

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

mentre in *Eva* il racconto del duello si svolge rapido e serrato (pp. 166-171), in *Frine* c'è anche un inutile tentativo della donna di impedire il duello; e questo è raccontato nei più minuti e violenti particolari (pp. 419-429).

Il linguaggio, sia in *Frine* che in *Eva*, è quello più consumato dei romanzi d'amore: «gli occhi di lei mandavano torrenti di voluttà», a p. 271; a p. 315 si parla di «delirio» e di «frenesia»; a p. 317: «Hai mai trasalito nel cercare un corpo di donna...»; e a p. 249: «Tu non potrai mai farti la più pallida idea delle squisite torture che i sensi ed il cuore mischiandosi insieme possano recare alla più robusta organizzazione».

A un certo punto l'innamorato impazzisce del tutto (p. 362) e trascende quasi alla violenza (pp. 363-364); e poi c'è addirittura uno scontro fisico fra i due rivali, che vuol esser tragico, ma è quasi comico (p. 365). Più notevole, in *Frine*, il dialogo fra Eva e l'amico del protagonista (protagonista che qui non si chiama Enrico, ma Luigi Deforti: pp. 410-418), perché riesce a dare tutta la misura di quanto sia simulatrice la donna, più preoccupata del patrimonio dell'amante, che non della sua salute.

E nelle ultime pagine incontriamo di nuovo la dama, ormai invecchiata, più che quarantenne, e deformata dalle tracce lasciate sul suo viso dal vaiolo. Ma Eva, che non ha perso tutti i suoi vezzi, sembra ora vivere da parassita sulla bellezza d'una sua nipote, da tutti corteggiata, di nome Violetta.

Insomma, come si vede, si tratta pur sempre di Verga, del nostro maggiore scrittore della seconda metà dell'Ottocento; ma non si esce dal «feuilleton». [Antonio Carrannante]

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI GIOVANNI VERGA, *Abbozzi di romanzi: La Duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso*, edizione critica a c. di GIORGIO FORNI, Novara, Fondazione Verga - Interlinea, 2023, pp. 204.

L'Introduzione di Forni è divisa in quattro capitoli: 1. *Alla ricerca del dramma aristocratico* (pp. XI-XXII); 2. *Storia dei romanzi non scritti* (pp. XXIII-LVIII); 3. *Testimoni autografi e materiali di lavoro* (pp. LXIX-LXXXII); 4. *Criteri di edizione* (pp. LXXXIII-LXXXVI).

Anche se per gli studiosi di Verga e per i filologi di professione tutta l'introduzione è importante, per i lettori comuni, non specialisti, sono particolarmente interessanti i primi due capitoli.

Intanto, Forni ricorda che «sempre, da *Eros* ai *Malavoglia* e al *Mastro-don Gesualdo* Verga aveva incontrato le maggiori difficoltà nella stesura dei primi capitoli perché si trattava di trovare il tono, l'angolatura espressiva, il timbro di voce del racconto e insomma quella particolare "forma" adeguata agli ambienti e ai personaggi da rappresentare» (p. XIII). Attraverso una lettura puntuale dei diversi schemi preparatori della *Duchessa di Leyra*, risalenti probabilmente al periodo 1896-1898, Forni segue passo passo lo scrittore, mettendo in evidenza i vari passaggi (segnati anche da cambiamento di inchiostri) attraverso i quali si fa strada il nodo del «dramma interiore» (non solo nel personaggio femminile, ma anche nel marito), del «segreto, chiuso nell'intimo dei diversi protagonisti», come nodo principale della vicenda narrativa. È soprattutto significativo quanto Forni osserva, a distanziare la *Duchessa di Leyra* dai *Viceré* di De Roberto: visto che a parere di Forni «nel ritrarre il mondo aristocratico Verga intendeva sperimentare un'ottica diversa rispetto al grande affresco satirico dei *Viceré* di De Roberto in cui il gioco dei contrasti e i piani narrativi in controcampo si limitano a raffigurare i personaggi nella distanza della caricatura e del grottesco per lo scrupolo d'evitare ogni segno d'indulgenza verso il mondo corrotto e ipocrita della ricchezza e del potere» (p. XVII). Mentre per Verga, – ecco il centro, il nucleo vitale del ragionamento di Forni – «gli strumenti oggettivi e acuminati dell'analisi verista dovevano sempre condurre il lettore a vedere dall'interno l'universo mentale del personaggio» (*ibidem*).

Non era una sfida da poco quella che si trovava ad affrontare consapevolmente lo scrittore: perché nella *Duchessa* Verga sa di dover «trovare la misura di uno stile nuovo, ammiccante, increspato da sottili contrasti» (p. XX). Proprio su questo piano formale (ma mai come in questo caso *forma* e *contenuto* sono due facce della stessa medaglia espressiva) il progetto sarebbe entrato in crisi e alla fine sarebbe approdato alla rinuncia e al silenzio (p. XXII).

