

MARIA GABRIELLA RICCOBONO

VERGA E I SUOI AUTORI NEL GIOVANE THOMAS MANN.  
NOMI, GIOCO, PARODIA IN *LUISCHEN* E IN *ANEKDOTE*

1. Thomas Mann visitò spesso l'Italia, negli ultimi anni dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, e vi soggiornò per periodi anche lunghi. Ho già mostrato in altra sede che egli prese a leggere allora con vivo interesse la letteratura italiana contemporanea.<sup>1</sup> Devo qui restringermi all'esame dei frutti di questa lettura nelle novelle *Luischen* (1900) e *Anekdote* (1908). Erroreameamente è stato creduto che *Luischen* abbia la propria "fonte" principale in un romanzo breve di Turgenev, *Acque di primavera*. In verità il testo di riferimento, o meglio, il socio assolutamente principale di *Luischen* è il romanzo di Giovanni Verga *Il marito di Elena* (1882); gli altri soci, meno importanti, sono *Madame Bovary* (1858) e due romanzi di Turgenev: *Un nido di nobili*, uscito nel 1859 (limitatamente al tratto dal capitolo XII al capitolo XVI) e *Acque di primavera* (1872).<sup>2</sup> Tra la storia narrata in *Lu* e quella narrata in *AdP*, però, non vi è alcuna somiglianza, neppure parziale. Quanto ad *An*, esso nulla ha da spartire con *AdP*. Anche il socio principale di *An* è, quanto alla fabula, *MdE*; altri suoi soci sono, in ordine di importanza: *Eva*, romanzo di Giovanni Verga uscito nel 1873, *MB*, *NdN* e *AdP*.

Assolutamente predominante è l'influenza dei romanzi di Verga. Leg-

<sup>1</sup> Cfr. la mia relazione *Gabriele D'Annunzio nel mondo incantato. Onomastica e altro in Thomas Mann*, in AA.VV., *I nomi nel tempo e nello spazio*, Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche (Pisa, 28 agosto - 4 settembre 2005), «il Nome nel testo». Rivista internazionale di onomastica letteraria, VIII (2006), pp. 651-60.

<sup>2</sup> Abbreviazioni e sigle: *Lu*: TH. MANN, *Luischen*, in ID., *Die Erzählungen*, I, Frankfurt am Main, Fischer 1975 (tr. it. di E. Castellani: *Luisella*, in TH. MANN, *Racconti*, con Introd. di R. Fertonani, Milano, Mondadori 1992); *An*: TH. MANN, *Anekdote*, ivi (tr. it. di M. Beck: *Anekdoto*, in ID., *Racconti*, cit.); *Tr*: TH. MANN, *Tristan. Novelle*, mit einem Nachwort von R.K. Goldschmidt-Jentner, Stuttgart, Philipp Reclam Jun. 1984 (tr. it. di E. Castellani: *Tristano*, in ID., *Romanzi brevi*, a cura e con prefaz. di R. Fertonani, Milano, Mondadori 1977); *Eva*: G. VERGA, *Eva*, in ID., *Tutti i romanzi*, a c. di E. Ghidetti, II, Firenze, Sansoni 1983; *MdE*: G. VERGA, *Il marito di Elena*, ivi, vol. 3; *Je*: G. VERGA, *Jeli il pastore*, (1880), in ID., *Tutte le novelle*, con Introd. di C. Riccardi, I, Milano, Mondadori 1992; *VdR*: G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, a cura e con prefaz. di G. Ferrara, Milano, Mondadori 1940; *MB*: G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, Préface et Notice de Maurice Nadeau, Paris, Gallimard 1972; *NdN*: I.S. TURGENEV, *Un nido di nobili*, trad. di M. Miro, in ID., *Tutti i romanzi*, a c. di E. Lo Gatto, Milano, Mursia 1959; *AdP*: I.S. TURGENEV, *Acque di primavera*, in ID., *Fumo. Acque di primavera. Romanzi russi di Ivan Turgbenieff*, con prefaz. di D. Ciampoli e trad. di S. De Gubernatis-Besobrâsof, Milano, Treves 1889.

gendo Verga, Mann ravvisò immediatamente i testi di riferimento principali dell'autore italiano. Egli, secondo un gusto che gli è caratteristico e che si lega in certa misura alle poetiche del romanticismo tedesco – il tema dell'ironia, il tema dell'arte come giuoco – scrive allora racconti i quali, mentre assumono come bersaglio da deridere soprattutto Verga, utilizzano a piene mani anche i testi di riferimento di Verga. Evidente è l'intento di prendersi un po' giuoco pure di questi ultimi e forse non un poco soltanto. Mann teneva sotto controllo in modo ferreo tutti i "soci", con essi tutti giocava, e in questo giuoco geniale trovava schietta ispirazione, come si conviene a uno *Zauberer*, a un mago, a un prestigiatore. *MdE* è in *Lu* oggetto di sarcasmo; in *An* sia *Eva* che *MdE* sono oggetto di parodia giocosa.

