

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## Dalla Francia all'Italia: Capuana, De Roberto e il romanzo italiano

Claudia Carmina

Nel mondo della creazione artistica, come nella natura vivente, le specie appaiono, vivono più o meno a lungo e poi danno luogo ad altre più o meno diverse. Il poema e la tragedia hanno fatto il loro tempo come gli ittosauri e i teromorfi; sono finiti con gli elmi e gli scudi, coi manti e le corone: roba da museo. Al giorno d'oggi che i re, quelli che restano, portano il cappello a cencio e le scarpe con le gomme, e i militari si vestono di grigio per non lasciarsi scorgere da lontano, e gli eroi si trovano, quando si trovano, nel corpo dei pompieri o tra i casellanti delle strade ferrate, non vi sono altre forme possibili che il romanzo o la novella e il dramma o la commedia. Il naturalista ricostruisce con senso religioso i formidabili giganti della fauna antica, ma non nutre la folle idea di riportarli in vita. Io m'inginocchio dinanzi a Sofocle, ma rido di chi presume mettere al mondo nuovi «Edipi».<sup>1</sup>

L'evoluzione dei generi letterari va di pari passo all'evoluzione dei costumi: ecco quanto afferma in sostanza Federico De Roberto per bocca del professore Perez in questa pagina tratta dal dialogo che apre il romanzo *La messa di nozze* del 1911. L'avanzare della modernità, con la democratizzazione dei rapporti sociali, ha prodotto un rivolgimento radicale nel sistema aperto e dinamico della tradizione letteraria, portando alla graduale canonizzazione di generi prima considerati “minori”, come il romanzo. Proprio il romanzo, per De Roberto, ha acquisito nell'Ottocento una rilevanza inconsueta e si è imposto al centro dell'universo letterario fino a diventare il cuore stesso della letteratura.

La consapevolezza del primato del genere romanzo, qui dichiarato a chiare lettere e riconosciuto già da Verga nella lettera dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*, matura però in De Roberto sin dagli anni del suo apprendistato di scrittore, quando, ancora giovanissimo, stabilisce i primi contatti epistolari con Luigi Capuana. La fitta corrispondenza tra i due copre un lungo arco di tempo che va dal 1881 ai primi anni del Novecento, e registra la vivacità di un intimo sodalizio amicale, in cui la complicità e l'affetto sono cementati dalla condivisione delle scelte letterarie. Da una parte, allora, a partire dal 1881 De Roberto sottopone all'attenzione dello scrittore più affermato le recensioni di volta in volta pubblicate, per discutere con lui di idee e di congetture critiche; dall'altra si dimostra assai sensibile ai consigli e ai suggerimenti di lettura proposti dal corrispondente. De Roberto è sollecitato dall'alacre pungolo di Capuana ad esplorare le opere più innovative della narrativa coeva e concerta, insieme all'amico, tutto un pianificato sistema di scambi e di prestiti, grazie al quale i libri circolano velocemente dalle mani dell'uno a quelle dell'altro. In questo modo l'epistolario si

---

<sup>1</sup>FEDERICO DE ROBERTO, *La messa di nozze*, Sellerio, Palermo 1993, p. 20.

offre come un piccolo *specimen* dell'ideale indice dei volumi letti grazie all'intermediazione di Capuana. I nomi che s'incontrano nelle lettere sono prioritariamente quelli degli scrittori francesi: su tutti ricorre quello di Zola, ma una presenza importante hanno anche i de Goncourt, Balzac, la Sand, Daudet, Bourget e soprattutto Flaubert.

