



Danskernes Historie Online

Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: <https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>

Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>

FESTSKRIFT
UDGIVET AF
KØBENHAVNS UNIVERSITET

I ANLEDNING AF
HANS MAJESTÆT KONGENS FØDSELSDAG

11. MARTS 1967



HANS SØRENSEN
NYE VERGA-STUDIER
ROMANEN OM VIZZINI



KØBENHAVN MCMLXVII
BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI A/S

FESTSKRIFT
UDGIVET AF
KØBENHAVNS UNIVERSITET

I ANLEDNING AF
HANS MAJESTÆT KONGENS FØDSELSDAG
11. MARTS 1967



HANS SØRENSEN
NYE VERGA-STUDIER
ROMANEN OM VIZZINI

KØBENHAVN MCMLXVII
BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI A/S



GIOVANNI VERGA
1840–1920

Fotografiet findes i programmet til den dramatiske version af *La lupa* ved opførelsen i Firenze 1965 (XXVIII Maggio Musicale Fiorentino. Teatro della Pergola).

HANS SØRENSEN

NYE VERGA-STUDIER

ROMANEN OM VIZZINI

KØBENHAVN

1967

INDHOLDSFORTEGNELSE

Forord	5
Indledning	7
Romanen om Vizzini	23
Bedømmelsen af romanen.....	59
Slutning.....	89
Citeret litteratur.....	90
Person-, værk- og sagregister	92

FORORD

Denne afhandling danner indledningen til et større arbejde om Giovanni Vergas roman *Mastro-don Gesualdo*, som jeg håber at kunne præsentere senere i fortsættelse af og delvis som et modstykke til min afhandling om romanen *I Malavoglia*. Den litterære kritiks diskussion om de to romaners kvalitet og indbyrdes placering har forekommet mig så vigtig, at det bidrag, jeg her efter en kortere indledning og en oversigt over handlingen i *Mastro-don Gesualdo* kan give til bedømmelsen af den sidstnævnte bog, nok kan udgives for sig, selv om detailundersøgelsen ville have givet det en mere rimelig nuancering.

INDLEDNING

Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele:
hier ist erst der Schlüssel zu allem.

D. 13. april 1787 skrev Goethe i Palermo i sin dagbog: »Uden Sicilien udgør Italien ikke et fuldstændigt billede i sindet; kun her findes nøglen til at forstå helheden.« Jeg tror, at Goethes ord stadig har gyldighed. Og det samme mener Bonaventura Tecchi, der citerer Goethes ord i »forspillet« til sin *l'Isola appassionata*, der er kommet i ny udgave hos Einaudi (1961). Tecchis bog er skrevet mellem 1944 og 1945, da han som ældre officer blev sat til at være militær postinspektør i Palermo. Han havde aldrig før været på Sicilien (og delte skæbne med mange Italienere fra de nordlige egne), og han erkender i sin bog, at han i sit stille sind protesterede mod at blive ekspederet til Sicilien. Han rejste derved trist til mode, ja vrangvillig, og med flere forudbestemte meninger om livet på øen; men bag efter måtte han erkende, at de måneder, han tilbragte på Sicilien, hører til de skønneste i hans liv (*tra i più belli della mia vita*). Han gav sig da til at søge efter årsagerne til, at Goethe kunne kalde Sicilien for »nøglen til Italien«. Han læste påny Goethes dagbøger, hans »Italienische Reise«, men fandt intet, der kunne forklare Goethes ord. Det blev hans egen oplevelse af Sicilien, der bragte ham besked; oplevelsen af øens natur under de skiftende årstider og ikke mindst de breve, han på embeds vegne skulle gennemlæse, – altså på den ene side naturen, den skønne og nådeløse, på den anden side det sicilianske sind, således som det åbenbarede sig for ham i brevene, hyppigt netop lidenskabelige kærlighedsbreve. Hans bog hedder derfor *l'Isola appassionata*, men det er heller ikke for intet, at det sidste kapitel kaldes *Sicilia tragica*: Tecchi spørger: Er Sicilien netop ikke den jord, hvor Aischylos skrev og lod opføre nogle af sine tragedier? Er Sicilien ikke Pirandellos fædreland? Er Sicilien

ikke det land, hvor den mest gådefulde af antikkens filosoffer, Empedokles, hørte hjemme, han der for at udforske naturens hemmeligheder til sidst kastede sig i Etnas krater og således inspirerede den store gale tysker Hölderlin? Tecchi har nok blik for, at Sicilien også kan være idyllens land, de milde følelsers rige (*la terra degli affetti gentili*), døden kan nok vise sig i sin storhed her, men den viser også sin mildhed. – Og dog: Det tragiske, den bitre alvor og ensomhed, det er det konstituerende træk i Siciliens ansigt.

På sine rejser gennem Sicilien har Tecchi set, at egnen mellem Vizzini og Buccheri, syd for Caltagirone i øens midte, er en af de mest karakteristiske, præget af melankoli, forladthed, ensomhed. Og denne egn er netop Giovanni Vergas land. Familien havde hus og gård i Vizzini og gårde i den nærmeste omegn, og det er her, begivenhederne i romanen *Mastro-don Gesualdo* finder sted, og hvor flere af Vergas noveller har deres skueplads: *Cavalleria rusticana*, *La roba*. Intet sceneri hos Verga, måske heller ikke kyststrækningen ved Acitrezza ved Etnaberget, hvor fiskerne i romanen *I Malavoglia* hører hjemme, kan give et bedre indtryk af den beske ensomhed, der er et af de stærkeste momenter i Vergas sicilianske prosakunst.

Der er grund til at fremhæve, at Verga (ligesom Federico De Roberto) hører Risorgimentoperioden til. Dels spiller de historiske begivenheder fra d. 19. århundredes begyndelse og frem til 1860 og videre, en afgørende rolle som baggrund for en stor del af Vergas forfatterskab, og dels kan man sige med en anden og nyere siciliansk forfatter Leonardo Sciascia, at det faktum, at der eksisterer en digter som Verga, er betinget af *il Risorgimento*, er *un fatto risorgimentale, fatto sostanziale dell'unità d'Italia*. Det forekommer mig helt rigtigt, når Sciascia i sin bog, *Pirandello e la Sicilia* (1961), i en afhandling om Verga præciserer, at Verga ikke skrev historiske romaner i hævdvunden betydning (som hos Walter Scott, Manzoni eller Thomas Mann), men skrev sine bøger »inden for historien« (»*scrisse nella storia*«). Beskrivelserne af Padron 'Ntoni og hans familie, af *la casa del nespolo*, der står for fald og styrttes i afgrunden, men senere genoprejses, af skibet *La Provvidenza*, der opsluges af bølgerne to gange, er *risorgimentali*, momenter, der foregår »inden for« *il Risorgimento*, – og på samme måde de voldsomme begivenheder, der oprulles i novellen *Libertà*, på samme måde Mastro-don Gesualdos

kamp for at forlade sin egen klasse og blive storgodsejer: en »ascesa sociale«, en »opstigning i samfundet«, der netop har sin betingelse i den historiens strøm, der fører til Italiens enhed. Det er dette historiske moment, der er det væsentlige element i Vergas prosakunst; Verga havde formået at manifestere den »magtfulde forkortning af menneskets tanke«, hvorom litteraturhistorikeren Francesco De Sanctis taler, og som er folkets liv. Verga troede selv, at han blot havde opnået at få greb om den »virkelighed, som ikke lyver« (*una realtà che non mentiva*), men han havde altså også nået at placere sig i sit lands historie.

I mindeåret 1960 dyrkede man i Italien risorgimento-tidens historie. Og tilfældet ville, at der netop var udkommet en bog *Il gattopardo* (1959), som påny stillede Siciliens problem, men netop som historie, som tilbageskuen. I Vergas romaner tales der om historie, den umiddelbart forudgående historie, således som den konkret manifesterer sig i nutiden (i Vergas egen nutid). Hos Lampedusa sker der i virkeligheden det modsatte: Det er nutiden (Lampedusas egen situation) der bliver til fortid, til forstenet historie. Lad os tage et citat fra *Il gattopardo*, som viser dette synspunkt. Det drejer sig om den piemontesiske funktionær Chevalley di Monterzuolo, der efter 1860 kommer til Sicilien for at søge at knytte den sicilianske adel til kongedømmets bestræbelser for at konsolidere hele rigets enhed. Fyrsten af Salina siger til ham:

Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimo. Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il *la*.

Vi er gamle, Chevalley, ældgamle. Vi har i mindst femogtyve århundreder på vore skuldre båret vægten af store og herlige, heterogene kulturer, alle kommet udefra, ingen af dem spiret frem af os selv, ingen af dem, som vi selv kunne kalde kulturen,

og et andet sted:

I Siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti.

Sicilianerne vil aldrig arbejde på at forbedre sig, af den simple grund, at de tror at være fuldkomne.

Og endelig:

Crede davvero lei, Chevalley, di essere il primo a sperare di incanalare la Sicilia nel flusso della storia universale? Chissà quanti imani musulmani,

quanti cavalieri di re Ruggero, quanti scribi degli Svevi, quanti baroni angioini, quanti legisti del Cattolico hanno concepito la stessa bella follia, e quanti vicerè spagnoli, quanti funzionari reformatori di Carlo III? E chi sa più chi siano stati? La Sicilia ha voluto dormire, a dispetto delle loro invocazioni . . .

Tror De virkelig, Chevalley, at De er den første, som har håbet på at lede Sicilien ind i verdenshistoriens flod? Hvor mange muhamedanske imaner har mon ikke undfanget denne smukke, men tåbelige idé, – hvor mange af kong Rogers riddere, hvor mange af schwabernes klerke, hvor mange baroner under huset Anjou, hvor mange af hans Katolske Majestæts jurister, – og hvor mange spanske vicekonger, hvor mange reformivrige embedsmænd under Carl III? Og hvem ved længere, hvem de var? Sicilien har ønsket at sove, trods deres anråbelse . . .

Altså: Giuseppe Tomasi di Lampedusa giver her udtryk for den »historiens forstening«, der skulle være intimt karakteristisk for Sicilien. Manzoni er en *gran signore*, der nok beskæftiger sig med det jævne folk (*quella buona gente*) men ikke for at være dets lige. Lampedusa er en lignende *gran signore*, der i smug ser på det jævne folk (se f. eks. kap. V i *Il Gattopardo: padre Pirrone a S. Cone*), og betragter det som en »ubehagelig manifestation af menneskets lod« (*una sgradevole manifestazione della condizione umana*). Hvis vi her påny bringer Verga i erindring kan vi tænke på, at Verga ikke gennemførte sin store romankreds om »De Overvundne« (*I Vinti*). Han fik kun udarbejdet et enkelt kapitel af *La duchessa di Leyra*, der skulle være den tredie roman i serien. Han blev engang udspurgt af en af sine venner, journalisten Francesco Guglielmino, der havde læst en notits om, at *La duchessa di Leyra* nu snart var færdig til trykken. Guglielmino ville vide, om det var rigtigt. Verga blev dyster i ansigtet og derefter spurgte han (som om han ville betro sin ven en kedelig hemmelighed): »Taler jeg med vennen Guglielmino eller med journalisten?« (*Parlu cu Guglielminu amicu o cu Guglielminu giornalista?*) Guglielmino forsikrede ham, at det var vennen, han talte med, og Verga fortsatte så, stadig i siciliansk dialekt med tilbageholdt harme: »Så skal jeg fortælle dig, at jeg aldrig skriver *La duchessa di Leyra*. Fattige folk (»la povera gente«, i dialekt *la gintuzza!*) kunne jeg få til at tale, men med personer fra den fine verden (*il gran munnu*) går det ikke for mig. Den slags folk lyver to gange, så snart de åbner munden: hvis de har gæld, siger de, at de har hovedpine«.

Her ligger på naturlig vis den fundamentale forskel mellem en skribent som Tomasi di Lampedusa og Verga. Lampedusa er en *gran signore*, også en *gran signore della letteratura*, der har fordøjet hele den ældre og nyere litteratur, og ganske specielt har gået i franskmændenes skole: mindre hos Zola end hos Flaubert og Balzac, mere hos Baudelaire og Proust end hos Jules Romains. Medens Verga nok i en vis forstand har lært af fransk litteratur (men mere af Zola end af Flaubert), når han dog frem til sin kunstneriske modenhed gennem en modning inden for den historiske proces, der er hans forudsætning. Det vil for os atter sige, at for at kunne forstå Italiens nyere litteratur, skal vi tage Sicilien med i betragtning, og hvor lærerig end læsningen af Lampedusa kan være for os, vil vi gennem Vergas forfatterskab få en bedre introduktion til at forstå det sicilianske folks problem. Hos Verga ses problemet indefra gennem en intens medleven, som »historie der bliver til«, hos Lampedusa ses problemet så at sige fra et astronomisk synspunkt (der også har sin interesse og særlige værdi), hos Lampedusa ses problemet som »forstenet historie«.

Inden jeg tager fat på diskussionen af *Mastro-don Gesualdo*, giver jeg en kort oversigt over Vergas produktion for at fastholde de problemer, der knytter sig til forfatterskabet som helhed. – Vi kan her gøre kort proces med de allerførste romaner fra Vergas hånd. *I carbonari della Montagna* Catania 1861–62, *Sulle lagune* (La Nuova Europa 13. jan.–15. marts 1863) og *Amore e Patria* (som aldrig blev udgivet: cf. Studi Verghiani II–III 1929). Den egentlige litterære debut fandt sted med *Una peccatrice* Torino 1866 (mange senere udgaver). Derefter fulgte *Storia di una capinera* Milano 1871 og *Eva*, Milano 1873 (den bedste af ungdomsromanerne) og *Tigre Reale* Milano 1873, *Eros* Milano 1875. Ungdomsromanernes stof er selvbiografisk og stilen er tilsvarende romantisk-sentimental. Karakteristisk er det (som først fremhævet af Luigi Russo) at hovedpersonerne i disse bøger lider nederlag i deres forhold til kærligheden, de er »besejrede af livet«, de er *vinti*, og dette kan benyttes til en fremhævelse af, at det indholdsmæssige aspekt af Vergas senere forfatterskab falder på linie med ungdomsromanernes. Den første skrivemåde afløses i tiden omkring 1874 af et forsøg på at finde en stil, der kunne stemme med et hjemligt siciliansk stof, specielt i den såkaldte »sicilianske skitse« *Nedda*, der offentliggjordes i 1874

(Milano). Indledningen til *Nedda* fortæller om forfatterens søgen, men endnu ser han »livet på landet« med litteratens briller for øjnene, han ønsker at optræde i rollen som den elegante byforfatter: den »halvslukkede cigar«, som forfatteren udstyrer sig selv med, er tegnet på, at han endnu ikke i sin litterære præsentation har vovet eller ønsket at opgive sit borgerskab i bohemens Milano; han er endnu en *scapigliato*, der på elegant vis vil behandle et provinsielt emne, og man mærker, at han spagfærdigt søger at give undskyldning for, at han har valgt et stof fra provinsen til litterær udformning.¹⁾

Den samme holdning, bylitteratens uengagerede holdning, spores tillige i de første noveller i den samling *Primavera e altri racconti* (Milano 1876), hvori *Nedda* blev optaget, ikke mindst i en fortælling som *La coda del Diavolo*, men også i *Le Storie del castello di Trezza* og i titelnovellen *Primavera*, selv om denne viser vilje til sandfærdig beskrivelse af små og bange menneskers eksistens i storbyen. Elegancen er derimod enerådende i *Certi argomenti*, hvor en romantisk kærlighedshistorie mellem en elegantier og den ubekendte skønne ligger på linie med ungdomsromanernes dyrkelse af *l'amore-passione* og *la donna fatale*. Den lille novelle *X* røber allerede i titlen, at den unge Verga stadig interesserer sig for det uforklarlige i menneskehjertets historie, det »kærlighedens *X*«, hvorom der tales i en ironisk passus i romanen *Eros*. Slutningen af *X* er imidlertid ikke ironisk, tværtimod, men alt står i det romantiske melodramas tegn. I det store og hele kan man sige, at forfatteren i de fleste af disse noveller (måske netop undtagen *Nedda*, dog ikke indledningen) vil vise, at han forstår at dyrke Eros på elegant vis: han anstrenger sig for at bevise, at han er vant til at færdes på brosten i vellakerede sko.

