

Visitare la letteratura

Studi per Nicola Merola

a cura di

Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani
Caterina Verbaro



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina:
Corrado Govoni, *Il Palombaro*, Poesia visiva, 1915

© Copyright 2014
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673919-3

Su una svolta di Verga novelliere

Pierluigi Pellini

1. Con *Rosso Malpelo* (estate 1878), Verga mette a punto, ispirandosi all'*Assommoir* di Zola (che è dell'anno precedente), quella delega della narrazione a una voce popolare, e tendenzialmente corale, che è la prima e la più importante fra le caratteristiche formali del testo verista. Ma l'«eclissi» del narratore borghese, che lascia la parola (in misura più o meno estesa) alla sintassi e alla visione del mondo dei personaggi, e non a caso è sperimentata da Verga in primo luogo ricorrendo a un genere letterario caratterizzato da «istituzionale irreferibilità alla persona dell'autore»¹, non è l'unico elemento che accomuna i racconti di *Vita dei campi*. Escludendo il testo liminare, *Fantasticheria*, divagazione metaletteraria e sinopia dei *Malavoglia*, e *Guerra di santi*, che per registro almeno in parte ironico e struttura sfrangiata merita un discorso a parte (ci tornerò), le altre sei novelle, se dal punto di vista tematico – come già dichiara il titolo della raccolta – si ricollegano al filone campagnolo (di norma caratterizzato da un impianto bozzettistico, articolato per giustapposizione di molteplici episodi), da quello strutturale presentano piuttosto una parentela con il racconto a *pointe*, in cui – come vuole la celeberrima definizione della novella formulata da Poe, e spesso ripresa nel Novecento, da Boris Ejchenbaum e da molti altri studiosi (ma presumibilmente ignota a Verga, anche se il possibile tramite di Baudelaire rende il rapporto non del tutto inverosimile) – la trama è unica e lineare, tutto converge verso un unico «effetto» e il baricentro del testo grava sul finale².

È vero che la prima parte di una novella come *Jeli il pastore* presenta ancora scenari apparentemente idillici e una struttura cumulativa, circolare; ma nella raccolta cinque testi su sei hanno un *explicit* forte: quattro un omicidio (*Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *Pentolaccia*), uno la morte del protagonista (*Rosso Malpelo*); e il sesto, *L'amante di Gramigna*, presenta certo una conclusione 'in levare', su cui mi soffermerò fra breve, e nondimeno è incentrato su una vicenda ricca di *suspense* e *pathos* (una passione trasgressiva; la caccia al bandito e alla sua amante).

Nulla di più lontano, in generale, dalla poetica naturalista del *lambeau d'existence*, della sciatta, ripetitiva, inconcludente banalità quotidiana, imposta come

¹ Nicola Merola, *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, p. 33.

² Mi limito a rinviare a Boris Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 238-247 (oltre che, ovviamente, a Edgar Allan Poe, *I «Twice-Told Tales» di Hawthorne*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. 1380-1391).

tema letterario decisivo della modernità dall'*Éducation sentimentale* di Flaubert e fatta propria – in nome dell'ideale del «livre sur rien» – dal naturalismo più intransigente e appunto flaubertiano, quello che può essere riassunto nella formula, peraltro mai usata da Zola, della *tranche de vie* (l'etichetta sarà coniata nel 1890 dal drammaturgo Jean Jullien). Quella di *Vita dei campi* è invece una poetica del *fait divers*, come dichiara anche il calco verghiano nella lettera dedicatoria dell'*Amante di Gramigna* («i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*»³). Il *fait divers*, il fatto di cronaca, per sua stessa natura è paradossale sintesi di realismo quotidiano e eccesso romanzesco: è l'evento straordinario, violento, avventuroso, ma calato nella meschinità della vita di ogni giorno. E infatti di questa poetica ossimorica, sia detto per inciso, è figlio un altro ossimoro, il melodramma verista: che non a caso trova il suo archetipo in *Cavalleria rusticana* (novella, *pièce* teatrale e opera).