Le scelte di lettura comportano sempre una certa imprevedibilità e una qualche parzialità nel gioco delle omissioni e delle inclusioni. Così, nella generale compattezza del *pantheon* delle frequentazioni letterarie dei due corrispondenti, il capriccio delle predilezioni e delle idiosincrasie acquista la valenza di una scelta funzionale. Anche le esclusioni possono allora stupire per la loro singolare eloquenza: sorprendentemente neanche una riga è dedicata a Maupassant né a Stendhal, autori entrambi cari a De Roberto più ancora che a Capuana. Di fatto, per una ragione anche anagrafica, oltre che di prestigio, è Capuana ad orientare l'andamento della corrispondenza. Come ammette con giocosa ironia, le sue lettere «piovono fitte come la grandine, seccantissime più di questa»:<sup>2</sup> a lui spetta il ruolo di guida e di maestro che introduce il giovane, ricettivo allievo alle novità della narrativa francese. Il variegato ambito della letteratura d'oltralpe viene passato al setaccio, interrogato e discusso: dalle nuove acquisizioni del romanzo naturalista vengono infatti ricavati i presupposti di metodo per ammodernare le vecchie forme letterarie.

Il nodo problematico, sottinteso e sempre alluso nel dialogo epistolare tra i due autori, è il ritardo del romanzo italiano, colmato d'un balzo dai *Malavoglia* di Verga. Se in *Per l'arte* e negli *Ismi contemporanei* Capuana affronta il tema della crisi del genere auspicandone un sollecito rinnovamento, dal canto suo già in *Arabeschi* De Roberto addebita l'inferiorità dei romanzi prodotti nella penisola a quella che definisce una «indeterminatezza di clima»: «quando non sono ricalcati sui romanzi francesi od inglesi, quelli che ci vengono fra le mani, malgrado il valore del concetto e la bontà della forma hanno sempre un'indeterminatezza dirò di clima, che è un grande difetto per un'opera d'arte».<sup>3</sup> Manca cioè per De Roberto una scrittura che dia visibilità al dato concreto, alla situazione reale, rappresentando il «vero» dell'esperienza contemporanea. Per uscire della *impasse*, De Roberto suggerisce di ripartire dalla novella, proseguendo nel percorso già aperto da Verga e Capuana, «poiché sono essi i novellieri più compiuti che noi abbiamo».<sup>4</sup> Infatti, come si legge sempre in *Arabeschi*, «il fare una novella che abbia l'importanza e il valore d'un romanzo suppone la possibilità di fare il romanzo addirittura».<sup>5</sup> Di conseguenza non solo De Roberto ha composto novelle per tutto l'arco della propria carriera di scrittore, ma si è anche impegnato nella definizione teorica dei caratteri specifici del genere, indagando in particolare il rapporto tra novella e romanzo.

---

<sup>2</sup> Lettera di Capuana a De Roberto del 17 marzo 1884, in LUIGI CAPUANA-FEDERICO DE ROBERTO, *Capuana e De Roberto*, a cura di Sara Zappulla Muscarà, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1987, p. 111.

<sup>3</sup>FEDERICO DE ROBERTO, *Arabeschi*, Giannotta, Catania 1883, pp. 156-157.

<sup>4</sup>Ivi, p. 147.

<sup>5</sup>*Ibid.*

Ancora una volta la pietra di paragone è la letteratura francese: in Francia, dove «il romanzo è pervenuto ad un grado di sviluppo difficilmente superabile», prima di Maupassant la novella è un genere negletto e trascurato, «perché non è creduta adatta all'applicazione delle nuove teorie artistiche».<sup>6</sup> Viceversa, per De Roberto la novella è una «forma letteraria essenzialmente italiana»:<sup>7</sup> gli autori della penisola possono farne un luogo testuale privilegiato, una sorta di laboratorio o di officina inventiva, in cui sperimentare le opzioni stilistiche e le strategie formali che poi potranno riapparire, variate, nella scrittura romanzesca. Il pregio della novella italiana sta nella sua tradizionale aderenza alla realtà: in questa prospettiva «il torrente di vitalità che circola per le vene del Boccaccio»<sup>8</sup> torna a rinnovarsi nei “documenti umani” di Verga e Capuana. Ma c'è di più. De Roberto distingue due tipologie di novelle: la prima presuppone uno svolgimento analitico, e mette a fuoco «un sol momento», «una sola situazione», «un carattere solo»,<sup>9</sup> studiando le sfumature più delicate del sentimento; la seconda tipologia invece rappresenta una vicenda nella sua genesi, nel suo farsi, nelle sue articolazioni, si basa sulla sintesi, sulla concentrazione della materia narrativa e procede per sbalzi, per episodi culminanti, per scene scorciate e discontinue. In questo caso, precisa l'autore, «l'azione, il movimento d'un romanzo sono mirabilmente condensati in brevi pagine, ogni periodo, ogni frase delle quali hanno un'importanza estrema e potrebbero essere svolti in interi capitoli».<sup>10</sup> Il romanzo moderno deve modellarsi su quest'ultimo paradigma.

