulla narrativa breve
del giovane Wyndham Lewis 717

CARLO ARRIGONI	
Il punto di vista narrativo nel naturalismo di Stephen Crane	727
SALVATORE MARANO	
Fallen woman e femme fatale in <i>Maggie, a Girl of the Streets</i> di Stephen Crane	743
FLORIANA PUGLISI	
Realismo, regionalismo e femminismo nei racconti di Kate Chopin	759

REALISMO IN SUDAMERICA

ELEONORA ZILLER CAMENIETZKI	
Machado de Assis, Aluisio Azevedo e il Naturalismo in Brasile	775
VALERIA ROSITO FERREIRA	
La fotografia e la questione della mimesi nel Verismo e nel Realismo: Giovanni Verga e Machado de Assis	789
FLORA DE PAOLI FARIA	
Il verismo verghiano e l'impulso al regionalismo brasiliano	807
CARLOS SOBRAL	
Machado de Assis e l'inaugurazione del realismo in Brasile	827
 <i>Conclusioni I sessione «Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo» (5-7 dicembre 2022)</i>	
ANDREA MANGANARO	835
GABRIELLA ALFIERI	839

*Conclusioni II sessione «Verga nel realismo europeo
ed extraeuropeo» (20-22 aprile 2023)*

GIORGIO LONGO	847
ANDREA MANGANARO	857
GABRIELLA ALFIERI	861

ENRICA VILLARI

Università Ca' Foscari - Venezia

DAI CONTADINI DEL CUMBERLAND AI PESCATORI DI ACI TREZZA. VERGA E L'OTTOCENTO INGLESE

Quanto cercherò di ricostruire qui è la sintonia tematica e più largamente estetica tra l'opera di Verga e le tappe più importanti di una particolare linea del romanzo ottocentesco, soprattutto britannico, quella che portò progressivamente i personaggi umili al centro della rappresentazione estetica in molti dei suoi capolavori. *I Malavoglia* appaiono infatti come il punto di arrivo di un percorso estetico che potremmo definire come una progressiva dislocazione della 'grandezza' da ciò che è sublime, alto, eccezionale, sensazionale, al limite 'storico', a ciò che è all'opposto piccolo, umile, ordinario, comune, domestico. A iniziare questa sorta di democratizzazione del genere era stato il romanzo storico di Walter Scott, ovvero proprio quel romanzo che a inizio secolo aveva piuttosto – come si dice – nobilitato il genere aprendo lo spazio del romanzo alla dimensione alta della storia. Ma nel primo romanzo storico europeo – *Waverley* (1814) – Scott aveva raccontato anche un'altra storia: quella del percorso della formazione di un giovane dal sogno iniziale, solitario e libresco, della gloria degli antichi alla accettazione di una nozione diversa – anti-eroica e non sensazionale – di grandezza. Cosicché nel tanto discusso finale del romanzo, abbandonato il sogno di essere lui stesso un eroe antico all'interno della moderna nazione hannoveriana, Edward Waverley si dedica piuttosto ai piccoli, privati, ma preziosi atti di generosità e lealtà nei confronti dei suoi eroici e sfortunati amici giacobiti¹. E quattro anni dopo la protagonista di uno dei capolavori di Scott, *The Heart of Midlothian* (*Le prigioni di Edinburgo*), sarebbe stata una umile lattaia presbiteriana (Jeanie Deans).

¹ Per questa componente *Bildungsroman* del primo romanzo storico europeo si veda E. VILLARI, *Romance and History in «Waverley»*, in *Athena's Shuttle. Myth Religion Ideology from Romanticism to Modernism*, a cura di F. Marucci e E. Sdegno, Milano, Cisalpino 2000, pp. 93-111.