2. Passo a enunciare il riassunto che senza variazioni transita da *MB* a *MdE* a *Lu* e ad *An*; qualcuno lo definirebbe forse l'"invariante" tout court.

Un uomo mite, laureato e appartenente alla borghesia delle professioni, ha come moglie una donna bellissima e sensuale, della quale egli è innamoratissimo e a cui è completamente sottomesso. La donna non ricambia i sentimenti del marito e anzi lo disprezza. Ella si dedica a ogni sorta di svago frivolo, vive in modo dissipato e tradisce il consorte, con propria viva soddisfazione. La vita e il temperamento di lei preparano e provocano un esito infausto, da lei non previsto, che coinvolge e travolge il marito.

In *NdN* la voce narrante racconta, nel tratto dianzi menzionato, con procedimento di *flash back*, il corteggiamento, il matrimonio e la breve vita in comune di Fëdor Ivanyč Lavreckij e Varvara Pàvlovna Koròbina. Tale vita è contrassegnata fin dall'inizio dalla strenua ricerca di eleganza e di mondanità della donna; poi dall'adulterio di lei, dalla strazio di lui e dalla separazione dei due coniugi. Ma la storia principale non è questa, ancorché sia collegata a questa; la storia principale, inoltre, si svolge diversi anni dopo la separazione di Fëdor da Varvara.

Anche Turgenev ha tratto spunto da *MB*, ma egli sfiora appena il cosiddetto "bovarismo", allora nascente; alla tarda maturità del bovarismo, invece, sono da ascrivere per intero *MdE* e anche i racconti di Mann, sebbene essi costituiscano, mercé la parodia, una fuoriuscita dal bovarismo stesso, invero assai tormentata nonostante le apparenze.

Si consideri almeno una porzione di testo ripresa da *MdE*, rielaborata (e appena velata) da Mann con spirito beffardo nei confronti del socio e ricontestualizzata in *Lu*:

La gente, quando vedeva passare il marito un po' triste, ma calmo, come un uomo in lutto, accanto alla bruna e fiera beltà, gli gettava dietro il suo scherno, li seguiva cogli sguardi sfacciatamente curiosi, con un senso di desiderio e quasi di

ammirazione per la donna, col cinico egoismo della folla, col sarcasmo feroce che getta il fango a due mani, senza cercare chi, fra la donna che inganna e l'uomo che è ingannato, sia realmente ridicolo. (*MdE*, pp. 113-114)

Spesso, assieme alla moglie, faceva la sua comparsa al Lerchenberg, il più frequentato passeggio della città; e allora, pur lanciando ogni poco una timida occhiata verso Amra che cedeva splendida e flessuosa, salutava a destra e a manca con tanta sollecitudine, con tale espressione di ansiosa premura, che pareva si sentisse in dovere d'inchinarsi a ogni tenentino per chiedergli scusa di avere, proprio lui, una moglie così bella; e l'espressione pensosamente affabile della sua bocca sembrava implorare che non lo si pigliasse in giro (*Lu*, p. 128; tr. it. p. 135)

In *Lu* Thomas Mann, come è evidente, si prende allegramente gioco della voce narrante tanto partecipe e appassionata di *MdE*, una voce narrante che in maniera più che aperta e con fortissimo coinvolgimento emotivo personale prende le parti del marito, di Cesare.

