

L'itinerario di Renato Fucini negli anni dell'ascesa del verismo

di *Marco Borrelli*

Quando nel 1876 Renato Fucini inaugura la sua attività di novelliere con la pubblicazione sulla “Nuova Antologia” del racconto *Il Matto delle giuncaie*, il mondo intellettuale italiano è immerso nel faticoso lavoro di cucito per il confezionamento di una veste che sia in grado di adattare il nuovo connubio tra arte e scienza diffusosi in Europa alle necessità del nuovo Stato unitario e alle esigenze della classe dirigente in ascesa: una borghesia di stampo liberale. Un vero e proprio dibattito critico, nato dall’irrompere delle teorie legate al positivismo, si anima proprio nella seconda metà degli anni ’70: dal punto di vista storico-filosofico un ruolo di prim’ordine è ricoperto da personalità come Francesco De Sanctis, tra i primi a interrogarsi sull’opera di Zola¹, e Pasquale Villari che con le sue *Lettere Meridionali*, pubblicate nel 1875 su “L’Opinione”, invita con urgenza ad una riflessione sui problemi sociali che affliggono l’Italia. Soprattutto, per quel che riguarda la letteratura, si registra un infittirsi di sperimentazioni miranti a concretizzare nello spazio del racconto, prima ancora che nel romanzo, le nuove idee per sottrarle finalmente a un alone di genericità, dal momento che realismo, naturalismo o verismo sono in un primo periodo categorie estranee alla reale produzione letteraria del Paese. Al di là degli esperimenti più significativi di quegli autori che Dante Isella ascrive all’orbita della seconda *vague scapigliata*² – si pensi alla precocissima coscienza

¹ Cfr. F. De Sanctis, *Studio sopra Emilio Zola*, in “Roma”, XVI, 1878, poi in Id., *Nuovi saggi critici*, Morano, Napoli 1890, pp. 359-405; e Id., *Zola e l’assommoir*, Treves, Milano 1879.

² Cfr. D. Isella, *Approccio alla Scapigliatura*, in Id., *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984, pp. 231-9. Dante Isella distingue tra due diversi momenti della Scapigliatura e considera la prima *vague* del movimento scapigliato, risalente soprattutto a Tarchetti, Praga o Arrigo Boito, piuttosto un “secondo Romanticismo lombardo”.

letteraria di Carlo Dossi e al suo *L'Altrieri* che risale al 1868³ – il primo decennio postunitario corrisponde essenzialmente per la narrativa italiana a un periodo di transizione e in parte legato, com'è normale che fosse, ai grandi temi romantici della stagione risorgimentale e del romanzo storico. La novità principale di tale decennio, semmai, consiste nel delinearsi di un nuovo gusto accanto al filone storico-risorgimentale: grazie anche al ruolo preminente svolto dalle prime riviste del Regno, che propongono in traduzione numerosi romanzi di successo di area francese o anglosassone, si spiana la strada all'affermazione di un romanzo strutturato intorno a personaggi e vicende, magari blandamente psicologiche, tipicamente borghesi. Si assiste alla nascita del vero e proprio binomio borghesia-romanzo: anche quando la narrazione non si sposta verso delle tinte “rosa”, si compiace comunque di atmosfere mondane e si rivolge all'ozio degli appartamenti di quei borghesi che, come ben evidenzia Giacomo Debenedetti a partire da considerazioni sul Verga di *Una peccatrice* o di *Storia di una capinera*, avvertono di aver «pagati i propri debiti alla “lotta per la vita”»⁴; si tratta in breve di un tipo di romanzo che poco aggiunge ai modelli francesi *à la page*, tra i quali, modello indiscusso di quegli anni, vi è sicuramente *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio. Dunque la massiccia affermazione della narrativa è sicuramente un dato, ma dato ancor più significativo è la scarsa consapevolezza da parte dei romanzieri nostrani del come sfruttare l'arma romanzo ad un grado più alto di impegno: manca la precisa coscienza delle possibilità che il nuovo genere è in grado di offrire. Il dibattito sul nuovo corso dell'arte si arricchisce nel decennio successivo, che vede impegnato in posizione di avanguardia Luigi Capuana. Segnato da una cultura di matrice hegeliana, in cui si avvertono non pochi echi del magistero desanctisiano, la formazione di Capuana transita anche per le teorie del De Meis: in particolare in seguito alla lettura di *Dopo la laurea* i motivi della “scientificità” e della “fatalità” dei generi letterari, «trovano una piena giustificazione nel sistema demeisiano»⁵ grazie al quale Capuana giunge ad «affrontare i problemi estetici con un doppio registro, positivo e “idealistico” insieme»⁶. Capuana si cimenta nella delicata questione riguardante l'apparizione storica delle forme artistiche, con l'obiettivo di legittimare scientificamente il romanzo come genere moderno. Applicando le teorie dell'evoluzionismo ai generi letterari egli rivendica, cioè, la superiorità del nuovo romanzo borghese (non come oggetto di

³ C. Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, Milano 1868, poi in Id., *Opere*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1995.

⁴ G. Debenedetti, *Verga e il Naturalismo*, Garzanti, Milano 1976, p. 14.

⁵ C. A. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Laterza, Bari 1970, p. 65.

⁶ *Ibid.*

svago, bensì orientato verso un indirizzo sociale e psicologico) rispetto alle forme dorate del dramma e del romanzo storico, dal momento che esso è figlio delle conquiste del pensiero moderno e, lungi dal distruggere l'arte, conduce allo svelamento del vero; il romanzo, adeguandosi nella rappresentazione dei caratteri e delle situazioni alle norme di un'oggettività scientifica, giunge a consacrare sul piano artistico le prerogative del progresso positivistico⁷. Nonostante la presunta superiorità del romanzo, tuttavia non bisogna dimenticare che la parabola che conduce Capuana alla frequentazione di questo genere passa per la critica teatrale prima⁸, e per la forma racconto poi – e la pratica di novelliere lo accompagnerà per tutta la vita con oltre trecento novelle pubblicate – per approdare solo nel 1879 al primo romanzo *Giacinta*.