Erano le prime mosse di un lungo percorso romanzesco che alla fine del secolo avrebbe portato Thomas Hardy (negli stessi anni in cui scriveva Verga) a scegliere come protagonisti dei suoi due grandi romanzi tragici, *Tess of The D'Urbervilles* e *Jude the Obscure*, una lattaiuola e uno scalpellino. Tappa fondamentale di questo percorso era stata a metà secolo in Inghilterra l'opera di George Eliot, come vedremo. Ma vale la pena ricordare – come grande esempio tra tanti di questa nuova progressiva dislocazione della grandezza dal grande al piccolo, e allargando i confini geografici fuori dalla Gran Bretagna – la centralità del personaggio di Platòn Karatàjev, il semplice contadino russo, compagno di prigionia di Pierre Bezuchov in *Guerra e Pace*, che così importante sarà nella sua esperienza della guerra («Per Pierre rimase sempre, come gli era apparso la prima notte, l'incomprensibile, rotonda ed esterna personificazione dello spirito di semplicità e verità»²). Così come vale la pena ricordare la circostanza che, a metà secolo, i protagonisti di due dei più grandi racconti ottocenteschi, *Il cappotto* di Gogol (1842), e *Bartleby lo scrivano* di Melville (1853, 1857), siano due anonimi impiegati, scrivani al lavoro nella moderna burocrazia.

All'origine di questo vasto movimento – così chiaramente affine allo spirito del nuovo genere romanzo – non era stato però un romanziere ma un poeta. Con la pubblicazione delle *Lyrical Ballads* nel 1798, William Wordsworth aveva programmaticamente rivoluzionato il panorama letterario in maniera ben più radicale ed esplicita di quanto pochi anni dopo avrebbe fatto nel romanzo il suo contemporaneo Walter Scott. Le *Lyrical Ballads* aprirono infatti il territorio tradizionalmente 'alto' della poesia ai personaggi umili, i pastori e i contadini della regione del Lake District, nella contea del Cumberland nel Nord dell'Inghilterra. E la prefazione del 1800 alla seconda edizione ne aveva difeso le scelte di poetica, e illustrato le ragioni estetiche. Ed è qui che troviamo la prima consonanza precisa, fondamentale nelle loro opere, tra Verga e Wordsworth. Leggiamo dall'inizio della prima prefazione a *I Malavoglia* (1881), è il celebre secondo paragrafo:

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato. E potrà quindi osservarsi con maggior precisione³.

² L. TOLSTOJ, *Guerra e Pace* (1865-69), 2 voll., vol. II, Torino, Einaudi 1990 (1942), Libro IV, p. 1138.

³ G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, a cura di F. Greco, Torino, Einaudi 1997, pp. 3-7, p. 3.

È, in sostanza, e concentrato nella proverbiale concisione e brevità di Verga, lo stesso argomento della *Prefazione* di Wordsworth:

La vita umile e rustica è stata generalmente scelta perché, in quella condizione, le passioni essenziali del cuore trovano un suolo migliore dove maturare, sono meno controllate, e parlano un linguaggio più semplice e più enfatico; perché in quella condizione di vita i nostri sentimenti elementari co-esistono in uno stato di maggiore semplicità e, di conseguenza, possono essere più accuratamente contemplati, e potentemente comunicati⁴.

A prescindere dunque dai diversi oggetti di indagine («il movente dell'attività umana» che produce il progresso per Verga, il modo in cui «i nostri sentimenti elementari coesistono» in uno stato di eccitazione per Wordsworth), la scelta dei personaggi umili (le «basse sfere» di Verga, e «la vita umile e rustica» di Wordsworth) è motivata dalla stessa considerazione di metodo, dal sapore filosofico o meglio – si dovrebbe forse dire – antropologico. L'esposizione e la quotidiana vicinanza dei contadini e pastori del Cumberland, come dei pescatori di Aci Trezza, alle forze della natura, e la loro sostanziale estraneità alle sovrastrutture di civiltà e culture raffinate, ne fanno un terreno di osservazione privilegiato per chi voglia mettere a fuoco le leggi fondamentali che – in determinati momenti della storia dell'umanità – regolano l'esistenza umana. Perché quelle leggi si presentano in loro in una forma più semplice, più elementare, e dunque più trasparente rispetto alle articolazioni più complesse e dunque più opache degli uomini evoluti che erano i contemporanei di Wordsworth come di Verga.

Era – a ben vedere – un modo di procedere dal sapore scientifico affine al metodo di Darwin, per tutta la vita instancabile osservatore e catalogatore, in viaggio sul Beagle in terre esotiche come nel giardino di casa Down nel Kent, della vita delle piante e dei più piccoli, semplici organismi viventi, alla scoperta delle leggi fondamentali dell'evoluzione. Impressionante la consonanza del metodo di Verga, la citazione è da *Fantasticheria*:

bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte tra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà⁵.

⁴ W. WORDSWORTH, *Preface to Lyrical Ballads* (1800), in ID., *Selected Prose*, a cura di J.O. Hayden, London, Penguin 1988, pp. 279-302, p. 282. Qui, come altrove, le traduzioni dall'inglese sono mie.