Invece in *An* – indipendentemente dalla fabula e dall'esile intreccio – si avverte fortissima la parodia di *Eva*. Il narratore di *Eva* descrive sommarariamente l'aspetto fisico della sua eroina, mentre insiste, quasi senza avvedersene, sugli effetti che la persona, lo sguardo e il sorriso della maliarda producono sugli uomini, inesorabilmente suscitando in loro esotiche e non caste fantasie, insomma desideri lussuriosi. Il narratore si avvale con assoluta serietà di espressioni enfaticamente magniloquenti e di un lessico prelibato. Da questa descrizione irresistibile scaturisce il comico, e, conseguentemente, la riprovazione di un lettore raffinato e pieno di critico senso dell'umorismo, di un prosatore sobrio e ironico come Thomas Mann. Descrivendo gli effetti prodotti dalla bellezza di Angela su tutti gli uomini in vista della città, giovani e anziani, i quali non possono non diventare suoi adoratori, il narratore di *An* fa il verso al collega: fornisce cioè una parafrasi burlesca delle corrispondenti espressioni verghiane in *Eva* (cfr. *Eva*, p. 91 e *An*, pp. 313-4, tr. it., pp. 257-258). Il narratore di *An* si avvale di tutti i più collaudati stereotipi del romanticismo sdolcinato, dalla dichiarazione d'amore pronunziata in ginocchio al duello per futili ragioni: questi due stereotipi, non a caso, sono presenti e possenti, come sempre in chiave serissima, anche in *Eva* e in *MdE*.

3. Nell'esame del sistema onomastico mi sono ristretta ai nomi dei personaggi principali: Amra e Christian Jacoby sono i protagonisti di *Lu*; Angela ed Ernst Becker quelli di *An*. Elena e Cesare Dorello sono i protagonisti di *MdE*, Eva ed Enrico Lanti quelli di *Eva* (questi ultimi non sono sposati e di lei non si conosce il cognome). *Amra*, ci informa il narratore, è in verità un soprannome. Trattasi di un acrostico in cui sono concentrati

tutti i nomi di battesimo della protagonista: *Anna, Margarethe, Rosa, Amalie*. Se lo leggiamo da destra a sinistra ci dà, in italiano, *Amra*, insomma lo strumento che uccide; che, nella fattispecie, uccide il marito. I tre fiori – *Amalie* è da collegare ovviamente alla camelia – ci conducono direttamente seppure genericamente alla letteratura erotica ottocentesca dominata da figure quali *Marguerite Gautier* ed *Emma Bovary*. *Emma* è adorna sullo chignon e sull'abito di mazzolini di rose-pompon durante l'unica festa da ballo data da gente del gran mondo, i marchesi di *Andervilliers*, cui venga invitata con il marito. *Varvara Pàvlovna* a Parigi è «assidua frequentatrice del teatro dove vanno in scena romantiche camelie» (*NdN*, p. 255). Sono implicate in questa letteratura anche le due protagoniste di *AdP*, indaffarate, più o meno intensamente, con le rose e con le camelie. È risaputo che *Eva* è una variazione cinica di *Marguerite Gautier*, la signora dalle camelie. La giovane signora più implicata nell'acrostico è in verità *Elena Dorello*, la testolina della quale è adorna di rose e di camelie durante una serata molto elegante in casa sua e di *Cesare*.

Mi provo a esaminare l'acrostico *Amra* nel suo insieme fonico-grafico, tenendo presente che *Lu* è animato da un'intenzione dichiaratamente burlesca nei confronti dell'esotismo ottocentesco tutto. Nell'italiano parlato quasi non si avverte la differenza fonica tra *Amra* e *ambra* nel senso dell'ambra, la resina che dopo essere stata lavorata assume un colore giallo più o meno scuro o più o meno luminoso e dorato. In tutti i testi con i quali si gioca in *Lu*, la pelle della donna è paragonata, per il suo colore, all'ambra. Fa eccezione solo *NdN*, ove peraltro la vecchia principessa *Kubenskaja*, prozia di *Lavreckij*, è «profumata d'ambra à la *Richelieu*» (p. 138). In *MB* Léon «retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de l'odalisque au bain» (p. 342); *Gemma* «ha colorito uguale e smorto, di un pallore d'ambra» (*AdP*, p. 13); *Elena* ha «volto color d'ambra» (*MdE*, p. 31) ed è la più bella tra le signore che fanno vita mondana notturna «nel suo pallore color d'ambra» (ivi, p. 105); *Mann*, mentre fa dell'*Ambra*-(*Amra*) il nome stesso della sua protagonista femminile, induce il narratore a usare un'accurata perifrasi per definire il colore dell'incarnato di lei («la sua pelle era di un giallo bruno e opaco schiettamente meridionale»: *An*, p. 126; tr. it. p. 133) e ad annotare che il nome-acrostico ha suono esotico (*ibid.*).

