

ISSN 0391-3368  
ISSN ELETTRONICO 1724-1677  
ISBN 978-88-6227-029-8

# ITALIANISTICA

*Rivista  
di letteratura italiana*

ANNO XXXVI · N. 1-2  
GENNAIO/AGOSTO 2007

PER MICHELE DELL'AQUILA  
STUDI SU OTTOCENTO E NOVECENTO  
A cura di Bruno Porcelli e Eugenio Refini

ESTRATTO



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA · EDITORE  
MMVII

# ITALIANISTICA

*Rivista  
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da  
DAVIDE DE CAMILLI, BRUNO PORCELLI

\*

Comitato di consulenza:

LUCIA BATTAGLIA RICCI, LINA BOLZONI, MARIA CRISTINA CABANI,  
ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO, GUGLIELMO GORNI,  
FRANÇOIS LIVI, EMILIO PASQUINI, MICHELANGELO PICONE,  
GIANVITO RESTA, ALFREDO STUSSI

\*

Redazione:

MARCO BARDINI, ALESSIO BOLOGNA, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO

\*

Inviare i dattiloscritti e i volumi per recensione, omaggio o cambio a  
«Italianistica», presso Dipartimento di Studi Italianistici, Facoltà di Lingue,  
Via dei Mille 15, I 56126 Pisa, tel. e fax \*\*39 050 553088

PER MICHELE DELL'AQUILA  
STUDI SU OTTOCENTO E NOVECENTO

A cura di Bruno Porcelli e Eugenio Refini

SEZ. I. LETTERATURA DELL'OTTOCENTO  
SEZ. II. NARRATIVA MERIDIONALE DEL NOVECENTO



SEZ. I.

LETTERATURA DELL'OTTOCENTO

## ECHI DI TURGENEV IN VERGA\*

MARIA GABRIELLA RICCOBONO

L'INFLUENZA di Turgenev sulla narrativa verghiana procede in parallelo rispetto a quella di Flaubert. Ciò forse non è casuale ma neppure implica che Verga ritenesse tra loro affratellate le produzioni artistiche degli altri due illustri scrittori, tra loro ben diverse. Più verosimile è che la fama della grande amicizia stretta da Turgenev con Flaubert abbia spinto il loro confratello italiano a leggerli e a rileggerli nei medesimi archi di tempo. Lo scrittore italiano trasse sicuramente da quello russo impulso e spunto fecondi; ben maggiori furono però, specie sul piano della *inventio*, i paralleli stimoli e suggerimenti di Flaubert accolti da Verga nell'opera propria. In questa sede verranno messi in luce ed esaminati brevemente figure, nuclei tematici ed echi riconducibili ai romanzi *Rudin* (1856), *Un nido di nobili* (1858), *Alla vigilia* (1860), *Fumo* (1867), al romanzo breve *Acque di primavera* (1872) e al racconto *Primo amore* (1860). *AdP* è una variazione e uno sviluppo dell'idea centrale di *Fumo*, ma in questo è profusa maggiore attenzione al mito e al mondo politico-morale concreto dei Russi fuori dalla Russia.

Reminiscenze significative della narrativa di Turgenev si avvertono nitide nei romanzi verghiani riconducibili al periodo fiorentino e ambientati nel cosiddetto 'mondo di lusso': soprattutto in *Eros* (inizialmente intitolato *Aporeo*). A *Eros* Verga lavorò certamente a partire dal 1873 – mentre attendeva anche all'abbozzo e alla stesura di *Tigre reale* – e forse già in tempi antecedenti. Entrambi i romanzi uscirono nel 1875. Sono arieggiati in *Eros*, mi pare, tratti della virtù al contempo ardita, generosa e modesta di Gemma Roselli (*AdP*), appartenente al novero di quei personaggi di Turgenev che si suole efficacemente chiamare 'creature della luce'. Risonanze dell'affettività oblativa e dell'altezza d'animo della predetta fanciulla si riscontrano nel principale rivale in amore di Alberto, il suo compagno di scuola e poi medico affermato Gemmati. Gemmati deve rinunciare a vantaggio di Alberto sia a Velleda che, soprattutto, ad Adele, della quale è profondamente innamorato: il gioco onomastico Gemma-Gemmati marca l'affinità tra il personaggio di Turgenev e quello di Verga. Da segnalare, per continuare a percorrere brevemente il terreno dell'onomastica, che la cagnetta della contessina e maliarda Velleda si chiama Gemma. La contessa Emilia Armandi, maliarda matura ed esperta, ovviamente sposata, è la prima amante che coinvolge Alberto in una relazione appassionata e intensamente sensuale. Il cognome Armandi ci riconduce ad Armand Duval, l'amante della eroina da *feuilleton* tanto vagheggiata da Verga, Marguerite Gau-

