

mai nei termini del basso corporeo e della festa popolare, ma solo nelle forme controllate dall'intelletto, di marca tardo-illuministica: parodia, ironia, satira, sarcasmo.

Mi sembra qui chiarificatrice una citazione: «Sulla complessità del tono e dell'atteggiamento della poesia malinconica leopardiana di fronte al destino mortale e alla infelicità, si potrebbe veramente concludere con le parole del poeta applicate al suo stesso testo: — Non so se il riso o la pietà prevale —, intendendo per *riso* non la sola derisione, ma l'intero gusto dell'allegrezza disperata, dell'*esagerare*, compiacendosene (per rivalsa) o descrivere *studiosamente* e con distacco e superiorità, i propri mali» (p. 156).

Per Bonifazi sono le *Operette morali* a darsi come il testo più propizio al riso poetico, come le scritture più intimamente ridicole; il passaggio dai *Canti* alle *Operette*, nella nuova sceneggiatura del dialogato (il critico parla del *teatro* degli strani personaggi delle *Operette morali*, opera di variegata polimorfia attoriale), vede il riemergere dello stesso pensiero, ma trasformato in grottesco, mentre la permanenza della medesima constatazione di non senso dell'uomo e del mondo, della nullità della conoscenza, quindi, sollecita il riso. È lo stesso Leopardi a sostenere che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso e che bisogna consolarsi col riso, ridere dei mali comuni (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*).

Ma le *Operette*, accanto all'accordo dominante tragico-allegro, presentano varietà tonali e timbriche: la fantasia ridicola investe l'universo, il sole, i pianeti, le leggi cosmiche e adotta l'umorismo fiabesco, il gioco di parole, il motto ironico, la comunicazione fantasiosa e grottesca.

Bonifazi, oltre che descrittore della varia fenomenologia del riso nell'opera leopardiana, ne è anche interprete; e mi pare di cogliere ben sintetizzato in una nota il modello del commento.

Scriva il critico: «L'umorismo delle *Operette* può facilmente essere fatto rientrare nello schema freudiano della trasformazione di energia psichica e del suo sovrinvestimento nell'istanza adulta e paterna, che riconosce l'inconsistenza delle cause della paura o del dolore dell'io, trattandolo come un bambino. [Dice Freud]: — L'umorismo vuol significare: — Guarda, così è il mondo che sembra tanto pericoloso. Un gioco infantile, buono appunto per scherzarsi su! —» (p. 164, n. 3).

Questa citazione freudiana ci introduce agevolmente al secondo contributo, a mio parere importante, del saggio di Bonifazi, contributo deversato per intero nel cap. V, «Un'immagine antica: la "camera oscura"».

Bonifazi allinea le primissime pagine della scrit-

tura leopardiana e individua i tratti di una scena primaria: la camera in cui il bambino giace abbandonato e spaventato, i divieti parentali (riassunti nella proverbiale e fiabesca figura del lupo cattivo, del lupo divoratore) che gli precludono o riempiono di sensi di colpa ogni uscita dallo spazio rigidamente prefissato (con tutte le varianti e sostituzioni e simbolizzazioni altre, di queste figure base, sulla scacchiera della scrittura successiva).

Si è spesso parlato di Proust per Leopardi; la lettura di Bonifazi mi pare porti a far coincidere questi primi ricordi del romanzo di famiglia leopardiano con l'avvio della *Recherche*: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure ... ecc...».

È merito allora non secondario del critico aver sorpreso, senza pesantezze deterministiche, questo *primum* biografico, all'origine di molti dei più costanti modi del vedere e del sentire della poesia leopardiana.

CARLO ANNONI

G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. JANNUZZI - N. LEOTTA, Milella, Lecce 1983. Un volume di pp. LXXI - 253.

Tempi propizi per la filologia verghiana. La cessazione dei diritti d'autore (1978) da una parte e l'istituzione pressoché contemporanea di un Centro nazionale di studi verghiani (con la devoluzione del fondo dello scrittore, prima inaccessibile, alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania) dall'altra, hanno dato il via a tutta una serie di importanti lavori di carattere testuale, sulle opere già note e sugli inediti.

Cito come esempi l'edizione critica del *Mastro don Gesualdo* a cura di Carla Riccardi e l'imminente edizione critica dei *Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco; l'accrescimento di un testo teatrale del catalogo verghiano (mi riferisco a *I nuovi tartufi*, a cura di Carmelo Musumarra); mentre prosegue, a cura di diversi studiosi (mi limito a citare Raya e la Finocchiaro-Chimirri) la pubblicazione di nuove, numerose, lettere (e sarà un bel problema, poi, la riunificazione dell'epistolario verghiano). Queste *Prose d'autore* (Introduzione e apparato critico a cura di Lina Jannuzzi. Testi e note ai testi a cura di Ninfa Leotta) ci fanno conoscere abbozzi di drammi inediti.

Si tratta in sostanza della stratigrafia di quattro testi: *L'onore*; *La commedia dell'amore*; *La sposa di Gerico*, *Dolores*, *Cenerentola* (tre avvii per la riduzione teatrale di *Storia di una capinera*); *Il mistero*.

Il meno interessante è senza dubbio l'ultimo, an-

che se praticamente compiuto: un atto unico, di argomento quasi identico a *Cavalleria rusticana*, scritto avendo in mente già l'utilizzazione come soggetto melodrammatico (la Jannuzzi stampa anche il libretto trattato dal maestro G. Monleone, con chiose autografe del Verga). Certo, è un tassello in più della notissima polemica Verga-Mascagni; la data è 1908.

