

Dora Marchese
Università di Catania
doramarchese@libero.it



GIOVANNI VERGA DALLA NOVELLA AL FUMETTO AL *GRAPHIC NOVEL*

Riassunto: *Il contributo analizza delle trasposizioni a fumetti di novelle verghiane per comprendere in che modo la poetica dello scrittore siciliano venga oggi veicolata alle scuole e ai lettori non specialisti. Dall'indagine su due pubblicazioni recenti – Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti (2018) di Fabia Mustica e Rosso Malpelo (2022) di Maurizio Palarchi e Roberto Melis – emerge come talora la capacità di Verga di rappresentare l'universo sociale coevo e il suo profondo sperimentalismo, non solo linguistico, diano vita ad interpretazioni superficiali, quando non fuorvianti.*

Parole chiave: *Fumetto, graphic novel, Giovanni Verga, Vita dei campi, Novelle rusticane.*

Abstract: *The present contribution analyses some transpositions of Verga's short stories into comics to understand how the poetics of the Sicilian writer are conveyed today to schools and non-specialist readers. From the investigation of two recent publications – Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti (2018) by Fabia Mustica and Rosso Malpelo (2022) by Maurizio Palarchi and Roberto Melis – it emerges how Verga's ability to represent the contemporary social universe and his, not only linguistic, profound experimentalism, give life to superficial, if not misleading, interpretations.*

Keywords: *comics, graphic novel, Giovanni Verga, Vita dei campi, Novelle rusticane.*

Premessa

Il presente contributo intende analizzare il significato e il valore di due trasposizioni in chiave fumettistica di opere verghiane. In particolare, si prenderanno in considerazione gli unici due lavori che abbiano tentato questo tipo di operazione: il volume di Fabia Mustica, *Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti* edito da Sikè nel 2018 e, per alcuni raffronti, l'opera di Maurizio Palarchi e Roberto Melis, *Rosso Malpelo*, edito da Kleiner Flug nel 2022.¹ L'interpretazione di Mustica – sia per quanto riguarda la scelta di alcuni testi a discapito di altri, sia nella resa grafica e linguistica delle *stripes* – sarà analizzata non solo in relazione

¹ La nostra ricognizione bibliografica si è soffermata anche su un terzo fumetto, *La lupa* di Lorenzo Palloni, edito da SaldaPress nel 2019, che però nulla ha a che fare con l'omonima novella verghiana ad eccezione del titolo; non rientra pertanto nella presente proposta di analisi.

alla moderna esegesi dei testi verghiani ma anche, e in special modo, rispetto agli intenti dichiarati dalla fumettista, al fine di comprendere che tipo di lettura sia stata offerta come canone al lettore popolare, non specialista.

La nostra analisi propone alcune osservazioni sulle caratteristiche del fumetto e del *graphic novel*, per poi inquadrare il lavoro di Mustica nell'insieme ed anche attraverso le singole novelle. A partire dal significato che l'autrice ha voluto imprimere al proprio lavoro si vuole individuare a quale pubblico sia rivolta l'opera, con quali finalità e intenti, e che tipo di lettura dei testi verghiani si intenda dare.

1. Fumetto o *graphic novel*?

Mustica iscrive il suo lavoro *Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti*² al genere del fumetto, come esplicitato nel titolo. A ben guardare, però, andrebbero fatte alcune osservazioni in merito. Intendiamo dire che la caratteristica del fumetto è di partire dal 'disegno', seguire la perimetrazione della pagina suddivisa in vignette e, con l'ausilio del testo discorsivo, raccontare una determinata storia. Il *graphic novel* invece, è caratterizzato da tutta una serie di aspetti, tra cui il possedere una "campitura narrativa [...] elaborata e coesa, autoconclusiva, non seriale", il marcato approfondimento psicologico dei personaggi, la cura dell'ambientazione di cui vengono sottolineati gli aspetti sociali, politici, culturali,³ come avviene, ad esempio, nel celebre *Processo di Kafka* illustrato da Guido Crepax, che ha fatto scuola.⁴

Negli ultimi anni il genere del fumetto e quello del *graphic novel* si sono ibridati, cedendo l'uno all'altra alcune caratteristiche: il *graphic novel* ha permesso al fumetto di fuoriuscire dalla classica perimetrazione in vignette; il fumetto ha consentito al *graphic novel* di realizzare le storie con un linguaggio più sintetico.⁵

Alla luce di queste considerazioni, ci pare che il lavoro di Mustica non colga in modo significativo i caratteri distintivi né dell'una né dell'altra forma da noi prima ricordata. Le immagini vanno a descrivere il testo e non sono parte del racconto; non vi è una frammentazione in scene e dialoghi.

Dunque, non si tratta di un fumetto né di un *graphic novel* ma, a tutti gli effetti, di una storia illustrata in quanto il testo e l'immagine sono slegati tra loro.⁶

² Fabia Mustica, *Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti*, Leonforte (En), Sikè, 2018, pp. 174. D'ora in poi il volume sarà indicato con la sigla VF.

³ Daniela Bombara, "Graphic novel e canone letterario", in *Forme, strutture, generi nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti dell'XI Convegno Internazionale di Italianistica dell'Università di Craiova, a cura di Elena Pirvu, Firenze, Cesati, 2022, pp. 285–302, a p. 290. Sull'argomento cfr. anche Andrea Tosti, *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunuè, 2016.

⁴ Cfr. Guido Crepax, *Il processo di Franz Kafka*, Casale Monferrato, Piemme, 1999.

⁵ Cfr. Massimo Rotundo, *Sei lezioni sul fumetto. Manuale pratico per diventare fumettisti*, Roma, Audino, 2011.

⁶ A sostegno della nostra analisi, facciamo riferimento a quanto indicatoci dal professore Giuseppe Liuzzo, Designer e Coordinatore Didattico del Corso Internazionale di Graphic Design

2. La *mission* dell'opera

Mustica appare consapevole di misurarsi con un grande protagonista del Novecento e, pertanto, ha avuto cura di affrontare nella *Premessa* al suo volume *Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti* una serie di importanti questioni che pone in maniera molto esplicita.

Il primo punto, naturalmente, riguarda la ragione che l'ha indotta a elaborare il suo libro:

Il motivo principale che mi ha spinto a realizzare quest'opera artistica è il desiderio di indurre tutti i lettori, in particolar modo i ragazzi, ad amare ancor di più il grande scrittore catanese, Giovanni Verga.

Le novelle, che ho scelto di rappresentare con i miei disegni, sono *Nedda*, *Rosso Malpelo*, *Cavalleria rusticana*, *La Lupa* e *La roba*. Le ho scelte per la ricchezza e l'umanità dei personaggi e per gli spunti che mi hanno offerto nella rappresentazione grafica.⁷

Mustica precisa inoltre il metodo che intende seguire per realizzare il suo progetto:

Trovarsi di fronte a un gigante della letteratura e offrire una lettura attraverso un codice diverso (in questo caso il segno grafico del fumetto) non è stato certo compito facile, dato che si è rivelato per me indispensabile selezionare un metodo adeguato e rispettoso dello scritto originario.⁸

L'attenzione verso il rispetto filologico dell'opera verghiana è testimoniata anche dal fatto che in nota viene indicato il volume di riferimento di cui l'autrice si è servita per i testi: si tratta dell'edizione Einaudi di *Tutte le novelle* di Giovanni Verga, curata nel 2011 da Giuseppe Zaccaria.

Dopo avere quindi rassicurato il lettore di non essere intervenuta in alcun modo sul testo verghiano originale (“non ho modificato le novelle né dal punto di vista sintattico né sul piano delle scelte lessicali”), Mustica conclude: “non ho fatto altro che provare a immaginare e vedere attraverso i suoi occhi”.⁹

L'autrice rivendica, cioè, l'intenzione di descrivere e dare vita all'opera verghiana non secondo la sua sensibilità di artista contemporanea, e neanche secondo l'interpretazione e le impressioni suggerite dall'ispirazione creativa, ma in maniera fedele, filologica, come se fosse lo stesso Verga a realizzare quei disegni, a dare una vita grafica ai personaggi e agli ambienti raffigurati nelle sue pagine immortali.

presso lo IED (Istituto Europeo di Design) di Milano.

⁷ VF, p. 15.

⁸ VF, p. 15.

⁹ *Ivi*, p. 16.