Com'è noto, nell'articolo del 1920 intitolato *A proposito dello stile di Flaubert* Marcel Proust afferma che «la cosa più bella dell'*Éducation sentimentale* non è una frase, ma uno spazio bianco».<sup>11</sup> Il riferimento è alla brusca transizione, senza raccordi, che s'incontra tra il quinto e il sesto capitolo dell'ultima parte del libro, quando, dopo aver descritto la notte delle barricate del dicembre 1851, con un'improvvisa, inaspettata accelerazione Flaubert inserisce uno spazio bianco per poi riprendere la narrazione raccontando in modo meravigliosamente ellittico gli anni di viaggio di Frédéric: «Egli viaggiò. Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda, lo stupore dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle simpatie interrotte. Fece ritorno. Frequentò il mondo...». L'audacia di questo passaggio emblematico segna uno snodo cruciale della storia del romanzo negli anni di passaggio fra moderno e modernismo e, al tempo stesso, spalanca uno squarcio vertiginoso sulle potenzialità nuove di una narrazione discontinua, per blocchi giustapposti, costituita da grandi scene intervallate da grandi lacune. La lezione di Flaubert, accolta e assimilata da Zola, viene recuperata anche nel *Mastro don Gesualdo* e nei romanzi di De Roberto,

---

<sup>6</sup>Ivi., p. 150.

<sup>7</sup>Ivi., p. 151.

<sup>8</sup>*Ibid.*

<sup>9</sup>Ivi., p. 145.

<sup>10</sup>Ivi., p. 147.

<sup>11</sup>MARCEL PROUST, *Giornate di lettura. Saggi critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino 1979, p. 322.

contraddistinti da una scansione fondata sulla prevalenza e sull'alternanza di episodi autonomi. Il modello, come ribadisce Zola che chiama in causa l'esempio di Racine, è quello della scrittura teatrale. Tuttavia, quasi in contraddizione con le sue scelte di narratore, nel *Romanzo sperimentale* l'autore francese oscilla tra soluzioni diverse e sembra intenzionato a salvaguardare, anche solo da un punto di vista teorico, «un certo ordine armonico» nella costruzione dell'opera; più radicali su questo punto, le formulazioni critiche di Verga, De Roberto e Capuana si spingono fino ad ipotizzare la possibilità di scardinare la linearità del romanzo tradizionale. Il «trionfo del romanzo», inteso come «la più completa e la più umana delle opere d'arte», per Verga si raggiungerà quando «l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*»:<sup>12</sup> per ottenere questo effetto di «impersonalità assoluta», nella prefazione ai *Processi verbali* De Roberto suggerisce di ricorrere al «puro dialogo» perché «l'ideale della rappresentazione obbiettiva consiste nella scena come si scrive per teatro».<sup>13</sup> Procedere per scene isolate senza perdere la coerenza dell'insieme: questa è la sfida lanciata al romanzo da De Roberto. Così, scrivendo a Capuana nel 1886, l'autore catanese afferma:

La descrizione è un rigo di commento alla visione interiore del personaggio. E i personaggi, non le cose, sono quelli che interessano; la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero alla maniera di Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti che lo esprimono...<sup>14</sup>