Ampliando lo sguardo al panorama narrativo degli anni '70, si può notare che quasi la totalità degli scrittori italiani che giungono a frequentare questo nuovo romanzo influenzato dai canoni del realismo (quale sia poi la riuscita estetica di ognuno è un altro discorso), esulando così da un ricalco di modelli di facile successo commerciale, conosce in questo decennio un periodo di riorganizzazione, che ha lasciato una traccia vistosa nella novellistica del tempo, nell'odeporica, nei bozzetti, nelle macchiette, nei racconti di veglia o ancora in altre forme attigue. Oltre al caso di Capuana e di Verga, su cui si tornerà più avanti, si ricordino almeno Matilde Serao, che raccoglie i suoi bozzetti nella raccolta *Dal vero* nel 1879, Mario Pratesi, che per superare il manzonismo degli esordi (la trama di *Jacopo e Marianna* del 1872 appare di per sé significativa) attraversa una stagione novellistica prima di ritornare al romanzo, Giovanni Faldella, le cui *Figurine* del 1874 risentono anch'esse dell'influenza del realismo, o ancora Emilio De Marchi, oggi rivalutato per il contributo offerto allo sviluppo del romanzo giallo⁹, che pure è stato autore di novelle e prose di impronta realista. Dunque accanto a una riflessione volta a superare dall'interno l'*impasse* del romanzo storico o del romanzo mondano (vale a dire una riflessione su tecniche e strutture da adottare per intraprendere la strada di una scientifica oggettività), è il dispiegarsi di altri fattori esterni, per così dire, alla sfera circoscritta del romanzo a produrre una reale palingenesi

⁷ C. A. Madrignani indica, tra le letture che più hanno influito sul Capuana di questo periodo, anche l'opera di Gaetano Trezza, riferendosi nello specifico a G. Trezza, *La critica moderna*, Le Monnier, Firenze 1874. Cfr. F. Angelini, C. A. Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 17-33.

⁸ Cfr. L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Pedone Lauriel, Palermo 1872.

⁹ Cfr. A. Berrè, *Alle origini del "romanzo giudiziario" italiano: la figura del delinquente tra letteratura, diritto e scienze mediche*, tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2013-14, pp. 23-57.

verista nel contesto italiano. In altre parole il rinnovamento reale e profondo delle strutture narrative del romanzo passa attraverso un processo di autentica soluzione della continuità: anziché dipanarsi dal groviglio costituito dai precedenti romanzi storici o di gusto mondano, troppo diffusi per non invischiare nella propria ragnatela ogni esperimento di nuovo, il romanzo in Italia necessita di un *ricominciamento* che può nascere solo dall'annichilimento delle esperienze romanzesche precedenti. Se a Milano e a Torino si assiste con Dossi e Faldella a una rivolta espressionistica in grado di spezzare i legami con la tradizione portata avanti dagli epigoni manzoniani, è probabilmente Firenze l'altra metà di campo su cui si gioca la partita.

La questione può anche essere posta diversamente. Dal momento che si tratta di un periodo storico in cui il campo letterario è fortemente influenzato, se non subordinato alle dinamiche del campo politico – la terminologia è di Bourdieu¹⁰ – la palingenesi in grado di fornire al romanzo uno statuto più alto, all'altezza dei tempi come vuole il Capuana, trova sulla propria via e utilizza a proprio vantaggio fattori o catalizzatori che in un primo momento sono esterni al campo letterario, ma grazie ai quali il romanzo può ricrearsi *ex novo* le proprie fondamenta e sbarazzarsi definitivamente dei modelli precedenti. Questi fattori sono individuabili da un lato nel rapporto che la letteratura intesse con le altre arti a partire dagli anni '60, e che dà vita ad una fase di incubazione e di alta ricettività (si pensi al rapporto coi *macchiaioli*); dall'altro nell'azione catalizzatrice della stampa, che fa registrare una svolta significativa nel momento in cui il potere politico si rende conto di aver bisogno della letteratura, e in particolare della narrativa, non più per discutere delle altre possibili "Italie" che sarebbero potute nascere, ma per cementificare il Paese così com'è uscito dal Risorgimento. Infatti per quanto la nascita della stampa postunitaria sia fortemente influenzata dalla politica, e ne sono testimonianza gli scandali legati ai fondi segreti del ministero dell'Interno adoperati per finanziare segretamente stampa e giornalisti – fondi adoperati tanto dalla Destra storica che dalla Sinistra¹¹ – tuttavia promuovendo per la prima volta una diffusione enorme di narrativa breve, quotidiani e riviste forniscono agli scrittori un'officina dove poter sperimentare differenti soluzioni e prendere progressivamente le distanze dalla più trita letteratura. Inoltre

¹⁰ Cfr. P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1998², pp. 365-72.

¹¹ Cfr. M. Forno, *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 29-35, e cfr. anche E. Prontaloni, G. Pedullà, *I luoghi della cultura in Roma capitale*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2010, pp. 309-28: 313-4.

poiché questo nuovo formato narrativo conosce nel giro di pochi anni un vasto consenso da parte del pubblico e finisce in alcuni casi per sostituire il *feuilleton*¹², al tempo stesso la novella raggiunge una propria autonomia e dignità artistica utilizzando a proprio vantaggio proprio quegli spazi promossi dal potere politico. Una sorta di *concatenatio* di eventi politici, economici e letterari, questi ultimi riguardanti tanto il versante della scrittura quanto quello di una diversa predisposizione alla lettura, dà luogo ad un circolo virtuoso per la narrativa: allora concentrarsi sulle novelle o sui bozzetti che proliferano nella seconda metà degli anni '70 significa anche ripercorrere i momenti cruciali della storia socio-politica italiana e della storia del romanzo, il quale mostra una reale urgenza di riscoprirsi grazie a delle forme intermedie e meno asfissiate dalla zavorra del passato.

Se questo è il quadro generale della narrativa, il problema sorge, per ritornare dopo questo lungo *excursus* a Renato Fucini, quando si sposta l'attenzione dal romanzo al racconto in quanto genere che acquista una propria reale autonomia. Romano Luperini, com'è noto, identifica in Verga l'inventore della novella moderna¹³, ma lo stesso critico aveva già messo in evidenza come in Verga la pratica novellistica svolga anche il ruolo di palestra letteraria per il romanzo¹⁴: se dunque in Verga la novella, per quanto raggiunga uno spessore di indiscutibile dignità artistica, porta ancora dentro di sé i segni di uno sperimentalismo funzionale a qualcosa di più autorevole, che cosa resta di quei narratori, che, grosso modo contemporanei a Verga, si sono cimentati nella narrativa breve senza raggiungere i risultati artistici di *Rosso Malpelo* o della *Lupa*? E soprattutto di quelli che non avendo particolare disposizione al romanzo, non hanno utilizzato il bozzetto, la macchietta o i racconti di veglia come officina per il genere maggiore? Bene, quest'ultimo caso è quello in cui rientra a pieno titolo il "bozzettista" Fucini, come è stato più volte definito dalla critica, e in parte il siciliano Navarro della Miraglia, il quale, sebbene ad un romanzo di stampo realista sia giunto (si tratta de *La nana* del 1879, recensito sul "Corriere della Sera" da Capuana)¹⁵ è stato per lungo tempo dimenticato dalla critica. Ancora oggi c'è chi si diverte a riferirsi a Navarro della Miraglia come a un «Carneade» della letteratura¹⁶, per quanto egli

¹² In un articolo redazionale, dal titolo *Una proposta*, comparso sul "Fanfulla" il 2 agosto 1878, viene espressa la volontà di sostituire il tradizionale *fueilleton* con dei racconti che non superassero le quattro puntate.

¹³ Cfr. R. Luperini, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in Id., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 89-102.

¹⁴ Cfr. R. Luperini, *Verga*, Laterza, Roma-Bari 1972, pp. 72-85.