Quando Verga, nella stessa lettera dedicatoria, dichiara di voler narrare solo «il punto di partenza e quello d'arrivo», non sta semplicemente difendendo la sobrietà naturalista, contrapposta ai compiaciuti e ridondanti ricami della narrativa psicologica (e dello stesso Verga mondano); sottolinea anche la persistente linearità di una storia raccontata sì di scorcio (o «di sbieco», come dirà in una lettera a Cameroni), e non di rado con ulteriore sacrificio anche degli antefatti, del «punto di partenza» – in omaggio a quell'impulso dello scrittore a tagliare i preliminari, che in modo assai efficace Nicola Merola ha definito arte dello 'scapitozzare'⁴ –, ma pur sempre ricca di intensità drammatica, e mai priva di una conclusione forte.

Quando Pirandello, meno di vent'anni più tardi, sulla scorta di Tommaseo si farà sostenitore di una profonda affinità fra novella e tragedia, insisterà precisamente sulla predilezione della narrativa breve (opposta alla minuzia analitica del romanzo) per i «momenti culminanti»; per gli snodi decisivi di una vicenda di cui sono messi in luce «gli ultimi passi, gli eccessi insomma». In questo senso va inteso il parallelo (che insiste anche sul rispetto per le unità di spazio, tempo e soprattutto azione): «la novella e la tragedia classica, pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano»⁵. Non c'è affatto, né nel Verga di *Vita dei campi*, né nel giovane Pirandello saggista, una poetica della parzialità e della frammentazione⁶. Al contrario, c'è una rivendicazione di essenzialità tragica, in continuità con una tradizione teorica che affida alla narrativa breve, con Goethe, il compito di rappresentare un evento alla lettera inaudito («unerhörte Begebenheit»); e, con Poe, quello di mirare a un massimo di concentrazione testuale e a un «effetto» fortemente unitario.

Le cinque novelle che, in *Vita dei campi*, adottano il finale tragico e forte per ec-

³ Le citazioni dei testi verghiani sono tratte da Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979.

⁴ Cfr. N. Merola, *Verga novelliere*, in *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 106-110.

⁵ Luigi Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», 16 febbraio 1897, riproposto in «Allegoria», III, 8, 1991, pp. 158-160, a cura di F. Rappazzo.

⁶ Forzata appare la lettura decisamente modernista del saggio pirandelliano proposta da Arrigo Stara, *Il racconto italiano nell'età della «short story»*, in *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della «short story»*, a cura di S. Zatti, A. Stara, in «Moderna», XII, 2, 2010, p. 42.

cellenza (e proprio per questo rifiutato dai teorici del naturalismo), la morte⁷, presentano anche un protagonista (o una coppia di protagonisti) capace di assurgere al ruolo di eroe. Si tratta di eroi marginali, e sempre sconfitti: non per questo meno grandeggianti. Di eroi il cui punto di vista è spesso contestato da quello di un narratore popolare maldisposto (primo fra tutti, la voce corale che racconta per lunghi tratti la storia di *Rosso Malpelo*): nondimeno, sollecitano l'identificazione (parziale o totale) del lettore. Linearità narrativa, centralità dell'eroe, centralità dell'evento drammatico, appello a una risposta simpatetica del lettore, non escludono l'ambivalenza. In modo esemplare, la battuta finale di Jeli («Non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...») fa le spese di una duplice ironia: quella del narratore popolare (perché 'Corna d'oro' non ha diritto al delitto d'onore) e quella di un lettore borghese che ha superato il retaggio del codice d'onore (non necessariamente un tradimento va lavato col sangue). Eppure la logica ingenua e regressiva di Jeli chiede anche ambigua approvazione.

La struttura drammatica di novelle intrise di *pathos* – anche quando, come in *Rosso Malpelo*, esibiscono il disincanto di una visione pessimista e materialista – non esclude dunque la modernità dell'aporia. Questo restano, però, i capolavori di *Vita dei campi*: vicende melodrammatiche, non meno romantiche che veriste. Perciò hanno sempre riscosso il plauso di una critica idealista, o solo superficialmente post-crociana, nostalgica di *romance* (da Luigi Russo a Roberto Bigazzi⁸). Spesso a scapito delle *Novelle rusticane*.