\* Abbreviazioni e sigle: *Eros*: G. VERGA, *Eros*, in IDEM, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, vol. 2; *MdE*: IDEM, *Il marito di Elena*, ivi, vol. 3; *MB*: G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Préface et Notice de Maurice Nadeau, Paris, Gallimard, 1972; *Rudin*: I. S. TURGENEV, *Rudin*, trad. di E. Lo Gatto, in IDEM, *Tutti i romanzi*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1959; *NdN*: IDEM, *Un nido di nobili*, trad. di M. Miro, ivi; *AV*: IDEM, *Alla vigilia*, trad. di M. de Monticelli, ivi; *Fumo*: IDEM, *Fumo*, trad. di E. Bazzarelli; *PrA*: *Primo amore*, in IDEM, *Primo amore. Il canto dell'amore trionfante*, con trad. e a cura di E. Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 2004; *AdP*: IDEM, *Acque di primavera*, in IDEM, *Fumo. Acque di primavera. Romanzi russi di Ivan Turghenieff*, con prefazione di D. Ciampoli e traduzione di S. De Gubernatis-Besobràsof, Milano, Treves, 1889: in assenza di traduzioni molto recenti e in ogni caso di traduzioni novecentesche autorevoli si è prescelta l'ultima ristampa della traduzione di *AdP* procurata da Sofia De Gubernatis perché questa traduzione era stata approvata da Turgenev, buon conoscitore della lingua italiana. Ho uniformato però i segni grafici a quelli delle traduzioni novecentesche.

tier; ma Emilia ci riconduce al giovanissimo fratello minore di Gemma Roselli, Emilio appunto. Il conte Armandi, dopo aver sorpreso Alberto quasi in flagranza di adulterio con la propria moglie, parte con lei per Baden, città che viene definita dalla voce narrante di *Eros* il bacchanale e la babele estiva dell'alta società europea. Turgenev, com'è notissimo, visse per un periodo non breve a Baden (1863-1870), e si compiacque di ambientarvi parti più o meno estese delle proprie opere narrative. A Baden si svolgono quasi per intero le vicende narrate in *Fumo*; si reca per l'estate a Baden l'adultera di *NdN*; i coniugi Polosoff di *AdP* al momento della seduzione di Dimitri Pavlovič Sanin da parte di Maria Nikolaievna si trovavano a *Wiesbaden* (corsivo mio).

Riprendo ad affastellare artigianalmente le affinità tematiche: il giovane marchese Alberto è debole nel carattere, è privo di volontà risoluta, come Sanin e come Grigorij Michàjlovič Litvinov (*Fumo*); come costoro, egli si lascia sedurre da donne fatali che lo distolgono dall'amore vero e lo usano quasi egli fosse uno zimbello. La giovane Velleda, piena di fascino, di disinvoltura e di sicurezza del proprio ascendente sugli uomini ricorda molto la fresca principessina Zinaida di *PrA*. Velleda e Zinaida calamitano, letteralmente, i giovanotti, con una sorta di malizia ingenua e spontanea; Verga rappresenta ciò in maniera talvolta assai simile a taluni effetti espressivi turgeneviani. Si considerino queste due immagini: «Velleda stava presso l'étagère, circondata dai più eleganti giovanotti, come una cerbiatta attorniata da una muta di cani; ma la cerbiatta teneva testa da tutte le parti, col brio, col sorriso, con una parola, con un gesto, spiritosa, caustica, leggiadra e impertinente» (*Eros*, p. 296); «Nel salotto si sentivano delle voci allegre. Aprii la porta e fui preso da stupore. In mezzo alla stanza, su una seggiola, stava in piedi la principessina e teneva davanti a sé un berretto maschile; cinque giovanotti si affollavano intorno alla seggiola. Cercavano di prendere il berretto ma lei lo alzava e lo scuoteva forte» (*PrA*, p. 44).

Alberto abbandona Adele, alla quale aveva promesso amore e matrimonio, per la seducente, frivola e incostante Velleda. Poi questa lascia Alberto per sposare il ricchissimo e prestigioso principe Metelliani. Dopo alcuni anni Alberto incontra nuovamente Adele, che gli è rimasta sempre fedele, e la sposa per amore vero. Frattanto Velleda si trasforma in una maliarda professionale ed esperta, ancorché priva di fascino genuino. Trattasi di vicende assai somiglianti a quelle narrate in *AdP* e in *Fumo*. La principessa Metelliani non tollera che Alberto, palesamente, sia innamorato della moglie. Velleda riesce a sedurre il debolissimo Alberto e ad allontanarlo spiritualmente da Adele per sempre: questo gusto della conquista eccitato dal fatto che la vittima è affettivamente legata in modo intenso a una partner gentile e amabile ricorda il bisogno di sedurre della ninfomane moglie di Polosoff, il cedimento di Sanin, il definitivo abbandono della leggiadra Gemma da parte di questo; ricorda anche il bisogno di sedurre della maliarda Irina Pàvlovna Ratmirova di *Fumo*, sposata ella pure, il cedimento del suo antico innamorato Litvinov e l'abbandono, da parte di questo, della tenera e devota fidanzata Tat'jana Petrovna.