Decisamente più singolare è *L'onore* (non andato oltre le tre prime scene dell'Atto primo, nel progetto iniziale in 4 atti, attestato all'altezza del 1869; e oltre le prime otto scene, sempre dell'Atto primo, nel rifacimento iniziato tra il 1874 e il 1876).

La singolarità sta nel fatto che *L'onore*, pur affondando le radici nel clima de *I carbonari della montagna*, presenta tra i personaggi (mi riferisco a *L'onore 2*) una duchessa delle Gargantas (titolo concorrente, è noto, e poi caduto, per il progettato terzo romanzo del ciclo dei *Vinti*, *La duchessa di Leyra*) e un avvocato Scipione, aspirante deputato (indiscutibile antecedente de *L'onorevole Scipioni*, quarto dei *Vinti*). È una prova in più della cautela che bisogna adottare nel periodizzamento dell'opera verghiana; si ripetono invece ancora, con eccessiva facilità, le rigide partizioni in blocchi all'interno del catalogo dello scrittore siciliano; acquista invece una carta in più, se ce ne fosse bisogno, la tesi di Debenedetti, che vede un movimento a spirale, cioè come di ritorno, da posizioni più avanzate, su alcuni punti fissi, *obsédants*.

Ho ripreso da altra angolazione una osservazione già fatta dalla Jannuzzi nella sua bella Introduzione (si veda in particolare a p. XIV).

Anche *La commedia dell'amore* (Verga non andò al di là di poche scene, nelle successive riprese fra il 1885 e il 1896; segnalo una variante, messa a testo, del titolo — *Le farfalle* — e altre varianti proposte nelle lettere di quegli anni: *Civettando*, *Al gioco d'amore*, *A Villa d'Este*), conferma, con la sua datazione, quanto si diceva a proposito dell'*Onore*: dramma borghese, alla maniera di *Eva*, *Eros* ecc..., insiste sul decennio più grande, e quindi verista, del Verga. Vengono in mente altre distinzioni debenedettiane tra volere dell'artista e volere dell'arte; tra biografia profonda e biografia sociale.

Il volere dell'artista e il ruolo sociale dello stesso aspirano al riconoscimento della società egemone, la borghesia, attraverso testi che la rappresentino; il volere autonomo dell'opera d'arte e la biografia profonda dell'artista vogliono fermare le grandi immagini dell'arcaico, del primitivo, dell'omerico, le immagini delle madri, in una parola, prima che la radicale mutazione di civiltà le travolga.

A proposito della *Commedia dell'amore*, con fine e pertinente intento documentario — quel che si dice il colore del tempo! — vengono riprodotte

le fotografie di interni e di esterni del Grand Hotel Villa d'Este, presso Cernobbio (Como), che Verga s'era fatte mandare quando lavorava alla *pièce* in questione (si veda a p. XXIX dell'Introduzione).

Ma Verga non è Mann (i *Buddenbrooks* sono lì vicini, 1901) ed ogni testo sulla cosiddetta «Società» è destinato a rimanere debole e di maniera; diciamo meglio: la «Società» come modo di vita, non come modo di scrittura.

Il tentativo di trasposizione teatrale della *Capri-nera* cade tra il '93 e il '94; anche questo personaggio, oltre a rimandare al romanzo di venti anni prima, è fraterno alla Rita de *I carbonari*: ulteriore prova dello slittare e sovrapporsi, dentro caselle una volta credute impermeabili, di personaggi e situazioni.

Mi resta da concludere sulla precisione e l'accuratezza con cui i materiali sono stati editi e risistemati nella sequenza diacronica pertinente alle singole serie.

Propongo una minima integrazione all'*Errata corrigé*: a p. 43, riga 16, «sue» andrà corretto in «sua»; a p. 63, righe 19-20, il «rancume» (francese, per il corretto «rancune» = rancore) è verghiano o una svista del compositore?; a p. 121, riga 9, «Ricommicia» sarà «Ricomincia»; infine, a p. 237, non mi risulta chiaro se *Costumi dei personaggi* sia in appendice al testo che precede o apra quello che segue.

CARLO ANNONI

I. SVEVO, *Una vita*, a cura di B. MAIER, Studio-Tesi, Pordenone 1985. Un volume di pp. 396.

È il primo volume dell'edizione critica dell'opera sveviana. Maier adotta il testo del 1892 (testo dell'edizione Vram, Trieste), come quello riveduto e approvato direttamente dall'autore; non accoglie più, come era avvenuto per la vulgata, instaurata dalla seconda edizione postuma, Morreale, Milano 1930, e diventata d'uso e diffusione corrente con la terza edizione, questa volta Dall'Oglio, Milano 1938, «una lunga serie di correzioni manoscritte, a penna e a matita, che il genero di Svevo, Antonio Fonda Savio (1895-1973), apportò, per desiderio dell'autore, a un esemplare di *Una vita*, esistente nell'archivio della signora Letizia Fonda Savio, figlia del romanziere» (p. 385).

Tali correzioni risalgono a uno o a due anni prima della morte dell'autore, sono migliorative, dal punto di vista linguistico, ma sono ormai lontane circa quarant'anni dal testo originale e non ne possono essere perciò considerate la lezione definitiva (sarebbe lo stesso che considerare *Senilità* 1, 1898, come una redazione di *Senilità* 2, 1927).