Non a caso, la fumettista continua dicendo: “in ogni mio disegno, ho dovuto attenermi il più fedelmente possibile alle descrizioni precise e dettagliate dell’autore, che lasciavano poco spazio a una libera rappresentazione”.¹⁰

Ed entrando più nel dettaglio, annota:

Un aspetto non solo interessante ma anche piacevolmente coinvolgente è stato lo studio dei costumi dell’epoca, degli arredamenti, dei paesaggi aridi e brulli della Sicilia di un tempo, con i suoi attrezzi agricoli e i suoi contadini che, con la schiena piegata, erano costretti a lavorare ore e ore al giorno.¹¹

Se volessimo dunque riassumere quanto affermato, Mustica programmaticamente dichiara di volere fare un’opera filologicamente fedele allo spirito e al testo verghiano, destinata in modo particolare agli studenti e alle scuole (come dimostra anche il fatto che la sua collana di riferimento è Sikè-Edizioni Scolastiche Euno) al fine di restituire Verga alla maniera di Verga, vedendo “attraverso i suoi occhi”.¹²

Questi presupposti sono importanti per il nostro discorso perché, solitamente, gli artisti amano rivendicare la loro libertà, l’urgenza del libero sfogo della propria creatività, il bisogno di frapporre il filtro della propria esperienza e del vissuto della propria epoca ai grandi classici universali. E del resto, sappiamo bene che una trasposizione è per grandissima parte una reinterpretazione, un rivivere e riplasmare il testo, riportato a nuova vita dalla sensibilità dell’artista.¹³ Sembra superfluo ricordare che diversi studi, in particolare quelli di Genette e di Hutcheon,¹⁴ hanno evidenziato che nella pratica della riscrittura avviene un duplice procedimento: da una parte l’assimilazione del testo originario nel nuovo, dall’altra la creazione di qualcosa di diverso, che è il risultato dell’incontro delle due opere. Da questo punto di vista, appare inevitabile che la riscrittura produca sempre echi che provengono dall’originale; eppure, “persino la citazione che ripete

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Dell’ampia bibliografia, cfr. almeno i seguenti testi, utili per indagare alcune questioni critiche nodali, quali il concetto di intertestualità, il ruolo del lettore, la polifonia del linguaggio narrativo, la tradizione letteraria in rapporto alla creazione artistica: Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London 1987, e Id., *Constructing Postmodernism*, Routledge, London 1992; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, London and New York 1980; Pat Waugh, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, Arnold, London 1992; Matel Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism Avantgarde Decadence Kitsch Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987; Hugh Witemeyer (a cura di), *The Future of Modernism*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

¹⁴ Cfr. Gerard Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1982; Id., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989. Cfr., inoltre, Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.

verbatim gli elementi linguistici dell'originale, inserita in un nuovo contesto, deve risuonare in maniera differente, producendo nuovi effetti".¹⁵

Sorprende quindi il programma di Mustica di farsi quasi 'braccio' dello scrittore catanese, semplice tramite fedele; anche se, secondo noi, la motivazione va cercata nell'utenza a cui l'autrice si rivolge che è quella, come detto, dei ragazzi in età scolare preposti allo studio del Verga.

Ma allora, partendo da questi presupposti, l'opera di Mustica è riuscita a cogliere nel profondo lo spirito verghiano? È realmente aderente ai significati fondamentali espressi nelle opere prese in esame?

3. La scelta delle novelle

Le novelle scelte sono quelle più note di Verga, che convenzionalmente si trovano nelle antologie scolastiche, per lo più conosciute dal grande pubblico.

La prima, *Nedda*, è stata per anni considerata erroneamente la novella della supposta 'conversione' di Verga al verismo ma oggi, dopo attenti studi, è indicata nelle antologie e nei manuali scolastici come uno dei primi testi in cui, abbandonati gli ambienti borghesi e mondani, lo scrittore catanese si accosta a quelli della povera gente siciliana anche se non utilizzando ancora la tecnica verista. La questione è stata recentemente ripresa sulle pagine del "Corriere della sera" del 27 giugno 2022 da Romano Luperini, secondo il quale in *Nedda*:

Manca il requisito fondamentale del Verismo, la impersonalità, e l'autore anzi interviene direttamente in prima persona a difendere il proprio personaggio. Il linguaggio poi non è quello popolareggiante del Verismo, ma quello del tardoromanticismo nella sua variante lacrimosa e filantropica. Si tratta di un linguaggio fiorentineggiante e ispirato al manzonismo quale si può ritrovare nelle novelle campagnole molto alla moda negli anni Cinquanta-Settanta, scritte allora da Caterina Percoto e anche da Ippolito Nievo.¹⁶

In sostanza, anche se qualche manuale risalente a trenta-quarant'anni fa considera tale opera un prodotto verista, oggi è unanimemente noto come in *Nedda* la tecnica del racconto sia ancora di stampo tardo-romantico. Pertanto la sua scelta da parte di Mustica sembra contrastare con quella delle altre novelle tutte pienamente 'veriste' e, nel caso de *La roba*, ritenuta addirittura sinopia del futuro romanzo *Mastro-don Gesualdo*.

Ci sono poi *Cavalleria rusticana*, testo considerato imprescindibile, conosciuto dal grande pubblico e diffuso a livello popolare per lo straordinario successo

¹⁵ Pietro Pucci, "Decostruzione e intertestualità", *Nuova Corrente*, 93-94, gennaio-dicembre, a. XXXI, 1984, p. 291.

¹⁶ Marco Ricucci, "Maturità 2022, la polemica su Verga 'non ancora verista' e i veri problemi della scuola", *Corriere della Sera*, 27 giugno 2022, <https://www.corriere.it/scuola/maturita/notizie/maturita-2022-polemica-verga-non-ancora-verista-veri-problemi-scuola-ca31b0f6-f5f0-11ec-8350-fcb93af951e7.shtml> [01.06.2023].

ottenuto dalla trasposizione lirica di Pietro Mascagni su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci; *La Lupa* e *Rosso Malpelo* che, come *Cavalleria*, sono tutte tratte dalla raccolta del 1880, *Vita dei campi*. E infine, unica delle *Novelle rusticane* del 1883, *La roba*.

Una scelta scontata, se vogliamo anche un po' stereotipata, che non guarda a testi diversi da quelli che hanno per protagonisti gli strati più umili della Sicilia di fine Ottocento, e che confina la lunga esperienza verghiana in un lasso di tempo piuttosto ristretto che va circa dal 1874 al 1883.

Una scelta tuttavia comprensibile nell'ottica della divulgazione agile, specialmente perché destinata a giovani studenti, anche se recenti indagini hanno evidenziato come le grandi case editrici scolastiche stiano inserendo sempre di più all'interno delle loro edizioni testi, in particolare novelle, poco conosciute ma di grande interesse, scelte nel vasto alveo della produzione verghiana.¹⁷

Accanto alle ricorrenti *Libertà* e *Jeli il pastore*, i manuali contemporanei accolgono novelle che appartengono ad altre raccolte di Verga: da *Nella stalla*, alla *Storia dell'asino di San Giuseppe*, da *Pane nero* a *Tentazione*. Non dimentichiamo che lo scrittore catanese ha dedicato molti racconti anche al contesto dell'Italia settentrionale, milanese in particolare. Scegliere delle novelle che permettessero al lettore di 'uscire' da una sorta di canone implicitamente 'imposto', di evadere dalla terra di Sicilia per avventurarsi in altri contesti altrettanto significativi, avrebbe potuto rappresentare un'opportunità per restituire alla produzione novellistica verghiana l'ampio respiro e la ricchezza di temi e strategie stilistiche e linguistiche che molti ignorano. Diverse novelle verghiane si prestano a una rilettura interessante, specie in ambito scolastico, in relazione alle tematiche trattate dall' 'educazione civica', materia ormai inserita a pieno titolo nei contesti didattici. Penso, ad esempio, a *Quelli del colera*, attualissima storia di come una pestilenza provochi l'atroce reazione di una folla, spaventata dal diffondersi dell'epidemia, che individua come capro espiatorio un gruppo di 'diversi', dei commedianti e una famiglia di zingari¹⁸ che vengono massacrati; o a *La chiave d'oro*, testimonianza dell'idea di mafia come permanenza di residui feudali, del collegamento tra proprietari terrieri e amministratori della giustizia, dell'uso istituzionalizzato della violenza privata e della corruzione;¹⁹ o ancora alle novelle della raccolta *Per le vie*, icastico affresco degli anni milanesi del Verga.

¹⁷ Per un'attenta disamina in tal senso cfr. Milena Romano, "Quale Verga nei testi scolastici? I brani più antologizzati e le relative modalità di commento" in *A scuola con Giovanni Verga*, a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, *Annali della Fondazione Verga*, XV (nuova serie), 2022, pp. 161–178.

¹⁸ Cfr. Damiano Frasca, "Una lettura di 'Quelli del colera' di Giovanni Verga", *Annali della Fondazione Verga*, a cura di Valentina Puglisi, 2014, VII (nuova serie), pp. 71–84.

¹⁹ Cfr. Dora Marchese, "La 'componenda' di Verga", *Annali della Fondazione Verga, L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 13–16 dicembre 2010), a cura di Giuseppe Sorbello, 2010, III (nuova serie), pp. 225–231.

Un'osservazione, infine, riguarda un giudizio dato da Mustica sulle novelle e i loro personaggi. L'autrice nell'*Introduzione* spiega di averle scelte "per la ricchezza e l'umanità dei personaggi"; e aggiunge:

Tutti i personaggi verghiani hanno la capacità di farsi amare *a dispetto dei limiti e delle asperità dei loro caratteri*.