Non so dire quanta fortuna abbia avuto nella letteratura dell'Ottocento l'idea che quando un giovane è innamorato, proprio innamorato e basta, si getterebbe senza esitazione nel vuoto a rischio della propria vita se glielo comandasse l'amata. Di certo era un motivo ricorrente nella narrativa di Turgenev. In *PrA* il giovanissimo protagonista si butta senza esitazione da un muro alto oltre quattro metri perché ciò gli ha ordinato per mero capriccio Zinaida.<sup>1</sup> Anche in *AdP* il motivo ricorre in modo accen-

<sup>1</sup> «- Che cosa fate, lassù, così in alto? - mi chiese con uno strano sorriso. - Ecco, - continuò, affermate sempre di amarmi, allora saltate giù verso di me, sulla strada, se effettivamente mi amate. Zinaida non era riuscita a

tuato: «Se essa [Gemma] gli avesse detto in quel momento: “Buttati nel mare – vuoi?” essa non avrebbe potuto terminare l’ultima parola, ed egli sarebbe volato nell’abisso» (pp. 227-228; il corsivo è dell’autore). In *Eros* Alberto, mentre è in boccio la sua prima storia d’amore con Velleda, si butta dal primo piano per non farsi sorprendere nella camera della fanciulla dalla madre di questa. La contessa Emilia Armandi intuisce con chiarezza l’accaduto (cap. xxiv). Alcuni mesi dopo, mentre Alberto e la contessa sono in barca sul lago di notte, ella gli chiede, prima dell’amplesso, se egli sarebbe disposto a buttarsi nel lago qualora ella glielo ordinasse. Egli risponde di sì e par che la barca oscilli per un movimento di lui (pp. 353-354). Emilia lo ferma e gli si dà, dicendogli che occorre fare le cose evitando di cominciare dalla fine (p. 354). All’indomani, mentre sta vagando in preda ai ricordi euforici, Alberto si domanda perché la donna gli abbia fatto quella domanda e perché dopo l’amore non gli abbia dato il comando di buttarsi; egli ipotizza che forse la donna intuiva la viltà di lui, il fatto che egli non si sarebbe buttato (p. 356). Alberto non comprende che alla contessa era ben noto che egli si era buttato giù dal primo piano al fine di non compromettere Velleda. Lo spunto turgeneviano viene rielaborato da Verga in modo pregnante: il buttarsi giù con rischio serio per la propria incolumità indica, piuttosto che la soggezione, la dedizione assoluta all’amata. Va da sé, beninteso, che la vicenda della relazione tra il giovane marchese e l’assai più matura contessa è stata suggerita soprattutto dalla *Fanny* di Ernest Feydau e in certa misura dal *Monsieur de Camors* di Octave Feuillet (ma si avvertono, com’è ben noto, anche echi di *MB*).

*MB*, com’è risaputo, fu il testo narrativo che esercitò la massima influenza, per imitazione e per contrasto, su *MdE* (ideato e forse già abbozzato prima dell’estate 1880, composto nel 1881, e pubblicato nel 1882). Non intendo portare in questa sede alcun diretto contributo alla delineazione del parallelo *MB-MdE*. Mi preme invece di lumeggiare l’influenza di Turgenev su questo intenso episodio di bovarismo verghiano. Le due opere narrative dello scrittore russo di cui si avverte la risonanza in *MdE* sono *NdN* e *AdP*. Nel tratto dal capitolo xii al capitolo xvi di *NdN* la voce narrante racconta, con procedimento di *flashback*, il corteggiamento, il matrimonio e la breve vita in comune di Fëdor Ivanyč Lavreckij e Värvara Pàvlovna Koròbina. Tale vita è contrassegnata fin dall’inizio dalla strenua ricerca di eleganza e di mondanità della donna; poi dall’adulterio di lei, dallo strazio di lui e dalla separazione dei due coniugi. Naturalmente anche Turgenev ha tratto spunto da *MB*, tenendosi però lontanissimo dal cosiddetto ‘bovarismo’, al quale *MdE* è da ascrivere per intero, fatta salva l’originalità della rielaborazione verghiana. Le vicende riconducibili alla intera estensione di *MB* (e di *MdE*) e dunque all’intera storia ivi narrata, sono concentrate tutte brevemente in *NdN* nel tratto dal capitolo viii al xvi.

Anche Turgenev, come poi il Verga di *MdE*, è animato da intenti antagonisti, nello scavo psicologico, nello sviluppo delle dinamiche affettive e perfino nella tecnica narrativa adottata, rispetto a quelli perseguiti e conseguiti da Flaubert.<sup>1</sup> Sul piano tematico sia Turgenev che Verga guardano ai mariti, ancorché Verga, a differenza di Turgenev, non riesca a imperniare l’azione sul protagonista maschile: entrambi gli autori motivano e seguono la parabola dell’amore riposto dai protagonisti maschili, per ingenuità e per

finire la frase, che io già volavo giù, come se qualcuno mi avesse spinto dietro. Il muro era alto circa due saženy. Arrivai a terra con i piedi, ma l’urto era stato così forte che non potei trattenermi: caddi e per un attimo persi la coscienza» (*PrA*, pp. 70-71).