I *Nedda* (selve fortællingen) vover han springet og indfører en ny Eros, den sicilianske, der frister tilværelsen blandt underbetalte landarbejdere i en fattig provins, og samtidig forsøger han at lede sig frem til en stil, der stemmer med det ydmyge stof. Denne nye stil kan mærkes i forskellige afsnit i *Nedda*, men det er dog således, at mange kritikere har beskrevet det stilskitte, der her finder sted i alt for absolutte vendinger. Sandheden er, at *Nedda* stadig på mange måder står i gæld til den romantiske skrivemåde og tillige i sin

¹⁾ Om Verga og den milanesiske bohème se Jørn Moestrup: *La Scapigliatura. Un capitolo della Storia del Risorgimento*, København 1966, s. 151–153.

portrætkunst er alt for afhængig af Manzoni's store forbillede.¹⁾ Det er ikke tidligere blevet bemærket af kritikerne, at visse afsnit af *Le storie del castello di Trezza* også har del i den nye stil,²⁾ men det skal tillige erkendes, at den pågældende novelle i øvrigt er præget af den dårligst tænkelige smag – på linie med, eller endnu værre, end ungdomsromanerne, hvor de er værst.

Det nye indhold og den nye stil vinder sejr i novellesamlingen *Vita dei campi* 1880. Selv om sikkerheden ikke er lige stor i de 8 noveller, der rettelig hører til samlingen,³⁾ er det åbenbart, at det nye tonelag nu er fundet. *La lupa* viser forfatterens evne til at fremstille den sicilianske Eros, således at læseren står over for myten om en altfortærende guddom, der er i pagt med det øde, solglødende landskab i Siciliens indre. Tecchis udtryk *l'isola appassionata* passer her som handske til hånd! *Jeli il pastore* viser os en bondeidyl, der langsomt udvikler sig til et erotisk drama, hvor hovedpersonen i et nu flammer op og dræber sin rival. Det er den samme heftige Eros, der findes i *Cavalleria rusticana* og i *Pentolaccia*, i den første novelle udsat i knap naturalistisk ensemblestil, med en lidt for mærkbar understregning af det upersonlighedens evangelium, som de franske naturalister (især Zola) havde sat i omløb; det lyser ud af den skeletagtige komposition i novellen: et koldt mesterstykke (der unægtelig tager sig anderledes ud i Mascagnis fortolkning!) – i den anden novelle gennemspillet som humoristisk arabesk, men trods lystigheden dog med samme grumme drama som konklusion. Svagest står *Guerra di Santi*, hvis drama fortælles med en lidt tvungen lystighed: lokal religiøs fanatisme er på nippet til at kompromittere to udmærkede unge menneskers lykke, og der må en koleraepidemi til, før alt kan blive godt som før.

Det egentlige mesterstykke i *Vita dei campi* er imidlertid *Rosso Malpelo*, den røde sandgraverdrengs historie. Den Eros, det her drejer sig om, har intet med »Cavalleria rusticana« at gøre, eller med »la lupa«, og hendes sviende elskov (der manifesterer sig som en mystisk naturkraft) – og heller ikke med hyrdedrengen Jelis en-

¹⁾ Se Giovanni Vergas *sicilianske realisme* 1961, p. 62–64, hvor jeg har forsøgt at beskrive dette slægtskab.

²⁾ Se min *Siciliansk prosa* 1959, p. 78–81.

³⁾ Udskydes må *Il come, il quando e il perché*, der i en senere udgave blev indført, men som så absolut hører til inden for en tidligere inspiration; – udskydes må også *Nedda*, der i en senere udgave blev optaget; den falder uden for kompositionen i samlingen. Se *Siciliansk Prosa*, pp. 138–141.

strengede kærlighed. Det er nok *Jeli il pastore*, der i tonen ligger *Rosso Malpelo* nærmest; men i denne sidste novelle er der ingen kvinde som medspiller; novellen røber ingen form for *muliebrismo*, men beskriver en ømhed mellem søn og far, en ømhed, der rækker ud over døden. Trods den beskrivelse af en brutal virkelighed, der findes i novellen, er den dog i sit væsen et lyrisk digt over søn-far-temaet, selv om dette stykke litteratur i det ydre har novellens karakter. Med Manzonis *I Promessi sposi* fik det »jævne menneske«, de »ydmyge« plads i litteraturen; i en vis forstand er Manzonis berømte roman den første skildring af en arbejders skæbne, men den unge Renzo er ikke opfattet og skildret som et medlem af en *klasse*, og det drejer sig ikke om en storbys industriarbejder. Det er først i Zolas *L'Assommoir* (1877), at arbejderne (som klasse betragtet) får sin første litterære fremstilling. Men med *Rosso Malpelo* (1880) træder det helt primitive menneske ind i litteraturen – i den store digtning. Malpelos sind er forhærdet, men beskrives ikke med »videnskabelig« interesse for det ekstremt umenneskelige i menneskets tilværelse. Verga dyrker ikke som Zola nogen teori. Det berømte arvelighedsproblem, som blev en fiks idé for Zola i hans store roman-serie om Rougon-Macquart-slægten, har ingen relevans i Vergas novelle. Verga har derimod et suverænt blik for den menneskelige poesi, der kan trives, selv hvor individet socialt set er havnet på samfundets bund og frister en eksistens, der i næsten alle henseender kan sammenlignes med dyrets. Malpelos kærlighed til faderen, genoplevet med styrke i erindringen, ved kontakten med de få fattige ejendele, sønnen endnu har tilbage, er et moment af sublim poesi, et paradoks, der gennem fremstillingsmåden bliver indlysende rigtig: her mærkes for alvor en stor mesters hånd.

Den samme evne til at udløse det primitive menneskes poesi findes i romanen *I Malavoglia* (1881). Her drejer det sig ganske vist ikke om mennesker, der er reduceret til dyrets sociale status, men dog om mennesker, der af en blind skæbne tvinges til at leve på samfundets nederste trin, men som har en etisk holdning, der i padron 'Ntonis skikkelse får sit centrale udtryk, også således, at hjemmets økonomiske velfærd, dets kamp for ydre anstand og indre sammenhold, kan fremstilles som poesi. Den lyrik, der udløses gennem den gamle 'Ntonis trofaste vagtjeneste ved »huset med mispeltræet«, fremhæves af den humoristiske og i visse tilfælde satiriske beskrivelse

af et snævert samfunds smålighed og økonomiske »alles kamp mod alle«: fremstillingens patos afbalanceres af humor og satire, således at helhedsindtrykket i æstetisk henseende er præget af den *medietas*, det mådehold, der røber en kunstner af klassisk karat. Men tillige – og dette er vel det vigtigste moment i dette lyriske epos om tilværelsens sejr over mennesket – har gamle 'Ntonis positive og heroiske kamp mod forfaldet fået sit modstykke i unge 'Ntonis oprør mod de snævre forhold, mod den udsigtsløse kamp under fattigdom og slid. Og atter her står vi over for et paradoks, der forvandles til en gribende sandhed: gennem sit fald, gennem forbrydelse og straf, erkender den unge 'Ntoni, at han ikke er værdig til at høre hjemme i »huset ved mispeltræet«, men desuden viser han ved at tage konsekvensen af sit dybe fald og forlade hjemmet, at han erkender og således realiserer sin bedstefaders og hele slægtens tro på enkle og uomtvistelige værdier. Denne beskrivelse, der findes i romanens »epilog«, er et nyt højdepunkt i forfatterskabet, værdigt til at stå ved siden af Rosso Malpelos knugende livserfaring. Vi skal frem til *Mastro-don Gesualdo* for at finde et lignende højdepunkt: Gesualdos sidste tapre og fattige ensomhed, efter at han et liv igennem har kæmpet for at skabe sig en jordisk rigdom, som andre er villige til at sætte over styr, og som han for sit eget vedkommende, med sviende smerte og i totalt nederlag, må erkende er tabt, fordi intet i den verden, han har lært at kende, kan holde stand mod døden, hans egen død.

I romanen *I Malavoglia* udfolder der sig en fortælleteknik, der er kongenial med emne og miljø. Den folkelige stil får en enestående poetisk berettigelse gennem indførelsen af en fortæller, der er på højde med, men ikke over, de personer, hvorom der berettes. Jeg hentyder her til den konsekvente udnyttelse af »style indirect libre«, af *oratio tecta* (side om side med *oratio directa*, *oratio indirecta* – og naturligvis med den traditionelle refererende romanfremstilling). Det er åbenbart, at Zola på dette punkt har vist vejen, gennem romanen *L'Assommoir*. Men Zola er så optaget af sin teori, at han gang på gang falder ud af det tonelag, han har indført og giver sig til at teoretisere på grundlag af de figurer og de tildragelser, han beskriver. Man kan skimte en folkelig fortæller i *L'Assommoir*, men denne fortæller falder ud af rollen for at dyrke den specielt zolaske fortolkning af individuel psykologi og social psykologi. *L'Assommoir* er fra 1877,

og i 1880 har Verga gennemført arbejdet med *I Malavoglia*, hvor den folkelige fortæller ingensinde falder ud af rollen, men gennem hele romanen usynlig er til stede og lader fremstillingen blive farvet af det primitive menneskes opfattelse af individer og tildragelser. *L'Assommoir* (og andre bøger i Rougon-Macquart-serien, måske særlig *Germinal* fra 1885) er magtfulde kunstværker på trods af teorien, men *I Malavoglia* opnår en sluttet enhed, en kredsmelodi (*circulata melodia*), som gang på gang brydes i Zolas romaner.

Jeg har nævnt dette, for at henlede opmærksomheden på, at Vergas italienske (sicilianske) verisme nok har tilknytning til Zolas parisiske naturalisme, men at Verga i kunstnerisk henseende står helt selvstændig over for sit franske forbillede. Det må stærkt fremhæves, at Verga i årene fra 1874 til 1880, og endnu *inden* Zola offentliggjorde sine teoretisk-polemiske skrifter¹⁾ havde tilkæmpet sig den stil, der er hans kunsts adelsmærke. Jeg fremhæver stærkt disse rent kronologiske kendsgerninger, der foreløbig tillader at fastslå, at Verga i Zola kunde se en forbundsfælle i kampen for indførelsen af en ny kunst, hvor individ og samfund ses som funktioner af hinanden, som indbyrdes afhængige størrelser; Zola har kunnet give stødet til, at Vergas egne overvejelser kom i skred, men Verga er ikke en elev af Zola i den forstand, at han slavisk overtager en idé og en fremstillingsmåde; tværtimod: Verga arbejder under en personlig indre tilskyndelse, han er Zolas *samtidige*, og hans problemstilling og resultater er originale.

Vi er nu nået frem til det punkt i Vergas kunstneriske udvikling, hvor planen til en ny siciliansk roman ligger klar. Jeg tænker på *Mastro-don Gesualdo*. Denne roman udkom 1889 – og i mellemtiden udgiver Verga følgende arbejder:

1) *Il marito di Elena* 1882 (en slags italiensk *Madame Bovary*, men dog helt selvstændig opfattet, en roman, der hyppigt undervurderes, men som stiller sit særlige problem og må studeres for sig). 2) *Il come il quando e il perché* 1882 (en novelle, der har tilknytning til ungdomsromanerne og til novellerne i bindet *Primavera e altri racconti* 1877, og som fejlagtigt blev optrykt i en ny udgave af *Vita dei campi*, under titlen *Cavalleria rusticana ed altre novelle* 1884). 3) *Pane nero* 1882 (novelle, der har træk, som minder om *Mastro-don Gesualdo*,

¹⁾ *Le Roman expérimental* blev offentliggjort d. 4. december 1880; man kan tillige notere, at *Les Soirées de Médan* er fra d. 1. maj 1880.

og som blev optaget i *Novelle rusticane* 1883). 4) *Novelle rusticane* 1883 (*Il Reverendo, Cos'è il Re, Don Licciu Papa, Il mistero, Malaria, Gli orfani, La roba, Storia dell'asino di don Giuseppe, Pane nero, I galantuomini, Libertà, Di là del mare*). Her fremhæves foruden *Pane nero*, specielt *La roba*, hvis hovedperson Mazzarò er en første skitse til figuren Gesualdo, og desuden *Libertà*, der beskriver en grusom tildragelse under Risorgimentotidens folkeopstande. 5) *Per le Vie* (12 noveller, fortrinsvis med bymiljøet i Milano som baggrund). 6) *Cavalleria rusticana* som skuespil 1884. 7) *Drammi intimi* 1884 (noveller, som senere indlemmes i *I ricordi del Capitano d'Arce*). 8) *Vagabondaggio* 1887 (sicilianske noveller, i alt 12, der har et vist slægtskab med *Mastro-don Gesualdo*).

Derefter følger altså *Mastro-don Gesualdo* i 1889 (første version juli-december 1888).

Jeg har ikke tænkt i denne forbindelse at studere forholdet mellem *Mastro-don Gesualdo* og de romaner, noveller og skuespil, der ligger mellem *I Malavoglia* og *Mastro*. Dette studium har mange aspekter og stiller en række problemer, som jeg ikke har tænkt at fremstille, endsige løse, i denne forbindelse. Kun enkelte spørgsmål kan blive strejft, herunder specielt *La roba* og Mazzaròs forhold til Gesualdo. Derimod må vi overveje forbindelsen mellem *I Malavoglia* og *Mastro-don Gesualdo* af den simple grund, at Verga som bekendt – og efter Zolas forbillede – i årene 1874–1880 udkastede planen til en roman-serie, der først havde titlen *La Marea*, men senere definitivt blev benævnet *I Vinti*. Det vigtigste dokument er her forordet til *I Malavoglia*, som er dateret Milano 19. januar 1881 (se Luigi Russo: *Giovanni Verga*, 5. udg. s. 281). Imidlertid findes der et tidligere »udkast« til dette forord, nemlig i form af et brev til advokaten Salvatore Paola, der skulle blive hans forsvarer i sagen mod forlaget Sonzogno og komponisten Pietro Mascagni vedrørende librettoen til sidstnævntes opera med emne og titel fra Vergas berømte sicilianske novelle. I dette brev skrev Verga bl. a. til sin ven fra Catania: »Jeg overvejer i øjeblikket et litterært arbejde, der forekommer mig at være en smuk og stor ting, en slags fantasering over kampen for tilværelsen (*la lotta per la vita*), der strækker sig fra kludesamleren til ministeren og kunstneren og optager i sig alle former for ambition og profitbegær (*avidità del guadagno*), og som tillader tusind forskellige beskrivelser af det menneskeligt groteske

(*del gran grottesco umano*) – og denne kamp er styret af forsynet (*lotta provvidenziale*) og leder menneskeheden gennem alle former for begær, ophøjede og lave, frem mod erobringen af sandheden«. Og Verga udvikler videre, hvorledes han har tænkt sig at beskrive det dramatiske, latterlige eller komiske i alle lag inden for samfundslivet, at beskrive de enkelte individer hver med deres karakteristiske træk og i deres bestræbelser for at komme fremad, midt i denne vældige bølge, der drives af de mest vulgære behov eller af det begær, der går ud på at vide besked med, hvordan man kommer fremad, under fare for at falde, at sætte livet til.