⁵ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Torino, Einaudi 2011, pp. 117-124, p. 119.

Ancora Verga, dalla *Prefazione a I Malavoglia*, questa volta sul polo opposto degli uomini evoluti:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, e anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà⁶.

Descrivendo ciò che accade agli uomini evoluti, suoi contemporanei, Verga evoca qui implicitamente il formidabile potenziale di 'originalità' dei suoi soggetti semplici. I tipi degli uomini evoluti (quelli che si riprometteva nel futuro del ciclo dei *Vinti* di ritrarre in *Mastro-don Gesualdo*, e soprattutto *La Duchessa di Leyra*, *l'Onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*) erano «più curiosi», ovvero in grado di offrire una più ricca combinatoria dei molteplici effetti indotti da raffinatezza di modi e cultura. Essendo però proprio per questo interni, affini, contemporanei all'orizzonte di attesa di un pubblico evoluto risultavano «certamente meno originali», osserva Verga. Meno originali di quanto sarebbero risultati invece, proprio per la loro semplicità, i suoi personaggi umili, o di quanto fossero risultati, all'inizio del secolo, i contadini e i pastori delle *Lyrical Ballads*.

Questa sorprendente affinità tra Wordsworth e Verga affonda le sue radici nella simile situazione geo-politica in cui – seppur a distanza di quasi un secolo e in due nazioni diverse – si trovarono a vivere, e che ebbe un ruolo fondamentale nella genesi e nelle dinamiche dei loro processi creativi. All'interno dei territori nazionali del Regno Unito all'inizio dell'Ottocento e del Regno dell'Italia unita alla fine del secolo era marcatamente osservabile quel fenomeno che gli economisti chiamano la geografia dell'“uneven development”, o “sviluppo diseguale”, per cui nell'accelerato corso del progresso del mondo moderno convivono, talvolta nella stessa nazione, aree dove il progresso ha viaggiato più veloce, e altre in cui ha viaggiato molto più lentamente, o non ha viaggiato affatto. La moderna geografia ottocentesca dello sviluppo diseguale all'interno del Regno Unito aveva alimentato lo scontro tra l'arretrata Scozia feudale e la moderna Inghilterra raccontato da Scott nel suo primo romanzo storico sull'insurrezione giacobita del 1745, e non era meno osservabile nel contrasto – a inizio Ottocento – tra le aree rurali della Regione dei Laghi e le moderne metropoli di cui la Rivoluzione Industriale stava già popolando quella che sarebbe stata fino agli anni Settanta la più prospera e potente delle nazioni europee. Altrettanto vistosa era questa geografia dell'“uneven development” nell'Italia all'indomani dell'U-

⁶ VERGA, *Prefazione...*, pp. 4-5.

nità quando all'interno della stessa nazione si ritrovarono a convivere le regioni del Nord Italia del Regno di Sardegna e la arretrata, quasi arcaica Sicilia della piana di Catania e dei pescatori di Acì Trezza.

Questo fenomeno della 'contemporaneità del non contemporaneo', come lo ha illustrato Ernst Bloch⁷, è stato un formidabile potenziatore di invenzione e originalità letteraria. *Michael*, *The Idiot Boy* e gli altri protagonisti delle *Lyrical Ballads*, sullo sfondo dei paesaggi intatti della Regione dei Laghi, erano rappresentanti di una umanità molto più antica dei loro contemporanei che si ammassavano nei grandi centri urbani per effetto dei fenomeni migratori di massa indotti dalla rivoluzione industriale. Loro contemporanei, al tempo stesso non lo erano. Erano piuttosto testimonianza vivente, una sorta di storia incarnata, di una condizione più antica dell'umanità, proprio come i giacobiti scozzesi di fronte ai giudici hannoveriani nella grande scena del processo nel finale di *Waverley*. Questa 'contemporaneità del non contemporaneo' tra Scozia e Inghilterra all'interno del Regno Unito aveva portato Scott – dal suo punto di osservazione periferico in Scozia – all'invenzione del romanzo storico, secondo le esplicite dichiarazioni della *General Preface* ai *Waverley Novels* del 1829:

Ero stato a lungo nelle Highlands in un'epoca in cui erano molto meno accessibili, e meno visitate, di quanto siano state in anni recenti, e avevo conosciuto molti dei vecchi combattenti del 1745 che, come la maggior parte dei veterani, erano facilmente indotti a rivivere di nuovo le loro battaglie a beneficio di un avido ascoltatore come me. Così mi venne in mente naturalmente che le antiche tradizioni e lo spirito audace di un popolo che, vivendo in un'epoca e in un paese civilizzato, conservavano sfumature così forti di maniere che appartenevano a un antico periodo della società, dovessero offrire un ottimo soggetto per un romanzo⁸.