Ed è proprio quello che è successo a me: li ho amati fino a sentirli parte del mio essere, fino a stare male per la loro condizione, li ho amati fino a schierarmi a favore della loro diversità, commuovendomi e *accettando tutte le loro lacune e le loro imperfezioni*.²⁰

Forse la fumettista avrebbe dovuto spiegare meglio questo suo pensiero. Al lettore resta il sospetto che i personaggi di Nedda, della gnà Pina, di Rosso o di Mazzarò, a loro modo tutti eroici perché vittime di una società crudele, governata dall'interesse personale e dalla violenza della *struggle for life*, alla fine non le stiano poi così simpatici, tanto che bisogna fare uno sforzo per accettarli nonostante "tutte le loro lacune e le loro imperfezioni". Limitati. Lacunosi. Imperfetti. Così sono percepiti da colei che deve dare loro una vita a fumetti e che vuole consegnarne il valore ed il significato alle nuove generazioni. Un'osservazione che sembrerebbe non deporre verso una profonda comprensione dei caratteri e dei significati alla base dei testi di Verga.

4. Resa grafica e linguistica

Per quanto riguarda l'aderenza al dettato verghiano, l'autrice si è attenuta all'edizione da lei scelta, evitando di alterare il testo, inserendo i corsivi dove presenti e, accortamente, indicando con le parentesi quadre le eventuali parti mancanti.

Tale attenzione è rimarcata nella *Prefazione*:

Volendo rivolgere un'attenzione assoluta al testo verghiano, pertanto, non ho modificato le novelle né dal punto di vista sintattico né sul piano delle scelte lessicali.

Eventuali (e limitate) omissioni di alcuni brani delle summenzionate novelle sono derivate dall'esigenza di rispondere alla regola della tecnica del fumetto e della illustrazione.²¹

Alcune perplessità emergono, invece, nella resa grafica, nella scelta di costumi, arredamenti, simboli, atteggiamenti che, al contrario, si allontanano e talvolta tradiscono profondamente l'opera verghiana e la poetica che ne sta alla base.

Questi 'nei', allo sguardo del lettore accorto, sono sparsi qua e là, e tuttavia in questo lavoro non si intende effettuare una disamina completa delle scelte di

²⁰ VF, p. 16. Corsivi aggiunti.

²¹ *Ivi*, p. 15.

Mustica che si distanziano dagli intenti di Verga, ma prendere in considerazione alcuni casi più eclatanti, che maggiormente mettono in discussione la dichiarata volontà autoriale di aderenza e di rispetto del testo nella sua interezza e nel suo significato. Questi elementi tradiscono una scarsa conoscenza del contesto storico-sociale del periodo in questione e della poetica verghiana *tout court*.

5. Una Lola scollacciata e disneyana

Nella trasposizione a fumetti di *Cavalleria rusticana* troviamo Lola abbigliata in un modo impensabile per il tempo in cui è ambientata la novella: con una scollatura profonda e con un bustino che ne evidenzia le forme (Fig.1, Fig. 4a e 4b).

In realtà, come si può vedere da numerosi documenti, foto e schizzi del periodo, le donne non si sarebbero mai potute mostrare ‘svestite’ così e con abiti non idonei. Sappiamo infatti che il costume popolare femminile tra la fine del Settecento e nell’Ottocento prevedeva solitamente una gonna lunga, un grembiale e un corpetto dotato di bretelle, sotto il quale veniva indossata una camicia ampia, generalmente a collo alto o a girocollo, con maniche anch’esse ampie e sbuffanti; il fazzoletto andava intorno al collo e le due punte venivano messe sotto il corpetto. Neanche le donne della nobiltà avrebbero potuto mostrarsi scollate come la Lola di Mustica.

In tal senso, basta guardare gli schizzi realizzati da Luigi Capuana per i costumi della messa in scena di *Cavalleria rusticana* al Teatro Carignano di Torino nel 1884 (Fig. 2); ma anche i bozzetti e le cartoline pubblicitarie che ritraggono Gemma Bellincioni (Santuzza) e Roberto Stagno (Turiddu) in occasione della celebre rappresentazione del 1890 al Teatro Costanzi di Roma, con musica di Pietro Mascagni su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti (Fig.3).²²

In effetti la Lola di Mustica ricorda, per atteggiamenti e movenze, i personaggi di Biancaneve o Aurora (protagonista de *La bella addormentata nel bosco*) consegnati all’immaginario popolare da Walt Disney (Fig. 5 e Fig. 6).

Nulla di male. Anzi, uno spunto interessante che dà modo di riflettere sull’influenza che forse la più potente industria di animazione al mondo ha esercitato su molti disegnatori. Non a caso, nei fumetti di Mustica le ‘suggestioni’ disneyane sono davvero ricorrenti e potrebbero anche rappresentare un mezzo per attrarre in maniera efficace il pubblico dei ragazzi (pur togliendo originalità ai propri disegni).

La perplessità risiede, anche in questo caso, nella presupposta volontà di “studio dei costumi dell’epoca”, di aderenza all’abbigliamento tipico del periodo; intenti che, per le ragioni che abbiamo detto, sono stati disattesi e travisati.

²² Cfr. Fulvia Caffo, Sarah Zappulla *Muscarà*, Enzo Zappulla (a cura di), *Verga da vedere. Teatro, cinema, televisione*, Palermo, Regione Siciliana, 2003, pp. 30; 45.

6. Una Lupa da soap opera

La Lupa è universalmente considerata tra le opere maggiori di Verga, tanto che Luigi Capuana, recensendo la raccolta del 1880, affermò: “*La Lupa* è forse la più bella cosa che il Verga abbia mai scritta; senza forse, è la migliore novella di questa *Vita dei campi*”, cogliendo a pieno la bellezza e l’originalità di una tra le più riuscite novelle dello scrittore catanese.²³

In estrema sintesi, trattandosi di un testo complesso e stratificato, possiamo dire che *La Lupa* è caratterizzata dalla potenza dell’implicito, dal raccontare una storia difficile, intrisa di erotismo e di tabù, con estrema misura ed eleganza.

In Verga non c’è nessun compiacimento erotico, nessuna descrizione esplicita di situazioni scabrose. L’autore ricorre al simbolismo e usa rapide e icastiche espressioni, capaci di dare vita a un personaggio a tutto tondo, la gnà Pina, inserito in un ambiente aspro, solcato dalla fatica e dalla solitudine, realizzando una narrazione fortemente drammatica, in cui l’elemento magico e quello paesaggistico rivestono un’importanza particolare.

La difficoltà del restituire efficacemente la fisicità e la psicologia di questo personaggio così complesso è stata una vera e propria sfida per le attrici che hanno dato corpo e vita alla Lupa verghiana. Tra le più famose interpretazioni, rese con forza e potenza espressive straordinarie da grandi artiste, ricordiamo quelle di Anna Magnani (Fig. 7), Lydia Alfonsi, Ida Carrara e Anna Proclemer che hanno saputo dare vita alla gnà Pina attraverso la loro corporeità, le movenze, l’espressività degli occhi.²⁴

Nella trasposizione di Mustica, la gnà Pina (Fig.8 e Fig. 9), anche in questo caso, è restituita con tratti che la apparentano meno a Verga e più a Disney: la sua Lupa è a metà tra Biancaneve del cartone animato eponimo e Malefica o Ursula, rispettivamente le ‘cattive’ de *La bella addormentata nel bosco* del 1959 (Fig. 10) e de *La sirenetta* del 1989 (Fig. 11).

La Lupa è stata definita da Scaramucci e altri critici l’ultimo esempio di “tragedia greca”²⁵ per quell’oscuro senso di irreversibilità e di Fato che avvolge tutta la vicenda; per l’avvalersi di una narrazione scarnificata ed essenziale in cui gioca un ruolo fondamentale la dialettica coro-personaggio; per la rappresentazione della passione della gnà Pina per Nanni come un fenomeno naturale, spontaneo come la sete, patologico come una malattia, la cui narrazione ha il sapore della favola.

²³ Per una disamina de *La Lupa*, analizzata anche attraverso le trasposizioni da novella a testo per il teatro, la lirica ed il cinema, si veda Dora Marchese, “La transcodificazione del testo: «La Lupa» da novella a dramma e film”, in Alfieri e Manganaro 2022, *op. cit.*, pp. 271–285.

²⁴ Anna Magnani trionfò al teatro “Della Pergola” di Firenze, con la regia di Franco Zeffirelli, nel 1965; Ida Carrara interpretò la gnà Pina nel 1962, per la regia di Giuseppe Di Martino al Teatro Stabile di Catania; Lydia Alfonsi, con la regia di Enrico Maria Salerno, nel 1979, si esibì al Teatro Romano di Benevento, mentre Anna Proclemer, subentrata nello stesso anno alla Alfonsi, fu la Lupa al Teatro “Valle” di Roma.

²⁵ Ines Scaramucci, *Introduzione a Verga* [1959], 3ª ed. aggiornata, Brescia, La Scuola, 1965, p. 237.

La Lupa, osserva Mazzacurati, è descritta come un'apparizione demoniaca, una strega sensuale e incantatrice.²⁶ In tal senso, è interessante che Mustica nella sua interpretazione della Lupa si sia rifatta all'immaginario Disney prima ricordato, sintetizzando in una iconografia unica gli aspetti positivi e negativi dei protagonisti e degli antagonisti, distillandone le caratteristiche per rendere l'ambivalenza del personaggio verghiano.