Nella dialettica tra azione e descrizione, la preminenza spetta prioritariamente all'azione e di questo si mostra convinto anche Capuana che, al tempo della riscrittura di *Giacinta*, rimarca continuamente la necessità di emancipare i personaggi dalla tutela del narratore-demiurgo, mutando «la narrazione in azione».<sup>15</sup> Così nelle opere di De Roberto, come in quelle di Verga, mancano le estese, articolate descrizioni d'ambiente che Zola preparava accuratamente, accumulando una sovrabbondanza di materiale documentario nei suoi *Carnets*. Viceversa la parsimonia del narratore è massima: più che da una ricostruzione organica e minuziosa, la consistenza dei luoghi affiora per lampi, per dettagli autonomi che, disarticolati e ingigantiti, aggettano dal quadro d'insieme, assumendo un rilievo sproporzionato e inquietante. La descrizione è riassorbita nella narrazione, mentre lo scenario non solo fa da sfondo all'azione dei personaggi, ma agisce a sua volta: l'immissione di un solo elemento eloquente, isolato dal contesto, è sufficiente a mettere in questione la circostanza narrata, denunciandone l'incongruità. Le trame derobertiane si disegnano quindi come delle interminabili

---

<sup>12</sup>GIOVANNI VERGA, *L'amante di Gramigna*, in *Vita dei campi*, in *Novelle*, a cura di Francesco Spera, Feltrinelli, Milano 1992, p. 157.

<sup>13</sup>FEDERICO DE ROBERTO, *Romanzi Novelle e Saggi*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1984, p. 861.

<sup>14</sup> Lettera del gennaio 1886, in LUIGI CAPUANA-FEDERICO DE ROBERTO, *Capuana e De Roberto*, cit., p. 180.

<sup>15</sup> Cfr. la prefazione alla terza edizione di *Giacinta*, Giannotta, Catania 1889, p. XIII.

sequenze di atti d'arbitrio. È tutto un succedersi di primi piani e di episodi staccati, un susseguirsi incalzante di fatti abnormi e di inopinati rovesciamenti. In particolare *L'Imperio*, con la sua struttura frammentaria e inconclusa, lascia emergere con assoluta trasparenza le dinamiche costruttive del nuovo romanzo, ne mette a nudo lo scheletro.

*L'incipit* dell'*Imperio* ci introduce di punto in bianco nel mondo falso e abbagliante della politica. Attraverso lo sguardo ingenuo e frastornato di Ranaldi, De Roberto ci fa assistere dall'alto della tribuna alla seduta parlamentare del 19 marzo 1883. Sotto è tutto un brulicare di voci; tra i banchi, si agita la folla chiassosa e intrigante dei parlamentari, riuniti insieme in quello che dovrebbe essere il «tempio dove convenivano i fedeli al culto della patria e dove se ne celebravano i riti».<sup>16</sup> Ben presto, però, anche ad un provinciale pieno d'illusioni come Ranaldi, il Parlamento non manca di rivelarsi per ciò che realmente è: un teatro di menzogne e dissimulazioni. Appoggiatosi al muro vetusto della tribuna, Ranaldi si accorge «che la grave colonna sorreggente l'arco solenne era di legno foderato di cartone».<sup>17</sup> È quasi un'epifania. Il protagonista, e il lettore con lui, adesso sono avvertiti: la politica non è altro che una rappresentazione mondana, una farsa allestita sulle quinte di cartapesta di Montecitorio. Intanto, nell'aula sottostante si consuma la fine delle idealità risorgimentali: per scongiurare la crisi di governo, la Sinistra si accorda con la Destra. «Gli strenui campioni di opposti ideali si trovavano poi insieme»,<sup>18</sup> chiosa l'autore: è l'inizio dell'epoca del trasformismo. Questa è la vera tragedia che De Roberto vuole rappresentare: la tragedia degli inganni della politica, che, a sua volta, rispecchia il dramma di una modernità orfana di senso.

Per tratteggiare questa realtà mendace e deludente, l'autore si serve di un'allegoria perturbante. Il particolare apparentemente irrilevante della colonna posticcia fa subito balzare in evidenza la percezione angosciosa, allarmante del vuoto che si allarga tra la richiesta di significato, da cui è ancora animata la ricerca di Ranaldi e dello stesso De Roberto, e il silenzio opaco del mondo. Così, se già nel *Mastro don Gesualdo*, com'è stato rilevato da Masiello e Luperini,<sup>19</sup> la rappresentazione del paesaggio aspro e infuocato apre una fenditura nella trama rigorosamente realistica del discorso e rinvia al destino di morte del protagonista, analogamente anche i luoghi derobertiani si caricano di una plusvalenza allegorica che dà espressione alle disarmonie del vivere.