<sup>1</sup> Sulle forme e sui frutti di questi antagonismi non è possibile soffermarsi nel presente lavoro; cercherò di farlo in altra sede.

inesperienza, in donne frivole e superficiali; raccontano inoltre le reazioni dei mariti offesi e i loro sviluppi a fronte delle ferite inferte loro dalle mogli. In *MdE* questa è la cellula espressiva la quale, crescendo e giungendo a compiuta pienezza, coincide con l'intera storia narrata o quasi. Invece Lavreckij trova subito la forza di lasciare la moglie, malgrado l'ami e inizialmente spera in una sorta di sincero ravvedimento di lei a fronte del quale egli la perdonerebbe; e trova anche la forza di sopravvivere, sebbene ritenga, per lunghi anni, che la parte migliore di sé sia stata distrutta per sempre. La storia principale raccontata in *NdN*, a prescindere dalle frequenti prolessi e analessi del racconto, comincia dopo questi numerosi anni trascorsi da Fëdor Ivanyč in solitudine fuori dalla patria. La personalità dell'uomo tradito matura in modo per lui inatteso a contatto della sua terra e delle persone care ritrovate, fino ad aprirsi all'amore per una creatura questa volta della luce, la quale ricambia i suoi sentimenti. La vicenda avrà un esito triste, perché Vårvara, che il marito credeva morta, giungerà a dividere Lavreckij e Liza (Elizaveta Michajlovna).

Sia Vårvara che Elena hanno avuto genitori privi di statura morale solida e propensi al calcolo utilitaristico, i quali hanno in qualche modo contribuito a far sì che nel cuore delle due giovani si annidasse la tendenza alla corruzione. I coniugi di *NdN* provengono da un ambiente sociale più elevato rispetto a quello da cui provengono i coniugi Dorello; tuttavia le due mogli sono creature di città mentre i loro mariti hanno origini campagnole. Fëdor Ivanyč e Cesare (diversamente da Charles Bovary) assecondano le inclinazioni delle mogli: le due coppie vivono prevalentemente in grandi città, ove le signore, grazie ai mariti (Vårvara grazie alla consistente rendita di Fëdor Ivanyč, Elena grazie al duro lavoro di Cesare), possono vivere nel lusso e diventare lentamente regine della mondanità. Esse ottengono dunque con relativa facilità quel che la ex contadina Emma ardentemente desidera e non riuscirà mai ad avere, con la sola eccezione del ballo nel castello dei marchesi d'Andervilliers. Grazie al loro straordinario *savoir faire* e al loro innato senso della eleganza Vårvara ed Elena riescono a compiere una vera e propria scalata sociale, talché i loro salotti vengono frequentati infine dalla più alta ed esclusiva aristocrazia oltre che da ogni sorta di avventurieri e pseudoartisti alla moda. Entrambe commettono adulterio primamente con uomini che appartengono a questa seconda categoria di professionisti della mondanità. Dopo la separazione da Vårvara, Lavreckij per un certo periodo di tempo si tiene informato intorno alla vita di sua moglie mediante la lettura di giornali e gazzette: «In seguito circolarono voci sempre più brutte; finalmente passò con chiasso per tutti i giornali una storia tragicomica, in cui sua moglie faceva una parte poco invidiabile» (*NdN*, p. 163); questo luogo ha probabilmente contribuito a suggerire l'idea della romanza insultante e sarcastica scritta dal poeta Fiandura per vendicarsi di Elena (*MdE*, cap. XIII). La romanza viene pubblicata per tre facciate su uno di quei giornalacci da un foglio che in genere nessuno legge, ma che tutti leggono quando vi si tratta di una persona nota in vita. Un mese dopo anche Cesare Dorello viene a conoscenza «dello scempio turpe» che si era fatto del suo nome.

Entrambe le protagoniste di *AdP* e i loro dialoghi e rapporti con Dimitri forniscono suggerimenti per il ritratto fisico e morale di Elena e per i suoi rapporti con il marito o con un amante. Produco quattro sole piccole variazioni verghiane: in *AdP* Gemma, durante una colazione all'aperto in trattoria, viene a un certo punto trattata con insolenza da un ufficiale alticcio. Questi prende dalla tavola la rosa dirimpetto a Gemma, rosa che era stata colta dalla fanciulla; poi l'ufficiale torna verso i suoi e dà a fiutare la rosa a ciascuno: «Gemma dapprima si meravigliò; poi si spaventò e impallidì orribil-