Il rinvio alla tragedia greca²⁷ è molto importante, direi essenziale. Come sappiamo, infatti, nella tragedia greca l'omicidio è sempre narrato, non è mai mostrato al pubblico; avviene sempre dietro le quinte. Ed è anche per questo che *La Lupa* è stata definita l'ultimo esempio di tragedia greca: perché il calare della scure di Nanni sulla gna' Pina viene supposto ma non descritto. Verga non indulge in nessun particolare macabro: non menziona il sangue, non descrive l'agonia, lascia tutto all'intuizione ed alla sensibilità del lettore:

- Sentite! – le disse, – non ci venite più nell'aia, perché se tornate a cercarmi, com'è vero Iddio, vi ammazzo!
- Ammazzami, – rispose *la Lupa*, – ché non me ne importa; ma senza di te non voglio starci.
- Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. *La Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. – Ah! malanno all'anima vostra! – balbettò Nanni.²⁸

Un tocco da maestro di Verga che ha anche lo scopo di suggellare la vicenda sotto il segno di una tragicità ineluttabile e quasi impersonale, in cui l'ultima 'parola' è affidata al silenzio; il silenzio che segue all'espiazione di un misfatto

Ma c'è di più. Come dicevamo, il fatto che *La Lupa* si concluda con l'uccisione della gnà Pina sembra un dato acquisito. Eppure alcuni studiosi, come Guy Dumas,²⁹ hanno affermato non solo che l'omicidio alla fine non avviene, ma che addirittura Nanni ricade nelle spire seduttrici della suocera non riuscendo a opporsi al potere che la donna esercita su di lui. A riprova che il finale aperto caratterizza e contribuisce alla potenza del racconto.

²⁶ Cfr. Giancarlo Mazzacurati, "Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi della «Lupa»", in Id., *Forma e ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 142–297.

²⁷ Giuseppina Scognamiglio, *Come (ri)leggere «La Lupa» di Giovanni Verga*, Caserta, Spring edizioni 2009, pp. 30–31.

²⁸ Giovanni Verga, *Le novelle*, a cura di Nicola Merola, Vol. I, Milano, Garzanti, 1983, pp. 210–211.

²⁹ Guy Dumas, "A propos de la fin de la «Lupa» de Giovanni Verga", *Revue des Études italiennes*, VII (1960), nn. 2–3, pp. 241–249.

Comunque sia, il dato che ci interessa sottolineare è che mai e poi mai Verga avrebbe approvato l'immagine finale offerta dalla disegnatrice che mostra in maniera molto esplicita, quasi *pulp*, l'omicidio, come già prima aveva mostrato l'amplesso tra Nanni e la gnà Pina raffigurando i due amanti nudi l'una sopra l'altro (Fig. 12 e Fig. 13). Certamente un tipo di rappresentazione lontana dall'atteggiamento pudico e icastico di Verga.

L'implicito, l'aurea di leggenda, la tensione tragica che pervade magistralmente tutta la narrazione vengono irrimediabilmente perduti in favore di una rappresentazione che appare più vicina a quella delle moderne serie televisive o delle *fiction*.

Mustica, sempre attenta al pubblico per il quale scrive e alle dinamiche del mercato, sembra cavalcare l'onda del moderno dibattito sul femminicidio e le problematiche di genere, rendendo espliciti e visivamente decodificabili proprio quegli aspetti impliciti che rendono *La Lupa* un testo unico, realizzato attraverso una meditata e matura tecnica narrativa.

Ancora una volta, Mustica non si dimostra del tutto consapevole della sua operazione di trasposizione della novella verghiana, mantenendosi fedele ad una parte del testo ma reinterpretando in chiave attuale l'altra parte, senza però arrivare ad una sintesi efficace. L'inserimento del nudo dei due amanti, e la scena *pulp* del finale sono tentativi di attualizzazione e rielaborazione della novella; operazione legittima per i motivi prima ricordati ma che in Mustica appaiono episodici e non sorretti da una salda coscienza teorica.

7. Rosso Malpelo

Per quanto riguarda *Rosso Malpelo*, testo-manifesto del verismo verghiano, strutturalmente articolato per chiunque si voglia cimentare in una sua trasposizione, non foss'altro per la complessità delle tecniche narrative usate dallo scrittore, Mustica ha cercato di rendere l'ambivalenza del personaggio a seconda dei punti di vista con i quali è descritto, oltre che, naturalmente, l'ambiente violento e degradato della miniera nel quale il ragazzo è inserito.

La resa di Mustica della vicenda di Malpelo appare, però, monocorde e asettica; il personaggio, raffigurato con colori un po' caricaturali (al rosso sono accostati sovente verdi e blu accesi) è inserito in un paesaggio poco connotato, in cui prevalgono i toni dell'ocra e del marrone, a indicare la sterilità e l'aridità dei luoghi e dei sentimenti di coloro che lo abitano ma privi di vero *pathos*. Una sfida difficile per i motivi ricordati, ma che forse Mustica avrebbe potuto affrontare con più consapevolezza, da una parte analizzando meglio il testo verghiano per comprenderne correttamente contenuti e dinamiche, dall'altra cercando di liberare la sua ispirazione personale, sganciandosi dalla supposta aderenza all'originale. Questa sfida è stata, invece, raccolta e, a nostro parere, vinta dal duo Palarchi-Melis nel loro *Rosso Malpelo* che appare molto più convincente e più fedele allo spirito della narrazione verghiana rispetto a quello di Mustica, proprio

per la sua ‘infedeltà’.³⁰ *Rosso Malpelo* di Palarchi-Melis è un’opera compiuta e riuscita perché gli artisti hanno saputo fare opera d’arte autonoma; hanno saputo offrire ai lettori la loro interpretazione, la loro visione del racconto verghiano, inserendo degli elementi di novità non presenti nel testo originario ma di assoluta pregnanza e significatività, come la presenza di Verga all’interno della narrazione (Fig. 14 e Fig.15).

Come è noto, la cava di rena rossa di Rosso Malpelo è situata nel territorio catanese, non lontano dalle proprietà di Verga, esattamente nei quartieri di Monserrato, dove sorgeva la cava della “Carvana”, e Cibali;³¹ eppure tale territorio in Mustica è raffigurato in modo generico (può essere dovunque), mentre in Palarchi-Melis è collocato propriamente a Catania.

Ricordiamo che Verga scrive *Rosso Malpelo*³² in un momento molto particolare, quando andava maturando un forte interesse per le condizioni di vita dei lavoratori meridionali, anche a seguito del dibattito sul lavoro dei ‘carusi’ nelle miniere e sulle morti bianche, stimolato pure dalla celebre *Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino (entrambi direttori della *Rassegna settimanale* con la quale lo scrittore catanese collaborò a lungo). Nel 1887, infatti, viene varata l’inchiesta agraria da parte del ministro dell’agricoltura Salvatore Maiorana Calatabiano, concretizzatasi poi in una proposta di legge promossa nel 1879 da Luzzatti, Minghetti e Sonnino. Filippo Filippi, recensore di *Vita dei campi* sulla *Perseveranza* di Milano del 2 ottobre 1880, asserisce che secondo lui, nonostante l’impegno dello scrittore a rendere antipatico e cattivo il personaggio, Rosso appare in realtà “un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell’abnegazione e dell’affetto filiale”.³³ Verga conferma (sottolineando la necessità di discernere tra il punto di vista dell’autore e quello della voce narrante) e ribadisce come la parabola di *Rosso Malpelo* voglia essere emblematica sia per la denuncia sociale in essa contenuta, riconducibile al riformismo e al filantropismo della Destra più illuminata, all’esigenza di provvedimenti umanitari e all’emergenza emersa dalle analisi di Villari, Franchetti e Sonnino; sia perché espressione di un’istanza civile, educativa e patriottica volta a inserire le masse all’interno della realtà del nuovo Stato che necessitava, per progredire, di un’etica del lavoro fatta di sacrificio e abnegazione; infine, a livello teorico, perché espressione della sua personale

³⁰ Maurizio Palarchi, Roberto Melis, *Rosso Malpelo*, Firenze, Kleiner Flug, 2016.

³¹ Malpelo “era conosciuto come la bettonica per tutto Monserrato e la Carvana” (Giovanni Verga, *Rosso Malpelo*, in *Id., Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1982, vol. I, p. 164). Annota Tellini, nella sua curatela a G. Verga (*Opere*, Milano, Mursia, 1988): “Monserrato: allora sobborgo di Catania, oggi via cittadina, nei pressi della centrale piazza Cavour – Carvana: oggi zona popolare nella parte nord della centralissima via etnea, a est del quartiere di Cibali” (p. 1480).

³² La novella *Rosso Malpelo* fu pubblicata a puntate dal 2 al 5 agosto 1878 sul *Fanfulla*; ebbe poi nel febbraio del 1880 un’edizione abusiva nella *Biblioteca dell’Artigiano* e, nello stesso anno, fu ripubblicata da Treves all’interno della silloge *Vita dei campi*.

³³ Cfr. Dora Marchese, “Di sale e di zolfo... Il Distretto Turistico delle Miniere e la sua valorizzazione attraverso la Letteratura”, in *Le nuove vie del turismo in Sicilia*, a cura di Nunzio Famoso, Catania, CUECM, 2015, pp. 137–146.

filosofia materialistica e nichilista, che sfrondeva da ogni ottimismo il positivismo darwinista e spenceriano.