Derefter følger angivelsen af fællestitlen (*tutti sotto il titolo complessivo della »Marea«*). Der skal være i alt 5 romaner (et beskedent projekt sammenlignet med Zola, der i det oprindelige udkast havde planlagt i alt 10 romaner, men senere (se *L'Assommoir*) stilede mod ca. 20; det endelige resultat blev 20 præcist) og titlerne anføres: 1. *Padron 'Ntoni*, 2. *Mastro-don Gesualdo*. 3. *La duchessa delle Gargantas*. 4. *L'onorevole Scipioni*. 5. *L'uomo di lusso*. Det er tydeligt, at Zola er forbilledet, også for de følgende overvejelser over romanernes indhold. Hvert bind skal have sit særlige ansigt (*una fisionomia¹⁾ speciale*), og dette skal udføres med midler, der passer i hvert tilfælde (*con mezzi adatti*); hertil knyttes så Vergas definition af realismen: tydelig og evident gengivelse af samvittighedsfuld iagttagelse (*la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa*): det er Vergas omskrivning af det zolaske begreb dokumentation, som italieneren straks identificerer med kunstens oprigtighed (*la sincerità dell'arte*). Gennem denne realisme ønsker Verga at beskrive et bestemt træk i samtidens Italien (*un lato della fisionomia della vita italiana moderna*); og ligesom hos Zola skal fremstillingen præges af de sociale trin, der beskrives; i *Padron 'Ntoni* drejer det sig om kampen for det daglige brød (*la lotta è limitata al pane quotidiano*); i *L'uomo di lusso* vil han beskrive et menneskes uklare længsler efter en bedre tilværelse, og denne ideale form for begærlighed (*ideali avidità*) vil komme til at stå i modsætning til den mere jordbundne form for begærlighed og forfængelighed hos *Mastro-don Gesualdo*, der skal være repræsentant for livet i et provinsmilieu, medens *L'onorevole Scipioni* beskriver en rigsdagsmands ambition: (*l'ambizione di un deputato*).

¹⁾ Verga benytter den folkelige form *fisionomia* for *fisionomia*.

Man skimter allerede her en række zolaske figurer: Gesualdo skal være en slags Pierre Rougon (eller en Antoine Macquart), der samler sig rigdomme af jordisk art, Scipioni en slags Eugène Rougon, der gør karriere inden for det politiske liv, og *l'uomo di lusso* en Maxime Saccard, der søger tilfredsstillelse i en elegant, sensuel, overfladisk tilværelse.

I årene fra 1878 til 1881 udarbejdes *I Malavoglia*, som bliver den definitive titel på den roman, der oprindeligt kaldtes *Padron 'Ntoni*; titelskiftet er betydningsfuldt: det skal ikke alene dreje sig om en hovedfigur, men denne skal stå som midtpunkt i en familie, og således ved kontrast fremhæve den trang til et bedre liv, en friere og bedre sikret tilværelse, som findes hos flere af de yngre i slægten. Medens Zola lagde vægt på, at der skulle være en forbindelse mellem alle romanerne i hans store serie, netop fordi arvelighedsproblemet har spillet en så stor rolle for hans overvejelser, er det interessant, at *I Malavoglia* ikke har nogen direkte forbindelse med de følgende 4 bind i den planlagte serie. Den eneste forbindelse, der kan konstateres er af rent ydre art: den sagfører, som familien Malavoglia opsøger for at få råd i sagen med lupinhandelen, hedder Scipioni (VI kap. p. 82 *Don Silvestro li mandò da un bravo avvocato, il dottor Scipioni*); han er ganske vist ikke beskrevet med mange detaljer og forekommer kun i denne ene scene, hvor han viser sig som en ræsonabel sagfører, der ikke er ude på at ruinere småfolk (han tager 25 lire i alt, medens andre forlanger 5 onze = ca. 60–65 lire), bare for at lukke munden op: *per aprir la bocca*, og han forsøger at trøste de fattige fiskere ved at forklare, at kreditorerne ikke kan tage huset fra dem, fordi det er en medgift, ja, han taler længe og smukt – og for mere end 25 lire (*per più di venticinque lire*). Det er det hele, vi hører om Scipioni, men man kan forestille sig, at Verga har tænkt på ham som repræsentant for de sicilianere, der hylder fremskridtsvenlige ideer og gerne vil forsøge at løse den sicilianske befolknings økonomiske problemer, gennem politisk aktion.

Bortset fra dette er der ingen forbindelse mellem *I Malavoglia* og de følgende romaner i den planlagte serie, og jeg mener, at dette har sin naturlige forklaring. I denne roman ønsker Verga at beskrive »kampen for de rent materielle behov« (og nu citerer jeg forordet 1881: *la lotta pei bisogni materiali*). Det betyder, at en slægt som familien Malavoglia ikke har nogen mulighed for at

komme ud over sit stade i økonomisk og social henseende; den kan måske opnå at konsolidere sig, men inden for den beskedne ramme, som livet i en lille fiskerby er. – Derimod synes der at skulle være mere direkte forbindelse mellem de to næste romaner i serien, mellem *Mastro-don Gesualdo* og *La duchessa di Leyra* (som titlen nu lyder!). I *Mastro* er miljøet den lille provinsby, og hovedpersonen er i opdrift inden for samfundet; i *La duchessa* skulle Mastro-don Gesualdos datter opnå en tilværelse i rigdom som hertuginde, idet hun er gift med et medlem af den rige adel i Palermo. Verga havde her planlagt at beskrive »aristokratiets forfængelighed« (*vanità aristocratica*). Om den videre forbindelse til *L'onorevole Scipioni* kan man kun gisne; formentlig har Verga tænkt sig, at Scipioni også skulde optræde i *La duchessa*, således at kontinuiteten (også fra *I Malavoglia*) derved var blevet sikret i alt fald i det rent ydre. Men temaet i *L'onorevole Scipioni* angives i forordet ved betegnelsen *ambizione*, og man kan tænke sig, at det netop skulde dreje sig om politisk ambition. Med hensyn til den femte roman i serien *L'uomo di lusso* har Verga forestillet sig, at det skulde dreje sig om en slags sammenkædning af de forskellige former for begærlighed eller længsel efter en bedre tilværelse, af forfængelighed, af ambition, således at hovedpersonen her bevidst skal opleve denne udvikling, forstå den og lide under den, idet han føler den i sit eget blod og går til grunde derved (– – – *riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto.*)

Vergas almindelige teori vedrørende fremskridtet udvikles i det følgende (stadigvæk i forordet til *I Malavoglia*); men det er i virkeligheden en ret skematisk overførelse af visse ideer hos Zola: efterhånden som miljøet ændres (fra de mest primitive samfund til de mere komplicerede), bliver de menneskelige affekters maskineri (*il congegno della passione*) også i en vis forstand mere kompliceret; det kan godt være, siger Verga, at de typer, der optræder i mere komplicerede omgivelser, er mindre originale, men i det ydre mere interessante (*più curiosi*) på grund af den påvirkning, som opdragelsen og det artificielle i miljøet udøver på den enkelte. Verga sætter her fingeren på det afgørende og vanskeligste punkt i hans plan om en bredt anlagt samfundsroman, og han er klar over, at spørgsmålet om det *sprog*, der skal anvendes inden for de forskellige trin, er et

problem, der nødvendigvis skal løses. Med *sprog* menes her åbenbart *stil*: udtryksmåden bliver efterhånden mere og mere individualiseret, beriges med »mellemtoner«, der svarer til de »halve følelser«, der er karakteristisk for et højt udviklet miljø (han taler om *le mezze tinte dei mezzi sentimenti*), – det fører til en kunstlethed i den sproglige udfoldelse, fordi den såkaldt gode smag har en tendens til at regularisere sproget, at føre til en sproglig formalisme, der maskerer den større ensartethed i følelser og tanker. Han er derfor klar over, at det er uomgængelig nødvendigt med stor nøjagtighed (*scrupolosamente*) at følge de sproglige normer, som analysen afslører; nødvendigt at være oprigtig for at kunne demonstrere sandheden, idet formen er nøje afhængig af emnet (*giacchè la forma è [. . .] inerente al soggetto*) – og det i samme grad som hver lille detalje inden for emnet er nødvendig for forklaringen af den almindelige udvikling. – Her har han sat fingeren på det ømme punkt, siger jeg, og vi har allerede henvist til, at det er hans manglende evne til at genskabe de højere samfundslags sproglige virkelighed, der er den afgørende grund til, at romanserien aldrig blev fuldført. Men han håber endnu på dette tidspunkt at kunne gennemføre sit forehavende, beskrive denne langsomme udviklingsproces, der som grundlag har trangen til at skabe større materielt velvære (*la ricerca del benessere materiale*). Det enkelte menneske, der indgår i denne proces, kan i almindelighed ikke følge den. Det bliver iagttagerens opgave at afsløre dens forskellige momenter, og han har også ret til, siger Verga, at interessere sig for de svage, der bukker under på vejen frem, de lidet modstandsdygtige (*i fiacchi*), der bliver indhentet af flodbølgen og besejres af den, bøjer hovedet, lader sig trampe ned af dem, der er stærkere, af dem, der forstår at overleve (*i sopravvegnenti* – Zola opererer også med dette darwinske begreb); men disse stærke har kun kraft til at gå et stykke af vejen; en skønne dag må også de se sig passeret af andre, der er endnu stærkere. Dette sidste er en idé, som står helt for Vergas egen regning, og det er grundlaget for, at han nu ikke længere kalder sin serie *La Marea* (»flodbølgen«, cf. *la fiumana del progresso* i forordet, cf. *si lasciano sorpassare dall'onda*). Derfor kalder han under ét sine hovedpersoner for *vinti*: »de er hver og én de besejrede, som strømmen har slynget op på bredden efter at have revet dem med sig og druknet dem« (*sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati*).

Men det står fast, at han vil beskrive den proces, der fører de mindst begunstigede til at kæmpe for en plads i solen, at indtage en plads i samfundet, som deres ydmyge udgangspunkt på forhånd nægtede dem. Forordet slutter med en slags definition af kunstnerens holdning til sin egen fremstilling, og her må det fremhæves, at Verga er langt mere ydmyg end Zola, hvis ambition det var at fælde en dom over samtidens Frankrig.

»Den, der iagttager dette skuespil,« siger Verga, »har ikke ret til at sætte sig til doms« (*Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo*), det er allerede meget, hvis det lykkes ham et øjeblik at stå uden for kampen, således at han kan studere den, lidenskabsløst (*senza passione*) – og gengive optrinnet nøjagtigt (*rendere la scena nettamente*), med de rigtige farver (*coi colori adatti*), idet formålet er at »give en fremstilling af virkeligheden, således som den var, eller som den burde have været« (*dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere*).

I disse sidste bemærkninger refererer Verga til det upersonlighedens evangelium, som de franske naturalister havde gjort til deres rettesnor. Verga forsøger at efterleve denne lære, men hans ord om iagttagerens funktion har allerede oplyst os om, at Verga ganske specielt vil interessere sig for de overvundne: det vil sige, at det subjektive moment til syvende og sidst får sin plads i hans program; det er hans *evne til medleven*, der er nerven i hans kunst i langt højere grad end hans forsæt om upersonlighed, objektivitet. Det er en sandhed, han søger, men ikke den videnskabelige. Vergas sandhed er kunstnerens medleven i de besejredes nådeløse skæbne.

ROMANEN OM VIZZINI

I to tidligere arbejder¹⁾ har jeg haft anledning til at følge Giovanni Vergas kunstneriske udvikling fra de første tre – apokryfe – penneprøver inden for romanens kunst, over de borgerlig-romantiske ungdomsromaner og de første noveller til den afgørende nyorientering i den »sicilianske skitse« *Nedda* (1874) og derfra videre over den første kunstneriske sejr med novellesamlingen »Landliv« (*Vita dei Campi* 1880) til og med det mirakuløse mesterskab i romanen »Familien Malavoglia« (*I Malavoglia* 1881). Den roman, der her skal skrives om, »Mester Gesualdo« (*Mastro-don Gesualdo*) udkom første gang som tidsskriftroman (i *Nuova Antologia*, juli-december 1888) og derefter bogform 1889²⁾. Mellem 1881 og 1888/89 udfoldede forfatteren en intens litterær virksomhed: i 1882 kom romanen »Elenas mand« (*Il marito di Elena*), der siden af flere kritikere er blevet kaldt en italiensk *Madame Bovary*, hvilket ikke er korrekt, idet bogen netop handler om den svage og bedragne ægtemand og analyserer hans problem i højere grad end hustruens, og i øvrigt har Elena kun ringe slægtskab med hovedpersonen i Flauberts berømte roman; noteres må tillige følgende novellesamlinger: »Landsbyhistorier« (*Novelle rusticane* 1883), »I byens gader« (*Per le vie* 1883), »Psykologiske konflikter« (*Drammi intimi* 1884, hvoraf enkelte blev optaget i en senere samling: *I Ricordi del Capitano d'Arce*); »Landstrygere« (*Vagabondaggio* 1887), i alt 42 større eller mindre fortællinger; hertil kommer det skuespil, som forfatteren udarbejdede på grundlag af den kendte novelle *Cavalleria rusticana* (1884) fra samlingen *Vita dei Campi*, og som senere blev grundlag for

¹⁾ Hans Sørensen: *Siciliansk Prosa. Studier i Giovanni Vergas første romaner og noveller*, København 1959, og: *Giovanni Vergas sicilianske realisme. Komposition, personskildring og fortæller i romanen I Malavoglia*, København 1961. (Sml. i øvrigt her s. 13).

²⁾ En svensk oversættelse: *Mäster don Gesualdo* ved Margareta Blidberg er udsendt af forlaget Natur och Kultur 1964.

libretto og musik i Pietro Mascagnis opera. En detaljeret undersøgelse af denne del af forfatterskabet skal ikke foretages her, men der vil blive lejlighed til på forskellige punkter at henvise til flere af de nævnte værker.

Emnet for denne afhandling er den nævnte roman *Mastro-don Gesualdo* og specielt den endelige version, der udkom på forlaget Treves i Milano 1889. Inden vi går over til en fremstilling af den litterær-kritiske diskussion af romanen, anses det for vigtigt at give en oversigt over bogens indhold, således at det gøres muligt for læseren straks at genkende de situationer eller personer, der hentydes til, og således at oversigten stadig kan benyttes som støtte.