¹⁵ L. Capuana, *Romanzi nuovi*, in "Corriere della Sera", n. 157, 9-10 giugno 1879, pp. 1-2.

¹⁶ G. Italiano, *Il seme nelle terre perse. Scrittori e storie del sud*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, p. 9.

sia stato uno dei primi letterati italiani, all'inizio degli anni '70, ad entrare nelle redazioni di alcuni giornali parigini; mentre Fucini, sebbene ben più vivo nella tradizione letteraria, è stato vittima di una stagione critica molto ostile, largamente screditato soprattutto negli anni '60 e '70 del Novecento, quando se ne sono sottolineati soprattutto i limiti di provincialismo e di ridotte competenze tecniche. Ad esempio, Carlo Madrignani lo bolla come un bozzettista che guarda «gli agglomerati sociali con l'occhio del cittadino schifioso e sprezzante»¹⁷. Eppure sebbene Fucini non sia giunto alla misura più impegnativa del romanzo e sebbene resti profondamente legato a una tradizione narrativa toscana e al modello del racconto di veglia, nondimeno ha offerto un contributo importante allo sviluppo della poetica verista, concorrendo alla formazione di un clima da cui lo stesso Verga trae profitto; e inoltre non bisogna trascurare che talvolta la vivacità stilistica e l'utilizzo di un'ironia non solo caratteristicamente fiorentina ma aggiornata su letture europee¹⁸, gli permettono di uscire dagli abusati cliché della narrativa breve, troppo spesso indirizzata a una svelata e invadente missione educativa. Stranamente lo stesso Madrignani, che vede nel Fucini poco più che uno di quegli intellettuali reclutati dalla classe dirigente con l'offerta di un lavoro impiegatizio¹⁹, guarda con maggior favore al realismo cattolicheggiante di De Marchi, che gli appare più sincero e meno connotato in chiave classista. Ora, l'attenzione ad alcune realtà di emarginazione sociale è sicuramente presente in De Marchi, ma le vicende della vita privata lo conducono nel corso del tempo ad accentuare la propria fede cattolica e a infonderla a larghe dosi anche nella produzione narrativa. L'apice di questo processo, come riconosce anche Madrignani, è raggiunto nell'ultimo romanzo *Col fuoco non si scherza*, improntato a concezioni artistiche prelevate dal Fogazzaro, al quale lo scrittore milanese sarà molto legato (come dimostra ad esempio la corrispondenza tra i due)²⁰; ma senza dover aspettare gli ultimi sviluppi, già nel racconto *Il signor dottorino* del 1876 si nota un'inclinazione allo scioglimento dell'in-

¹⁷ C. A. Madrignani, *Regionalismo, verismo e naturalismo in Toscana e nel Sud: Collodi, Pratesi, Capuana, De Roberto, Serao*, in Angelini, Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, cit., pp. 47-62: 61.

¹⁸ Negli ultimi anni grazie soprattutto ai contributi di Toni Iermano e di Davide Puccini si assiste a una ripresa degli studi intorno all'autore toscano. Per la ricostruzione del bagaglio culturale e delle letture europee di Fucini cfr. soprattutto T. Iermano, *Dalla Maremma agli Appennini: Renato Fucini nella cultura letteraria toscana*, in Id., *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, Liguori, Napoli 2013², pp. 209-53.

¹⁹ Cfr. Madrignani, *Regionalismo, verismo e naturalismo*, cit., p. 59.

²⁰ V. Branca, *Lettere inedite di Emilio De Marchi e Antonio Fogazzaro*, in "Nuova Antologia", 16 maggio 1942, pp. 71-8.

treccio con un modulo che lo accomuna (precedendolo) al Fogazzaro dei racconti. Il protagonista de *Il signor dottorino*, un dottore in erba che si ritrova a curare la pazzia della giovane aristocratica Severina, dopo aver mostrato le ombre inquiete della propria coscienza e forti contrasti tra amore, scienza e virtù, agisce reprimendo il suo sincero bisogno d'amore in nome di un più alto ideale di rettitudine:

Anche il dottorino ebbe una benedizione e, come se tutta quella felicità gli venisse da Severina, socchiuse gli occhi per rivolgere a lei un ultimo pensiero, che fu il più venerabile e il più delizioso. L'amore diventava religione²¹.

Si tratta di un finale consolatorio che dovrebbe apparire indigesto a chi come Madrignani cerca nei temi scapigliati e nel realismo una minaccia all'ordine costituito. A ben vedere il racconto di De Marchi fa scaturire la felicità del protagonista dall'accettazione religiosa della propria posizione sociale: il dottorino pur restituendo la sanità mentale a Severina – di cui è invaghito fin dal primo incontro – rinuncia successivamente alla possibilità di un'esperienza amorosa con lei perché avverte il disagio della distanza sociale che li separa. Decide di allontanarsi per sempre e lasciarla in sposa a un conte che probabilmente non la ama e che, anzi, in passato è stato il principale responsabile della pazzia di Severina. Dopo questa difficile decisione il protagonista, incerto del suo futuro, si trascina a fatica muovendo i passi lungo il fiume che si trova nei pressi di casa di Severina; lo spettro del suicidio incombe dietro l'angolo, finché la casualità degli eventi lo risveglia dallo stato di tormento interiore offrendogli la possibilità di una nobile impresa: salvare la vita a un povero pescatore che sta annegando. Così come il dottorino si è messo da parte per la felicità di chi occupa un gradino sociale superiore al suo, a sua volta egli ritrova la felicità grazie alla compiuta operazione di salvataggio che lo rende un vero e proprio idolo presso i paesani. Se il finale rivela il rapporto del protagonista con le classi sociali più umili, al termine della vicenda il narratore offre al lettore anche un'altra chiave interpretativa, con una sfumatura più religiosa: abbastanza apertamente si vuole istruire il lettore suggerendogli che la fede cristiana, se perseguita, sa sempre come ricompensare i sacrifici di chi vive nel rispetto dell'ordine sociale costituito.

Tornando a Fucini è vero che nella maggior parte dei casi l'ironia che permea le sue narrazioni sembra strizzare l'occhio al lettore a discapito del popolo del contado, ma va detto a tal proposito che secondo la studiosa francese Florence Goyet questa messa a distanza del mondo dei perso-

²¹ E. De Marchi, *Il signor dottorino*, edizione elettronica a cura di E. Valsecchi e C. Paganelli, Progetto Manuzio, 1999, p. 41; edizione basata su E. De Marchi, *Romanzi, racconti e novelle*, vol. II, a cura di E. Guicciardi, Mursia, Milano 1963.

naggi rispetto al mondo del lettore non sarebbe una caratteristica isolata, perché insita nella struttura stessa del racconto; e l'oggetto di analisi della studiosa non è circoscritto a una determinata area geografica, ma ingloba la produzione novellistica dei maggiori autori internazionali²². Detto ciò, quando in Fucini l'ironia del narratore lascia il posto a uno sguardo più umanitario, si deve riconoscergli il merito di non indugiare quasi mai su sentimenti pietistici: riesce a tagliare il racconto senza cadere nelle “norme vigenti” della letteratura moralistica (come si è visto per De Marchi). Altre volte il narratore, per lo più interno alla storia e coincidente con l'autore, si intromette con meno evidenza nelle vicende di cui si trova spettatore, lasciando emergere la rappresentazione dei personaggi dalle azioni e dai dialoghi. La novella *La fatta* attira proprio per questo l'attenzione di Capuana:

Ti dirò che la novella più squisita, come fattura, è *La Fatta*. È quell'impersonalità che io vorrei vederti raggiungere in tutte le altre che scrivessi. Ringrazia per me l'amico Procacci delle gentili parole dette nella prefazione²³.