Nel decennio che corre tra i *Malavoglia* e

il *Mastro*, il panorama culturale cambia profondamente, come mette giustamente in risalto Forni, sia perché si fa sempre più decisa, a livello italiano ma anche europeo, la crisi del naturalismo, sia per la conoscenza e la diffusione del romanzo russo, con *Anna Karenina* (pubblicato in Italia da Treves nel 1887), romanzo «in cui trovava espressione un allargamento dei confini del realismo fino a comprendere lo studio dei turbamenti profondi della psiche e degli impulsi incoscienti del desiderio» (p. xxiv). Lo studioso si sofferma soprattutto sul periodo che va dai primi mesi del 1890 alla primavera del 1891: una fase in cui Verga lavora, contemporaneamente, al progetto di tutti e tre i romanzi in gestazione, e soprattutto *sull'uomo di lusso*. Senonché proprio nel 1890 si delinea la lunga e logorante controversia legale per i diritti di *Cavalleria rusticana*, con Pietro Mascagni e l'editore Sonzogno, controversia che vide Verga per tre anni ingolfato «tra avvocati e carte bollate, in uno stato d'animo di continue apprensioni» (p. xxx). Ed anche questa vicenda dovette contribuire, assieme al «ritorno» di Verga al teatro, a distogliere lo scrittore dal ciclo dei «vinti». Soprattutto attraverso la corrispondenza con Ferdinando Di Giorgi, nel maggio-luglio 1896, ma anche attraverso altre lettere (a Maggiorino Ferraris, direttore della «Nuova Antologia», a Giuseppe Treves, il maggiore editore del momento, ad Édouard Rod, che si preparava a tradurre in francese la *Duchessa*, appena il romanzo fosse finito, prima ancora della sua pubblicazione in Italia) lo studioso segue ogni traccia del romanzo in gestazione, fra momenti di quasi entusiasmo, e momenti di incertezza e di sfiducia: «era di nuovo un cedimento alla sfiducia e alla rassegnazione che concludeva un periodo sfiante di alterni stati d'animo, tra l'ansietà per le scadenze sempre troppo vicine e la consapevolezza della posta in gioco, tra speranze e malumori» (p. lvii). Del resto, Forni è ben consapevole della complessità dei problemi posti dalla *Duchessa*, quando avverte che «in questo gioco sottile di variazioni sui segmenti anche estesi di testo, in cui potrebbe persino sembrare che soluzioni originarie e superate vengano ristabilite in stesure più avanzate, occorre perciò prudenza e metodo nel formulare ipotesi di seriazione dei testimoni» (p. lviii).

Il senso di tutto il lavoro di Forni lo troviamo sintetizzato con grande chiarezza a p. LXX,

dove lo studioso fornisce una chiave di lettura della sua fatica. Tutti sanno, infatti, che il primo capitolo della *Duchessa di Leyra* fu pubblicato da Federico De Roberto subito dopo la morte di Verga, sulle colonne de «La Lettura» (1° giugno 1922, pp. 401-413). Ma Forni ci avverte: «trattandosi di un'edizione non rivista dall'autore e le cui fonti manoscritte sono tutte accessibili, il testo allestito da De Roberto non ha particolare interesse ecdotico e non verrà qui considerato, dando invece preminenza all'intera serie diacronica delle testimonianze autografe e dei materiali di lavoro relativa ai tre romanzi non scritti della serie dei Vinti. Oggi si tratta di sottrarre Verga a ogni facile museificazione e di ritrovare anche nei progetti rimasti abbozzati o incompiuti la dimensione potenziale e irrisolta di un'energia narrativa ancora in sospenso che va in cerca di nuove forme e di nuovi significati. Solo in tal modo si potrà riconoscere l'instancabile ricerca formale che presiede a ogni singolo momento compositivo e che lo rende, nella sua singolarità irripetibile, sempre di nuovo aperto al divenire e perciò anche alla possibilità di letture più penetranti e più consapevoli» (pp. LXX-LXXI).

Tra i vari testimoni che il libro ci squaderna, mi sembra particolarmente interessante lo *Schema per la Duchessa di Leyra* (S²; alle pp. 69-70), dove è come estratto il succo di tutta l'opera, e il romanzo appare quasi racchiuso in un guscio di noce. Non sembra, la *Duchessa di Leyra*, riproporre tale e quale il dramma di Mastro-don Gesualdo, della sua vita e della sua morte? Non sarà da vedere, anche in questo reiterato affacciarsi d'una tematica già affrontata ed esaurita, un motivo dell'abbandono, della stanchezza e del silenzio? [Antonio Carrannante]

EMEROTECA-BIBLIOTECA TUCCI. *Le verità ignorate su Matilde Serao. Viaggio attraverso rari documenti e duecento giornali e riviste di otto nazioni ai quali collaborò*, Napoli, Emeroteca-Biblioteca Tucci, 2023, pp. 208.

Nello scritto introduttivo (pp. 7-42), SALVATORE MAFFEI (presidente dell'«Emeroteca Tucci»), una vera e propria istituzione della vita culturale e giornalistica di Napoli; e se ne ve-