Handlingen i Vergas anden store roman foregår for største delen i og omkring den lille by Vizzini, der ligger ca. 50 km sydvest for Catania ved vejen, der fører fra Siracusa over Caltagirone og Piazza Armerina til Catalnissetta. Kommer man til Vizzini fra Catania, passerer man de relativt frugtbare områder omkring Lentini og Carlentini og når til byen Francofonte, der endnu har del i det velopdyrkede landbrugsdistrikt, men så snart man har passeret Francofonte, skifter landskabet karakter, stenede ufrugtbare højdedrag, hvor der kun er mulighed for fattig græsgang for får og geder, er karakteristiske for egnen omkring Vizzini, og det er kun på enkelte privilegerede steder, der kan drives effektivt landbrug. Det påstås, at det er den kølige vind, der hyppigt stryger ind over bjergplateauerne, der er skyld i den manglende frugtbarhed; under alle omstændigheder kan det konstateres, at der siden midten af d. 19. århundrede – der er romanens historiske miljø – ikke er sket nogen væsentlig udvikling i dette område, den lille by og dens opland har i alt væsentligt samme karakter som for 100 år siden. Vergas slægt ejede et hus i byen og dyrkede områder i oplandet, og forfatteren har selv som barn og ungt menneske opholdt sig i denne egn, hvis lokaliteter spiller en afgørende rolle såvel i romanen som i flere af novellerne. Bemærkes kan det, at en lokalitet, som i romanen benævnes *Mangalavite*, nu ejes af en søn af Giovanni Vergas nevø; ejeren bærer navnet Pietro Verga og har forsøgt at udvikle intensivt landbrug efter moderne mønster og opbygget en gård, hvis elegante siloer bærer navnet *Azienda Verga*. Det er det eneste foretagende af denne art i denne del af Sicilien, men måske et tegn på, at det ikke er umuligt at frugtbargøre og dyrke de øde egne omkring Vizzini og nabobyen

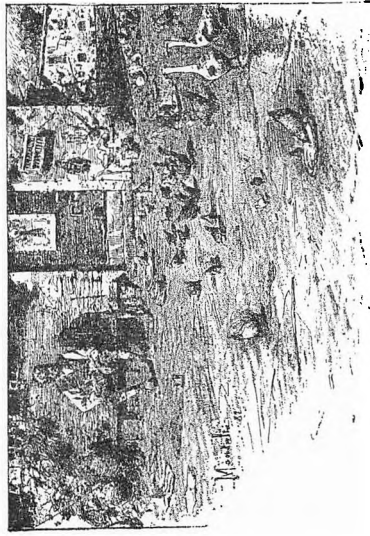
Licodia Eubea. Dette nævnes, fordi romanen *Mastro-don Gesualdo* netop beskæftiger sig med landbrugsproblemet: titelfiguren forsøger nemlig at skabe sig blomstrende landejendomme, det lykkes ham til en vis grad at realisere sine drømme, men det lykkes kun gennem en passioneret indsats, der i romanen fremstilles som en »arbejdets og sparsommelighedens religion«.

I den førnævnte novelle *La roba*, der blev offentliggjort i samlingen *Novelle rusticane* 1883, to år efter udgivelsen af romanen *I Malavoglia*, dukker det landskab frem, som senere bliver baggrund for skildringerne i *Mastro-don Gesualdo*, eller rettere: landskabet i *La roba* er geografisk placeret på halvvejen mellem Catania og Vizzini, og man kan fortolke dette symbolsk på forfatterskabet i dets forløb ved at sige, at Verga her tilbagelægger vejen mellem sceneriet i romanen *I Malavoglia* (umiddelbart nord for Catania) og til skuepladsen for *Mastro-don Gesualdo*. Dette skal naturligvis tages *cum grano salis*, da *Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana* og måske også *La lupa* fra samlingen *Vita dei campi* foregår i egnen omkring Vizzini. Men i *La roba* får landskabet en særlig funktion, der er et forvarsel om *Mastro-don Gesualdo*: det sicilianske højland som landbrugsjord, som *lebensraum* for en ny type efter revolutionerne i det 19. århundredes første halvdel: den driftige håndværker, der lærer, at jorden gemmer rigdomme, at han blot skal forstå at bøje sig og gå ind i arbejdet for at skabe *la roba*, d.v.s. besiddelsen, ikke som arv, men som levende, tilkæmpet ejendom.

Allerede i *Jeli il pastore* (i *Vita dei campi*), dukker navnet Gesualdo op: *don Gesualdo, il campiere*, d.v.s. »markvogter«, idet *campiere* er den sicilianske form for *camparo*, men figuren har ikke fået til-delt nogen særlig funktion i novellen. Det er da figuren Mazzarò i *La roba*, der er Vergas første skitse til den Gesualdo, der giver den nye roman navn. Verga har præsenteret sin figur i nøje kontakt med det landskab, den jord, der er hans virkefelt. På samme måde havde han forlods præsenteret figurerne i romanen *I Malavoglia* ved i novellen *Fantasticheria* (*Vita dei campi*) at lade de primitive fiskere fra Acitrezza dukke op på baggrund af stranden og klippeskærene nord for Catania.

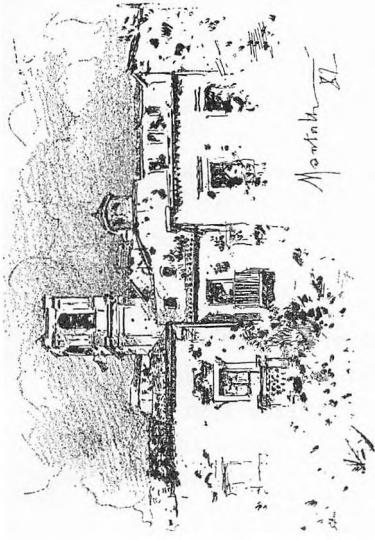
I *La roba* er beskrivelsen formet som en *vandring* (fra området syd for Catania mod sydvest til byen Francofonte og videre i sydvestlig retning mod Vizzini), d.v.s. som en rejse med kærre gennem

det nævnte område. Den »rejsende« (*il viandante*) er en anonym person, der kan være både forfatteren og læseren, men hensigten er ganske utilsløret at lade denne person opdage landskabet og dets funktion efterhånden som rejsen skrider frem. Først passerer man *il Biviere di Lentini* (som på Vergas tid var en sø, men nu er udtørret og danner et frugtbart agerbrugsområde), derefter *la Piana di Catania*, den åbne flodslette mellem Etnas bjergområde og højdedragene længere mod sydvest, derefter *gli aranci sempre verdi di Francofonte*, de altid grønne appelsinlunde ved byen Francofonte (stadig den dag i dag et af de vigtigste appelsin-felter på Sicilien), længere fremme *i sugheri grigi di Resecone*, de grå egelunde på bjergplateauet Resecone, og hinsides dette område *i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello*, de øde græsgange på bjergskråningerne nærmere ved Vizzini. Det foregår her netop således, at forfatteren gradvis tager sin beretnings kronland i besiddelse og fører læseren med derind. Den rejsende viser sig at være fremmed på egnen, han keder sig, mens kærren skrumples af sted ad den lange støvede vej under en himmel, der mørkner i sommervarmen, mens muldyrenes bjælder ringer, og kuskens synger sin melankolske vise for ikke at lade sig overfalde af den søvn, der lurar på enhver, der har malaria; for at fordrive tiden spørger den rejsende, hvem der ejer den gård, den vinmark, den olivenlund, den pløjemark, den græsning – og kuskens svar lyder hver gang: *di Mazzarò*, den tilhører Mazzarò, alt dette er Mazzaròs ejendom: *tutta roba di Mazzarò*. Og dermed opgiver Verga den indførte fiktion, rejsen, og der fortælles om Mazzaròs skæbne. Han har arbejdet sig op franeden, han har selv brugt hakken og deltaget i høstarbejde, han har tålt al slags vejr, sol, regn, blæst, han havde ikke engang sko på fødderne, og der er mange, som i sin tid havde hånet ham og sparket til ham (helt konkret: *dei calci nel di dietro*, »spark bagi«), som nu kalder ham »Deres Excellence«. Men han er ikke blevet fin på det, han er ikke forfaldet til vellevned, han drikker ikke, ryger ikke, han snuser ikke, han spiller ikke, og han dyrker ikke kvinder. Han er med overalt, kontrollerer arbejdet, sikrer sin fortjeneste, og alt vokser under hans hænder, hans lader er så store som kirker, og alt dette har han skabt gennem sin egen indsats. Han står helt alene, har ingen familie, ingen sønner, ingen børnebørn. Han har kun sin selvskabte ejendom: *non aveva altro che la sua roba*; det er en skæbne, »når



LA ROBA

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana di Caltania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passinatello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della



LIBERTÀ.

Sciòrinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: « Viva la libertà! ».

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei *galantuomini*, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.

Første side af de to noveller *La roba* og *Libertà*.
Fra samlingen *Novelle Rusficane* (Torino, F. Casanova, Editore, 1883). Tegninger af Alfredo Montali.
Passinatello i *La roba* skal være *Passanietello* (se her s. 26).



VIZZINI

... il paese in cima al colle, arrampicato sui precipizi, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso, sembrava abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa...

Mastro-don Gesualdo I, 4 (66)

... den lille by lå på bjergtoppen og klyngede sig til randen af afgrundene, hængt mellem vældige klipper, undermineret af huler i fjeldsiden, som om den svævede i luften, mørk, rustfarvet, som forladt, uden skygge, med alle vinduer på vid gab i den kvælende hede...

[Fotografiet findes i Gorizio Viti: *Verga verista*, Firenze, Felice Le Monnier, 1966]

færdig og blev offentliggjort i tidsskriftet *Nuova Antologia* (fra juli til december) og netop i en form, der endnu bar mærker af novellen *La roba*, idet Gesualdo taler i vildelse på dødslejet og råber, at alle vil stjæle hans ejendom fra ham: *Vogliono la mia roba!* Den endelige version har en anden *dénouement* (se nedenfor s. 57) der rører en større beherskelse: den heftige, teatraliske afslutning kunde tilfredsstille i den korte form, hvor alt var lagt an på symbolsk fremstilling; men den kunde ikke anvendes i den episke stil, der skulde præge romanen. Dette erkendte forfatteren og nåede derved frem til en løsning, der står som et nyt højdepunkt i hans forfatterskab efter beskrivelsen af den unge 'Ntonis afsked med hjemmet i slutningen af *I Malavoglia*. I denne afhandling skal forholdet mellem de to versioner af *Mastro-don Gesualdo* ikke diskuteres i detaljer, men referatet og diskussionen af den afslutning, der her er hentydet til, vil vise, hvor sikkert Verga arbejder med figurtegningen og finder det sprog, der stemmer med hensigten.

Medens *I Malavoglia* er en »koralt« komponeret roman med en enkelt figur (*padron 'Ntoni*) og hans lille familie som midtpunkt i en lille fiskerby nord for Catania, er *Mastro-don Gesualdo* tilsyneladende en roman af et mere traditionelt tilsnit. Dette har mange kritikere udtrykt på den måde, at det »korale« princip i den første roman giver anledning til en udfoldelse af forfatterens lyriske mesterskab, medens *Mastro-don Gesualdo* opfattes som en bog af biografisk-fortællende karakter. Imidlertid har den sidstnævnte roman også sin hovedfigur, og de øvrige figurer er grupperet omkring dette centrum, øjensynlig med den hensigt at belyse hovedpersonen og de problemer, der er knyttet til ham. Det betyder dog ikke, at det »korale« princip helt er opgivet i denne bog, og det spiller en fremtrædende rolle i flere kapitler, således i kapitel I i romanens første del, der beskriver en brand i et af de brøstfældige adelshuse i Vizzini. Inden vi går over til at præsentere romanens stof således som det fordeles over fire dele bestående af henholdsvis 7, 5, 4 og 5 kapitler, fremhæves det, at byens navn ingen sinde nævnes i bogen, den er simpelthen kun *il paese, il paesetto*; imidlertid angives en hel række lokaliteter både i selve byen og i dens omegn, således at sceneriet med lethed kan identificeres og tillige erkendes som i fremragende grad trofast mod de ydre realiteter: det er netop i denne henseende en bog af eminent *realistisk* karakter.

[I,1]. Som nævnt udnyttes et »koralt« princip i romanens første kapitel. Verga forstår øjensynlig den kunst at manøvrere med flere figurer i et masseoptrin, der netop tillader at afsløre den enkelte figurs særpræg, og ekspositionen i første kapitel har da også den tydelige hensigt at præsentere læseren for hovedparten af de personer, der optræder i bogen. Dette sker dog ikke gennem en ræsonneret fremstilling af de enkelte figurer, med mere eller mindre detaljeret notering af hver enkelt figurs habitus, inden handlingen sættes i gang. Verga benytter tværtimod en klar *in medias res*-teknik: »Det ringede til morgenmesse fra Johanneskirken« (*Suonava la messa dell'alba a San Giovanni* 9),¹⁾ og personerne optræder med baggrund i begivenhedernes dynamik uden forlods præsentation, men således at deres distinktive træk gradvis fremgår af replikker, gestus, handlinger eller noteringer af karakteristiske egenskaber. Vi får således et billede af to fattige adelsmænd *Diego* og *Ferdinando Trao*, hvis faldefærdige hus kommer i brand, vi ser glimtvis deres yngre søster, den giftefærdige *Bianca Trao*, der under branden røbes i en intim *tête à tête* med den unge baron *Ninì Rubiera*, hendes fætter. Han er den lille bys *élégantier*, der indtil videre økonomisk er i lommen på sin velhavende og gerrige mor, baronesse Rubiera. Det noteres, at den unge baron ikke optræder som handlende person i dette kapitel, og hans navn nævnes først nogle få linier før kapitlets afslutning, men alle véd, at det er ham, det drejer sig om! Vi præsenteres for en god portion af byens adelskab, der er i nærmere eller fjernere slægtskabsforbindelse med familien Trao: *il barone Mèndola*, *donna Sarina Cirmena*, *la zia Sganci*, *la zia Macrì* (det er onkler og tanter!); vi møder byens læge *il dottor Tavuso*, kaptajnen for civilgarden *il signor Capitano* (der ikke får tildelt noget borgerligt navn!), kammeradvokaten *l'Avvocato fiscale* (heller intet borgerligt navn!) og byens politimester *Don Liccio Papa*, der uærbødigt benævnes *il caposbirro* (»overpanseren«), alle under udførelsen af deres lovlige erhverv under brandkatastrofen. Og endelig en gruppe af byens øvrige borgere, sognepræsten *il canonico Lupi*, kirkebetjenten *don Luca il sagrestano* med de helt menige i deres følge, landarbejderen *Nanni l'Orbo*, tømrereren *compare Cosimo il legnaiuolo*, udstyret med økse, medens daglejeren *Pelagatti* medfører pistol og sekunderes

¹⁾ Sidehenvisninger gælder udgaven i Biblioteca Moderna Mondadori 282-283 (1964). Romertal med efterfølgende arabertal [i skarp parentes] refererer til henholdsvis del og kapitel.

af en anden arbejder *Giacalone*. For sig selv nævner vi familien Motta, hvis hus ligger klods op ad det brandhægede palads, faderen *Nunzio Motta*, datteren *Speranza* og hendes ægtemand *Burgio*, den yngste søn *Santo* og endelig den ældste søn, bogens titelfigur *mastro-don Gesualdo*. Alle er de strømmet til for at give deres besyv med, og bag dem fornemmes den lille bys øvrige beboere, anonyme: mænd, kvinder og børn. Det hele er tumult, forvirring: »et babelstårn«, siger beretningen (*una torre di Babele*). På afstand følges begivenhederne af familien *Margarone*, der har taget standplads på balkonen, men kan kigge hen over tagene: pigebørnene med papirspapilotter i håret og faderen *don Filippo*, der forsøger at fjernstyre slukningsforsøgene ved at dirigere de ivrige borgere med sin bam-busstok. Særlig aktiv er Gesualdo, der kun tænker på at beskytte sin og sin families ejendom, der er i yderste brandfare. I et kort glimt ser vi ham allerede som den, han er: den driftige borger, der har kæmpet sig frem nedefra og allerede har opnået en solid økonomisk position. Vi møder ham kun i korte scener, og han har i dette første kapitel ikke fået større plads end de øvrige borgere i byen. Man ser, at selv om det her drejer sig om fremstilling af en gruppe i aktion, er præsentationen af en væsentlig anden art end tilfældet er i første kapitel i *I Malavoglia*, der på mere koncentreret måde placerede titelfigurene som en fast sammentømret gruppe. Den vigtigste strukturelle oplysning i *Mastro-don Gesualdos* første kapitel er antydningen af forholdet mellem Bianca Trao og Ninì Rubiera og doktors ord om, at »når piger har nået en vis alder må de giftes« (*le ragazze a certa età bisogna maritarle*). Heri ligger udgangspunktet for to vigtige temaer i bogen: beretningen om det barn, der bliver frugten af forbindelsen mellem Bianca og Ninì, og Biancas giftermål med Gesualdo.