Oltre alla poetica sottesa alle novelle, qui accennata riportando il giudizio sintetico di Capuana, anche la biografia di Fucini risulta piuttosto interessante per i legami che lo uniscono ai luoghi del nascente verismo. Nato a Monterotondo Marittimo in provincia di Grosseto nel 1843 e laureatosi in Agraria nell'Università di Pisa nel 1863, Fucini in una prima fase della sua vita non ha una vera e propria formazione letteraria, fino a quando dopo la laurea si trasferisce a Firenze per un lavoro da aiuto ingegnere e si apre davanti a lui una vita culturale densa di esperienze. Toni Iermano ha ricostruito il percorso formativo di Fucini nella Firenze capitale: segue le lezioni di Villari, si consiglia con Pietro Fanfani su questioni linguistiche, diventa intimo di De Amicis, che forse ha il merito di introdurlo al salotto Peruzzi, e stringe una serie di amicizie legate al circolo dei *macchiaioli* con i quali condivide il clima burlesco ma soprattutto idee e teorie artistiche²⁴; insomma Fucini frequenta gli stessi luoghi di Capuana ed è influenzato dagli stessi modelli. Capuana giunge a Firenze nel 1864 e si avvicina alla discussione sul realismo dal versante del teatro – lavora come critico teatrale per il giornale “*La Nazione*” – e come ricorda Roberto Bigazzi:

Fianco a fianco col Signorini, in quello stesso tempo, anche il suo amico [di Signorini si intende] Capuana si armava del principio di verità nel respingere gli

²² F. Goyet, *La nouvelle. 1870-1925*, Puf, Paris 1993, pp. 135-62.

²³ A. Navarria, *Lettere del Capuana e del Verga a Renato Fucini*, in “Belfagor”, XV, 4, 1960, pp. 466-8: 467.

²⁴ Iermano, *Dalla Maremma agli Appennini*, cit., p. 224.

anacronismi, il falso, il talento che usurpa l'arte, la critica come censura, e per ambedue la lettura del De Sanctis e del Villari, come anche i concreti esempi francesi, dovevano costituire un appoggio e un conforto decisivo²⁵.

Telemaco Signorini è uno dei pittori di spicco dell'epoca, perché già a partire dagli anni preunitari, dopo aver assistito alla grande esposizione di Parigi del 1855, si fa promotore non solo di una nuova ricerca artistica, che ha come modello Courbet e il suo capolavoro di realismo pittorico che è lo *Spaccapietre*, ma è attento anche a un dialogo con la letteratura, guarda al realismo di Champfleury e alle idee di Proudhon. Anche se in una serie di articoli ravvicinati che escono sulla rivista “La Nuova Europa”²⁶ si comprende come il realismo proposto da Signorini sia ancora contraddistinto da un residuo di “ideale” – nato nel 1835 aveva condiviso in pieno gli anni e le speranze del Risorgimento – durante gli anni '60 la «posizione di Signorini è veramente una punta avanzata»²⁷. Per quanto riguarda Fucini, il suo rapporto con Signorini diventa strettissimo a partire dagli anni '70, come si evince da una beffa epistolare realizzata nel 1875 a danno del pittore (in piena osservanza della tradizione burlesca fiorentina condivisa da tutti coloro che erano stati frequentatori del Caffè Michelangelo in quegli anni)²⁸ e soprattutto dalle frequenti scampagnate o battute di caccia che i due effettuano insieme. Al di là della condivisione del clima di Firenze capitale, non è chiaro invece quale sia il rapporto con Capuana, ma è cosa certa che i due si sono conosciuti di persona. A testimonianza dell'avvenuto incontro ci sono le due lettere che lo scrittore di Mineo inviò nel 1882 a Fucini e il ricordo autobiografico fuciniano riportato nel volume *Acqua passata*; ricordo in realtà non esente da una certa ambiguità, soprattutto per il tono di inimicizia che sembra lontano dal successivo scambio epistolare, in cui viceversa Capuana spende parole d'elogio nei confronti di Fucini (si è visto il caso de *La Fatta*). Capuana succeduto a Ferdinando Martini nella direzione del “Fanfulla della Domenica” invia a Fucini una lettera datata Roma 9 giugno 1982, in cui esordisce scrivendo: «carissimo Fucini//ti rammenti di me? Spero di sì; io non ho mai dimenticato le belle

²⁵ R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, p. 67.

²⁶ T. Signorini, *Alcune parole sulla esposizione artistica delle sale della Società Promotrice*, in “La Nuova Europa”, Firenze, 19 ottobre 1862; Id., *Polemica artistica*, in “La Nuova Europa”, 19 novembre 1862 e Id., *Del fatto e del da farsi nella pittura*, “La Nuova Europa”, 2 agosto 1863.

²⁷ Cfr. Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 57.

²⁸ Cfr. T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo: ricordi*, Stabilimento Civelli, Firenze 1893. In quest'opera il pittore ricostruisce la galleria dei principali personaggi che hanno ruotato intorno al Caffè, tra cui anche Luigi Capuana.

serate passate con te in casa Franchetti»²⁹, per poi proseguire invitandolo a collaborare al periodico. La testimonianza di Fucini si inserisce invece all'interno della *Storia del Matto delle giuncaie*, in cui l'autore, ripercorrendo il processo creativo ed editoriale della sua prima prova narrativa, si sofferma proprio su una serata trascorsa a casa di Augusto Franchetti (e su questo le due testimonianze si confermano a vicenda) durante la quale il suo racconto doveva essere giudicato in vista di un'eventuale pubblicazione sulla “Nuova Antologia”. Fucini afferma che fino a quel momento non conosceva di persona Capuana, e che in quel primo incontro i due si erano trovati a leggere davanti all'uditore di casa Franchetti, il Capuana dopo di lui, i propri racconti. L'ambiguità nasce quando nella *razo* de *Il Matto delle giuncaie* Fucini fa riferimento a una sorta di freddezza che Capuana gli avrebbe portato per il resto della sua vita: questo risentimento sarebbe sorto perché gli ospiti di casa Franchetti, quella famosa sera della lettura, avrebbero dimostrato di apprezzare più la novella di Fucini che quella del siciliano (si è visto che questa freddezza del Capuana viene rigorosamente smentita dalla sua lettera già citata; ma forse vale la pena ricordare che il volume *Acqua passata* viene pubblicato postumo, e Davide Puccini lamenta la scarsa cura filologica di Guido Biagi nello spoglio e nella selezione dei materiali inediti fuciniani pubblicati nei volumi *Foglie al vento* e appunto *Acqua passata*)³⁰. Se poco chiari sono dunque i rapporti con Capuana, più notizie si hanno sull'esordio letterario di Fucini, legato a una raccolta poetica dal titolo *Cento sonetti in vernacolo pisano*, che furono recensiti positivamente da Pietro Fanfani sulla “Nuova Antologia”. Solo qualche anno più tardi Fucini si cimenta nella narrativa³¹, e sicuramente sia sul poeta che sul narratore influisce il gusto pittorico per la macchia, coltivato grazie alla frequentazione e alle discussioni con alcuni esponenti del circolo dei *macchiaioli* (oltre a Signorini altro rapporto significativo è con Giovanni Fattori). Non a caso il Pancrazi, a proposito della narrativa di Fucini, osserva proprio la matrice pittorica della sua scrittura:

anche nei racconti più complessi, che racchiudono un fatto più disteso, la partenza, il tono iniziale è sempre dato da una macchia di colore che poi troverà rispondenze o variazioni o contrasti nel seguito³².

²⁹ Navarria, *Lettere del Capuana e del Verga a Renato Fucini*, cit., p. 466.

³⁰ Cfr. D. Puccini, *Due note su Renato Fucini*, in “La parola del testo. Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata”, XV, 2011, pp. 181-94.

³¹ Claudia Lazzeri ricostruendo il rapporto epistolare tra Emilia Peruzzi e Fucini, fa luce sull'influenza che la prima ha avuto sulla “conversione alla prosa” del secondo: cfr. C. Lazzeri, *Introduzione*, in *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini-Emilia Peruzzi (1871-1899)*, a cura di C. Lazzeri, University Press, Firenze 2006, pp. 5-25; 10.

³² P. Pancrazi, *Il Fucini poeta dei pisani e novelliere dei macchiaioli*, in Id., *Scrittori d'og-*

Pancrazi riconosce la capacità impressionistica di Fucini ma, procedendo all'abbassamento di tutta la narrativa fuciniana allo statuto di bozzetto, anche per quel che riguarda i «racconti più complessi», il ritratto che ne emerge è quello dello «scrittore-bozzettista più popolare e simpatico del suo tempo»³³ che esaurisce la sua vena migliore nella prima raccolta *Le veglie di Neri* (dove Neri sta per Neri Tanfucio, pseudonimo utilizzato frequentemente dallo scrittore).

Riandando per un'ultima volta alla vita di Fucini, probabilmente il momento più significativo per il suo inserimento nella vita intellettuale dell'epoca è legato alla frequentazione del salotto di Emilia Peruzzi. Come si ricava dal già citato carteggio pubblicato da Claudia Lazzeri, *Un carteggio di fine secolo: Renato Fucini–Emilia Peruzzi (1871-1899)*, Fucini fa le prime apparizioni in uno dei salotti più influenti della città (Ubaldo Peruzzi è sindaco di Firenze fino al 1876) a partire dall'inizio degli anni '70, attirando su di sé l'attenzione grazie alla freschezza popolare dei suoi sonetti. Quando intorno al 1876 Fucini perde l'incarico di aiuto ingegnere si rivolge proprio ai suoi magnanimi ospiti nella speranza che gli possano trovare un altro lavoro. Sarebbe stata dunque Emilia Peruzzi a proporre a Pasquale Villari, che aveva nel frattempo ricevuto il rifiuto di De Amicis – altro habitué di quel salotto – il nome di Fucini per la realizzazione di un'inchiesta letteraria sulla città di Napoli, con lo scopo di mostrare le estreme condizioni di miseria in cui versavano i suoi abitanti. Fucini accetta l'incarico e dopo un soggiorno di circa un mese a Napoli scrive il reportage, sotto forma di lettere a un amico, dal titolo *Napoli a occhio nudo*, pubblicato nel 1877 e che si pone idealmente sulla linea villariana delle *Lettere Meridionali*. Anche questa prosa di viaggio viene fortemente screditata dalla critica degli anni '70 e ostili per esempio sono le parole che gli riserva Giorgio De Rienzo nell'*Introduzione* al volume *I Narratori toscani dell'Ottocento*. È vero che Fucini per l'occasione porta a termine svariate letture di odepatica per rifarsi a modelli letterari antecedenti³⁴, donde la Napoli pittoresca che a tratti emerge dalle pagine, ma l'opera si inserisce perfettamente nel quadro di denuncia sociale di quella “Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere e arti” fondata nel 1878 a Firenze – sotto il patrocinio intellettuale del Villari – da Sidney Sonnino e Leopoldo Franchetti in seguito alla loro inchiesta *La Sicilia nel 1876*. I fondatori sono politicamente dei conservatori liberali, esponenti della

gi, Laterza, Bari 1946³, poi in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1967, pp. 399-414: 407.

³³ *Novelle e racconti dell'Ottocento*, a cura di P. Pancrazi, Sansoni, Firenze 1939², p. 463.

³⁴ Cfr. T. Iermano, *Neri Tanfucio esploratore a occhio nudo*, in Id., *Esploratori delle nuove Italie*, cit., pp. 255-84.

Destra storica, pertanto l'obiettivo della loro inchiesta, e poi del loro settimanale, non è certo quello di guardare alla questione meridionale per far germogliare negli emarginati una coscienza di classe, anzi si può dire che la crescente attenzione alle emergenze sociali nasce come reazione alla Comune di Parigi e allo spettro del socialismo. La descrizione della barbarie napoletana – pericolo di inciviltà per il resto della nazione – così come dipinta da Fucini è perfettamente in linea con il programma del trio Villari-Franchetti-Sonnino, che mira sì a una schietta conoscenza del reale, ma in vista di un riformismo che salvaguardi lo *status quo* e prevenga una rivolta delle masse contadine. Occorre rendere parossisticamente quegli ambienti per sollecitare la borghesia: è a questo pubblico di lettori che si parla. A onor del vero, per quanto muova da posizioni liberali ostili a un socialismo che in Italia è ancora alle prime armi, tuttavia non si può sottovalutare il sincero impegno riformistico alla base della rivista: la critica a quei settori della classe dirigente che puntano soprattutto all'industrializzazione del Nord, e la richiesta di una legislazione che migliori le condizioni del lavoro contadino passa per un invito ai narratori di esplorare tutte le aree e le situazioni di marginalità rurale o urbana della nazione, per portarle davanti agli occhi del lettore borghese (scandalizzandolo o magari impietosendolo). L'invito viene raccolto da scrittori come Verga, Fucini, Pratesi, De Marchi, Misasi e Serao: è all'interno di questa prospettiva che deve intendersi il “fattore rivista” come catalizzatore per il rinnovamento della novella prima, e poi del romanzo. Così il Fucini, dopo i contatti con quello che è il maggior teorico del verismo, si trova adesso a condividere la stessa temperie culturale con colui che sarà il nostro maggiore scrittore verista, che fino ad allora di proto-verista non aveva scritto che *Nedda*. Certamente il piccolo toscano non giunge ad una concezione matura sul sistema economico-politico, sull'arte e sulla vita *tout court*, come quella sottesa alle opere di Verga, ma nel rispondere all'invito della “Rassegna settimanale”, sulla quale pubblica la quasi totalità delle novelle che formano il volume *Le veglie di Neri*, anch'egli giunge a soluzioni narrative di indubbio rilievo.