2. A questo proposito, la ricezione dell'*Amante di Gramigna* mi pare illuminante: ricordato il più delle volte solo in grazia della lettera dedicatoria a Salvatore Farina che lo apre, il racconto (anzi «l'abbozzo di un racconto», come dice Verga) ha trovato più estimatori nella sua prima versione in rivista, *L'amante di Raja*, 1880, che in quella originale in volume dello stesso anno (della versione rimaneggiata del 1897 non mette conto parlare: se non per sottolineare, come è stato opportunamente fatto da Nicola Merola⁹, la strategia variantistica volta a restituire qualche dignità a Gramigna, risparmiandogli di apparire «piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella»).

Vale la pena di riportare un giudizio di Carla Riccardi, del 1977, più volte citato con consenso dalla critica successiva: «oltre a cambiare il titolo l'autore modifica profondamente la struttura narrativa, svolgendo con ampiezza e inevitabilmente banalizzando le poche pagine della "Rivista minima", stringatissime, ma perfette per l'essenzialità, il ritmo, la creazione di un'atmosfera favolosa e quasi epica del racconto. L'ampliamento causa una tale dispersione degli elementi narrativi della novella, un così stupefacente scadimento da far supporre che il Verga l'abbia attuato solo per

⁷ Sull'*explicit* nella narrativa ottocentesca, cfr. Annalisa Izzo, *Telos. Il finale nel romanzo dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 2013.

⁸ Del primo, mi limito a citare il classico *Giovanni Verga* [1920], Roma-Bari, Laterza, 1995; del secondo, il sempre interessante *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975.

⁹ Cfr. N. Merola, *La dottrina dell'impersonalità e «L'amante di Gramigna»*, in *La linea siciliana nelle narrazioni italiane* cit., p. 98: uno dei rari interventi critici che si soffermano in modo analitico sia sulla dedicatoria, sia sul racconto.

venire incontro alle esigenze dell'editore che si lamentava dell'esilità del volume»¹⁰.

L'ipotesi filologica sarebbe alquanto difficile da suffragare – Verga è sempre tormentato dai debiti e dalle sollecitazioni degli editori, il che non gli impedisce di buttar via regolarmente porzioni anche consistenti di testo, quando non è convinto dei risultati. E inessenziale mi pare anche la *querelle* estetica: volendo, potremmo convenire che le due versioni della novella sono ugualmente bruttine (e la terza, del 1897, ancora peggio). O che sono entrambe, a modo loro, capolavori. (Probabilmente la verità è nel mezzo: resta a mio parere ingiustificata la scarsa attenzione della critica per la storia di Peppa). Quel che importa è la descrizione e l'interpretazione di un cambiamento strutturale decisivo. Riccardi evoca favola e epica, per dar conto della concentrazione drammatica del testo in rivista: tanto cronologicamente compatto (Raja è catturato «poco tempo dopo» che Peppa lo raggiunge alla macchia; nel testo in volume passa invece circa un anno), da non lasciar tempo alla disillusione della ragazza: che nel testo in volume viene maltrattata e perfino picchiata dall'amante, mentre sulla «Rivista minima» non si fa parola della breve convivenza fra i due.

La prima versione preserva insomma il *topos* dell'*amor de lonh*, dell'innamoramento a distanza, e della passione assoluta. Lo traspone dall'ambito cortese a quello contadino, ma non ne svilisce la romantica purezza. Soprattutto, in rivista è brevissima e assai diversa la 'coda' narrativa, che informa il lettore sulla sorte di Peppa dopo il processo in cui è assolta – mentre il brigante è ovviamente condannato. La donna abbandona il paese, perché «la lupa aveva sentito il bosco»: implicito riferimento a un'altra novella di passione assoluta (e speculare: tanto fisica e *in praesentia*, quanto quella di Peppa è tutta giocata nell'immaginazione), ovviamente *La lupa*. Va a «gironzare tutto il giorno dinanzi al carcere dove era rinchiuso Raja», non riuscendo a star lontana dall'amato, dal padre del suo bambino, dall'uomo cui la lega un sentimento la cui ostinata violenza pare degna – è vero – di una favola o di un racconto epico.