[I,2]. I andet kapitel præsenteres for alvor *la baronessa Rubiera*, Ninìs mor, en ældre dame, der er af borgerlig herkomst og har giftet sig til baroniskabet; som en hyæne vogter hun på sin fortjeneste og sine ejendele: hun har gård og marker, og det bliver allerede klart, at hun er en slags kvindelig Gesualdo (dog skal det senere vise sig, at hun på et væsentligt punkt er forskellig fra ham: hun har gnierens forhold til sin ejendom, ønsker ikke på frodig vis at udvikle den, således som det er tilfældet med Gesualdo). Hun holder

sine to arbejdere Giacalone (allerede kendt fra første kapitel) og *Vito Orlando* strengt til deres bestilling og passer godt på, at de ikke forgriber sig på kornet: hun låser dem simpelthen inde i kornmagasinet! Et lignende forhold har hun til tjenestepigen *Rosaria* og karlen *Alessio*, som hun regerer med og overfuser efter noder. Helt i udkanten af beretningen optræder en stum figur, der er biperson i ordets egentlige betydning, en knægt ved navn *Gerbino*, der står og hober kornet sammen med en kost. Baronesse Rubiera ses i funktion under forhandlinger med mægleren *mastro Lio Pirtuso, il sensale*, der ganske øjensynlig går Gesualdos ærinde! Det er i øvrigt en rap og levende dialog, der med klar konsekvens arbejder med helt præcise økonomiske overvejelser, således at læseren derigennem og gennem den øvrige fremstilling får et begreb om, at den liden-skabelige interesse for rigdom og fortjeneste er et vigtigt moment i romanen. Dette problem understreges nu tillige ved en samtale mellem Diego Trao og baronessen: det er dagen efter branden, og Diego er kommet til sin kusine baronessen med den hensigt at formå hende til at tage konsekvensen af forbindelsen mellem Bianca og Ninì; men baronessen vil ikke akceptere, vil ikke forstå, hun har på forhånd gjort sig tanker om at få Ninì gift, men aldeles ikke med Bianca, der er fattig som en kirkerotte, nej, Ninì skal gøre et rigt parti, der kan konsolidere moderens økonomiske position. Mod-sætningen er stor mellem den gerrige og ilsindede baronesse og den ydmyge og forlegne don Diego, der dog i en enkelt situation kan vise sin slægtsstolthed over for kusinen, der trods alt hører en anden stand til! Men ellers er Diego ridderen af den ynkelige skikkelse, det viser sig straks i kapitlets begyndelse, hvor han på sin vandring til kusinens hus gør en forsvarlig omvej for ikke at løbe på byens sladderhank og onde tunge, *quella linguaccia di Ciolla*, der altid fisker i skandalens rørte vande. I øvrigt optræder præsten Lupi på ny i dette kapitel og viser sig som en overordentlig foretagsom Herrens tjener, der har en udviklet sans for økonomiske transaktioner og gerne selv tager profitten med!

I kapitlet omtales i øvrigt et par andre medlemmer af den mere eller mindre forarmede adel i byen: markien Limòli (*il marchese Limòli*), hvis tidligere berømmelse som førsteelsker i dilettant-komedie og som en ivrig og heldig dyrker af det smukke køn kommer frem i en passus, hvor præsten mindes de gamle dage, da der blev spillet komedie i det rum, der nu er baronessens kornmagasin;

endvidere baron Zacco (*il barone Zacco*), der øjensynlig endnu har økonomisk indflydelse og ønsker at være med til at bestemme kornpriserne; han nævnes i samme åndedrag som Gesualdo, hvilket giver anledning til påny at præcisere den sidste figurs voksende betydning inden for byens finansielle liv: han forbereder et anslag mod baron Zaccos privilegier, idet præsten véd, at han vil konkurrere med baronen ved den offentlige licitation over kommunens lændbrugsjord. Dette kommer frem i en samtale mellem præsten og baronesse Rubiera og tjener som forberedelse af begivenheder længere fremme i romanen.

Der er flugt over fremstillingen i dette kapitel, navnlig er det karakteristisk i skildringen af baronessen, der farer frem som en stormvind, ja som et jordskælv (*sembrava un terremoto* 30) – og med udmærket konsekvens benyttes Diego som kontrastfigur: han synker sammen som om hans ben var brækket under ham (*quasi avesse le gambe rotte* 28) og han bliver helt slået ud af mødet med sin mandhaftige kusine og må til slut gå sin vej, vaklende som en fuld mand (*barcollando come un ubbriaco* 34) og snublende over småstenene (*inciampando nei sassi* 35). De nævnte eksempler på billedstilen, der på karakteristisk primitiv vis udnytter sammenligninger, er symptomatiske for hele fremstillingen. Det tilføjes, at de replikker, der forekommer i kapitlet, alle (eller næsten uden undtagelse) består af korte sætninger eller abrupte udråb: der tilstræbes også her en direkte, »realistisk« gengivelse af personernes talesæt. Det skal vise sig i stort omfang at være karakteristisk for store dele af romanen. Til den realistiske iscenesættelse hører også dyrene: i baronessens gård er der fuldt af kaglene fjerkræ, høns, ænder og kalkuner, og hunden, der ironisk nok hedder »Marki« (*Marchese* 20) giver sit besyv med i baggrunden. Den unge baron Nini Rubiera optræder ikke som aktiv figur i kapitlet, don Diego (og læseren!) véd hvorfor: han har foreløbig gjort sig usynlig på grund af den dramatiske afsløring af hans elskovshandel med kusinen Bianca Trao. Og nu ved vi også, at han tillige er upålidelig i pengesager: baronessen har sit hyr med ham, men nu skal han have lagt en lænke om halsen og blive gift, sådan som hans mor ønsker det! Vi tilføjer, at der også heri ligger en forberedelse af senere begivenheder.

[I,3]. Gesualdo har allerede røbet sig som en foretagsom person, man er begyndt at regne med i det lille bysamfund. Men han vil

længere frem og hans agt er at få fodfæste inden for de velståendes kreds, hvortil også hører en del af adelen. Ved præstens mellemkomst har han opnået en invitation til at bese processionen i anledning af skytshelgenens fest, fra en af balkonerne i *casa Sganci*, der ligger ud mod byens største plads. Han optræder her som spurv i tranedans, nybarberet, i fint nyt tøj og med en flunkende ny hat i hænderne, der bærer mærker efter ætsende kalk, for han er egentlig murer, og det er i denne profession han har lagt grunden til sin formue. De fleste ser skævt til ham, men véd, at han er en økonomisk faktor, man for fremtiden må regne med. Og nu røbes det da også under de livlige og skiftende samtaler, at præsten i samarbejde med »la zia Sganci« (værtinden i det hus, hvor der festes) har fattet den plan, at Gesualdo kan gifte sig med Bianca Trao; det er klart, at man derved kan slå to fluer med ét smæk: på den ene side kan Biancas ære blive reddet og hendes fallerede familie få økonomien bragt på fode igen, og på den anden side kan Gesualdo ved et sådant ægteskab besvogle sig med de indflydelsesrige familier i byen og opnå en ny udgangsposition for sin videre opstigning i samfundet. I dette kapitel viser Verga påny sin evne til at beskrive en hel gruppe mennesker med et højt udviklet blik for den enkeltes særheder, den enkeltes kvalitet eller naragtighed – og for det komplicerede samspil mellem de forskellige lag i et lille bysamfunds hierarki. Mange af de tidligere indførte personer fastholdes her, og deres karakteristisk udvides, og nye personer kommer til. Den relativt fornemme tjener i *casa Sganci*, *don Giuseppe Barabba*, der i dagens anledning er i stort liberi med tilhørende bomuldshandsker (og han præsenteres med et *don G.*, der netop røber, at han har hævet sig over den gemene hob), domprovsten Bugno (*l'arciprete Bugno* 36), der stråler i sort atlaskes ornat, *donna Giuseppina Alòsi* (36), en rig enke, der har læsset alle sine smykker på sig, den førnævnte marki Limòli, der i dagens anledning bærer paryk som i det foregående århundrede (man husker, at han i sin ungdom havde været adelssamfundets løve!). *Donna Macrì*, der troppede op ved branden i første kapitel, har sin datter *donna Agrippina* med, en endnu ikke afsat pige, en *monaca di casa*, der allerede har udviklet et overskæg og i øvrigt lader øjne (der er »sorte som synden«) glide undersøgende rundt på de tilstedeværende mandspersoner. Ferdinando og Bianca Trao er også med; ligesom de to netop nævnte figurer hører de til »de fattige slægtninge« og

har fået anvist plads på sidebalkonen, hvorfra udsynet er mindre godt! Og Gesualdo må også nøjes med at se på processionen herfra. Af andre personer tiltrækker sagføreren *Neri* sig en del opmærksomhed, en lille, skaldet og rund figur, en rigtig lille snurretop med en anmassende mave (*una vera trottola, col ventre petulante* 38); han får et helt chok ved at se Gesualdo i disse omgivelser; i øvrigt taler han især med baron Zacco (cf. kapitel 2), der er ildrød i ansigtet (*rosso come un peperone* 39). Der er også den fuldbarmede kaptajnsfrue (*la Capitana* 38), der ikke har smykker at bære til skue, men altså andre prydelser, hvis virkning hun studerer. Snakken går: om Bianca og Ninì, om præstens forskellige manøvrer, om Gesualdos økonomiske planer og planerne om ægteskab med Bianca; der er emner nok, og hver enkelt har sin personlige opfattelse af problemerne. Med ét kommer familien Margarone til (i første kapitel var den tilskuere på afstand): det er døtrene *Fifi*, *Giovannina* og *Mita*, moderen, der er af overordentlig fin familie og klædt i stiveste puds, ægtemanden, der også her har bambusstokken med (men nu konstateres det, at den er forsynet med guldknep!) og endelig den mindreårige søn *Nicolino*, der skriger og sparker, fordi han ikke kan få helgenbilledet at se straks. Endelig dukker også den unge baron Ninì Rubiera op *in persona*, med nogen forsinkelse inden for roman-kompositionen, men med stor virkning af samme strukturelle effekt som Tartuffes *entrée* i tredje akt af Molières komedie. Han er en høj ung mand, lidt tung i figuren (*massiccio* 44), hvid og rød i ansigtet, med kruset hår og søvnige øjne, der rigtig kan fordreje hovedet på de unge piger! De tilstedeværende to ældste døtre af familien Margarone reagerer da også prompte. Præsten Lupi (der har været med til at arrangere processionen) kommer også til og lader som han er hjemme, og da processionen er draget videre gennem gaderne, samler opmærksomheden sig om den nye mand i selskabet, don Gesualdo, og det i så høj grad, at domprovsten må gøre en særlig anstrengelse for atter at blive midtpunkt. Endelig bliver de søde sager budt rundt af den livréklædte tjener, sekunderet af familiens barbér, *mastro Titta, il barbiere di casa* (52), de kommer frem i højtidelig procession! Og man styrter sig over godterne, samtalerne forstummer en stund, og stemningen er højtidelig. Dette giver så lejlighed til kapitlets vigtigste scene: samtalen mellem Bianca og fættereren Ninì på den tomme balkon, han forfjamsket og undvigende,

hun fortvivlet og med tårer i øjnene. Udsigten fra balkonen, landskabet omkring den lille by, solnedgangen indføres som lyrisk akkompagnement til denne scene, der med knivskarp nøjagtighed balancerer mellem satire og poetisk grebethe. Det er det første lyriske højdepunkt i romanen, der trods store forskelle i fremstillingsformen bringer den intime poetiske tone fra visse scener i *I Malavoglia* i erindring. Lidt efter lidt blander husets gæster sig i de to unges tête à tête, småsnakkeriet, det skjulte og åbenlyse stikkeri, de afbrudte diskussioner om økonomiske emner, genoptages, men festen klinger ud. Bianca og hendes broder bliver fulgt hjem af don Gesualdo, medens don Nini må gå en anden vej sammen med familien Margarone: moderen forbereder nemlig ægteskab mellem Nini og den ældste af døtrene, donna Fifi, der har fremstående tænder og ikke er så dekorativ som datter nummer to! Også mod slutningen af kapitlet nås et lyrisk højdepunkt i beskrivelsen af den fattige adelspigens resignation: hun havde set Nini gå bort sammen med en anden uden at sige et ord til hende, hun sukker og klager sig, som om hun var syg, borer ansigtet ned i hovedpuden, der vædes af hendes varme og tavse tårer.

Beretningen synes hermed ført frem til et hvilepunkt. Læseren har den fornemmelse, at en væsentlig del af *ekspositionen* er afsluttet; hovedindtrykket har været, at den fortæller, der her opererer, har en ganske særlig sans for den humoristiske og til tider satiriske personkarakteristik, han har en evne til at få situationerne til at leve, således at nye træk hos de optrædende indføres som naturlige funktioner i situationsbeskrivelsen. Men han forstår tillige med beundringsværdig sikkerhed at modulere over fra de humoristiske eller satiriske beskrivelser til en naturlyrik, der udløser en modest kvindefigurs hele poesi. Verga har allerede gennem disse tre første kapitler røbet sig som en suveræn psykolog, der har blik for menneskeslægtens mange skrøbeligheder, men også for menneskets ære og værdighed selv i situationer, hvor alt er tabt, hvor døren har lukket sig for den lette lykke. Det er beskrivelsen af Diego Traos ydmygtstolte nederlag, det er beskrivelsen af hans søster Bianca Traos næsten ordløse fortvivlelse og hendes tavse resignation.