La lettura della novella *Vanno in Maremma*³⁵ rivela, ad esempio, la contiguità al progetto sociopolitico della rivista: vengono presentate le condizioni miserabili in cui versano alcuni abitanti delle zone più inospitali della Toscana, nel tentativo di commuovere i lettori dell'epoca e veicolare l'esigenza di un assistenzialismo paternalistico. Fucini nella brevissima

³⁵ Cfr. R. Fucini, *Le veglie di Neri. Paesi e figure della campagna toscana*, con prefazione di G. Procacci, Barbèra, Firenze 1882, ristampa anast. del volume inglobata in R. Fucini, *Le veglie di Neri. Paesi e figure della campagna toscana*, a cura di F. Baldi, Giardini, Pisa 1985, p. 276.

cornice della novella scrive di aver appreso questa storia per bocca dell'amico Raffaello. In realtà, a ben vedere, non si tratta di un vero narratore di secondo grado: l'amico condivide la visione del mondo e la posizione sociale dell'autore, come emerge per esempio dal fatto che Raffaello è uno dei pochi che si rivolge col tu al Fucini personaggio (laddove lo scrittore grossetano, quando compare come personaggio, si compiace nel farsi dare del lei o del voi dagli altri). Piuttosto vale la pena sottolineare che l'autore, con questo classico espeditivo, intende da un lato ribadire la verità del fatto narrato e dall'altro riportare la novella al mondo dell'oralità, all'azione del novellare, più che a quello della scrittura. Nella breve cornice che apre e chiude *Vanno in Maremma*, l'autore suggerisce con uno schizzo veloce l'atmosfera in cui gli viene raccontata la storia: egli si è recato a casa dell'amico per mangiare pappardelle con il sugo di lepre (e con ogni probabilità, data la comune passione per le battute di caccia, è una lepre bracciata dallo stesso Raffaello) e insieme si godono la calda atmosfera generata dal fuoco del camino. Il lettore è catapultato nella tipica situazione del racconto di veglia, ma come si noterà più avanti, quest'elemento non assume una funzione soltanto esornativa, come magari nella *Pipa di Batone* dove il camino diventa esso stesso luogo di irradiazione del novellare, bensì qui è funzionale all'evidenziazione di un'opposizione interna alla novella raccontata. Vale la pena comparare su questo aspetto i due racconti. *La pipa di Batone* si apre con una scena corale in cui quattro allegri giovanotti sono seduti intorno a un tavolo, alle prese con una chiassosa partita di *calabresella*: e al vecchio Batone, preso di soprassalto dalle loro grida mentre è nel dormiveglia accanto al camino, gli si spezza la pipa. Dopo alcuni momenti di sconforto, il vecchio prende finalmente la parola e comincia a raccontare i ricordi legati alla sua pipa, cosicché i giocatori, prima infastiditi (accenni di una polemica generazionale), poi mossi da pietà e poi sempre più incuriositi, si spostano intorno al camino – «i quattro giovani a poco a poco si erano tirati con le seggiole intorno al focolare»³⁶ – dove Batone può addirittura rendere la sua narrazione come una *performance* attoriale:

Nel calore del racconto, Batone si era alzato dalla sua panca e, ritto nel fondo del camino, sulla cui parete affumicata campeggiava la sua bruna figura scabra e robusta come il tronco d'un vecchio cerro, con una mimica più eloquente della rozza parola, così proseguiva il suo racconto³⁷.

Interessante in questo caso il fatto che Fucini non sia presente all'interno della vicenda; è una delle poche situazioni nella narrativa fuciniana in cui

³⁶ Fucini, *La pipa di Batone*, in Id., *Le veglie di Neri*, cit., pp. 91-110: 99.

³⁷ Ivi, p. 105.

si è davanti a un narratore eterodiegetico. I giudizi di valore su Batone, come la «rozza parola» nel passaggio sopra citato che ne è forse l'esempio più lampante, sono sì delle spie dell'invadenza autoriale, ma si tratta anche di una posizione spesso condivisa dagli altri personaggi. In particolare il punto di vista adottato è quello dei giovani giocatori di carte, inizialmente seccati dalle lamentele di Batone, e poi a mano a mano conquistati da quest'umile narratore di secondo grado, che Fucini in ogni caso si sforza di far esprimere con una lingua appropriata al suo status. Questa duplicità dei punti di vista è più labile in *Vanno in Maremma*, dove però il succo della novella è altrove: esso si ricava soprattutto dalla contrapposizione parossistica tra il rigido clima invernale del paesaggio esterno e il calore della casa confortevole cui poter ritornare, magari, come Raffaello, dopo la bizza di una battuta di caccia. Quest'ultimo, con il sopraggiungere del cattivo tempo, avverte come un bisogno di andare in giro e eventualmente stanare qualche animale: nel suo cammino si imbatte prima in un conoscente, tal Maso del Gallo, tutto incappucciato e che gli consiglia di rientrare a casa, e subito dopo in una povera famiglia di cinque persone intenta ad attraversare la bufera, e non certo per capriccio da cacciatore:

La strada doveva a loro sembrare in quel momento poco faticosa, perché il vento se li portava quasi in collo e li balestrava ora di qua, ora di là dalla via, facendo schioccare come fruste que' po' di cenci che avevano addosso.

“Vanno in Maremma!”, aveva detto Maso. “Quando ci arriveranno? Come ci arriveranno?”: questo chiedevo a me stesso, e non sapevo levar gli occhi da dosso a quel compassionevole gruppo che fra pochi minuti non avrei più potuto scorgere attraverso alla nebbia del nevischio³⁸.

La compassione spinge il narratore ad avvicinare questo gruppo nomade e a porre delle domande al capofamiglia; tra le varie informazioni che il pover'uomo offre su di sé e sugli altri componenti della famiglia, gli rivela che è costretto a questa vita da trentacinque anni. Certamente le situazioni in cui nascono i racconti di Fucini, legate a *topoi* come le battute di caccia o la presenza di un focolare domestico, si riallacciano ad una consolidata tradizione toscana, ma il giudizio che ne offre Giorgio De Rienzo appare troppo drastico, soprattutto quando afferma che il grossetano è il più arretrato dei narratori toscani di questo periodo, e che nelle sue pagine manca ogni umana compassione (il critico lo dice a proposito del racconto *Lo Spaccapietre*)³⁹. Per concludere su *Vanno in Maremma*, la connotazione contraddittoria e parossistica delle due differenti condizioni climatiche in

³⁸ Fucini, *Vanno in Maremma*, in Id., *Le veglie di Neri*, cit., pp. III-21: 117.