Rosso è un personaggio i cui contorni sono tracciati in senso antifrastico, attraverso una voce narrante espressione di una prospettiva malvagia, sadica e superstiziosa. Cosicché, a chi ben osserva, Rosso appare un eroe che con caparbità resta fedele all'affetto per il padre, protegge Ranocchio, si dedica completamente al lavoro tanto da andare ad esplorare un tratto pericoloso della galleria fino a morirvi.

Queste dinamiche si dipanano all'interno di un ambiente infernale, segnato da condizioni disumane, da violente sopraffazioni e crudeli inganni perpetrati dal padrone (si pensi al cottimo accettato dal padre di Rosso), dal perenne incombere del pericolo, da omicidi bianchi, da incidenti e malattie (come la tubercolosi di Ranocchio), in un clima di pesante degrado e abbruttimento.

Rosso guadagna “pochi soldi” alla settimana, arriva a sera con la schiena “rotta da quattordici ore di lavoro”, è insultato e picchiato con il “manico del badile” e con “la cinghia da basto”, ma “si lasciava caricare meglio dell'asino grigio, senza osar di lagnarsi”, “lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso” e “si pigliava le busse senza protestare, proprio come se le pigliano gli asini che curvano la schiena, ma seguitano a fare a modo loro”.³⁴

Conformemente alla visione disincantata e materialistica di Verga, il mondo di Rosso è un microcosmo di morte che solo in essa trova un senso e non certo nel lavoro, visto come insensata ripetizione di una condizione bestiale.

Verga dunque parte da intenti educativi e sociali, ma approda a un'ottica atea e nichilista in cui la vita umana, al pari di quella animale, è determinata dagli istinti e condizionata dalla natura in cui i cicli biologici si ripetono eterni, trovando l'unico sollievo nella morte. Il mondo di Rosso è privo di redenzione.

È in quest'ottica che appare apprezzabile l'idea di Palarchi-Melis di fare irrompere nella narrazione lo stesso Verga: ‘raffigurazione plastica’ della presenza dei piani sovrapposti, dei punti di vista e delle voci narranti. Un Verga che, con un indovinato accorgimento metanarrativo, chiede alla sua creatura, a Rosso, quale sia il suo vero nome e il personaggio, in dialogo con l'autore, risponde: “Io... sono Malpelo, sono **solo** questo”,³⁵ con “solo” marcato dal neretto.

Come nella novella, il racconto di Palarchi-Melis si chiude con la raffigurazione della cava, e la cava di Malpelo è la metafora stessa della vita. Rosso preferisce il mondo notturno e sotterraneo della miniera al mondo soprastante; odia le notti di luna perché fingono uno splendore falso e fuorviante, in decisa contraddizione con la vera essenza della vita esemplificata dall'orrore della cava (nella quale, secondo la leggenda popolare, rimane ad aleggiare sotto forma di essere demoniaco).

³⁴ Verga, 1982, *op. cit.*, pp. 49, 59, 50, 56.

³⁵ Palarchi-Melis, 2016, *op. cit.*, p. 38.

8. Un Mazzarò banchiere

La tragicità del mondo raccontato da Verga – sulla scorta anche della già ricordata inchiesta Franchetti-Sonnino che toccava i temi del lavoro minorile, dei fanciulli nelle zolfare, della vita stentata dei contadini, della condizione dei pastori, del brigantaggio, della proprietà ecclesiastica e feudale, dei rapporti sociali all’insegna della violenza e della repressione – talvolta viene svuotata e banalizzata nei fumetti di Mustica.

Questa semplificazione è particolarmente evidente nella trasposizione de *La roba*, pubblicata inizialmente su “La rassegna settimanale” nel 1880, in corrispondenza con la fase finale della realizzazione de *I Malavoglia*, romanzo in cui si affaccia quella tematica della roba destinata ad essere sviluppata proprio nelle *Novelle rusticane* del 1883 e a trovare la sua più compiuta espressione nel *Mastro-don Gesualdo* del 1889.

Racconto simbolo della poetica verghiana, in Mustica *La roba* diviene altro, sin dalla prima immagine, che mostra un maturo signore intento a contare monete d’oro e mazzette di soldi come un novello Paperon de’ Paperoni. Un’immagine stridente, lontanissima dai caratteri con i quali Verga rappresenta Mazzarò, il suo “eroe della roba”, “disumano, ma anche grandioso ed eroico”³⁶ per usare la felice espressione di Baldi. Un personaggio duro e spregiudicato, caparbio e anaffettivo, vero apostolo della roba, antesignano di mastro-don Gesualdo.

Ma cos’è ‘la roba’ nell’universo verghiano?

Come diceva già Scalia nel 1922, la roba non è tanto il denaro, ma il benessere economico in genere, e in particolare “il campicello, la casetta, la barca, il gregge. È il lino nei cassettoni, il frumento nei sacchi, le fave nelle cassepanche”.³⁷

Ma l’essenza più vera della roba è rappresentata dalla terra, una terra vasta e fertile che “ha quasi la turgidezza delle carni umane”, ricorda Ragonese.³⁸ Non a caso, nel testo verghiano sono frequenti i paragoni antropomorfi, sia che si voglia celebrarne lo straordinario rigoglio (“del tabacco ne producevano i suoi orti lungo il fiume, colle foglie larghe ed alte come un fanciullo”), sia che se ne voglia lamentare la sterilità (“Non vedi quel seminato che muore di sete? Tutto giallo, del verde-giallo che hanno i bambini malati, poveretto!”).³⁹

³⁶ Guido Baldi, “‘La roba’ e la problematica grandiosità dell’accumulo capitalistico”, in Id., *L’artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, p. 282.

³⁷ Natale Scalia, *Giovanni Verga*, Ferrara, Editrice Taddei, 1922, p. 159.

³⁸ Giuseppe Ragonese, “Paesaggio verghiano”, in Id., *Interpretazione del Verga: saggi e ricerche*, Palermo, Manfredi, 1965, p. 100.

³⁹ Verga 1982, *op. cit.*, pp. 264, 240. Mazzarò non solo si propone come un vero e proprio ‘apostolo della roba’, ma nel tentativo di consustanziarci con la roba posseduta, con l’essere egli stesso dispensatore di vita e di morte, proprietario e responsabile di ciò che lo circonda, con l’occupare col proprio nome e col proprio attivismo tutto lo spazio, svela la sua più autentica ambizione.

La vera ambizione di Mazzarò non risiede *sic et simpliciter* nella volontà di accumulare ricchezza, onde scongiurare la paura di una fame atavica, o nel desiderio di riscatto sociale come mezzo di risarcimento per le umiliazioni e i maltrattamenti subiti,⁴⁰ ma consiste, afferma Spinazzola, nell'aspirazione alla "regalità, intesa come pienezza di dominio fisico sui viventi".⁴¹ L'ambizione di affrancarsi da un'originaria situazione di disagio e frustrazione⁴² si concretizza nel possesso della roba, vale a dire delle sconfinare terre che racchiudono in sé uomini e cose.

Del resto che a Mazzarò non interessi affatto il denaro, il narratore lo dice in maniera esplicita: [Mazzarò] "non ne voleva di carta sudicia per la sua roba, e andava a comprare la carta sudicia soltanto quando aveva da pagare il re, o gli altri".⁴³

E se gli domandavano un soldo rispondeva che non l'aveva. E non l'aveva davvero. Ché in tasca non teneva mai 12 tari, tanti ce ne volevano per far fruttare tutta quella roba, e il denaro entrava ed usciva come un fiume dalla sua casa. Del resto a lui non gliene importava del denaro; diceva che non era roba, e appena metteva insieme una certa somma, comprava subito un pezzo di terra; perché voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re, ché il re non può né venderla, né dire ch'è sua.⁴⁴

L'eroismo di Mazzarò risiede proprio nella sua capacità di sacrificio, nel privarsi di tutto anche se ricco, nel consacrarsi all'unico dio, il Dio della Roba. Contrariamente alla mollezza ed all'inefficienza del signore feudale ed aristocratico, Mazzarò non sa che farsene del grande "scudo di pietra"⁴⁵ del palazzo del barone. Egli è il portatore di energie nuove e grandi qualità, quali la morigeratezza, la continenza, l'inesausta resistenza al lavoro, la furbizia (aveva la testa "come un brillante") e, non ultima virtù, la mancanza di scrupoli e di *pietas* negli affari.⁴⁶

⁴⁰"Aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, coll'acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto; che tutti si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro" (Verga 1982, *op. cit.*, pp. 263–265).

⁴¹Vittorio Spinazzola, "La verità dell'essere", in Id., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 75.

⁴²"Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era sua, ed aveva provato quel che ci vuole a fare i tre tari della giornata, nel mese di luglio, a star colla schiena curva 14 ore, col soprastante a cavallo dietro, che vi piglia a nerbate se fate di rizzarvi un momento [che] non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba..." (Verga 1982, *op. cit.*, p. 263).

⁴³*Ivi*, p. 265.

⁴⁴*Ibidem*.

⁴⁵*Ivi*, p. 266.