mente... alla fine il suo spavento si mutò in isdegno; arrossì tutta, fin ai capelli – i suoi occhi direttamente fissati sull'offensore, nell'istesso tempo si oscurarono e pigliarono fuoco, si riempirono di tenebre, si accesero della fiamma di una collera indomabile» (p. 188). Turgenev si sofferma in modo minuzioso sulle visibili ancorché silenziose reazioni indignate di Gemma. L'episodio viene ricontestualizzato in una zona di *MdE* in cui la donna è ancora una sposa casta ma, a causa della sua bellezza e dei suoi modi disinvolti da gran dama, riceve le prime *avances* dal barone don Peppino, da lei respinte con fermezza: «Una sera, nella vasta pianura già velata di ombra, [...] egli raccolse un fiore campestre che le era caduto dal petto, e se lo portò alle labbra. Elena aggrottò le ciglia, e per tutta la sera fu di un umore orribile. Suo marito non le aveva mai visto quegli occhi sotto quelle sopracciglia aggrottate e quasi congiunte; né aveva mai sospettato quanta violenza di malumore ci potesse essere in quel carattere» (p. 51). La rosa è diventata un fiore di campo ma Verga descrive in modo tanto accentuato quanto Turgenev la intensissima seppur silenziosa reazione collerica della donna a fronte dell'oltraggio al suo pudore e al suo onore. Peraltro la trasformazione della rosa in un fiore di campo si deve forse alla influenza di un luogo di *Rudin*. Penso al punto in cui Pandalevskij, dopo aver riferito ad Aleksandra Pàvlovna che la comune amica Dar'ja Michàjlovna intende presentarle un barone di Pietroburgo, soggiunge galantemente: «Permettetemi di offrirvi questo splendido fiore di campo» (p. 9); senonché «Aleksandra Pàvlovna prese il fiore, ma fatto qualche passo, lo lasciò cadere»; l'uomo tace ma si sente «leggermente offeso dalla sorte del fiore da lui offerto» (*ibidem*).

La Maria Nikolaievna di *AdP*, quasi una novella Circe o maga Armida, viene costantemente raffigurata da Turgenev come una donna seducente e armoniosa ma anche forte, energica e possente: tali sono sia il suo corpo che la sua personalità: è molto alta di statura (p. 258), anzi d'una statura straordinaria per una donna (p. 249); il suo corpo ben fatto è al contempo incantevole e potente (cfr. *ibidem* e p. 253). Tutti sanno che Maria ha un'indole «ferma e possente» (p. 273). Ingenuamente e un pochino goffamente Verga si prova a donare a una Elena ancora vergine, e incorrotta o quasi, le qualità cui Turgenev aveva dato risalto per la sua Circe fatale e letale. L'aspetto di Elena appare possente e implicitamente invincibile alla madre di Cesare, mentre questa sta tentando, invano, di dissuadere il figlio dal proposito di sposare la giovane: «In quel momento le cadde sotto gli occhi il ritratto di Elena, inchiodato a capo del letto, nella sua bella cornice dorata, colle labbra e le sopracciglia possenti sul volto color d'ambra» (*MdE*, p. 31). Occorrerà soffermarsi nel prosieguo del presente studio su codesti colori, quello dell'ambra e quello dell'oro.

Se quelle di cui si è or ora discorso sono reminiscenze certe di *AdP*, reminiscenza probabile è la rappresentazione del contegno sfrontato di un ciabattino che funge da portinaio nello stabile in cui abita il poetastro di moda Fiandura, di cui si è toccato dianzi. Dopo essersi lasciata ammaliare dalle parole di questo, una mattina Elena, guardinga e velata da una mantiglia, si reca da lui, ovviamente per un convegno d'amore, che poi, a dire il vero, non viene 'consumato': «Il ciabattino lercio che faceva da portinaio si fece ripetere due volte il nome del suo inquilino, guardandola sfacciatamente, canticchiandole dietro una canzonaccia oscena, che accompagnava picchiando del martello sulla suola» (*MdE*, p. 107). Piacciono a Verga le allusioni oscene, in questo caso i colpi del martello sulla suola. Essa pure ricca di verosimiglianza ma priva di oscenità, è l'immagine corrispettiva di *AdP* (p. 103). Dal cespuglio di lilla che nasconde la panca su cui Gemma e Sanin siedono furtivi parlando a bassa voce del loro amore, sbuca un viandante il quale, scorgendoli, si mette a tossire rumorosamente con sfac-

ciataggine marcata. Trattasi di un *topos*, certo, ma appunto per questo la movenza è ricca di suggestione.

*AdP* fornisce almeno in parte lo spunto elaborato in chiusura del *MdE*: l'idea di mettere da ultimo tra le mani di Cesare il pugnale con il quale questi vibra molti colpi dopo avere afferrato saldamente la moglie adultera per un braccio. La maliarda e ninfomane Maria sta parlando a Sanin di una profezia che le è stata fatta da una zingara; secondo la profezia ella, Maria, morirà di una non precisata morte violenta. Maria protesta di non credere in queste superstizioni e commenta: «Si figuri Ippolito Sidorovič con un pugnale!... (p. 268). Maria non riesce a immaginare per sé altra morte violenta che quella di perire assassinata per mano del marito. Alla pronta replica di Dimitri che si può morire anche di altra morte violenta, senza pugnale, ella ribatte infatti soltanto che egli, Dimitri, è un superstizioso, mentre lei non lo è affatto. Ippolito Sidorovič ha liberamente scelto di farsi mantenere lautamente dalla moglie ninfomane, capricciosa e autoritaria. Nondimeno, talvolta, raramente, manifesta qualche segno di insofferenza nei confronti di Maria.