Individui e società antiche di fianco a individui e società moderne, nella stessa nazione e nella stessa epoca: un contrasto potente e scattò la scintilla creativa della narrazione del romanzo storico. Non diversamente rappresentanti di una umanità molto più antica dei loro contemporanei che abitavano il Nord della nazione erano i contadini e i pescatori di Verga. E il contrasto tra i borghesi, gli aristocratici e i circoli intellettuali di Firenze e Milano dopo l'Unità d'Italia – il mondo del Verga scrittore di successo – e l'umanità antica se non arcaica della sua Sicilia non era meno potente, e scattò la scintilla creativa che avrebbe portato infine alla scrittura de *I Malavoglia*.

⁷ E. BLOCH, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore 1992, p. 82 ss.

⁸ W. SCOTT, *General Preface to the Waverley Novels* (1829), in ID., *Waverley*, a cura di C. Lamont (1986), Oxford, Oxford University Press 1998, pp. 349-361, p. 352.

I termini del contrasto sono quelli del celebre inizio, per così dire meta-narrativo, di *Nedda*, il ‘bozzetto’ siciliano del 1874 che per consenso generale della critica è considerato il primo passo di quella svolta creativa di Verga che avrebbe poi prodotto *I Malavoglia*. Ed è in quel contrasto che emergono significative consonanze – questa volta all’interno di generi affini, la novella e il romanzo – con l’opera di George Eliot.

Giacomo Debenedetti, traduttore nel 1950 di *The Mill on The Floss*, sottolineò, nelle lezioni dei due corsi accademici tenuti a Messina tra il 1951 e il 1953 e confluite in *Verga e il naturalismo*, la affinità «impressionante» – l’aggettivo è suo – tra l’inizio di *Nedda* e l’inizio del romanzo di Eliot. Come dal presente del caminetto di un interno borghese si passa all’immagine del grande focolare della casa del pino che dà origine alla narrazione di *Nedda*, così nel romanzo di Eliot si passa dal presente delle braccia appoggiate sui braccioli di una poltrona di un narratore che vi si addormenta, al sogno delle stesse braccia appoggiate però sul ponte di fronte al mulino di Dorclote, così come era apparso al narratore in un pomeriggio di febbraio di molti anni prima, e che dà inizio alla narrazione. Si tratta, in entrambi gli inizi, dello stesso fenomeno di quelle che Debenedetti chiama le «dissolvenze incrociate tra l’attimo che si vive e il passato che, per una affinità segreta, se ne ridesta»⁹, un fenomeno analogo a quello indotto dalla memoria involontaria nell’opera di Proust. Ma per quanto straordinaria questa affinità sottolineata da Debenedetti, c’è tuttavia nella introduzione di *Nedda* una nota stridente, un contrasto tra i due momenti della dissolvenza, del tutto assenti dall’inizio di *The Mill*, dove la transizione avviene senza alcuna dissonanza, stilistica o tematica, tra il presente del sonno del narratore e il passato della storia narrata.

Non così in *Nedda*. L’inizio è dominato dall’illustrazione dei piaceri pigri e raffinati del caminetto, cui il narratore confessa di essere stato introdotto di recente, e dalla piacevole indolenza che inducono: «Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffietto, mi innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto»¹⁰. A questa pigra piacevolezza che induce il vagare dei pensieri e dell’immaginazione del narratore succede, nella «dissolvenza incrociata», l’immagine dell’altra fiamma che dà inizio al racconto: «un’altra fiamma gigantesca, che avevo visto ardere nell’immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell’Etna»¹¹. Il contrasto non potrebbe essere più forte. Da una parte la pigrizia e la agiata voluttà di un interno borghese,

⁹ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993 (1991), p. 397.

¹⁰ G. VERGA, *Nedda*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 90-114, p. 90.