La più importante chiave di decodificazione, però, è il gioco onomastico inerente le coppie. La coppia di nomi *Elena* e *Cesare* trova origine in uno dei due mondi antropologico-culturali dai quali noi Europei proveniamo. L'uno è il mondo antico pagano l'altro quello giudaico-cristiano. *Elena* e *Cesare* sono tratti rispettivamente dalla specificazione greca e mitologica e da quella latino-romana storica del mondo pagano. L'idea dell'accostamento e del contrasto tra le due grandi civiltà non poteva non es-

sere seducente per colui che, giocando con le relazioni intertestuali, si accingeva a diventare lo *Zauberer* per antonomasia. Mann toglie cioè i nomi delle coppie protagoniste di *Lu* e di *An* dalla civiltà giudaico-cristiana.

Si considerino i nomi *Amra* e *Christian*: circa la provenienza del secondo nome dalla civiltà cristiana è superflua ogni parola di commento. *Amra* è un nome femminile arabo diffuso e conosciuto. Se si invertono le posizioni delle due lettere iniziali dell'acrostico si ricava il nome proprio *Mara*, di origine ebraica, che trova riscontro nella Bibbia come nome occasionale (ricorre nell'*Esodo* e nel libro di *Ruth*). Esso contiene l'aggettivo *marab*, che significa 'amaro'.<sup>3</sup> Non è possibile stabilire se a Mann fosse noto che in Sicilia *Mara* e *Maro* sono usati talora come forme contratte di *Maria* e *Mario*. Certo è che Mann conosceva bene *Je* e non gli era sfuggito il sarcasmo insito nella scelta del nome di ascendenza biblica *Mara* per la moglie cinica, adultera e corrotta del pastore *Jeli*.<sup>4</sup> Non gli era sfuggito, neppure, che Verga aveva paragonato la bellezza di *Mara* a quella della rosa. Inoltre

<sup>3</sup> Ho tolto queste informazioni da A. ROSSEBASTIANO - E. PAPA, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, con presentaz. di G. Gasca Queirazza, Torino, UTET 2005.

<sup>4</sup> In *Tr*, parodia delle *VdR*, ricorrono per ben tre volte espressioni tra loro molto simili, che paiono echeggiare un luogo del romanzo di D'Annunzio: «una colonna di veicoli, con scampanio di *sonagli* e *schiocchi* di *fruste*, si sarebbe diretta verso le montagne» (*Tr*, p. 179: «eine Schlittenpartie in mehreren Fuhrwerken mit *Schellenklang* und *Peitschenknall* ins Gebirge hinein»; tr. it. p. 29); e ancora: «*I cavalli partirono* [...] le *sonagliere tintinnarono*, *schioccarono le fruste* dai corti manici» («die *Schellen* klapperten, die kurzstieligen *Peitschen* knallten»: ivi, p. 180; tr. it. p. 30; la bella traduzione di E. Castellani non è fedelissima; alla lettera si sarebbe dovuto tradurre con *sonagli* e non con *sonagliere*); e infine: «*Strepito di sonagli*, *schiocco di fruste* e un risonare confuso di voci umane si avvicinavano da lontano» («Aus weiter Ferne her näherten sich *Schellenklappen*, *Peitschenknall* und das Ineinanderklingen menschlicher Stimmen»: p. 187; tr. it. p. 29). In *Tr* si racconta della partenza di alcuni ospiti per un'escursione in slitta e poi del loro ritorno. In *VdR* si descriveva invece il rumore del primo getto d'acqua che cade dalla fontana: «Uno *strepito* breve e netto come lo *schiocco* d'una *frusta*». La reminiscenza dannunziana che ricorre tre volte in *Tr* non è «pura». Essa è stata ad arte contaminata da Thomas Mann con un'altra, proveniente da *Je*: «sopravveniva all'improvviso una *carrozza* che non si era udita prima, [...] con gran *strepito* di *frusta* e di *sonagli*» (p. 144). Mann tutte e tre le volte abbina allo schiocco delle fruste il rumore dei sonagli. Egli si è reso conto che D'Annunzio stesso ha tratto dalla novella di Verga le espressioni con cui definisce il rumore del getto d'acqua e usa le reminiscenze per i suoi raffinati giochi con i soci. In *Je* manca lo schiocco, però c'è lo strepito, nelle *VdR* mancano i sonagli, in *Tr* ricorrono sia lo schiocco (*der Knall*) sia lo strepito (*klappern*) sia i sonagli (*die Schellen*). Mann si riavvicina fortemente, anche nel modo della ricontestualizzazione, al testo da cui d'Annunzio aveva prelevato, e ciò facendo si allontana leggermente da D'Annunzio: la reminiscenza è in *VdR* abbinata al rumore dell'acqua, in *Je* e in *Tr* ai cavalli e ai veicoli da essi trainati, che sono una carrozza in *Je*, slitte in *Tr*. Come sempre è d'obbligo la cautela. Con ogni probabilità gli elementi adoperati da Mann ricorrono in altri testi europei noti a tutti e tre gli autori. Alcuni di quegli elementi ricorrono p. e. in *AdP*, ma in maniera assai più generica e vaga che in *Je* e in *VdR*: «il cocchiere *schiocco* la *frusta* e i cavalli si misero al galoppo» (p. 205); e dopo alcuni capoversi: «appena la vettura passò la barriera, [...] si udì un gridio *strepitoso* degli smeriglioni» (*ibid.*; i corsivi sono miei in tutte le citazioni).