⁴⁶Oltre al rimpianto dei soldi spesi per il funerale della madre, si pensi agli inganni perpetrati a scapito del barone, che progressivamente perderà tutti i suoi averi poiché "non passava giorno che non firmasse delle carte bollate, e Mazzarò ci metteva sotto la sua brava croce", e degli altri avversari. Infatti "se il proprietario di una chiusa limitrofa si ostinava a non cedergliela, e voleva prendere pel collo Mazzarò" egli doveva "trovare uno stratagemma per costringerlo a vendere, e farcelo cascare, malgrado la diffidenza contadinesca. Ei gli andava a vantare, per esempio, la fertilità di una tenuta

I veri protagonisti della novella verghiana sono il paesaggio e Mazzarò, talmente compenetrati l'uno nell'altro che, a ragione, si può parlare di “identificazione” tra i due,⁴⁷ dal momento che “la terra ed il padrone sono fusi come in una cosa sola”⁴⁸ e “finiscono col trasformarsi in un solo simbolo”.⁴⁹ Per Strazzeri, inoltre, “l’identificazione tra il personaggio, la natura e la roba (forma storica dell’appropriazione della natura) è totale, di panica e simbiotica medesimezza”.⁵⁰ Bàrberi Squarotti, infatti, ravvisa in Mazzarò una sorta di divinità immanente, “l’ipostasi della provvidenza” che “si identifica con la natura stessa”.⁵¹

Questo complesso profilo psicologico, le privazioni, il cinismo nei confronti della madre che lo porta a rimpiangere le spese per il suo funerale, non sembrano espresse con sufficiente drammaticità e penetrazione nei disegni di Mustica, che raffigura Mazzarò come un anziano un po’ orso che non ama stare con gli altri e che, novello Paperon de’ Paperoni, trascorre le sue giornate a baciare e a rimirare il suo tesoro pur immerso in una campagna ferace, traboccante di messi, lavoratori, strumenti e animali (Fig. 16 a, b e 17 a, b). E se l’intuizione di un Mazzarò come Paperon de’ Paperoni appare interessante – poiché il personaggio disneyano è l’icona dell’accumulo come ossessione fine a se stessa, della negazione degli affetti, della scelta di una vita austera, sempre minacciata dalla paura di spendere e ritrovarsi povero; paradossi che, però, lo hanno reso anche simpatico al grande pubblico – l’interpretazione che dà Mustica non riesce a cogliere i tratti essenziali della novella di Verga, ascrivendo il suo lavoro al mondo Disney senza riuscire a compiere una sintesi efficace, né una rilettura convincente.

Ad esempio, nell’immagine in cui si vuole raccontare della continenza del *self-made man*, del suo scansare ogni vizio e tentazione, in particolare nei confronti del bere, Mustica raffigura la scena come una sorta di allegro *happy hour* cittadino, in cui Mazzarò appare ‘diminuito’ sia nelle dimensioni che negli atteggiamenti che gli altri hanno verso di lui.⁵² Nella rappresentazione è il più basso e il suo aspetto è quasi dimesso. Niente lascia intuire l’onnipotenza, la caparbità, l’astuzia finissima, conferitagli da Verga. E i poveri braccianti, pur laceri, esibiscono una spensieratezza disinvolta e gioiosa difficilmente credibile dopo lunghe ore di massacrante lavoro sotto il sole o all’acqua e al vento.

la quale non produceva nemmeno lupini, e arrivava a fargliela credere una terra promessa, sinché il povero diavolo si lasciava indurre a prenderla in affitto, per specularci sopra, e ci perdeva poi il fitto, la casa e la chiusa, che Mazzarò se l’acchiappava – per un pezzo di pane” (*Ibidem*).

⁴⁷ Fredi Chiappelli, “Una lettura verghiana”, *Lettere italiane*, XII 1 gennaio-marzo 1960, pp. 22–31; p. 25.

⁴⁸ Attilio Momigliano, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928; poi in Id., *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, D’Anna, 1944, p. 206.

⁴⁹ Luigi Russo, *Giovanni verga*, Napoli, Ricciardi, 1919–1920, p. 206.

⁵⁰ Marcello Strazzeri, “L’anima e la roba”, in *Verga. L’ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, a cura di Romano Luperini, Lecce, Miella, 1982, p. 163.

⁵¹ Giorgio Bàrberi Squarotti, “Il mito di Mazzarò”, in Id., *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982, p. 154.

⁵² Cfr. VF, p. 164.

Una ‘rilettura’ in chiave contemporanea, da ‘yuppies campagnoli’, che si sarebbe potuta anche proporre in contrapposizione ai veri intendimenti verghiani, come autonoma ‘reinterpretazione’ artistica. Ma questo se, come più volte ricordato, l’autrice non avesse dichiarato di volere presentare un lavoro filologicamente fedele alla lettera e allo spirito del testo originario. E in tal senso, venendo meno l’ossessione per la roba a scapito della rappresentazione della brama di denaro, non si comprende la battuta finale di Mazzarò prossimo alla morte:

Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla là dov’era. Questa è una ingiustizia di Dio, che dopo di essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello, col mento nelle mani, a guardare le sue vigne che gli verdeggiavano sotto gli occhi, e i campi che ondeggiavano di spighe come un mare, e gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia, e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: Guardate chi ha i giorni lunghi! costui che non ha niente!⁵³

Una conferma che, nella concezione di Verga, la roba di Mazzarò, come poi quella di Mastro-don Gesualdo, è costituita dalla terra e non dal denaro.

Impazzito dal dolore per la fine ormai prossima, infatti, Mazzarò tenta di distruggere la sua roba: le vaste terre e tutto ciò che queste contengono:

Sicché quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all’anima, uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: “Roba mia, vientene con me!”⁵⁴

Mentre l’intera novella è percorsa dai motivi del tragico e del fiabesco, osserva Bàrberi Squarotti, “del tutto al di là di ogni intenzione documentaria e realistica”, nel finale Verga “muta radicalmente la prospettiva della rappresentazione: e il personaggio si capovolge da eroe della concretezza, della positività, della produzione, della fortuna, in eroe tragico”.⁵⁵

Sempre in quest’ottica, a nostro avviso, l’autrice avrebbe potuto programmaticamente dichiarare anche la sua intenzione di omaggiare i grandi pittori Giovanni Fattori (Fig. 18) e Onofrio Tomaselli (Fig. 20) di cui si è ricordata in alcune pagine del fumetto in esame. Mi riferisco all’immagine dell’aratura della novella *La roba* che riecheggia molti quadri di Fattori, in particolare *L’aratura* (1881–1882); e all’immagine dedicata alla prossima morte di ranocchio in *Rosso Malpelo*, tratta dall’olio di Onofri *I carusi* (1905). IncurSIONI interessanti di cui

⁵³ Verga, 1982, *op. cit.*, p. 267.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Bàrberi Squarotti, 1982, *op. cit.*, p. 171.

Mustica avrebbe potuto dare conto al lettore nella parte introduttiva allorché esplicita le sue fonti, proprio per suffragare il suo intento documentaristico.

9. Un Verga... campiere

Andando verso la conclusione di queste brevi osservazioni su *Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti*, abbiamo volutamente lasciato per ultima la copertina del volume perché risultasse ancora più chiaro quanto detto finora, cioè come il lavoro di Mustica rappresenti in più occasioni un fraintendimento della poetica verghiana, dei presupposti e degli esiti della sua sperimentazione, financo del clima del realismo europeo in cui si muove lo scrittore catanese.

Nella copertina Verga (Fig. 22) è presentato con indosso un berretto molto particolare: la celeberrima ‘coppola’ sicula, il *flat cap* (‘berretto piatto’) adoperato in Inghilterra e poi largamente diffusosi in Sicilia; un indumento che è diventato l’emblema di una sicilianità deteriore, convenzionale e stereotipata. In Sicilia, infatti, la coppola era considerata un simbolo di ricchezza e, pertanto, venne associata all’immagine degli ‘uomini d’onore’, dei ‘picciotti’, dei ‘campieri’, in una parola: dei mafiosi. Ragazzi e giovani uomini affiliati ai clan che, talvolta, la indossavano al rovescio, di ‘*sghimbescio*’, vale a dire ‘di traverso’, per dimostrare la loro spavalderia e ribellione alle regole sociali.

La coppola, tutt’oggi, soprattutto all’estero, è il simbolo stesso del mafioso e si accompagna alla lupara, come si evince anche da una larga iconografia in cui il siciliano e la coppola costituiscono un binomio inscindibile che significa malaffare e illegalità. Un *topos* ricorrente, adoperato ora in maniera seria ora in maniera satirica, non solo in certa letteratura, ma anche nei classici del cinema mondiale, come *Il padrino* di Francis Ford Coppola (Fig. 24) o nelle gags di Rosario Fiorello nei suoi show televisivi (Fig. 23).⁵⁶

Naturalmente la nostra fumettista, ne siamo certi, non voleva dare del mafioso al Verga ma intendeva, forse, rappresentarlo il più ‘siciliano’ possibile, come dimostrato anche dalla presenza dei fichidindia, piante anch’esse considerate identificative di una certa sicilianità. Ma proprio qui risiede l’equivoco più grande: ridurre Verga a una dimensione semplicisticamente isolana e per di più folkloristica quando, specie di recente nel corso delle celebrazioni per il centenario della morte dello scrittore, gli studiosi hanno insistentemente sottolineato il suo posizionarsi in un panorama extra-nazionale.