La memoria poetica ha porto probabilmente a Verga anche un luogo di *AV*. La giovane Elena Nikolàevna Stachov, quando comincia a innamorarsi del patriota bulgaro Dmitrij Nikanòryč Insarov annota nel suo diario «Questa notte l'ho visto [Insarov - N.d.R.] col pugnale in mano. E mi diceva: "Ti ucciderò e mi ucciderò" Che sciocchezze!» (p. 318); in verità i due si sposeranno clandestinamente, ma il loro immenso amore reciproco verrà spezzato dalla morte di lui per tisi. Quando la malattia di Insarov si manifesta in tutta la sua gravità, il medico che gli presta le prime cure sentenza: «– Dopo la crisi? I casi sono due: *aut Caesar aut nihil*» (p. 348). La madre del personaggio femminile romantico di Turgenev si chiama Anna Vasil'evna; anche la madre della protagonista di *MdE* si chiama Anna. Elena Nikolàevna, vera antitesi di Elena Dorello, dopo la morte del marito scompare nel nulla; si sa da voci confuse che raggiunge la Bulgaria e che si dedica con eroismo e totale sacrificio di sé alla causa bulgara. L'alternativa *aut Caesar aut nihil*, che nelle parole del medico pare significhi o vita o morte potrebbe aver suggerito il nome di battesimo del marito di Elena Dorello, chiamato in un primo tempo, credo scherzosamente, don Menelao dall'editore Treves nella sua corrispondenza privata con Verga.<sup>1</sup> I due corni dell'alternativa sono dialettizzati da Elena Nikolàevna in un esito sintetico: lei scompare a suo modo nel nulla come suo marito ma per continuare da persona viva l'opera di lui. L'alternativa si ripresenterà a Cesare Dorello come interrogativo schiettamente passionale: egli sceglierà la morte per la moglie e forse anche per se stesso (una morte inferta per pugnale, in modo conforme al sogno di Elena Nikolàevna), piuttosto che separarsi da Elena ed eventualmente lasciarla a un altro uomo.

È da prendere ora in considerazione il valore espressivo del colore dell'ambra e di quello dell'oro. Come Elena, anche la fresca fidanzata di Dimitri in *AdP*, Gemma, ha un incarnato pallido color dell'ambra.<sup>2</sup> L'attribuzione del colorito ambrato (o diafano e pallido, o dorato) alle belle donne è un luogo comune nei romanzi soprattutto francesi dell'Ottocento, fa parte dell'armamentario dell'esotismo imperante lungo tutto il secolo. A questo gusto dell'esotico Turgenev e Verga fanno largo spazio nei loro romanzi imperniati su maliarde e donne fatali. Verga è l'autore italiano che si incor-

<sup>1</sup> Su ciò cfr. M. DILLON WANKE, *Il marito di Elena ovvero dell'ambiguità*, «Sigma», x, 1-2, 1977, p. 116, nota 11.

<sup>2</sup> «Il viso liscio come avorio è chiaro come un'ambra, il lucido ondulante dei capelli ricorda la *Giuditta* dell'Allori ch'è al Palazzo Pitti» (*AdP*, pp. 162-163).

porò in maggior misura quel gusto, lasciando che si insinuasse perfino nelle novelle d'ambito rusticano. Anche di Emma il narratore scrive che le sue spalle nude avevano colore d'ambra (MB, p. 342); ciononostante in MB Flaubert si applica a tenere a freno la propria forte nostalgia dell'esotico. Conscio del fatto che questa si addice agli ambienti delle città, non agli ambienti dei paesetti, egli lascia che essa abbia assai maggiore oggettivazione espressiva nella *Éducation sentimentale*, romanzo parigino, nel quale perfino alla sobria e materna protagonista femminile, Madame Arnoux, viene attribuita una carnagione ambrata e dorata.