lo scrittore siciliano si era avvalso del connubio tra l'ambra e la carnagione femminile, ancorché ne avesse mascherato l'origine esotica e lo avesse adeguato alle esigenze del verismo: «Mara era bella e fresca *come una rosa*, con quella mantellina bianca che sembrava l'agnello pasquale, e *quella collana d'ambra che le faceva il collo bianco*» (Je, pp. 156-157, corsivi miei).

Da segnalare altresì che quando nel salotto di Amra vengono scelti i numeri teatrali con cui allietare la festa fatale si decide tra l'altro che verrà cantata la canzoncina popolare alquanto audace: *That's Maria* (p. 132; tr. it., p. 139). Maria è la maliarda e quasi ninfomane di *AdP* ma è anche la madre di Dio per il cristianesimo. Ancora: *Jacoby* significa 'di Giacobbe' dal nome del patriarca biblico. Se tutti gli appartenenti alle religioni monoteiste, inclusi i mussulmani, sono figli di Abramo, figli di Giacobbe sono solo gli ebrei e i cristiani. Esaù è il nome assegnato da Mann allo sventurato cagnolino che fa da coprotagonista nel racconto *Tobias Mindernickel* (1898). Daniel (la sorella del quale si chiama Maria Josefa) è il protagonista del racconto *Beim Propheten* (*In visita dal profeta*, 1904).

Torniamo al primo tra i nomi da cui è ricavato l'acrostico, *Anna*. Anna, per il cristianesimo, è la madre di Maria, cioè la madre di colei che generò il messia. Si chiama Anna, però, anche la madre di Elena Dorello. È da segnalare altresì che l'ultimo nome dell'acrostico, Amalie, cioè la camelia, presenta una non lieve omofonia con il nome della sorella del personaggio femminile di Verga, Camilla. Si può obiettare che la principale *Camilla* della letteratura universale è una vergine pagana. È giusto: Verga apprezzò entrambe le connotazioni, la verginità (perché la sorella della impudica Elena è un'eterna e castissima fidanzata) e la marca semantica di sutura tra civiltà greca e civiltà latino-romana. Valga un'ultima osservazione, estranea alla chiave di decodificazione principale: nel nome e cognome dell'amante di Amra, *Alfred Lätner*, considerato nel suo valore fonico, non nella espressione grafica, è iscrivibile il cognome del mancato e vendicativo amante di Elena Dorello, *Fiandura*. Per sé Alfred, Alfredo, ci riconduce, è ovvio, alla *Traviata* e a tutta la letteratura erotica francese, russa, italiana che è stata presa qui in considerazione.

Non so se sono riuscita a decodificare tutti i principali significati insiti nella designazione onomastica del protagonista maschile di *An*. Abbozzo qualche ipotesi. *Ernst* in tedesco significa 'serio'. Non è sfuggito di sicuro a Thomas Mann che Cesare, ipersensibile e introverso, è costitutivamente "serio" nell'indole e nell'atteggiamento, è sempre occupato in discorsi o in faccende "serie" e tende a intrattenersi soltanto con persone molto "serie". Grazie al nome Ernst-Ernesto Mann può coinvolgere in modo diretto anche il giovane e insulso amante di Varvara Pàvlovna: di lui sappiamo solo che si chiama Ernesto. Credo però che occorra considerare in anagramma