¹¹ Ivi, p. 91.

dall'altra 'la sfera' socialmente 'bassa' del mondo della fattoria del Pino, dove tutto però è grande: la «fiamma gigantesca» e il «focolare immenso» introducono infatti un mondo battuto da pioggia e venti furiosi, dove è impossibile per le venti o trenta donne lì raccolte asciugarsi le vesti o riscaldarsi le membra, dove le giornate sono scandite dal duro lavoro della raccolta delle olive e dove se piove non arriva la misera paga, e dove inizia appunto la storia di Nedda. Nedda, la cui condizione di riposo è la scomoda posizione accovacciata in cui la vediamo la prima volta e poi la ritroviamo sempre, in vistoso contrasto con le membra distese del narratore, abbandonate in poltrona e al caldo, all'inizio del racconto. Quale che sia l'interpretazione che se ne voglia dare, siamo chiaramente di fronte a una transizione tra due mondi molto lontani, e in aperto contrasto: il mondo alto, raffinato, colto dell'interno borghese dell'artista e la sfera bassa e umile della fattoria del Pino, e della raccolta delle olive che dà inizio alla storia. Ma in questa transizione dall'alto al basso, si insinua un'altra opposizione di natura avversa: quella tra il piccolo e il grande, dove però è la sfera alta dell'interno borghese del narratore a risultare piccola, e l'umile interno della fattoria del pino a giganteggiare (la «fiamma gigantesca», il «focolare immenso», la violenza della natura) e ad occupare – quindi – tutto lo spazio della narrazione.

Questo contrasto tra una sfera alta e una sfera bassa, assente nell'inizio di *The Mill*, lo ritroviamo invece esplicitamente in *Adam Bede*, il primo romanzo di George Eliot, pubblicato l'anno prima. La stessa transizione dall'alto al basso dell'inizio di *Nedda* è infatti il centro delle celebri dichiarazioni di poetica del capitolo XVII:

Mi volgo, senza sentirmi sminuita, da angeli portati da nuvole, profeti, sibille, ed eroici guerrieri, a una vecchia china su un vaso da fiori, o che consuma un pasto solitario [...] o a quel matrimonio di campagna, celebrato tra tra quattro mura scure, dove un goffo sposo apre le danze con una sposa dalle spalle forti e dalla faccia larga, circondati da amici anziani o di mezza età, con nasi e labbra molto irregolari, e probabilmente pinte di birra in mano, ma con una espressione inequivocabile di contentezza e bonarietà¹².

I termini del contrasto sono diversi, ma la transizione da una sfera alta a una bassa è la stessa.

Ora entrambe queste aperte violazioni dell'illusione realista, quella del

¹² G. ELIOT, *Adam Bede* (1859), a cura di V. Cunningham, Oxford, Oxford University Press 1996, ch. XVII, p. 177.

narratore eliotiano che confessa le sue predilezioni per i soggetti umili e le sue scelte militanti, e quella della descrizione all'inizio di *Nedda* che rende conto delle circostanze della genesi del racconto, chiamano in causa quel legame tra il vissuto dell'artista e lo sviluppo della sua creatività, che è uno dei punti fermi della critica di Debenedetti, e in particolare del suo discorso su Verga. Quando all'inizio degli anni Cinquanta affrontò la questione che la critica – sulla scorta di alcune osservazioni di Luigi Capuana sulle ragioni della seconda maniera di Verga – aveva chiamato la sua 'conversione' al naturalismo, Debenedetti sostenne che il naturalismo ebbe certo la funzione di 'facilitare' la svolta di Verga nel panorama letterario italiano visto che, con il magistero di Zola, aveva ormai sdoganato nella letteratura ufficiale d'oltralpe l'ingresso dei personaggi delle sfere basse nello spazio del romanzo. Ma sostenne anche che la svolta che lo avrebbe progressivamente emancipato da «tutte le comunicazioni, dirette oppure per sottintesi e occhiate, con l'uditorio del bel mondo»¹³ fino ad arrivare all'universo narrativo autonomo ed auto-referenziale della corallità de *I Malavoglia*, aveva anche radici più profonde, e più personali, dettate da una sorta di intima necessità, per cui quei personaggi umili che arrivarono dalla sua Sicilia per la prima volta in *Nedda*, dividendo lì lo spazio e il linguaggio con un narratore che aveva ancora come destinatari i personaggi del bel mondo dove si era affermato come scrittore di successo, finirono poi progressivamente coll'imporsi, e coll'occupare tutto lo spazio della sua immaginazione creativa.