[I,1-3]. Medens de tre første kapitler har en lineær sammenhæng (også i kronologisk forstand: brandnatten i første kapitel fører di-

rekte over i Don Diegos mislykkede *démarche* over for baronesse Rubiera, og helgenfesten knytter sig hertil som epilog), føles der et spring mellem kapitel 3 og kapitel 4. Der er måske også grund til allerede at gøre opmærksom på, at den lineære sammenhæng, der just blev nævnt, ikke er af en sådan karakter, at det ene kapitel direkte fortsættes i det andet. Også de tre første kapitler behandler hver sin situation: brandnatten, Diegos besøg hos baronesse Rubiera, helgenfesten, og selv om der – netop i kronologisk henseende – fornemmes en sammenhæng mellem de tre situationer, så er det dog netop *situationer*, det drejer sig om, tre forskellige situationer, der hver for sig gennemføres med sin specifikke teknik. Det kunde være på sin plads med flere detaljer og eksempler fra teksten at diskutere, hvori den skiftende teknik består, men her tillader vi os blot at fastholde, at kapitlerne principielt står afgrænsede, og stiller allerede det spørgsmål, om et tilsvarende forhold mellem de enkelte kapitler er konstituerende for romanen. Er det tilfældet, har vi kunnet angive en vigtig forskel mellem *I Malavoglia* og *Mastro-don Gesualdo*, idet den første roman netop tilsigter en overordentlig klart gennemført konnektions-teknik, i øvrigt ikke blot på kapitelplanet, men også, hvor det drejer sig om overgangen fra afsnit til afsnit inden for de enkelte kapitler. Vort referat, og de dertil knyttede kommentarer har således allerede ført til en hypotese med hensyn til den sidste romans særlige habitus. Denne hypotese går ud på, at Verga her har forsøgt en kompositionsteknik, der i en vis forstand er diametralt modsat den, der er karakteristisk for *I Malavoglia*: dér en *konnektionsteknik*, her en *disjunktionsteknik*. Det fortsatte referat i forbindelse med udførligere detailanalyser kan bekræfte eller afkræfte denne hypotese. Men i alt fald vil den i det følgende blive anvendt som diskussionsgrundlag.

[I,4]. Hidtil er Gesualdo fortrinsvis blevet beskrevet »udefra«: hans glimtvisse optræden under brandkatastrofen, hans betydning som økonomisk faktor i byens liv (således som andre ser den), og hans første optræden inden for det miljø, han ønsker at underlægge sig. I det følgende påbegyndes en beskrivelse, der anlægges »indefra«: det er Gesualdos dagligdag, der er emnet for de to næste kapitler. Kapitel 4 viser en række situationer, der har kronologisk kontinuitet: 1) Gesualdos overraskende besøg ved olivenmøllen syd

for byen; 2) hans »mellemlanding« i byen, hvor han diskuterer økonomi og ægteskab med præsten Lupi og har forskellige skændelser med sin familie og andre; 3) hans inspektionstur til vejbyggeriet i retning mod Camemi (nord for byen); 4) afslutningen på hans dag på gården ved Canziria (nordøst for byen). Som det ses, har Verga her sørget for, at landskabet omkring den lille by præsenteres, ikke gennem fritstående naturbeskrivelser, men gennem notationer, der bestandig er funktioner af hovedfigurens egen oplevelse eller synspunkt. 1) foregår i løbet af formiddagen med drivende regnbyger, og Gesualdo overrumpler netop sine arbejdere, der forlænger regnpausen lidt mere end nødvendigt, det bliver til en overfusning og en noget besk diskussion med arbejdsformanden *Agostino* (63) og senere med broderen *Santo*, der ikke er meget arbejdsivrig; også en ældre arbejder, *mastro Cola* (63), drages ind i billedet. Det drejer sig om at få en møllesten til olivenpressen bragt på plads, og Gesualdo går nu selv i spidsen for arbejdet, fejer de andres tøvende planer til side og dirigerer den lille gruppe, mens han selv også lægger ryg til. Og derefter har han travlt med at komme af sted, for han har andre foretagender i gang, og må inspicere dem! Han drager af sted påny, utrættelig, og en gammel mand han møder på vejen, undrer sig over, at Gesualdo hele tiden er på farten: det er jo slet ikke nødvendigt, når man har tjent så meget! Men Gesualdo drives fremad, han lyder en indre stemme. 2) Han når tilbage til byen ved middagstid, i glødende tordenhede, og alting er som blæst: folk er søgt inden døre for at undgå den uvejrsmiddagsvarme. Men Gesualdo fortsætter: han diskuterer med sognepræsten, der gerne vil høre lidt om, hvorledes det går med Gesualdos forskellige affærer og planer, specielt hans forberedelse af den kommunale licitation, hvor han vil tage kampen op med de traditionelle liebhavere til byens jord, og dermed kan præsten føre samtalen over på det ægteskab med Bianca, der er et led i de økonomiske planer (i alt fald i præstens). Det sætter Gesualdo i dårligt humør og lader det gå ud over svogeren Fortunato Burgio, der klager sig over sine økonomiske vanskeligheder og over hustruen (altså Gesualdos søster Speranza), der altid er galdesur, en straf fra himlen (*castigo di Dio* 69); Gesualdo træffer mægleren Pirtuso, han træffer en bonde, der også klager sig – og svogeren følger stadig med. Burgio og mægleren vil nu hjem og spise lidt frokost (*quattro fave; un boccone* 71),

men Gesualdo har ikke tid: der er endnu meget, der skal nås. Og muldyret, der er hans trofaste slave, må påny i gang! Dyret er trætt og lider under den glødende middagssol. Men intet nytter: fremad, fremad! 3) Gesualdo fortsætter til Camemivejen, og her gives der en ny landskabs- og naturbeskrivelse, bestandig opfattet fra hovedpersonens synsvinkel: den kvælende varme i de glødende stenede slugter, uden en stribe af skygge. Og da han når frem til stedet, hvor der arbejdes på den nye vej, er det kun en gammel arbejder, der bliver ved med at slå skærver, de andre ligger i grøften med ansigtet ned mod jorden for at beskytte sig mod solbranden! Men Gesualdo er over dem, giver sin harme frit løb: lidt efter lyder skærveslagningen igen som et kor! 4) Endelig når Gesualdo ved 2-tiden om natten frem til sin gård ved Canziria; først må han skælde ud over, at der ikke er nogle af hans arbejdere i sving (klokken 2 om natten!), de sover naturligvis rundt omkring, hvor de bedst kan komme til det. Den eneste, der endnu er mobil, er tjenestepigen *Diodata* (73), men også hun har taget sig et blund og kommer søvndrucken frem. Hun får en omgang af sin herre og giver sig så til at tilberede hans aftensmåltid, medens han selv inspicerer gården og modtager rapport fra karlene. Imidlertid har *Diodata* fået maden færdig og kalder på ham. Endelig under han sig hvile. Hele den følgende scene danner et nyt lyrisk højdepunkt i romanen, hvor Gesualdo lader sin hele tilværelse passere revy for sit indre øje; *Diodata* er hele tiden til stede: hun er mor til to drenge, og det er Gesualdo, der er far til knægtene – men om giftermål kan der ikke blive tale, for Gesualdo må følge sine planer om fremgang og atter fremgang. Men hele denne scene har forskellige aspekter, hvis detaljer ikke kan behandles her. Kun så meget skal siges, at *Diodata* er her og bestandig den samme: opofrende, selvudslettende, den eneste, der virkelig elsker Gesualdo, beundrer ham grænseløst og lydigt, forbliver trofast, så langt hendes kræfter rækker.

[I,5]. Kapitel 5 beskriver en ny arbejdsdag for Gesualdo, men ikke i direkte fortsættelse af den foregående: atter her konstateres det, at hvert kapitel for sig repræsenterer en ny situation. Man har sagt, at dette kapitel er en gentagelse af det foregående, og derfor overflødigt (Russo), men for den læser, der går i lag med det uden forudfattede meninger, er sagen klar: kapitel 4 beskrev en »lykke-

lig« dag, med fortrædeligheder og modgang ganske vist, men styrende mod den lyriske eufori (med et stænk af malurt) ved kapitlets slutning. Kapitel 5 derimod fortæller om alvorlig modgang (og om hovedpersonens evne til at tage kampen op). 1) Gesualdo vækkes tidligt en morgen og kaldes til floden (syd for byen), hvor hans brobygning på grund af forårets rivende vandstrømme har udviklet sig til en katastrofe. Denne optakt koncentrerer sig især om hans beskediskussion med søsteren Speranza, der trods navnet (»håb«!) er et rivejern, der har en skarp tunge, idet hun også falder over sin lidt vege, uforetagsomme ægtemand Burgio. Det afgørende er, at Gesualdo gang på gang har finansieret ægteparrets foretagender, men lige så ofte er pengene gået fløjten, og Gesualdo har en heftig trang til at lade familien sejle sin egen sø, således at han alene kan koncentrere sig om at føre sin egen båd gennem de oprørte vande. 2) Han tager sammenbidt og tavs af sted ned mod floden på sit utrættelige muldyr. På byggepladsen dernede er alt kaos. Gesualdos far, mastro Nunzio, har taget forkerte dispositioner, den halvfærdige bro er ved at blive revet bort af de brølende vandmasser, og der er én af de ældre arbejdere, der har brækket benet under de overmenneskelige anstrengelser. Gesualdo vil trods arbejdernes protest straks styrte sig ud i strømmen for at redde så meget materiale som muligt. Bagefter kommer det til en heftig disput med faderen (parallel med skænderiet med Speranza i kapitlets første del). Det bliver til almindeligt mundhuggeri, hvor også de andre giver deres besyv med, selv arbejderen *Nardo* med det brækkede ben. Faderen har forslag om et nyt arbejde efter den mislykkede bro, men Gesualdo er træt, vil frigøre sig fra familien, stole alene på sin egen styrke. 3) Han vender tilbage til byen lidt over middag (som i foregående kapitel), men denne gang har hans diskussion med præsten en mere skarp karakter: Gesualdo forklarer ham, at nu er det forbi med hans tålmodighed med familien, nu skal der gøres en ende på det. Det er netop denne nye situation, der har overbevist Gesualdo om, at han for helt at stå på egne ben må stifte hjem, finde den hustru, der kan bringe ham i den rigtige udgangsposition. Dette træk fremhæves: der sker virkelig noget nyt i dette kapitel, tiden har arbejdet for præstens planer, og Gesualdos skarpe forhold til familien ligeledes. Man vender atter tilbage til diskussionen om den kommunale licitation og der udvikler sig en række forhandlinger

med forskellige notabiliteter, sagføreren Neri, den indflydelsesrige don Filippo Margarone. Og præsten skubber bag på vognen, får påny lejlighed til at opmuntre Gesualdo til at gøre alvor af frieriet til Bianca Trao. 4) Gesualdo vil ikke længere diskutere med søsteren, i stedet går han ind i stalden, hvor Diodata trofast venter på ham, oven i købet skaffer hun ham mad. Speranza får dog lejlighed til endnu en gang at tage bladet fra munden, broderen, den dovne Santo, ligeledes. Gesualdo har ligesom nået bunden, og ikke en gang Diodata formår at sætte ham i humør; det er ikke så sært, for hun får nu klart at vide, at man har planer om at få Gesualdo gift med donna Bianca, hvis silhuet et øjeblik ses: hun er ved at hænge sit slidte og forvaskede tøj til tørre på balkonen ved siden af. Gesualdo står uden at reflektere over det i en eksistentiel valg-situation: den nærliggende menneskelige løsning vilde være at gifte sig med Diodata og lyse deres uægte børn i kuld og køn og så fortsætte en slidsom tilværelse, men dette bliver ikke engang udtalt, for Gesualdo har taget sit parti: han vil længere frem, skabe sig større rigdomme, og ægteskabet med Bianca står nu for ham som den rigtige genvej til løsningen af hans problem. Diodata akcepterer, således som man kan vente sig af hende: »Det er jer, der er herre« (*Vossignoria siete il padrone* 99). Læseren kan selv dømme, om dette kapitel er overflødigt. Lad os blot fastholde, at efter euforien ved slutningen af det foregående kapitel, er Gesualdo her ved slutningen af kapitel 5 som Per Gynt bragt til sit livs korsvej. Han vælger, han har valgt. Hans skæbne er bestemt.

[I,6]. Kapitel 6 bringer en ny situation. Det er Biancas valg, der her debatteres. 1) Først har hun søgt skriftestolens råd og trøst; derefter må hun høre på sakristanens geskæftige overtalelsesforsøg, og præsten Lupi skubber også til vognen. Bianca véd, at brødrene vil protestere mod ægteskabet med Gesualdo: for dem vil det være en mesalliance. Men det er kun formelt, at hun håber på, at deres nej kan standse udviklingens gang. Hun forlader kirken og den ivrigt snakkende sakristan, der fortsætter med sin overtalelseskunst til sidste øjeblik. 2) Her bliver nu sakristanen bindeleddet mellem kapitlets to første dele: han tager ud til gården, ved Canziria, hvor Gesualdo er i gang med tærskningen. Læseren kan her gøre en pause og konstatere, at *tiden som forløb* (*durée réelle* i bergsonsk

forstand) spiller en interessant rolle i denne roman (som i *I Malavoglia*). Første kapitel synes netop at foregå om foråret (cf. »man sank ned i såmarkerne til midt på skinnebenet»; *nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba* 9); andet kapitel – som nævnt – dagen efter; tredje kapitel sikkert om sommeren, idet San Gregorios festdag er i begyndelsen af august; fjerde kapitel lidt senere, sikkert lige i begyndelsen af høsttiden: kornet står i travet på markerne ved Canziria; femte kapitel må så foregå en regnvejrsdag tidligt på efteråret; og her er vi så nået så langt frem i tiden, at Gesualdo har taget fat på tærskningen. Men det fremhæves, at der i romanens fremstilling ikke er eksplicit henvisning til årstid eller måned: tidens forløb er indarbejdet i bogens situationer, og læseren oplever den karakteristiske fremadskriden på samme måde som bogens personer gør det. Denne teknik kunde vel nok få de kritikere, der som Russo vil hævde, at *Mastro-don Gesualdo* i modsætning til *I Malavoglia* er en biografisk-narrativ roman med »ydre kronologi«, til at tage anskuelsen op til revision. Men tilbage til sakrestanens besøg hos Gesualdo. Situationen giver en ny anledning til at manifestere Gesualdos voksende rigdom: man ser ham i ivrig funktion, dirigerende arbejderne, der slæber med kornsække. Det fremgår klart af samtalen med sakrestanen, at Gesualdo er fast besluttet på at gennemføre planen og ægte Bianca; han føler sig oven i købet sikker i sin sag, mener ikke at han har grund til at forlade arbejdet, nej der er tid nok: han kan vente til i morgen, ja til i overmorgen! Sakrestanen vil have ham til at sende et brev til Bianca, og den litterært opøvede sladderhank Ciolla kunde jo formulere skrivelsen. Men Gesualdo vil ikke vide af noget brev: når det nu er sådan, at Bianca synes at ville give køb, hvorfor så gøre sig unødigt ulejlighed? Sakrestanen vender tilbage med kontante gaver og ekspederer sin kone *gnà Grazia* som ambassadør til familien Traos hus; hun kommer tilbage med lovende rapport. 3) Derefter skifter billedet: Bianca bliver på ny centrum, og det er hendes diskussion med brødrene, der herefter gengives. De er stolte og protesterer, men netop kun, fordi de føler sig som adelsfolk af den gamle skole, der ikke kan tænke sig at slutte forbund med det nye pengebourgeois, der er ved at vokse frem. Vi må dog understrege, at der ikke i romanen benyttes en så præcis hentydning til det historiske forløb, og vi genkender da også heri et vigtigt træk i Vergas teknik: han

skriver ikke nogen historisk roman à la Manzoni, men en roman »inden for historien«, og det er på dette grundlag, hans bog må bedømmes. Under alle omstændigheder: Bianca har givet køb, brødrenes forslidte adelskab kan ikke løse hendes problem, og hun må simpelthen slutte forbund med den ny tid, hun drives dertil.