L'adultera regale dell'epica omerica, Elena, come in certa misura anche l'omonimo personaggio di Verga, si era scelta seguendo la propria inclinazione il marito da lei successivamente abbandonato. A suo modo Elena Dorello diventa ella pure una creatura regale, la regina dei salotti più esclusivi, l'amante di aristocratici dal gran nome. Ma soprattutto Elena Dorello, dagli occhi e dai capelli scuri, è contrassegnata, come dice il cognome, dal colore dell'oro. Perfino la sua pelle è dorata, sia per dono di natura sia grazie allo scintillio delle luci durante le serate mondane: «La padrona di casa, più bella di tutte nel suo *pallore color d'ambra*, sembrava volesse eclissarsi nel fondo della poltrona, colla fronte sulla palma, il bel braccio ignudo *dorato* dai riflessi di tutta quella luce» (MDE, p. 105). Ancora: «Ella era realmente felice, [...] mentre andava pei suoi viali, nella sua vigna, nel suo podere, [...] al braccio di suo marito, il padrone, che le si inginocchiava ai piedi, dietro la siepe, e le baciava gli stivalini di pelle *dorata*» (ivi, p. 35). «La baronessa soleva stare in una cameraccia [...] ingombra di *mobili dorati*, di specchi» (ivi, p. 45); «In questo tempo Elena era occupatissima [...] a ricever visite nel suo *salottino color d'oro*» (ivi, p. 61); «mentre ella rideva e folleggiava in un *salone tutto oro*» (ivi, p. 64); «Nel salotto dai fiori azzurri tornava ad esser di lui, gli parlava guardandolo nello specchio [...], mentre si svestiva lentamente, al lume delle candele che *dorava la bianchezza pallida delle sue spalle*» (ivi, p. 63); «Nel *salottino color d'oro*, alla luce tranquilla della lampada, Elena, inginocchiata sul tappeto, si trastullava colla sua bambina» (ivi, p. 99); «Avrebbe voluto [...] avere anche lei per la sua bimba una balia dal costume pittoresco, *colle spalline d'oro*, tutta ricami e gale di nastri» (ivi, p. 101). «Il poetucolo, [...], aveva scritto una satira furibonda contro di lei [...]. – Ti rammenti, nel *salotto color d'oro?*» (ivi, p. 112).<sup>1</sup> Degno di nota è il fatto che il salotto color oro sia quello in cui la moglie si allontana progressivamente dal marito e il salotto dai fiori azzurri sia quello in cui al marito è possibile godere ancora di un poco di intimità con sua moglie. Il color dell'oro marca anzitutto, è ovvio, la tendenza di Elena verso il lusso, il suo culto delle apparenze, la frivolezza smodata e pagana.

Un cenno breve meritano ora i sistemi onomastici implicati in *AdP* e *MdE*, e la simbologia che a essi è sottesa o connessa; l'onomastica, si sa, è fondamentale per capire se un testo abbia stretto relazione con un altro testo e anche per intendere la qualità della relazione in oggetto. Il cognome Dorello è una sorta di calco dal cognome di Gemma (Roselli). La rosa è il fiore da cui Gemma è costantemente contrassegnata, il fiore che ella ama e dona a colui che ama. Il nome di battesimo della giovane allude sia al bocciolo o al fiore nascente sia, in modo imprecisato, alla pietra preziosa. Il nome Gemma Roselli marca il fatto che il personaggio è una fanciulla nella primavera della vita, un bocciolo gentile, che ama le rose; il nome Elena rende ovvia, anche agli occhi degli altri personaggi di *MdE*, la somiglianza tra l'adultera di Verga e quella dell'antica epica greca a causa della quale si accese guerra tra Achei e Troiani. Il contrassegno di

<sup>1</sup> Tutti i corsivi sono miei.

una regalità essa pure pagana e addirittura imperiale, esercitata solo nell'ultimo fatto narrato, viene impresso per via onomastica anche sul marito, Cesare. È questo un nome poco diffuso in Sicilia, specie nel mondo rusticano. Cesare è pure il primo legittimo detentore del cognome Dorello. Elena, grazie a Cesare, può appagare la propria inclinazione al lusso e acquistare il crisma di una simbolica regalità, una regalità d'acconto, se si vuole, della quale è insegna il colore dell'oro: «Sì, era stata educata come una principessa, don Liborio l'aveva detto. Aveva bisogno di vivere a quel modo, ciò la rialzava nella sua stima stessa, l'avrebbe resa più fiera e invulnerabile, rialzava anche lui, il marito che gliene dava il mezzo» (ivi, p. 105).<sup>1</sup>

In *MB*, programmaticamente, la protagonista è lei e tutto ruota intorno a lei, anche dopo la sua morte. L'Autore italiano vuole compiere la rivalutazione della sensibilità maschile, e così pure il Turgenev di *NdN*. *MdE* si contrappone a *MB* frontalmente, mentre la imita, e presenta un universo femminile scisso, manicheo: da una parte sta la madre e ciò che da lei promana (sorelle, ecc.), datrice di amore vero e capace di sacrificio assoluto per il figlio maschio; dall'altra parte stanno le donne che mirano alla seduzione dell'uomo, quale che sia la motivazione dalla quale sono mosse; queste donne sono negative e pericolose, e par che stregghino la vittima maschile. Di siffatte donne la narrativa di Turgenev della quale si è toccato è piena. Ma l'antitesi loro sono le femminili creature della luce, dalle quali promana un fascino delizioso, puro, quasi salvifico. In Verga l'uomo che lascia il mondo della madre per una donna a quel mondo estranea è una figura unilaterale, un 'tipo' (per usare un'espressione di derivazione hegeliana) senza sostanza: la vittima, ineluttabilmente destinata a perdersi, della maliarda; costui è invece vittima della propria mancanza di volontà nelle analoghe situazioni turgeneviane (*AdP*, *Fumo*).