Studi, convegni, mostre e congressi hanno ribadito la dimensione sovranazionale dell’opera di Verga, la sua piena appartenenza al realismo europeo, grazie ad un inesausto sperimentalismo che lo ha visto testimone di quasi un secolo di vita culturale, sociale e politica dell’Italia, dall’impresa dei Mille fino alla

⁵⁶ Cfr. Marina D’Amato, *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso*, Milano, Franco Angeli, 2013; Emiliano Morreale, *La mafia immaginaria. Settant’anni di Cosa Nostra al cinema (1949–2019)*, Roma, Donzelli, 2020.

Grande Guerra, capace di attraversare i generi testuali fondanti della letteratura otto-novecentesca, dalle prime prove tardo-romantiche sino al dramma e romanzo ‘socialista’ *Dal tuo al mio*, permeato da un’inesauribile ansia di innovazione nelle forme e nei contenuti.⁵⁷

Verga, dunque, appartiene alla dimensione europea, oltre che a quella italiana e siciliana, come dimostra la sua tensione unitarista che lo guida in scelte stilistiche che potevano essere comprese dalla Sicilia alla Lombardia. Lo dimostra il fatto, ampiamente messo in luce dalla critica, che lo scrittore non utilizza mai il dialetto nelle sue opere bensì l’italiano regionale, rigettando lucidamente una dimensione provinciale e periferica circoscritta e stereotipata, per guardare al mercato editoriale italiano ed europeo.

È per questi motivi che l’immagine dello scrittore con la coppola e i fichi-india è quanto di più lontano ci sia da ciò che Verga è e rappresenta. È riduttiva e profondamente fuorviante. Sarebbe un po’ come raffigurare Manzoni mentre mangia il risotto alla milanese mentre, sullo sfondo, campeggia la madonnina di Vincenzo Buzzi. Nel caso della copertina di Mustica, ripetiamo, non è tanto la connotazione (pur riduttiva), di Verga come ‘siciliano’ a stonare, ma è l’aver associato lo scrittore a un’iconografia che lo ascrive alla Sicilia del malaffare e dell’illegalità. A una Sicilia che non è quella autentica, culla di grandi intellettuali come Pirandello, De Roberto, Sciascia, Bufalino, Tomasi di Lampedusa e molti altri; ma che è la Sicilia *gadget*, offerta ai turisti stranieri impressionati da film americani, lettori di romanzi su ‘Cosa nostra’ e spettatori di *fiction* televisive. Un’isola dal paesaggio oleografico e fantasioso, popolato da coltellacci e fichi d’India, canne mozze, lupare e coppole portate di sbieco.⁵⁸

Questa immagine, incarnata dal Verga con la coppola, come dicevamo, appare sulla copertina del libro di Mustica, vale a dire su quella parte del testo che Gérard Genette, in *Soglie*,⁵⁹ ascrive al paratesto, un *limes* di fondamentale importanza tra l’autore e il lettore. La copertina è dunque la ‘soglia’ tra il testo (e quindi l’autore) e il contesto (i lettori/acquirenti), la cerniera tra il momento della produzione e quello del consumo. Pertanto il messaggio paratestuale assolve a una funzione faticata e a una conativa, che consistono nel far notare ed acquistare la merce-libro al lettore che in esso ravvisa il contenuto e il significato dell’opera stessa.⁶⁰ Il libro, tramite la copertina, si auto-pubblicizza, comunica un messaggio a un ‘destinatario modello’ in grado di decodificarlo. Come in ogni comunicazione pubblicitaria il messaggio però non è affatto neutro ma aderisce a precise

⁵⁷ Per un profilo completo e aggiornato su Verga, cfr. Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016.

⁵⁸ Per la reale immagine del paesaggio che Verga ha voluto rappresentare nella sua opera, si rinvia a Dora Marchese, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2016, p. 360.

⁵⁹ Genette 1989, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁰ Mariano D’Ambrosio, “Editoria e pubblicità: le copertine”, *Allegoria*, LVII, gennaio-giugno 2008, pp. 137–149 <https://www.allegoriaonline.it/PDF/108.pdf> [01.06.2023].

strategie persuasive che hanno come scopo l'acquisto del libro e che possono privilegiare, ad esempio, un discorso propriamente meta testuale: di cosa parla il testo o quali sono i caratteri distintivi dell'edizione.⁶¹ Le pratiche di copertina sono, dunque, lo specchio di una *intentio editoris* che si sovrappone all'*intentio auctoris*, condizionando necessariamente la ricezione del testo da parte del lettore.

Romano Luperini e Gabriella Alfieri, in occasione del convegno “*A scuola con Giovanni Verga*” organizzato dal Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania e dalla Fondazione Verga nel marzo del 2022, hanno sottolineato la necessità, soprattutto a scuola, di una lettura corretta e autentica dell'opera verghiana.

Luperini ha affermato che

Verga è un grande scrittore europeo e non soltanto siciliano, ha descritto una Sicilia in cerca di riscatto perché vivendo a Milano in contatto con i principali intellettuali dell'epoca è riuscito a fare un confronto con le diverse realtà. Se fosse rimasto in Sicilia non avrebbe potuto farlo e non avrebbe scritto le sue opere che sono frutto anche degli studi sociologici sulla sua terra di allora.⁶²

Alfieri, da parte sua, ha raccomandato:

Dobbiamo andare oltre gli stereotipi dei manuali che descrivono l'autore come capostipite del verismo, ricontestualizzando Verga in una prospettiva più europea e più occidentale del grande realismo di cui lo scrittore catanese è uno dei protagonisti insieme con altri scrittori inglesi, spagnoli e tedeschi che usavano tutti lo stesso linguaggio come proverbi, paragoni, modi di dire e codici testuali.⁶³

La rappresentazione che di Verga fa Mustica si muove, per i motivi ricordati in precedenza, esattamente in senso opposto.

10. Conclusioni

L'idea di trasporre in chiave fumettistica alcune tra le più famose novelle del Verga e di guardare al mondo della scuola e, in particolare, dell'ampia divulgazione è stata di certo un'interessante intuizione che poteva ascrivere l'opera di Mustica nell'alveo del fumetto d'autore. L'autrice, però, realizzando, come abbiamo avuto modo di dimostrare, delle storie illustrate più che dei veri e propri fumetti, è rimasta intrappolata in una struttura rigida, quasi asfittica, perdendo l'opportunità, colta invece da Palarchi-Melis, di avvalersi di un codice più elastico, attraverso cui rielaborare in profondità le novelle e le tecniche narrative (visive e testuali).

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Alfio Russo, “Giovanni Verga innovatore della lingua italiana e protagonista del realismo europeo”, *Unict magazine*, 28 marzo 2022, <https://www.archiviobollettino.unict.it/gallery/giovanni-verga-innovatore-della-lingua-italiana-e-protagonista-del-realismo-europeo>. [01.06.2023]

⁶³ *Ibidem*.

Mustica, dovendo decidere tra una trasposizione fedele e filologicamente rispondente alla lettera e allo spirito dei testi verghiani da lei selezionati ed una 'rilettura' più libera e, se vogliamo, contemporanea, intrisa di cultura *pop* (il mondo Disney *in primis*), ha optato per la prima ipotesi, come dichiarato puntualmente nell'*Introduzione* al suo lavoro. Nel corso dell'opera, tuttavia, l'intento di riportare con assoluta fedeltà il testo verghiano non è stato accompagnato da una resa grafica altrettanto coerente delle atmosfere, dei personaggi, dei contesti. Movenze, costumi e immagini sono lontani, quando non antitetici, alla reale *weltanschauung* verghiana oggetto di studio a scuola e nelle università. Cosicché il lettore, anche meno accorto, non può non notare una discrepanza tra l'essenza del drammatico universo di Verga e l'interpretazione più favolistica e, talvolta, grottesca di Mustica. Forse l'artista avrebbe dovuto osare di più, liberandosi dai lacci della ricerca filologica a favore di una interpretazione libera e personale, non dissimulando, anzi esibendo, i suoi debiti con il mondo dei cartoni animati e della pittura italiana del tardo Ottocento. Oppure, avrebbe dovuto dedicare più tempo allo studio di un autore complesso e variegato come Verga per comprenderne in profondità modi e tempi della sua poetica anche alla luce della 'responsabilità' di veicolarla alle nuove generazioni.

Al contrario, *Rosso Malpelo* di Palarchi-Melis, proprio per alcune 'infedeltà' rispetto al racconto originario, oltre che per la matura ed espressiva resa grafica, riescono convincenti ed efficaci, facendo sentire in modo palpabile al lettore tutto l'orrore e la sofferenza del giovane minatore e, più in generale, tutta la complessità della realtà socio-economica in cui Verga ha immerso i suoi personaggi.