[I,7]. I det følgende kapitel står vi i en ny situation. Den teknik, som i det små kunde konstateres inden for kapitel 6 (kirkescenen, scenen ved Canziria, scenen i casa Trao), og som vi har konstateret under præsentationen af de foregående kapitler, fortsættes altså. Og her berettes der så om bryllupsdagen, idet beretningen er sammenhængende fra ende til anden, allerhøjest kan man skimte tre tempi: 1) ventetiden i Gesualdos nye hus; 2) brudeparrets ankomst og festen med palaver, lykønskninger og traktement, 3) scenen i brudekammeret. Verga viser atter her (som i kapitel 1, »brandnatten«, og i kapitel 3, »helgenfesten«), at han har en heldig hånd, når det drejer sig om at beskrive en stor menneskegruppe i aktion omkring en central begivenhed. Atter her er der lejlighed til at uddybe tidligere angivne karakteristikker og til at indføre nye, og der er fortrinlig flugt over fremstillingen, der med stor sikkerhed følger de forskellige etapper i begivenheden. Højdepunktet ligger til sidst: scenen i brudekammeret fortælles med eminent beherskelse af tonen, en øm fremstilling af »mesalliancen«, men således at de to involverede hovedpersoner begge kan kalde på læserens sympatiske medleven: Gesualdo, der er stolt over det resultat, han har opnået, men forlegen i den nye situation, som han dunkelt opfatter som en forfremmelse, og Bianca skræmt, tilbageholdende, ja krampagtig, uden evne til at sige farvel til en blodets stolthed, der rimer så lidt med hendes prisgivne fattigdom. Scenen er i stilen præget af den *medietas*, der påny i Verga røber den klassiske kunstner.

[II,1] *Parte prima* af denne roman har i alt 7 kapitler og repræsenterer noget mere end trediedelen af hele romanen. Der kan vel næppe være nogen alvorlig kritik at rette mod forfatteren af denne grund: ekspositionen, derunder præsentationen af figurerne, og handlingens udvikling frem til et vigtigt og »frugtbart« punkt, har vel ret til at brede sig lidt i forhold til de sidste tre dele, der nogenlunde ligeligt enes om romanens øvrige sider. Gesualdo har nået

den vigtige station i sin opstigning mod samfundets top: hans ægteskab med adelspigen Bianca Trao, der kan berede ham vejen til et gavnligt forbund med de store i det lille bysamfund. Det viser sig imidlertid, at det ikke går så let, som Gesualdo foruddiskonterer. 1) Anden dels første kapitel viser ham ved den – længe forberedte – licitation over kommunens jord. Her må han sætte hårdt mod hårdt, men gør det roligt og uden nogen form for anfægtelse, fordi han har kalkuleret sin økonomiske bæreevne og er parat til med blanke dalere personlig at stille kaution. Hans skaktræk vækker bestyrtelse, lamslåelse: kommunens høje embedsmænd med *don Filippo Margarone* i spidsen ved ikke, hvad de skal stille op over for denne *homo novus*, der koldsindigt smilende indvarsler den ny tid i det sicilianske samfund. Baron Zacco og ikke mindst baron Nini Rubiera, der begge direkte rammes af den nye tronraners aktion, er skandaliserede, ja, en besvimelse nær. Et forsøg på at ordne sagen i mindelighed ved deling og kompromis har ingen succes, hele tiden løber man panden mod en mur: Gesualdo er urokelig, for han véd, at han økonomisk står stærkere end de andre. Stor opstandelse også uden for byrådssalen; ganske specielt larmer Gesualdos far, mastro Nunzio op, som om det var hans og familiens økonomi, der stod på spil! Men Gesualdo handler nu som en fri og ganske uafhængig person, han har foden under eget bord, og faderen har ikke myndighed over ham længere. Han står sig mod de andre og vækker de anonyme borgere til højlydt beundringsmumlen, da han efter sejren går til sit hjem. 2) I hjemmet forsøger tante Sganci forgæves at få Gesualdo til at bøje af, ikke engang hendes appel til Bianca nytter, for Bianca må ydmygt bøje hovedet og erkende, at hun ikke har forstand på økonomi. Præsten bryder ind som ulven i fabelen (*lupus in fabula* siger han selv p. 152, for han hedder jo *Lupi!*) og forsøger at mægle i diskussionen. Men resultatet bliver: Gesualdo vil ikke give køb over for sine modstandere. 3) Dette får præsten til brat at afbryde samtalen og gå over til et nyt og særdeles aktuelt emne. Det drejer sig om revolutionen (1820, men årstallet nævnes ikke), og hans plan er, at Gesualdo som alle rettænkende bør gå med i frihedsbevægelsen (*la Carboneria* 155), simpelthen for at undgå at miste de allerede erhvervede rigdomme. Og når nu selveste hertugen af Calabrien er med, så kan Gesualdo da udmærket slutte sig til bevægelsen! Bianca er nervøs for dette nye og uoverskuelige,

vil helst, at Gesualdo som familiefader (*un padre di famiglia* 157: Bianca venter sit barn!) skal holde sig udenfor; og Gesualdo er ligefrem munter nu, fordi han mærker, at hans hustru begynder at klynge sig til ham. Han har slidt og slæbt for at skabe sin rigdom – og hvorfor skal han så nu vove pelsen på et højst risikabelt foretagende?

[II,2]. Det følgende kapitel knytter sig nogenlunde direkte til første kapitels slutning: det er »revolutionskapitlet«. Men det er dog tydeligt, at Verga ønsker at markere, at en vis tid er gået mellem de to kapitler. I alt fald er revolutionsbevægelsen nu skredet videre frem. Og det bemærkes, at der for første gang nævnes et regulært tidspunkt, dog ikke årstallet, som man kun ved interpolation kan slutte sig til, men derimod en bestemt dag i året, nemlig Mariæ Himmelfart (*la festa dell'Assunta* 158), der normalt fejres d. 8. september. Hvis der er lineær kronologi fra romanens første kapitel er der formentlig gået ca. 5 måneder efter brandnatten (og Bianca er altså fem måneder henne!). Datoen har dog strukturelt set ikke større forpligtelse end søslaget ved Lissa i *I Malavoglia*, og selv om der er tale om revolutionære begivenheder, der (ved interpolation) kan fastlægges til 1820, så er det klart at det ikke er fikseringen af det historisk nøjagtige tidspunkt, der interesserer forfatteren, men beskrivelsen af de forskellige personers reaktioner over for begivenhederne. Dette bekræftes i høj grad af fremstillingens detaljer. Ganske vist optræder der her en – obscur – historisk person: *Girolamo dei Mercenari* (158, skal være *Mercedari*, men Verga benytter sig vel her af en folkeetymologisk forvanskning, og er dette rigtigt, står vi påny med et godt eksempel på, at det ikke er ydre historisk sandhed, der tilstræbes her) – men vi får ikke nogen funktionel beskrivelse af de revolutionære begivenheder. Derimod vises det, hvorledes den tilvante samfundsstruktur et øjeblik truer med at gå op i sømmene; småfolk som Nanni l'Orbo, Pelagatti og minsandten også døgenigten Santo synes at forudse, at de ved en samfundsomvæltning kan få deres afmægtige drømme om velstand realiseret; retshåndhæverne i den lille by er bange for at gribe ind, medens en velafbalanceret person som marki Limòli ikke lader sig afficere af noget, men indtager sin vante plads på fortovet foran »De Adeliges Kafé«: han har ganske vist heller ikke jordisk gods at miste!

Det hele synes hurtigt at gå i sig selv igen, og den eneste voldsomme begivenhed er don Licio Papas forsøg på at arrestere døgenigten Santo, der har fået en tår over tørsten og har råbt for meget op. Sladderhanken Ciolla, der nok nærmest burde slutte sig til revolutionen, ved ikke rigtig, hvorledes han skal handle, og afventer, hvorledes de toneangivende i byen reagerer. Apotekeren, der tidligere flere gange har røbet, at han behersker en vis revolutionær ideologi, og har samlet nogle lyttende *libertini* (162), d.v.s. småfolk, der sympatiserer med frihedsbevægelsen, foran sin butik, blegner en smule, da kaptajnen for civilgarden i forbifarten minder ham om, at han jo har kone og børn. Præsten – i samråd med sagføreren – har tænkt sig at klare frisag ved at gå ind i frihedsbevægelsen, og han ønsker at få Gesualdo med. De begiver sig til et hemmeligt møde i et af sides liggende kvarter, mens Bianca er ved at abortere af skræk. Det kan ikke nægtes, at fremstillingen her har en noget uklar karakter, og enkelte træk fra det foregående kapitels slutning genoptages, uden at den æstetiske begrundelse herfor øjnes. En vis træghed synes der også at være over forsøget på at styre to parallelt løbende begivenhedsrækker (Gesualdos deltagelse i frihedsbevægelsens møde og hans tilflugt til Diodatas hjem som skjulested – og Biancas modtagelse af regeringstroppernes indkvarteringsdeling, hendes forfærdelse, da hun får at vide, at broderen Diego er døds-syg); ved kapitlets slutning har hun kastet et tilfældigt klædningsstykke over hovedet for at ile til broderens sygeleje.

[II,3]. I det følgende kapitel er forfatteren nødt til at gribe lidt tilbage i tiden for at forklare, hvorledes brødrene Ferdinando og Diego Trao i den senere tid har levet. Hvis det er rigtigt, at begivenhederne foregår i begyndelsen af september (ca. 8. september 1820), så går forfatteren i alt fald en hel måned tilbage (cf. »henimod begyndelsen af august«, *verso i primi d'agosto* 173), men ret hurtigt fører han beretningen frem til nupunktet, men må tillige præcisere, at det netop er dette punkt det drejer sig om (cf. »Det var netop den nat, regeringstroppernes kompagni ankom«, *Fu giusto quella notte che arrivava la Compagnia d'Arme* 174). Hele slutningen af kapitlet behandler med vanlig sikkerhed gruppehandlingen omkring don Diegos dødsleje: de enkelte personers reaktioner noteres, og situationerne udnyttes til fortsat eller ny karakteristik. Med stor effekt

udnytter forfatteren her den opskræmte Biancas tilstand: hun nedkommer med et barn (en pige, der senere får navnet *Isabella*), og det endda i det værelse, der var hendes, da hun boede i hjemmet, det selv samme værelse, hvor hun havde modtaget sin fætter Ninì Rubieras besøg. Men som nævnt, har læseren umiddelbart en vis tøven over for den fortællendes konsekvens i de første dele af kapitlet, og undersøgelsen af fremstillingens strukturelle konsekvens (eller mangel på konsekvens) kunde naturligvis diskuteres med flere detaljer.

[II,4]. Ved overgangen fra kap. 3 til 4 har læseren umiddelbart en fornemmelse af stærk kontrast i stilistisk henseende: i slutningen af kap. 3 blev Diegos død og Isabellas fødsel beskrevet i en heftig og patetisk tone, og her præsenteres man så hovedkulds for et elskovsbrev i d. 17. eller 18. århundredes stil! Mange kritikere (deriblandt også Russo) har stærkt kritiseret dette punkt i romanen. Her vil jeg blot fremhæve, at underskriveren af det sødladne brev er den unge baron Ninì Rubiera, der – skønt nu forlovet med Fifi Margarone – er ved at indlede et eventyr med en provinsskuespillerinde, *Aglæe*. Det forstås da umiddelbart, at Verga helt bevidst har indført denne kontrast og kalkulerer med den inden for romanens kompositoriske økonomi. 1) Det første – og største – afsnit i dette kapitel er forbeholdt beskrivelsen af en teateraften. Det fatale brev og dets indhold er blevet bekendt, og donna Fifi, der er »gul af galde« (186) forklarer sin noget tungtopfattende mor, hvad det egentlig er, brevet betyder. Løvrigt beskrives her påny en gruppe i aktion, men netop således at også stykket og skuespillerne drages med ind i denne gruppe. Påny noteres individuelle reaktioner på de begivenheder, der oprulles (på scenen såvel som på tilskuerpladserne), og påny udnyttes den kendte teknik, der går ud på at føje nye træk til den psykologiske (og fænomenologiske!) beskrivelse af personerne. Der er udmærket sans for ironiske konstellationer i denne iscenesættelse: Canali er så bevæget over skuespillet, at han pudser næse med et sandt trompetstød, medens personerne i skuespillet dernede på scenen giver hinanden håndslag og sværger evig troskab. De forskellige replikker, gestus og aktioner følger efter hinanden med stor konsekvens, og logisk er det også, at don Ninì midt under opførelsen slår op med Fifi; denne begivenhed vækker opsigt

og bortleder ganske tilskuernes opmærksomhed fra skuespillet. 2) Ninis første møde med Aglae bliver en skuffelse for ham, ikke blot fordi teatersminken kun i ringe grad er flatterende på nært hold, men også fordi mødet forstyrres af den »berømte skuespiller« *Pallante* og af en anden tilbøder fra byen, sagførerens søn, *Mommino Neri*. Men lidt efter lidt må Ninì erkende, at dette eventyr alligevel er det stærkeste, han har været ude for: Biancas favntag, Fifi Margarone var intet i sammenligning hermed! Ninì sætter alt på et bræt, men elskoven koster penge, og han stifter lidt efter lidt en stor gæld. 3) Det følgende afsnit er ganske kort og skal blot vise de fremskridt Ninì gør med hensyn til Aglaes gunst; Mommino Neri, der har haft et vist held, elimineres, og Aglae aftaler stævnemødet. 4) Stævnemødet finder sted og beskrives med udnyttelse af kontrast mellem det lurvede lokale og Ninis besættelse. 5) Derefter følger en epilog, der fortæller, at baron Ninì Rubiera har måttet stifte gæld hos Gesualdo for at klare udgifterne. Tonen er her – som i øvrigt i dette kapitel – sarkastisk. Og læseren har et stærkt indtryk af at dette er bevidst fra forfatterens side.