Il testo in volume si sofferma più a lungo sul 'dopo', su quella «*Nachgeschichte* dei personaggi principali» che secondo Ejchenbaum è tipica del romanzo, e di norma assente dalla novella (caratterizzata come genere, secondo lo studioso, dalla coincidenza fra «punto culminante» dell'intreccio e finale; mentre gli «epiloghi», che prolungano il racconto oltre l'acme narrativa, sarebbero tratto specificamente romanzesco¹¹): con un violento effetto di desublimazione, mentre Raja è trasferito «di là del mare», la protagonista continua a vivacchiare intorno al carcere, ormai ridotta a essere «lo strofinaccio dei carabinieri». La riscrittura accentua la bipartizione del racconto, solo accennata nella prima versione. Se la vicenda principale si conclude con la cattura dei fuggiaschi, l'ultima pagina costituisce una sorta di appendice 'dopo la fine', con movimento che sarà tipico di molte novelle di Maupassant – fra le più celebri: *Une partie de campagne* e *La parure*, di qualche anno successive; ma anche nel tempo più compatto di *Boule de suif* si può osservare qualcosa di simile: dopo il sacrificio, la protagonista è emarginata anziché ringraziata (Verga verosimilmente ha

¹⁰ Carla Riccardi, *Il problema filologico di «Vita dei campi»*, in «Studi di filologia italiana», XXXV, 1, 1977, p. 304.

¹¹ B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa* cit., p. 240.

letto la storia della prostituta di Rouen, compresa nel celebre volume delle *Soirées de Médan*, nella primavera del 1880, cioè qualche mese dopo la pubblicazione dell'*Amante di Raja* e poco prima di metter mano all'edizione in volume di *Vita dei campi*; ma non mi azzardo a suggerire una derivazione diretta: indipendentemente dalla ricerca di più o meno plausibili fonti, mi interessa mettere a fuoco una precisa tipologia strutturale¹²).

Quello che leggiamo nell'*Amante di Gramigna*, come in molti testi di Maupassant, è una sorta di secondo finale, ottenuto grazie a un salto temporale (parziale o totale) molto consistente (mesi, o anni), e dunque grazie a un tipo di 'montaggio' fondato sull'ellissi (e secondo alcuni *ante litteram* cinematografico¹³): un montaggio capace di proiettare su tutta la vicenda la tragica ironia del 'senno di poi'. Per seguire l'assoluto romantico di una passione ribelle, Peppa ha mandato a monte un matrimonio con un ottimo partito, il benestante e belloccio 'candela di sego'. Alla fine, disillusa da un amante brutto e privo di affetto, la protagonista della novella di Verga si riduce a servire, con «una specie di tenerezza rispettosa», gli uomini in divisa che gliel'hanno sottratto; addirittura, «quando li vedeva col pennacchio, e gli spallini lucenti, [...] se li mangiava cogli occhi».

L'assoluto romantico è perciò derubricato a «ammirazione brutta della forza», quasi indifferente alla natura del suo oggetto (il brigante o i servitori della legge). La passione per il bandito si rivela attrazione tutta cerebrale, astratta (e masochista), per le insegne della potenza e della violenza, addirittura si trasforma in volgare fascino delle divise: non più incarnazione rurale dell'*amor de lonh*, e nemmeno più «lupa» (il paragone animale scompare infatti dal testo in volume), Peppa diventa piuttosto una Bovary contadina – destinata agli squallori dell'inautenticità, come tutte le discendenti di Emma.