Proprio per la sua intima disarmonia e incongruità, la tragedia del vivere è costretta nei romanzi di Roberto a involvere fatalmente in farsa, a risolversi nel grottesco di una «buffa commedia». Una «commedia» che, per di più, come si legge nella *Morte dell'amore*, rischia di «finire tra le

---

<sup>16</sup>Ivi, p. 1108.

<sup>17</sup>Ivi, p. 1117.

<sup>18</sup>Ivi, p. 1161.

<sup>19</sup> Cfr. VITILIO MASIELLO, *La chiave simbolica del 'Mastro don Gesualdo'*, in AA.VV., *Il centenario del 'Mastro don Gesualdo'*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1889), Fondazione Verga, Catania 1991, pp. 81-99; si rileggano anche i capitoli *Gli incontri di Gesualdo*, *Un tema: il viaggio, la morte*, *L'allegoria di Gesualdo*, in ROMANO LUPERINI, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.

fischiate della platea».<sup>20</sup> Gli stessi personaggi, infatti, hanno coscienza della propria inautenticità, si guardano recitare sulla scena sociale, sino a percepire «acutamente l'umorismo dello spettacolo»<sup>21</sup> e a vivere in modo consapevolmente sdoppiato la propria esperienza. È quanto si verifica ad esempio nella *Messa di nozze*, dove, di riflesso, la narrazione perde la sua fluidità e si avvolge su se stessa, diventando meta-narrazione:

– Sei capace di riconoscere la verità? – Che cosa vuoi dirmi? – proruppe egli ancora. – Che recito? Che recitiamo entrambi? Che recitano tutti? Che l'amore nostro, che tutto l'amore è una finzione, che tutta la vita è un inganno? Grazie. Lo so.<sup>22</sup>

Non solo, com'è detto a chiare lettere in questo scambio di battute della *Messa di nozze*, l'amore si degrada in una patetica «finzione», ma, come accade in *Spasimo*, persino la morte violenta e l'evento potenzialmente drammatico dell'omicidio possono trasformarsi in uno «spettacolo», in un «gioco» di società che accende la «curiosità malsana» e il voyeurismo della «cupida folla», sollecitata dalla «stranezza del caso» e dalla «qualità dei personaggi».<sup>23</sup> Di pari passo, la compattezza stessa dell'individuo tende a disgregarsi, a sfaldarsi, insidiata dalla folla di innumerevoli io che si dibatte nell'apparenza monodica del singolo:

«Nulla di più umano che la contraddizione e l'assurdo». «Io sento dentro di me dieci, cento donne diverse, una moltitudine di esseri ciascuno dei quali vorrebbe operare a sua guisa. E il più strano è che tutte costoro non parlano già ad una per volta, ma insieme, interrompendosi, contraddicendosi, confondendosi tumultuosamente».<sup>24</sup>

Dagli *exempla* spinosi e analitici della *Morte dell'amore* alla concezione pirandelliana della vita come «fantocciata» il passo è breve. Mettendo in risalto l'artificio, la sospensione dei significati, la contraddizione, la compresenza dei contrari, la coesistenza di verità e teatro, De Roberto precorre per certi versi il relativismo e l'allegorismo di Pirandello. La scrittura romanzesca s'inarca verso approdi saggistici e insieme espressionisti, esita nella complessità impura di quel «realismo analitico»<sup>25</sup> che, per Tedesco, si colloca su una verticale già tutta novecentesca. *Dentro* e già *oltre* il

---

<sup>20</sup>FEDERICO DE ROBERTO, *La morte dell'amore*, a cura di Monica D'Onofrio, Salerno Editrice, Roma 1994, p. 69.

<sup>21</sup>Ivi, p. 101.

<sup>22</sup>FEDERICO DE ROBERTO, *La messa di nozze*, cit., p. 77.

<sup>23</sup>FEDERICO DE ROBERTO, *Spasimo*, a cura di Giuseppe Traina, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2006, p. 221.

<sup>24</sup>FEDERICO DE ROBERTO, *La morte dell'amore*, cit., p. 67.