Del resto, una lunga tradizione insegna che le riletture e le trasposizioni più riuscite non sono tanto quelle pedissequamente fedeli all'opera originale, ma quelle in cui l'artista parte da una profonda conoscenza del soggetto per poi reinterpretarlo e portarlo a nuova vita. Emblematico il caso di Luchino Visconti, maestro indiscusso del neorealismo, interprete acuto e sensibile di grandi capolavori che ha riletto con verità e originalità al tempo stesso: da *La terra trema*, che non cita *I Malavoglia* di Verga neanche nei titoli di coda pur ispirandovisi, al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa che, nelle intenzioni del regista, doveva essere una sintesi tra il *Mastro-don Gesualdo* di Verga e la *Recherche* di Proust.⁶⁴

Per tali motivi, la storia illustrata di Mustica, pur presentando delle interessanti intuizioni che si sarebbero potute sviluppare efficacemente, si inserisce nella serie di quelle tante operazioni prive di una reale e consapevole progettualità, incapaci di rendere la proposta dell'autrice chiara, efficace e autorevole.

⁶⁴ Cfr. Suso Cecchi D'Amico (a cura di), *Il film «Il gattopardo» e la regia di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1963, p. 29.

BIBLIOGRAFIA

- Alfieri, Gabriella, *Verga*, Roma, Salerno, 2016.
- Baldi, Guido “‘La roba’ e la problematica grandiosità dell’accumulo capitalistico”, in Id., *L’artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia del Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 109–154.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio, “Il mito di Mazzarò”, in Id., *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 149–178.
- Bombara, Daniela, “Graphic novel e canone letterario”, in *Forme, strutture, generi nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti dell’XI Convegno Internazionale di Italianistica dell’Università di Craiova, a cura di Elena Pirvu, Firenze, Cesati, 2022, pp. 285–302.
- Caffo, Fulvia-Sarah Zappulla Muscarà, Sarah-Zappulla, Enzo (a cura di), *Verga da vedere. Teatro, cinema, televisione*, Palermo, Regione Siciliana, 2003.
- Calinescu, Matel, *Five Faces of Modernity. Modernism Avantgarde Decadence Kitsch Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Cecchi D’Amico, Suso, (a cura di), *Il film «Il gattopardo» e la regia di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1963.
- Chiappelli, Fredi, “Una lettura verghiana”, *Lettere italiane*, XII 1, gennaio-marzo 1960, pp. 22–31.
- Crepax, Guido, *Il processo di Franz Kafka*, Casale Monferrato, Piemme, 1999.
- D’Amato, Marina, *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- D’Ambrosio, Mariano, “Editoria e pubblicità: le copertine”, *Allegoria*, LVII, gennaio-giugno 2008, pp. 137–149 <https://www.allegoriaonline.it/PDF/108.pdf> [10/06/2023].
- Dumas, Guy, “A propos de la fin de la ‘Lupa’ de Giovanni Verga”, *Revue des Études italiennes*, VII (1960), nn. 2–3, pp. 241–249.
- Frasca, Damiano, “Una lettura di ‘Quelli del colera’ di Giovanni Verga”, *Annali della Fondazione Verga*, a cura di Valentina Puglisi, 2014, VII (nuova serie), pp. 71–84.
- Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Gerard Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1982.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London and New York, Routledge, 1980.
- Hutcheon, Linda, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.
- Marchese, Dora, “La ‘componenda’ di Verga”, *Annali della Fondazione Verga, L’Unità d’Italia nella rappresentazione dei veristi*, Atti del Convegno

Internazionale di Studi (Catania, 13–16 dicembre 2010), a cura di Giuseppe Sorbello, 2010, III (nuova serie), pp. 225–231.

Marchese, Dora, “Di sale e di zolfo... Il Distretto Turistico delle Miniere e la sua valorizzazione attraverso la Letteratura”, in *Le nuove vie del turismo in Sicilia*, a cura di Nunzio Famoso, Catania, CUECM, 2015, pp. 137–146.

Marchese, Dora, *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Leonforte (En), Euno Edizioni, 2016.

Marchese, Dora, “La transcodificazione del testo: «La Lupa» da novella a dramma e film”, *A scuola con Giovanni Verga*, a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, *Annali della Fondazione Verga*, XV (nuova serie), 2022, pp. 271–285.

Mazzacurati, Giancarlo, “Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi della «Lupa»”, in Id., *Forma e ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*, Liguori, 1974, pp. 142–297.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.

McHale, Brian, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.

Momigliano, Attilio, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928.

Momigliano, Attilio, *Dante, Manzoni, Verga*, Messina-Firenze, D’Anna, 1944.

Morreale, Emiliano, *La mafia immaginaria. Settant’anni di Cosa Nostra al cinema (1949–2019)*, Roma, Donzelli, 2020.

Mustica, Fabia, *Giovanni Verga: cinque novelle a fumetti*, Leonforte, Sikè, 2018.

Pucci, Pietro, “Decostruzione e intertestualità”, *Nuova Corrente*, 93–94, gennaio-dicembre, XXXI, 1984.

Palarchi, Maurizio, Melis, Roberto, *Rosso Malpelo*, Firenze, Kleiner Flug, 2016.

Palloni, Lorenzo, *La Lupa*, Reggio Emilia, SaldaPress, 2019.

Ragonese, Giuseppe, “Paesaggio verghiano”, in Id., *Interpretazioni del Verga*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 199–206.

Ricucci, Marco, “Maturità 2022, la polemica su Verga ‘non ancora verista’ e i veri problemi della scuola”, *Corriere della Sera*, 27 giugno 2022, <https://www.corriere.it/scuola/maturita/notizie/maturita-2022-polemica-verga-non-ancora-verista-veri-problemi-scuola-ca31b0f6-f5f0-11ec-8350-fcb93af951e7.shtml> [01.06.2023].

Romano, Milena, “Quale Verga nei testi scolastici? I brani più antologizzati e le relative modalità di commento” in *A scuola con Giovanni Verga*, a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, *Annali della Fondazione Verga*, XV (nuova serie), 2022, pp. 161–178.

Rotundo, Massimo, *Sei lezioni sul fumetto. Manuale pratico per diventare fumettisti*, Roma, Audino, 2011.

Russo, Alfio, “Giovanni Verga innovatore della lingua italiana e protagonista del realismo europeo”, *Unict magazine*, 28 marzo 2022. <https://www.archivio-bollettino.unict.it/gallery/giovanni-verga-innovatore-della-lingua-italiana-e-protagonista-del-realismo-europeo> [10/06/2023].

Russo, Luigi, *Giovanni verga*, Napoli, Ricciardi, 1919–1920.

Scalia, Natale, *Giovanni Verga*, Ferrara, Editrice Taddei, 1922.

Scaramucci, Ines, *Introduzione a Verga*, Brescia, La Scuola, 1965.

Scognamiglio, Giuseppina, *Come (ri)leggere «La Lupa» di Giovanni Verga*, Caserta, Spring edizioni, 2009.

Spinazzola, Vittorio, “La verità dell’essere”, in Id., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 55–80.

Strazzeri, Marcello, *L’anima e la roba*, in *Verga. l’ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, a cura di Romano Luperini, Lecce, Miella, 1982, pp. 115–177.

Tosti, Andrea, *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunuè, 2016.

Verga, Giovanni, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1982.

Verga, Giovanni, *Le novelle*, a cura di Nicola Merola, Vol. I, Milano, Garzanti, 1983.

Verga, Giovanni, *Opere*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1988.

Waugh, Pat, *Practising Postmodernism. Reading Modernism*, London, Arnold, 1992.

Witemeyer, Hugh (a cura di), *The Future of Modernism*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.

Дора Маркезе

ЂОВАНИ ВЕРГА ОД НОВЕЛЕ ДО СТРИПА И ГРАФИЧКЕ НОВЕЛЕ
(Резиме)

Чланак указује на блиске везе неких од Вергиних ликова, онако како су представљени у делу Фабија Мустике, аутора који тумачи неке од најпознатијих прича сицилијанског аутора у делу *Ђовани Верга: пет новела у стрипу* из 2018. године, намењеном адолесцентској публици и школској настави, са појединим делима из области филма, сликарства и књижевности. Примећују се додирне тачке Мустикиног стрипа или антологијског избора илустрованих новела, у складу са његовим критичким избором, са изражајним формама блиским младима, као што је то свет Дизнијевих јунака. Тако затичемо и Вергину Лолу у деколтеу, како преузима иконографске моделе присутне и у *Снежани* или у *Успаваној лепотоци*, а потом и чудовишну Вучицу, неочекивано блиску мрачним женским ликовима дизнијевске саге, а на крају и Мацароа

представљеног попут Баје Патка. Скривене сродности као да у још већој мери излазе на видело и међу неким ауторским таблама и делима реномираних сликара попут Ђованија Фаторија и Оногрија Томазелија. Мустика као да не изводи у пуној мери свесно актуализовање присутно у његовом делу, чак ни онда када су у питању алузије на иконографске производе тога доба; у том смислу је значајна корица књиге која нам показује Вергу који носи „кополу“, качкет који, мада има дугу традицију у неким културама и амбијентима, па тако и на Сицилији, као да кривотвори слику писца из Катаније, повезујући је са једним од регионалних стереотипа.

Кључне речи: стрип, графичка новела, Ђовани Верга, *Vita dei campi*, *Novelle rusticane*.

Примљено 1. јуна 2023, прихваћено за објављивање 28. септембра 2023. године.