È vero perciò che «l'amore inteso come dedizione assoluta e suprema» (Luperini¹⁴) è mito romantico ancora centrale in *Vita dei campi*; ma *L'amante di Gramigna* è testo interessante (e tutto sommato bello, secondo me) non perché documenti il «persistere dell'ideale romantico dell'amore» (ancora Luperini¹⁵), ma al contrario perché ne decreta il definitivo superamento: non solo a livello tematico (con un *explicit* all'insegna del più brutale disincanto), ma anche a livello strutturale: con l'abbandono del finale unico e forte, che dà risoluzione a una trama lineare, a favore del finale doppio (o plurimo) e ironico. Un tipo di finale che caratterizzerà molte fra le migliori novelle degli anni Ottanta, di Verga come di Maupassant.

¹² Peraltro, che Verga abbia sempre negato ogni influsso di Maupassant sulle proprie novelle (cfr. in particolare il *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2004, p. 482) è constatazione di scarso valore probatorio.

¹³ Sulla tecnica del montaggio nel Verga dei testi brevi mi limito a rinviare a Romano Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 89-102. Ma sulla «soppressione d'alcuni tratti del racconto» in Verga diceva cose acutissime già Massimo Bontempelli, *Verga*, in *Introduzioni e discorsi*, Milano, Bompiani, 1964, p. 123.

¹⁴ R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga* [1968], Novara, De Agostini Scuola, 2009, p. 63.

¹⁵ Ivi, p. 64.

3. Fenomeni strutturali in parte analoghi possono essere osservati nella seconda fra le tre novelle di *Vita dei campi* (la terza essendo *Pentolaccia*) che meno plausi hanno raccolto fra la critica: *Guerra di santi* pare (e nella sua prima parte in buona parte è) null'altro che un bozzetto comico, che sfrutta il *topos* consueto delle rivalità di campanile – nella fattispecie, fra due quartieri della stessa cittadina. A dare stoffa al testo non basta la consapevolezza, evidente fra le righe, che la rivalità fra San Rocco e San Pasquale ne copre in realtà una prettamente economica: fra i contadini del paese alto e i conciatori, un tempo miserabili («che ognuno se li rammentava senza scarpe ai piedi») e ora «arricchiti come porci», del quartiere basso; oltre a farsi strumento di meschine vendette politiche e/o private («l'assessore l'ha contro il vice-pretore»). E non basta nemmeno l'impazienza del delegato di monsignore, che mentre fa da untuoso paciere pensa seccato «alle messi» già mature «delle sue parti»: prete affarista come il Reverendo delle *Rusticane* e il canonico Lupi del *Mastro*. Decisivo è piuttosto che una tragedia collettiva, il colera, venga a stemperare la disputa di campanile, rendendone manifesta l'inessenzialità. Il conflitto era di poco conto, il *pathos* effimero, la commedia di pura superficie: eppure ha fatto feriti, ha mandato a monte (almeno temporaneamente) un matrimonio. La battuta finale di Saridda («La volete finire, [...], che poi ci vorrà un altro colera per far pace») ha l'effetto straniante di proclamare la sistematica relatività di ogni passione. E la novella rimane in sospenso: non si conclude né con la morte né con il matrimonio dei protagonisti, ma con una disincantata convalescenza.

Se il registro comico è lontanissimo da quello, cupissimo, delle *Rusticane*, per l'assenza di un personaggio centrale (sostituito da una collettività anti-eroica), per la desultoria inconcludenza della trama (che sembra rimaner sospesa) e per il sistematico depotenziamento di ogni passione (che non sia quella dell'interesse), la modesta *Guerra di santi* annuncia le strutture prevalenti nella seconda raccolta verista. Dove vige certamente, rispetto a *Vita dei campi*, una maggiore varietà formale, nella costruzione dell'intreccio come in quella dei finali, ma in un contesto caratterizzato sempre dall'assenza di individualità eroiche (o anti-eroiche) e dallo sfrangiarsi di un racconto non più volto all'«effetto» del finale.

Guerra di santi, come la riscrittura dell'*Amante di Gramigna* importano, più che in sé, come sintomo di quella trasformazione strutturale che darà vita ai capolavori delle *Rusticane* – a novelle corali e volutamente 'inconcludenti' come *Pane nero*, la cui modernità (mi discosto qui dalla ricostruzione storiografica proposta dagli interventi, peraltro assai importanti, di Luperini) è molto più pronunciata e portatrice di futuro rispetto a quella (a sua volta indubbia) dei testi più celebri di *Vita dei campi*¹⁶.