l'intero nome, cioè il nome di battesimo e il cognome. Dentro l'insieme di lettere e fonemi *Ernst Becker* stanno forse il verbo *strecken* e anche il nome *die Strecke*. *Zu Boden strecken* significa 'abbattere, atterrare'. È da pensare anche al verbo *erschrecken*, che significa 'terrorizzare'. Il dirigente di banca è al contempo vittima e vendicatore che abbatte, getta a terra il nemico di cui è stato vittima. La principale ragione per cui Thomas Mann scelse il nome Ernst e il cognome Becker, però, è che alla parola italiana ambra (la resina preziosa) corrisponde in tedesco la parola *Bernstein, der Bernstein*. Dentro il termine tedesco, come si vede, è contenuto per intero il nome Ernst e parte del cognome Becker; le tre lettere residue, la -c- dura, la -k- di Becker (i due grafemi in tedesco corrispondono a un unico fonema) e la -i- di Bernstein costituiscono la sutura con Christian Jacoby, nel cui nome e cognome ricorrono fonicamente tutte. Ernst Becker come Christian Jacoby è marito di una donna malefica tanto quanto Amra ed Elena.

In *An* la duplice tradizione culturale ebraica e cristiana sarebbe allora tutta consegnata al nome *Angela*. Gli angeli si trovano sia nella Bibbia ebraica che in quella cristiana: in quest'ultima pure nella sezione neo-testamentaria. Viene ricercata anche la relazione con *Eva*: gli angeli sono le prime creature intelligenti create da Dio nella *Genesi*, Eva la prima donna. Non solo: attraverso gli angeli, si stringe un solido legame con Giacobbe, insomma si rinvia ai coniugi Jacoby. Il patriarca Giacobbe entra molto spesso in relazione diretta con gli angeli, forse più di ogni altro personaggio biblico: egli è colui che, messosi in viaggio e addormentatosi, sogna la scala che congiunge terra e cielo; scala sulla quale salgono e scendono gli angeli di Dio (*Genesi*, 28, 10-12). Quando Giacobbe ritorna in Palestina con le mogli e i figli gli si fa incontro, durante il viaggio, una schiera di angeli di Dio (ivi, 32, 2-3). Giacobbe, quando è in procinto di incontrare, dopo la lunga separazione, suo fratello Esaù, resta una notte tutto solo e un angelo viene a lottare con lui fino allo spuntare dell'alba (ivi, 32, 25-31). Nessuno può credere che si sia ricamato, fantasticato troppo sul nome Giacobbe. Tutti sanno che l'opera forse più impegnativa di Mann, opera che lo assorbì per un quindicennio, fu la tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli*, avviata nel 1925, il primo volume della quale reca il titolo *Le storie di Giacobbe* (del 1934), perché il patriarca ne è protagonista.

*Il marito di Elena* era stato scritto da Verga con l'intenzione esplicita di far sì che l'azione scaturisse dalla sensibilità e dalle reazioni del protagonista maschile; gli altri personaggi avrebbero dovuto essere raffigurati a partire dalle forme della loro relazione con lui. Per certi versi Turgenev in *NdN* persegue un obiettivo analogo, e, a differenza del collega italiano, lo consegue. Nei due romanzi d'autori francesi che più avevano colpito la sensibilità di Verga e la sua personalità artistica al centro del quadro si tro-

vano le donne, Marguerite ed Emma, e tutti gli uomini che ruotano intorno a loro, perfino quelli animati dalle migliori intenzioni, come il duca nel romanzo di Dumas e Charles in quello di Flaubert, non sono mai figure a tutto tondo positive. Tutti gli altri personaggi maschili dei due romanzi sono dal più al meno o egoisti o meschini o tutt'e due le cose. L'autore italiano vuole compiere la rivalutazione della sensibilità maschile: così in *Eva*, ove vi è imitazione-competizione con *La dame aux camélias*, e ancora di più in *MdE*, che si contrappone a *MB* frontalmente, mentre la imita. La contrapposizione viene nel secondo romanzo sviluppata da Verga anche sul terreno della tecnica narrativa. In altri termini, mentre il narratore impersonale flaubertiano è impassibile e a tratti volterrianamente cinico, Verga tenta di attuare il ribaltamento dei valori morali che contrassegnano la figura maschile pure mediante l'adozione studiata, intenzionale, di una voce narrante impersonale che prende vivissima parte a ciò che racconta e che apertamente si schiera dalla parte di Cesare. Forse Thomas Mann non comprese che Verga tentava la doppia contrapposizione a *Madame Bovary*: quella tematico-morale e quella legata alla tecnica narrativa. Anche ammesso che lo abbia compreso, ritenne che la voce narrante fosse partecipe di sentimenti immediati o poco mediati dell'autore; insomma di quella calda, diretta, se vogliamo impudica passionalità latina e soprattutto italiana la quale gli pareva cosa di pessimo gusto.