³⁹ G. De Rienzo, *Introduzione in Narratori toscani dell'Ottocento*, a cura di G. De Rienzo, UTET, Torino 1976, pp. 7-55: 17.

relazione ai personaggi che le vivono, interno caldo/esterno gelido, sembra volutamente richiamata dall'autore anche alla fine del racconto di Raffaello, quando Fucini ripresa la parola termina scrivendo:

Qui Raffaello s'interruppe per dire a Gano che buttasse un altro ciocco sul fuoco; poi, dopo esser rimasto qualche momento col capo basso a pensare, lo rialzò per domandarmi: "Che ne sarà stato?"⁴⁰.

Un'ultima constatazione su questa novella: la consueta ironia con cui Fucini si dispone a guardare la gente del contado, qui sembra svanire del tutto. Prevale piuttosto uno stato di amara compassione, che come si è detto, si inserisce perfettamente nel programma della rivista di Franchetti e Sonnino, tant'è che il protagonista della vicenda, al colmo della pietà, decide di compiere un gesto paternalistico: si avvicina in disparte al figlio più grande e, senza che il capofamiglia se ne accorga, gli dona dei soldi. Se proprio una punta di ironia è presente, questa sembra rivolgersi contro lo stesso Raffaello, che raccontando il momento del dono aggiunge: «Presi quel poco che mi parve, perché, tu lo sai, disgraziatamente ho da pensare troppo a me»⁴¹. Qualunque fossero le preoccupazioni personali di Raffaello sicuramente esse stridono con l'immagine finale evocata da Fucini: con pochi tratti, con quel procedere a macchie di colore tipico della sua scrittura, l'autore suggerisce la condizione di un benestante che tutto sommato non se la passa così male se può godere del servizio di qualcuno cui ordinare di ravvivare il fuoco (o se ha la possibilità, come si evince all'inizio, di invitare amici a mangiare pappardelle con la lepre). Per quanto riguarda *Lo spaccapietre* prima citato, Madrignani e De Rienzo, pur severi entrambi nel giudizio, si muovono su prospettive diverse. Al giudizio del secondo si è già accennato:

così Fucini riproduce, in omaggio a Courbet, maestro dei macchiaioli, il profilo dello *Spaccapietre*, che è tuttavia (senza nessuna umanitaria emozione) per lui un semplice "splendido esemplare di carne da lavoro"⁴².

In maniera molto diversa si esprime Madrignani, che invece sottolinea l'eccesso di patetismo contenuto nel racconto:

non a caso le "tragedie" di Fucini volgono sempre al patetico (cfr. ad es., *Lo spaccapietre* e *Fiorella*). Il bozzetto *larmoyant* è il genere più frequentato in queste pagine e anche il più facile⁴³.

⁴⁰ Fucini, *Vanno in Maremma*, cit., p. 121.

⁴¹ Ivi, p. 120.

⁴² De Rienzo, *Introduzione*, cit., p. 17.

⁴³ Madrignani, *Regionalismo, verismo e naturalismo*, cit., p. 61.

Entrambe le soluzioni sembrano esaurirsi in una volontà di scagliarsi a priori contro il malcapitato Fucini, laddove, invece, sembrano focalizzarsi su questioni più centrali i giudizi moderati ma più acuti di Roberto Bigazzi o di Aldo Borlenghi. Quest'ultimo ad esempio nella sua *Introduzione ai Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, pur considerando il Fucini «il più educato e dosato negli effetti tra gli scrittori toscani degli ultimi trent'anni dell'Ottocento»⁴⁴, si rende conto che la prosa fuciniana anziché lavorare il materiale documentario nel tentativo di inserirsi in una nuova stagione europea, preferisce farsi veicolo di una comunicazione più vicina ai tagli sintetici ed allusivi della poesia popolare, che, pur a discapito della sperimentazione, giunge comunque a risultati di limpida riuscita. E in effetti sembra questa la cifra dello *Spaccapietre*: un racconto che, richiamandosi al celebre dipinto di Courbet, proietta la figura dello spaccapietre sullo sfondo di un paesaggio reso un po' troppo liricamente, rischio quasi inevitabile data l'importanza del modello presso i *macchiaioli*; altrettanto accade per la descrizione delle sue giornate di lavoro, che viene impostata su un tono che tende a eroicizzarne le difficoltà. Dopo una descrizione generale del paesaggio e del lavoro, il narratore si sofferma su uno spaccapietre che ha conosciuto di persona. Anche qui Fucini si lascia andare a qualche eccesso nella descrizione della vita del personaggio, ma poi, per cercare di impietosire il lettore borghese (quello della “Rassegna settimanale”), ricorre a una descrizione fisica realistica che presenta un corpo martoriato dal lavoro, oppure all'introduzione di paragoni con un mondo non umano: dalla similitudine con l'orso che ciondola la testa in gabbia, al riferimento finale a coloro che restano insensibili all'agonia dello spaccapietre sul letto di morte (medici, preti e becchini). È inoltre difficile non notare come nella prima parte del racconto dove Fucini illustra le condizioni salariali dello spaccapietre, nel modo in cui presta attenzione alla paga esatta che l'accollatario elargisce al «dignitoso operaio»⁴⁵, nel sottile affiorare di una sorta di discorsi liberi indiretti, sembrano essere ripresi alcuni moduli stilistici di *Rosso Malpelo*: l'ombra del minatore siciliano si avverte ad esempio nell'acquisizione da parte dello spaccapietre della stessa logica capitalistica dell'accollatario:

E i cinquanta e gli ottanta centesimi allora non vengono, e la fame si ferma alla sua casa e lo veglia e l'assiste e non l'abbandona, finché non l'ha ricondotto estenuato e pallido presso il monte di pietre che da otto giorni l'aspetta lungo la via. E quella sera mangerà; mangerà poco, perché poco potrà lavorare; ma l'accollatario, che per fortuna è un vero galantuomo, gli misurerà puntualmente il lavoro fatto,

⁴⁴ A. Borlenghi, *Introduzione in Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, vol. I, a cura di A. Borlenghi, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, pp. IX-XCII: LIII.

⁴⁵ Iermano, *Dalla Maremma agli Appennini*, cit., p. 229.

e puntualmente gli darà i suoi venti o trenta centesimi trascurando i rotti in più della misura, perché lui a queste piccolezze non ci bada; ha trattato sempre bene chi lavora, e se ne vanta⁴⁶.