<sup>1</sup> Si tratta di fantasticherie del marito, il quale inutilmente sogna che Elena si renda conto di quel che egli fa per lei: «Cesare che l'amava come ella voleva essere amata, che viveva solo per lei, pel lusso in cui la faceva brillare, per le gioie che le procurava» (*MdE*, p. 105).

Amministrazione e abbonamenti:  
ACCADEMIA EDITORIALE, Pisa · Roma  
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. \*\*39 050 542332, fax \*\*39 050 574888,  
E-mail: iepi@iepi.it

\*

*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa  
E-mail: accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it  
*Uffici di Roma:* Via Ruggiero Bonghi 11/b, I 00184 Roma  
E-mail: accademiaeditoriale.roma@accademiaeditoriale.it  
www.libraweb.net

Prezzi di abbonamento (2007):

Italia € 295,00 (privati), € 495,00 (enti, con edizione Online);  
Abroad € 595,00 (*Individuals*), € 795,00 (*Institutions, with Online Edition*).

Questo fascicolo doppio: € 340,00.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento c.c.p. n. 17154550  
tramite carta di credito (Visa, Eurocard, Mastercard, American Express).

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D. Lgs. 196/2003).

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

\*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta

della *Fabrizio Serra · Editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma,  
un marchio della *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2007 by

*Fabrizio Serra · Editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma,  
un marchio della *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

Stampato in Italia · Printed in Italy

\*

La *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma, pubblica con il marchio *Fabrizio Serra · Editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma, sia le proprie riviste precedentemente edite con il marchio *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*<sup>®</sup>, Pisa · Roma, che i volumi delle proprie collane precedentemente edite con i marchi *Edizioni dell'Ateneo*<sup>®</sup>, Roma, *Giardini editori e stampatori in Pisa*<sup>®</sup>, *Gruppo editoriale internazionale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma, e *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

\*

ISSN 0391-3368

ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ISBN 978-88-6227-029-8

SOMMARIO

PER MICHELE DELL' AQUILA

STUDI SU OTTOCENTO E NOVECENTO

A cura di Bruno Porcelli e Eugenio Refini

<i>Presentazione</i>	9
I. LETTERATURA DELL' OTTOCENTO	
ENZO NOÈ GIRARDI, <i>Le due culture nella Milano dell'Ottocento</i>	15
RUGGIERO STEFANELLI, <i>Note sul lessico dei Sepolcri</i>	25
FRANCESCO SBERLATI, <i>Longobardi e lessicografi. Filologia e storia in Manzoni</i>	35
STEFANO VERDINO, <i>Il poeta vincolato: Felice Romani tra rifacimenti e abbozzi. In appendice il frammento inedito dello Spartaco</i>	59
PIETRO GIBELLINI, <i>L'infelicità umana dalla lingua al dialetto: Marino riscritto da Mattei e da Belli</i>	75
STEFANO LAZZARIN, <i>L'altro, l'esotico e il perturbante nell' Alfier nero (1867) di Arrigo Boito</i>	83
RICCARDO SCRIVANO, <i>Il Petrarca di De Sanctis dalle Lezioni zurighesi al Saggio critico</i>	97
GIORGIO CAVALLINI, «Cose» e non «parole». <i>Un'esperienza del giovane Francesco De Sanctis tra il Collegio della Nunziatella e il caffè del Gigante</i>	105
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, <i>Echi di Turgenev in Verga</i>	113
GUIDO BALDI, <i>Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del 'diverso'</i>	121
MARCELLO CICCUTO, <i>Le immagini 'avverse' alla storia (scheda per Verga fotografo)</i>	129
RAFFAELE GIGLIO, <i>La critica d'arte minore di Salvatore Di Giacomo</i>	133
II. NARRATIVA MERIDIONALE DEL NOVECENTO	
ANGELO R. PUPINO, <i>Un romanzo «comico-umoristico»</i>	143
PASQUALE MARZANO, <i>Norvegia di carta: nomi e soprannomi nella novella pirandelliana Lontano</i>	153
BRUNO PORCELLI, <i>Stratificazione di miti e topoi nell'Uomo nel labirinto di Alvaro</i>	167
SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, <i>Stefano Pirandello giornalista e novelliere</i>	179
GIULIA DELL' AQUILA, <i>Via Rugabella come Montparnasse: intersezioni tra arti diverse nei racconti di Domenico Cantatore</i>	189
LEONARDO TERRUSI, «Il nome del paese era scritto su un muro...». <i>Dove si svolge Conversazione in Sicilia</i>	205
MARTA CHINI, <i>L'«aperto riscrivere» di Sciascia</i>	213
RAFFAELE CAVALLUZZI, <i>Paradigmi di lettura di un romanzo popolare d'oggi</i>	225
ANDREA RONDINI, <i>Camminare come Gary Cooper. L'estro quotidiano di Raffaele La Capria</i>	231
ALBERTO CASADEI, <i>Occidente per principianti di Nicola Lagioia: da Bari a Roma all'Italia al mondo</i>	253
<i>Notiziario</i>	261
<i>Libri ricevuti</i>	273