Non sarà un caso che proprio di *Pane nero* esista un primo abbozzo, in cui compare Nanni, il *pater familias* sul cui decesso si apre la versione definitiva della novella, è ancora vivo. In una minacciosa sera d'inverno, lascia il figlio minore, Carmenio, a guardia delle pecore, e torna in paese in cerca di provviste. Il ragazzo, impaurito

¹⁶ Cfr. R. Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna* cit.; e Idem, *Il trauma e il caso: alcune ipotesi sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in *Tipologia della narrazione breve*, a cura di N. Merola e G. Rosa, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 63-76.

dalla neve e suggestionato dal ricordo dei racconti di veglia («storie di streghe che montano a cavallo delle scope»), trascura di rincorrere il gregge nel recinto (rimanendo immobili, gli animali rischiano il congelamento): la mattina successiva molte pecore hanno il cimurro, moriranno. Il danno economico costringe padre e figlio a trovare un lavoro salariato. È evidente la ripresa dello schema di *Jeli il pastore*: un *incipit* quasi idillico; una descrizione della vita pastorale che non rifugge i *topoi* bucolici (veglie nel palmento, uno «zufolo di canna», «grilli» e «lodole»), sia pure evocati dal ricordo a risarcimento di un presente di terrore; un protagonista ragazzo; una negligenza che provoca una decadenza al tempo stesso economica, esistenziale e simbolica – Carmenio, come Jeli, perde l'innocenza e il lavoro; è costretto a entrare nella storia, a sottomettersi alla dura legge dell'utile.

Invece nella redazione definitiva della novella, s'è detto, il padre muore all'*incipit*, negando da subito ogni possibile idillio. E del primitivo abbozzo restano tracce consistenti in due episodi. Uno, prossimo al centro del racconto, riprende il motivo della negligenza. Ma Carmenio custodisce le pecore del cinico curatolo Vito, non del padre, in una campagna malarica; abbattuto dalle febbri, si addormenta e non impedisce al gregge di danneggiare le coltivazioni del vicino. Causa della disgrazia non sono più la violenza della natura e le paure superstiziose del bambino, ma una precisa dinamica storica di sfruttamento: curatolo Vito manda consapevolmente il ragazzino in una zona malsana («Potevo forse stare nella malaria a guardare le pecore?»), per di più fingendo di compiere un'opera buona («il ragazzo lo teneva proprio per carità»: l'indiretto libero ha effetto straniante).

Il secondo episodio è il finale, dove sono recuperate con minime varianti parti consistenti dell'*incipit* primitivo: che risulta così significativamente dislocato all'altro capo del testo. Il fluire dei ricordi del ragazzo (i racconti di veglia, come in *Nedda*; le zufolate estive, come in *Jeli il pastore*; le festività natalizie) perdono ogni fascino inaugurale, per essere associate all'agonia della madre. La novella risulta dunque 'scapitozzata', direbbe Nicola Merola: inizia con la morte del padre, non con l'infanzia del figlio; la tecnica del montaggio sostituisce la linearità cronologica della prima stesura¹⁷, distribuendo le vicende dei tre fratelli senz'ordine apparente, senza ricorso alcuno alla *suspense*; e le incornicia fra le morti dei due genitori, con effetto di circolare ripetizione del noto, di eterno ritorno di una quotidianità disforica. Quasi che Verga volesse mettere in pratica un precetto formulato pochi anni più tardi da un altro maestro della narrativa breve moderna, Anton Čechov: «Credo che quando un autore ha finito di scrivere una novella, dovrebbe cancellare l'inizio e la fine»¹⁸.

¹⁷ In proposito, cfr. C. Riccardi, *Trasgressione sociale e stilistica nella narrativa verghiana*, in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Firenze, Olschki, 1991, pp. 158-62.

¹⁸ Anton Pavlovič Čechov, *Epistolario*, vol. I, a cura di G. Venturi e C. Coisson, Torino, Einaudi, 1960, p. 247.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2014