Ora era stata proprio una dinamica simile a produrre la scelta di George Eliot illustrata dal narratore nel capitolo XVII di *Adam Bede*. Essendo il suo romanzo di esordio, quella scelta non si opponeva a una prima maniera come nel caso di Verga, ma a tutte le forme dell'immaginario della grandezza, del sublime, e dell'ideale come luoghi probabili di falsità che erano stati l'idolo polemico di Eliot in molti dei saggi pubblicati tra il 1854 e il 1857 nella «Westminster Review» prima del suo esordio come narratrice a trentotto anni: la falsità dei luoghi comuni della letteratura femminile delle classi alte in *Silly Novels by Lady Novelists*, la falsità della magniloquenza poetica in *Wordliness and Other-Wordliness. The Poet Young*, o ancora, in *The Natural History of German Life*, la falsità della rappresentazione delle classi basse, fondata su luoghi comuni e immagini letterarie dell'«artigiano eroico o del contadino sentimentale», quelli che Ruskin chiamava con disprezzo «contadini da operetta»¹⁴, piuttosto che sulla osservazione e lo studio dal vero del contadino e dell'artigiano così come sono.

¹³ DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, p. 413.

¹⁴ G. ELIOT, *The Natural History of German Life* ("Westminster Review", luglio 1856), in EAD., *Se-*

È contro questo vasto immaginario del falso che va intesa la dichiarata predilezione del narratore per i soggetti umili della pittura fiamminga, cui George Eliot si ispirò per i personaggi del suo primo romanzo, e che si imposero alla sua immaginazione e finirono per occuparne tutto lo spazio:

È per questa rara, preziosa qualità di veridicità che mi incantano molti quadri olandesi che le persone dalle menti sublimi disprezzano. Trovo una fonte di deliziosa simpatia in quei ritratti di una monotona esistenza domestica, che è toccata in sorte a così tanti tra i miei simili, che non una vita di pompa o indigenza assoluta, di sofferenze tragiche o azioni che hanno sconvolto il mondo¹⁵.

All'opposizione tra la sfera alta del sublime e delle esistenze sensazionali e la sfera bassa delle monotone esistenze domestiche si sovrappone qui l'opposizione – esplicitamente rivendicata – tra falsità e verità.

Questa 'verità' degli umili, così come esplicitamente la chiama il narratore di *Adam Bede*, è il sottotesto implicito del dialogo del narratore con la donna delle sfere alte che lo ha accompagnato in una gita ad Acì Trezza in *Fantasticheria*. Alla fatuità della bella signora del bel mondo, che voleva passare un mese ad Acì Trezza e non vi resiste più di 48 ore, ai suoi begli abiti e alla noia per la vita semplice e naturale, al suo bisogno dei piaceri di Nizza, Parigi o Napoli, e alla sua affermazione di non capire «come si possa viver qui tutta la vita»¹⁶, si oppone la necessità, l'essenzialità, la 'verità' del mondo e dei personaggi evocati dal narratore, fino al racconto delle storie che promette di scrivere e che sono di fatto già le storie e i personaggi de *I Malavoglia*. Così il mondo di Acì Trezza e dei suoi pescatori, che avevano lasciato indifferente e fredda la bella dama del bel mondo, finiscono per occupare tutta la scena. La malattia del vecchio pescatore e la morte nell'ospedale della città, di lui che «se avesse potuto desiderare qualche cosa [...] avrebbe voluto morire in quel cantuccio nero vicino al focolare»¹⁷ anticipano le note indimenticabili della morte di Padron 'Ntoni. E quello stesso vecchio pescatore, la cui vita era stata una lotta quotidiana per la sopravvivenza, nei momenti «in cui si godeva cheto cheto la sua "occhiata di sole" accoccolato sulla pedagna della barca, coi ginocchi fra le braccia»¹⁸ non avrebbe neanche per un attimo interrotto quel piacere per guardare la bella signora. Questa capacità di godere

lected Essays, Poems and Other Writings, a cura di A. Byatt e N. Warren, London, Penguin 1990, pp. 107-139, alle pp. 110-111.

¹⁵ ELIOT, *Adam Bede...*, ch. XVII, p. 177.

¹⁶ G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 117-124, a p. 118.

¹⁷ Ivi, p. 120.