Se il contesto letterario siciliano viene richiamato genericamente da una parola come *galantuomo* – parola che Fucini non utilizza molto spesso e che invece in questo breve racconto compare due volte – un vero parallelismo con *Malpelo* può cogliersi in una frase come: «di frequente la pietra che ha da spezzare è troppo forte»⁴⁷, che ricorda la rena sotto la quale soccombe Mastro Misciù Bestia, perché più forte di lui. I richiami di Fucini a Verga mostrano la vicinanza tra due scrittori che hanno condiviso per un breve periodo un medesimo ambiente culturale e prestato attenzione alle linee editoriali della rivista di Franchetti e Sonnino. Romano Luperini nel suo celebre saggio su *Rosso Malpelo*, ripercorrendo la storia filologica ed editoriale del testo, ha dimostrato con una certa evidenza che la parte documentaristica di *Rosso Malpelo* proviene dai dati raccolti in *La Sicilia del 1876* dai fondatori della rivista. Di come poi il Verga sia riuscito a trasformare il “documento” in un capolavoro che trascende i limiti stessi del verismo è oggetto di discussione ancora aperto (studi recenti si focalizzano su una linea modernista Verga-Pirandello-Svevo, con una crescente attenzione dedicata al simbolismo verghiano)⁴⁸, ma per tornare alla realtà storica, il fatto che Fucini insista su particolari simili a quelli verghiani conferma in qualche modo la comune base documentaristica di partenza. Inoltre nella speranza di addurre un nuovo elemento che sia in grado di far risaltare questa condivisione di una medesima temperie culturale, si vuole concludere con una suggestione intertestuale che va in direzione inversa. Si cita di seguito da una lettera che Verga invia a Fucini il 9 luglio 1882 da Milano:

La conoscevo già e la pregiavo assai per i suoi versi e per le sue novelle che avevo letto in parte nella *Rassegna Settimanale* [...]. Fortunati voi altri che avete nelle ossa la precisione e l'efficacia che ci vuole pel bozzetto. E dell'ingegno sobrio e acuto che ci vuole pure Ella ne ha dato prova in quei gioielli che sono *Perla*, *La Fatta*, *Sereno e nuvole*, e *La scampagnata*. Alle volte 'n un periodetto, in una prosa, ella sa mettere una di quelle pennellate che fanno il quadro. Se vedesse il suo volume com'è tutto lardellato di segni! A pag. 42 sono rimasto cinque minuti buoni a pensare su quel *era uno stellato di paradiso*. E qui farei punto, ma non ho finito e non finisco, se muto pagina e sono d'accordo col chiaro autore della Prefazione al suo volume⁴⁹.

⁴⁶ Fucini, *Lo spaccapietre*, in Id., *Le veglie di Neri*, cit., pp. 169-78: 173.

⁴⁷ Ivi, p. 172.

⁴⁸ Cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004; e Luperini, *Verga moderno*, cit.

⁴⁹ Navarría, *Lettere del Capuana e del Verga a Renato Fucini*, cit., pp. 467-8.

Verga non solo elogia quattro novelle specifiche, ma presta particolare attenzione alla frase «era uno stellato di paradiso», che in realtà si trova in una novella diversa rispetto alle quattro citate, dal titolo *Lucia*. Quest’ultima era uscita sulla “Rassegna settimanale” il 9 giugno 1878, quindi potrebbe rientrare tra quelle che lo scrittore siciliano ha già avuto modo di leggere in rivista. Ora, facendo un passo avanti, è possibile che Verga, realmente colpito dalla frase che chiude la novella fuciniana (e la chiusa è certamente un luogo-chiave nel dispositivo del racconto), si sia ricordato di Fucini e gli abbia voluto fare un omaggio nella novella *Jeli il pastore* la cui stesura inizia nel novembre 1879.⁵⁰ Il testo di Fucini ruota intorno alla storia di un “amplesso rubato” che Tonio riesce a strappare a Lucia con uno stratagemma misto a violenza: la ragazza viene mostrata fin dall’inizio spaventata e intenta a chiamare a gran voce la capra che si è smarrita; Tonio ne approfitta, nascondendosi tra i cespugli e imitando il verso della capra, per attirare a sé la ragazza. Dopo l’amplesso, la ragazza torna a casa sconvolta e piangente, e poco dopo farà ritorno a casa anche la capra, che sola, va belando in cerca delle compagne; mentre Tonio, dal canto suo, non riesce a dormire per la gioia e canta fino a mezzanotte. A proposito di questa novella Fabia Baldi riflette sulla natura animalesca dei rapporti umani:

Lucia è il personaggio femminile più delineato fisicamente ed è importante notare che il narratore pone l’accento su particolari elementi che suggeriscono l’idea di una sensualità istintiva, quasi primitiva e animalesca [...] In questo modo l’aggressione di Tonio è, se non pienamente giustificata, almeno ridimensionata⁵¹.

La capra si chiama *Bianchina* e la gioia di Tonio è suggellata con la frase finale: *era uno stellato di paradiso*. Nella novella di Verga *Bianca* è il nome della giumenta che porta il campanaccio della mandria e *Stellato* il disgraziato puledro che muore nel burrone. Se di allusiva intertestualità si tratta, Verga potrebbe aver deciso di capovolgere la storia fuciniana rendendo *Bianchina* non colei che si perde, ma colei che tiene la strada (Alfio scolpandosi dirà: «io non ci ho colpa. Io andavo innanzi colla bianca») e personificando quello “stellato di paradiso” in un puledro destinato alla morte (una negazione totale della sensazione di piacere sessuale rubato nei boschi). Per adesso non conviene spingersi oltre su tale pista, ma questa piccola riflessione, nata intorno agli intrecci tra Fucini e Verga, potrebbe aiutare a far luce sui momenti decisivi del verismo italiano, e in

⁵⁰ Per la data del primo abbozzo cfr. C. Riccardi, *Introduzione* in G. Verga, *Tutte le novelle*, vol. I, Mondadori, Milano 2016, pp. V-LXIII: XII.

⁵¹ F. Baldi, *Guida alla rilettura della I edizione de «Le Veglie di Neri» di Renato Fucini. Introduzione critica e profilo bibliografico*, in Fucini, *Le veglie di Neri*, cit., pp. 7-67: 32.

particolare accreditare l'immagine di Verga delineata da Giacomo Debenedetti sulla quale si vuole concludere. Prima di diventare il Verga autore di quel capolavoro indiscusso che sono i *Malavoglia*, secondo Debenedetti lo scrittore siciliano per la smania di diventare romanziere di successo si è dedicato alla frequentazione conformistica di tutti i generi che riteneva potessero essere ben accolti presso il pubblico; allo stesso modo, anche quando sente l'esigenza di ritirarsi dal mondo di lusso e riesce a trovare finalmente i personaggi e le storie «quelli che lui è nato a far vivere»⁵², ha bisogno di rassicurare se stesso attraverso la «parola verismo. Persuadendosi, cioè, di essere all'unisono con ciò che la migliore letteratura vuole e cerca»⁵³. In altre parole se Verga si avvicina al verismo rassicurato dalla crescente attenzione che questa nuova narrativa si sta ritagliando presso il pubblico, si può ben dire che negli anni della "Rassegna settimanale" anche il nome di Fucini può essere inserito a pieno titolo tra coloro che hanno contribuito ad avvicinare i lettori italiani al nuovo corso veristico della letteratura.

⁵² Debenedetti, *Verga e il Naturalismo*, cit., p. 163.

⁵³ *Ibid.*