<sup>25</sup>NATALE TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo 1989, p. 12 e *passim*.

verismo, quella di De Roberto è un'«arte di transizione» che, con la sua furia cerebrale ed espressionista, prelude ai nuovi sviluppi della migliore narrativa novecentesca.<sup>26</sup>

Sottolineare la novità della produzione di De Roberto e, con lui, di Verga e Capuana rispetto ai modelli d'oltralpe non significa però sottovalutare l'incidenza del magistero di Zola. Al contrario la proposta culturale, organica e sistematica, elaborata dal naturalismo francese dà uno stimolo imprescindibile all'opera di svecchiamento del romanzo intrapresa dai veristi. «Prima di metterci a scrivere guardammo attorno, davanti, addietro a noi», spiega Capuana alla metà degli anni Ottanta per poi continuare:

Che vedemmo? Vedemmo il romanzo moderno più grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppure in germe in Italia. Sotto il piedistallo che Balzac si è rizzato da sé *aere perennius*, vedemmo una serie di scrittori di primo ordine che ha lavorato a ripulire, a migliorare, a perfezionare la forma lasciata a metà dal maestro: il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, il Daudet, e dicemmo risolutamente: bisogna addentellarsi con costoro! Ci mettemmo subito all'opera. Un'opera infernale.<sup>27</sup>

Balzac, Flaubert, i De Goncourt, Zola, Daudet: i nomi qui elencati sono gli stessi che circolano in quegli anni nel carteggio con De Roberto, quasi una testimonianza ulteriore della coerenza della riflessione critica portata avanti da Capuana. In questo contesto, a segnare i principali punti di divergenza dall'opera di Zola sono, com'è noto, l'insistita valorizzazione dell'eccellenza della forma e le riserve avanzate, sulla scia di De Sanctis, all'applicazione rigorosa e pervasiva del metodo scientifico. Le due questioni sono correlate, come spiega Capuana commentando la pubblicazione di *Nanà*:

Quella denominazione di *romanzo sperimentale*, voluto dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte.<sup>28</sup>

Pur nella varietà delle esperienze individuali, si registra una sostanziale convergenza delle posizioni di Capuana, Verga e De Roberto che concordano sul primato flaubertiano della forma, il cui esito più appariscente è «l'impersonalità dell'esecuzione»<sup>29</sup> funzionale a restituire «l'illusione della realtà». Il culto della forma è allora, in primo luogo, culto del 'vero': lo sguardo impietoso dei tre autori siciliani mette a nudo le contraddizioni della storia italiana, rifiutando ogni visione pacificata

---

<sup>26</sup> «Il cerebralismo e il criticismo di tanta parte della letteratura italiana del Novecento non è stato tenuto a battesimo da Luigi Pirandello, ma da Federico De Roberto», avverte ancora Tedesco, «anche se l'agrigentino vi ha impresso orme più sicure e profonde» (ivi, p. 18).

<sup>27</sup> LUIGI CAPUANA, *Per l'arte*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, p. 95.

<sup>28</sup> LUIGI CAPUANA, *Emilio Zola*, in *Scritti critici*, a cura di Ermanno Scuderi, Giannotta, Catania 1972, p. 233.

<sup>29</sup> FEDERICO DE ROBERTO, *Arabeschi*, cit., p. 62.

e idealizzata dei processi reali. Radicandosi in una situazione geografica e antropologica precisa, ma aperta al confronto con la grande tradizione del romanzo europeo, i loro libri introducono nella convenzionalità della letteratura nazionale il punto di vista contrappuntistico dell'*outsider*, del diverso, della periferia e si configurano come tessere di un'autobiografia dell'isola che si fa, al contempo, autobiografia critica della nazione. In questo modo, muovendo dalla riflessione sulle forme coeve della narrativa francese, Verga, Capuana e De Roberto mettono a punto un originale modello romanzesco che inaugura una nuova stagione letteraria. Questa sperimentazione assume la valenza di un atto fondativo che rivoluziona dal profondo i paradigmi del narrare e getta le basi per la nascita del romanzo italiano moderno.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Su questo punto cfr. NATALE TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, cit., e CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2007.