¹⁸ Ivi, p. 121.

intensamente della gioia della natura e della vita in mezzo al dolore anticipa il canto di 'Ntoni «sdraiato sulla pedagna e colle braccia sotto il capo, a veder volare i gabbiani sul cielo turchino che non finiva mai» mentre «la *Provvidenza* si dondolava sulle onde verdi, che venivano da lontano lontano fin dove arrivava la vista»¹⁹. Siamo nel capitolo decimo, proprio poche pagine prima che la furia della tempesta e un mare nero e nemico scagli la *Provvidenza* sugli scogli e rompa la testa di Padron 'Ntoni.

Ma da *Fantasticheria* alla stesura finale de *I Malavoglia*, la strada stilistico-narrativa da percorrere era ancora lunga per arrivare a quella musica speciale che risuona nel mondo disperato de *I Malavoglia*, e che non era «una monodia», scrisse Debenedetti, ma un «collettivo, che lascia uscire parole povere e nude, ma contiene [...] l'esperienza lunga, antica, atavica del dolore e della più vera gioia di vivere»²⁰. Si sa quanta pena e quanta disciplina costò a Verga l'invenzione di quella lingua speciale, corale, collettiva, con l'uso dei proverbi e dell'indiretto libero e che doveva produrre, come scrisse nella lettera a Salvatore Farina all'inizio di *L'amante di Gramigna*, un effetto tale che:

l'opera d'arte *sembrerà essersi fatta da sé* [...] senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide²¹.

Questa aspirazione è stata spesso giustamente considerata la versione verghiana della teoria dell'impersonalità dell'opera d'arte dei naturalisti francesi. Ma aggiungerei qui che mi pare vi risuoni anche la consonanza con tutt'altra poetica 'naturalista', quella di George Eliot, che Ferdinand Brunetière all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento contrapponeva polemicamente proprio al naturalismo di Zola²². Certo la lingua sperimentale de *I Malavoglia* in cui l'opera d'arte sembra essersi fatta da sé come voleva Verga è agli antipodi dello stile narrativo di *Adam Bede*, con il suo narratore onnipresente che analizza, guida, spiega, chiama in causa o spiazzava il lettore e le sue possibili reazioni alla storia narrata. E tuttavia, all'interno del rapporto tra l'autore e l'oggetto della sua rappresentazione, c'era nelle intenzioni di poetica di Verga qualcosa di profondamente affine al 'realismo' di George Eliot. La sua aspirazione di raccontare *I Malavoglia* con una lingua il più possibile vicina a quella della comunità del piccolo villaggio dei pescatori di Acì Trez-

¹⁹ VERGA, *I Malavoglia...*, p. 197.

²⁰ DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, p. 426.

²¹ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Tutte le novelle...*, pp. 186-193, p. 187.

²² F. BRUNETIÈRE, *Le naturalisme anglais. Étude sur George Eliot*, in ID., *Le roman naturaliste*, Paris, Calman Lévy 1883, pp. 271-321.

za, la ferrea disciplina che si impose di usare le stesse espressioni, lo stesso ricorrere continuo dei proverbi, le stesse metafore che avrebbero usato loro, e dove i ritratti dei personaggi dovevano emergere dai gesti, dalla logica e dagli abiti mentali di quel mondo piccolo e locale, senza più alcun ricorso ai modi, alla cultura e al linguaggio colto che a quel mondo non appartenevano, e che ne avrebbero inevitabilmente compromesso la veridicità, affondava le sue radici in quello che George Eliot primariamente intendeva per realismo, e che celebrò come la grande lezione di Ruskin in una recensione del 1856 al terzo volume di *Modern Painters*:

La verità di infinito valore che ci insegna è il *realismo* – la dottrina che verità e bellezza vanno perseguite attraverso lo studio umile e fedele della natura, e non sostituendo forme vaghe, alimentate dall’immaginazione sulle nebbie del sentimento, alla sua precisa e sostanziale realtà. La completa accettazione di questa dottrina darebbe nuova forma alla nostra esistenza, e colui che ne insegna l’applicazione in una qualsiasi delle sfere dell’azione umana con la potenza di Mr. Ruskin, è un profeta per la sua generazione²³.

²³ G. ELIOT, *John Ruskin's 'Modern Painters, Vol III* («Westminster Review», aprile 1856), in EAD., *Selected Essays...*, pp. 367-378, a p. 368.