[II,5]. I femte kapitel behandles en række temaer i fortsættelse af det foregående: Ninis voksende gæld, baronesse Rubieras stigende fortvivlelse og raseri over sønnens økonomiske dispositioner (det er her sladderhanken Ciolla, der udnyttes som katalysator, idet han besøger baronessen for at få noget at vide og fortælle, hvad han ved!), endvidere barnedåb hos Bianca (hvor baronesse Rubiera møder op, men mest for at få noget præcist at vide om sønnens gæld; hvor Gesualdos far og søster *ikke* ønsker at deltage; men hvor det øvrige adelskab i samlet trop (*tutti quanti* 209) møder frem. Efter barnedåbsfesten besøger baronesse Rubiera familien Margarone for også at få sagen belyst fra den kant; her er den udenbys kaptajn på besøg, og det bliver klart, at han er ved at overtage opvartningen af Fifi for snarest muligt at kunne optræde som svigersøn. På vejen hjem udspørger baronessen andre personer, og lidt efter lidt har hun fået et billede af katastrofens omfang. Imidlertid er Ninì blevet træt af sit eventyr, og da karlen Alessio netop kommer for at kalde ham hjem, fordi hans mor har fået et apoplektisk anfald, føler han sig befriet og lader sig ikke påvirke af den besvimelsesscene, som skuespillerinden opfører »som i en tragedies sidste akt« (*come al-*

l'ultimo atto di una tragedia 220). Baronessens anfald er alvorligt: hun mister stemmens brug og kan ikke røre sig fra sin stol, hvorfra hun for fremtiden – med afmægtig ordløs vrede – forsøger at vogte sin ejendom. Don Ninì bliver en anden herefter: han fortryder sit ødsle levned og manifesterer en åbenlys kærlighed til penge og ejendom; og han føler en stor ømhed over for moderen, der hverken kan røre sig eller tale om at gøre ham arveløs!

[III,1]. Medens *Parte prima* og *Parte seconda* behandler begivenheder, der ligger inden for et tidsrum på et år: fra brandnatten til Isabellas fødsel og vel endnu et stykke tid, er det klart, at Verga herefter har brug for at lade et større tidsrum forløbe. Det markeres straks i begyndelsen af *Parte terza*, hvor det præciseres, at Isabella blev sat i Mariakollegiet »før det fyldte femte år« (*prima ancora di compire i cinque anni* 223), Det præciseres endvidere, at Gesualdo nu har mange ejendomme (*delle pietre al sole*), og at han står »på lige fod med de bedste i byen« (*marciava da pari a pari coi meglio del paese*), og endelig, at han ønsker, at Isabella skal have en opdragelse, der svarer til hans økonomiske position. Denne biografisk-fortællende fremstilling har dog ikke forfatterens særlige interesse, det drejer sig principielt kun om de her citerede angivelser, og derefter føres beretningen over i en gengivelse af hovedpersonens refleksioner over sin tilværelse, i øvrigt med større udnyttelse af *stile indiretto libero* (»dækket direkte tale«) end normalt i denne roman. Desuden må det fremhæves, at de biografiske elementer i øvrigt præsenteres »inhærent«, således at læseren derigennem får fornemmelsen af »gennemlevet tid«: forholdet til Bianca, besøgene på skolen hos Isabella, småpigernes rivaliseren om Isabellas gunst, beretningen om Ninis ægteskab med den rige enke Giuseppina Alòsi, kaptajnsfruens overgang fra de erotisk aktives gruppe til de misundeligt kommenterendes kompagni, Ninis nye livsførelse og hans forsøg på at bringe sin store gæld ud af verden. Udmærket konsekvens har hans besøg hos Bianca for at få hende til at gå i forbøn for ham hos Gesualdo: Bianca undskylder sig – og bagefter roser Gesualdo hende for hendes undvigende aktion: *han* skal nok tage sig af de økonomiske transaktioner!

De ydre biografiske data dukker atter op et stykke inde i kapitlet, hvor det berettes, at Isabella (»efter at være blevet lidt større«, *fatta*

più grandicella 232) bliver overflyttet til en anden skole, den fornemste i Palermo, og endvidere, at Bianca genser sin datter »da hun gik ud af kollegiet i 1837, netop da de første rygter om kolera begyndte at versere i Palermo« (*all'uscire del collegio nel 1837, quando in Palermo cominciavano già a correre le prime voci di colera* 233); men dette har som i det foregående tilfælde ikke afgørende betydning for den sædvanlige fremstillingsform i bogen, der straks vender tilbage til situationsbeskrivelsen, til gengivelsen af personernes tanker og tale, påny med udnyttelse af *stile indiretto libero* og den specielle form for »fortællerberetning«, som Verga har særlig forkærlighed for.

Rygterne om koleraepidemien får efterhånden større konsistens og selve epidemien breder sig også til byen Vizzini, hvis indbyggere, for så vidt det er dem muligt, flygter ud på landet for at unddrage sig smitten. Gesualdo vil gerne give husly på sin gård i distriktet *Mangalavite* til hele sin familie og Biancas med, men hverken don Ferdinando, Speranza eller Nunzio akcepterer (til Gesualdos fortrydelse). De eneste, der flytter med, er tante Cirmena og nevøen *Corrado la Gurna*, som hun har taget sig af.

[III,2]. I andet kapitel beskrives gården og egnen *Mangalavite*, først således som Isabella først opfatter dem (en umiddelbar, ikke tendentios beskrivelse), derefter hendes senere korrektion af oplevelsen (og her kommer der tendens ind i skildringen: hun protesterer mod landskabet); videre følger en beskrivelse, der refererer sig til Gesualdos opfattelse (naturen som baggrund for landbrug og økonomisk soliditet og fremgang). Gesualdo beklager sig til Bianca over, at den største del af familien har afslået hans indbydelse, og dette er i begyndelsen for ham den eneste malurtdråbe i bægeret, ellers udfolder han sig i dette miljø, hvor han er uindskrænket herre, og hvor han bestandig er omgivet af ting, der er i hans besiddelse. Imidlertid ændrer Isabella syn på landskabet og de første naturindtryk, hun kombinerer nu de påtvungne omgivelser med sin læsning i skolen og de fantasier, hun og de andre piger har syslet med, og derved føres hun over i en eksalteret naturbetragtning af romantisk karakter, der snart får erotisk konkretion for hende ved hendes omgang med den unge *Corrado*, der er en enspændernatur og oven i købet giver sig af med at skrive digte! Tante Cirmena mener, at

hans ihærdighed og skrivetalent netop kunde tyde på, at han kunde udvikle evner som fremtidig administrator på en af Gesualdos ejendomme, men Gesualdo afviser en sådan tanke og begynder at se med skeptiske øjne på det forhold, der har udviklet sig mellem Corrado og Isabella; foreløbig er det kun barnlige tosserier, som man kan smile ad, men lidt efter lidt opdager Gesualdo, at der er kommet mere alvor ind i spillet, og han ønsker netop at beskytte sin datter mod den skæbne, der vilde vente hende, hvis hun gav efter for sine følelser over for Corrado, der jo til syvende og sidst er fattig som en kirkerotte. Gesualdo forudser i stedet et rigt og fornemt parti for Isabella, der jo må anses for en særdeles velstående arving. Derfor ser Gesualdo det som sin opgave at rive de nykker ud af hovedet på datteren, og han vogter nidkært over hendes skridt, således at de to unge ikke kan få lejlighed til at være alene sammen. Imidlertid bliver han kaldt til sin faders dødsleje og pålægger Bianca at holde godt øje med de to unge.

[III,3]. For en gangs skyld er der direkte kronologisk konnektion mellem to kapitler: Gesualdo ankommer til *Salonia* (en mindre ejendom, som hans far disponerer over). Faderen er meget syg og familiens øvrige medlemmer Speranza, Burgio og Santo er hver på deres vis bekymrede, Santo på mest ærlig vis: det er gået op for ham, at tilværelsen nu for ham træder ind i en alvorlig fase. Stærkest virker situationen dog på Gesualdo, der jo netop tidligere har været nødt til at bryde med faderen og med den øvrige familie; han våger hele natten ved faderens seng: ved dag gry er det forbi. Speranza er straks parat til at tage det store sammenstød om arven, men Gesualdo har vanskeligt ved at indstille sig på den slags overvejelser. Hele fremstillingen her er intens og levende med skiften mellem direkte replik, indirekte tale og fri indirekte stil, og disse elementer indarbejdes i den løbende beretning, hvor fortælleren står som medvidende tilskuer. Stor knaphed og anskuelighed har f. eks. beretningen om, hvorledes Gesualdo med Santos hjælp foretager begravelsen, og meget effektiv og ætsende er fremstillingen af skænderiet med Speranza.

Gesualdo vender tilbage til Mangalavite og opdager (det er Nanni l'Orbo, der bringer ham på sporet), at Isabella og Corrado har benyttet lejligheden til et stævnemøde. Rasende sørger Gesualdo for,

at tante Cirmena og nevøen rejser bort fra egnen. På Isabella virker dette som et tordenslag: hun ønsker, koste hvad det vil, at gense sin Corrado, om det så skal være for sidste gang; hendes romantiske overvejelser gengives med stor effekt. Og effektiv er ligeledes kontrasten mellem denne beskrivelse og fremstillingen af Gesualdos politivirksomhed over for de to unge, der har set deres snit til at mødes en sidste gang. Bianca prøver at beskytte Isabella mod Gesualdos raseri, men Gesualdo får sin vilje: de to unge bliver for bestandig forhindret i at møde hinanden.

[III,4]. Efter koleraperioden er man vendt tilbage til byen. Her må Gesualdo igennem mange fortrædeligheder, specielt en arvesag mod søsteren Speranza, men også Isabella giver ham nok at bestille, for hun kan ikke glemme sin Corrado og håber stadig at kunne knytte forbindelse med ham påny. Særlig interesse har her beskrivelsen af Gesualdos overvejelser. Det lykkes Isabella at undvige, og det er tante Cirmena, der hjælper hende til det. Men Gesualdo tager aflære og tvinger forholdene på plads igen og opnår endda, at der udstedes arrestordre mod forføreren! Imidlertid arbejder marki Limöli på at skaffe en passende ægtemand til Isabella og især på med vægtige grunde (af økonomisk art) at overtale hende til at opgive Corrado. Det lykkes ham at gøre Isabella forståeligt, at Corrado ikke ejer det fjerneste, og at det vilde blive en ulykke for hende selv, hvis hun tvang sin vilje igennem overfor faderen. Hun modtager hertugen af Leyras frieri, de økonomiske forhandlinger om medgiften tager sin tid, men da alt er klart fejres brylluppet i huj og hast, ligesom i dølgsmål (*come di nascosto* 284), siger de i byen; og det unge hertugelige ægtepar rejser straks til Palermo. Isabella når dog at få skrevet et brev til Corrado, et »farvel for stedse«, et løfte om, at hun under hertugindekronen, når der festes med pomp og pragt, altid vil mindes ham. Brevet gengives og er sikkert i stilen: de romantiske clichéer kommer til deres ret.

[IV,1]. *Parte quarta* markeres ved begyndelsen med en tidsangivelse: »Der var knap nok gået seks måneder« (*Erano appena trascorsi sei mesi* 286), men som i tidligere tilfælde tillader forfatteren ikke at lade det ydre tidsforløb brede sig i fremstillingen. Det er her som overalt personernes overvejelser, deres psykologiske reak-

tioner, der er forfatterens egentlige sag. Der fortælles således, hvorledes meddelelsen om Isabellas selvmordsforsøg virker på Gesualdo, hvorledes han med smerte må se på, at de landbrugsområder, han har ladet hende få i medgift, forfalder, fordi der ikke længere er nogen, der tager sig af dem. Desuden er Bianca blevet alvorligt syg, ligger altid i sengen, og Gesualdo betaler læger og medicin i dyre domme. En datter af baron Zacco, *Lavinia*, begynder allerede at optræde i huset, som om det var en given ting, at hun skulde overtage pladsen efter Bianca, der lidt efter lidt er så afkræftet, at hun dårligt kan tale. Trods dette aflægger hendes tidligere elsker, baron Nini Rubiera et besøg hos Gesualdo, for at udnytte situationen og få ham til at lette gældsbyrden. Bianca har kraft nok til at kalde på sin mand og bønfalde ham om ikke at hjælpe Nini: Bianca, der blev sveget, har den svegenes stolthed og trods alt en forestilling – ikke om hævn – men om en slags retfærdig gengæld. Gesualdo har naturligvis straks gennemskuet Ninis manøvre og forbliver urokkelig; og desuden tilfreds med hustruens støtte. Det er, som om der nu kommer en form for fortrolighed mellem de to ægtefolk – en kuldkær og spinkel kærlighed, som Bianca trods en anstrengelse ikke føler sig stærk nok til at realisere. Men hendes kejtede, kraftløse forsøg derpå er beskrevet med fin intuition ved kapitlets slutning.

[IV,2]. Andet kapitel beskriver, hvorledes alt nu går tilbage for Gesualdo: huset er i uorden, tjenestefolkene svigter, fordi de er bange for at blive smittet af tuberkulose. Og Gesualdo selv føler dødens skygge: han mindes den nat, da faderen døde i Salonia, føler at han ikke længere kan holde fast på, hvad han ejer. Samtidig er det, som om Biancas sygdom ændrer hendes karakter; den før så ydmyge og selvudslettende får autoritetsbehov: hun vil ikke se Diodata inden for sine døre, hun irriteres over alle de fattige, der nu kommer og spiser hende ud af huset, over dem, der synes at ville trænge sig ind på hendes enemærker for at lukke hendes øjne og sætte sig i besiddelse af alt.

Revolutionen truer igen, men Gesualdo har mistet interessen for de historiske begivenheder; der går rygter om voldsomme optrin i Palermo (det udtrykkes i den folkelige stil ved *c'è una casa del diavolo* »der er et helvedes postyr i Palermo« 308) og en skønne dag hejses revolutionsfanen i den lille bys kirketårn; på gader og

pladser summer det af ophidselse, og da en af Gesualdos folk kommer for at meddele sin herre, hvad der er på færde, giver Gesualdo pokker i det (*lo mandò al diavolo* 310): hans kones sygdom og forholdene i hjemmet giver ham nok at bestille, han har revolution nok inden for sine fire vægge; dette udtrykkes effektfuldt i *stile indiretto libero*: *Gliene importava assai della rivoluzione adesso! L'aveva in casa la rivoluzione adesso!* (310). Gesualdo kan dog ikke undgå oprørets virkninger, han må, skønt under protest, afstå korn og andre fødemidler til den oprørske befolkning; selv Diodatas og Gesualdos to sønner deltager i opstanden og gør situationen yderligere penibel for Gesualdo, skønt Diodata gør, hvad der står i hendes magt for at beskytte ham: hun er den eneste, der uden forbehold og uden at vente noget til gengæld forbliver ham tro.

Revolutionen går sin gang, men bliver aldrig fremstillingens hovedpunkt: den anvendes netop kun til at afsløre de forskellige menneskelige reaktioner i en ekstremt vanskelig situation. For Gesualdo er det hustruens sygdom, der overskygger alt: medens hans familie og bekendte trænger ind på ham for at få hjælp, medens oprørerne går gennem gaderne, dør Bianca Trao sin ensomme, frysende død. Man kan atter her beundre den sikre knaphed, hvormed Verga tegner et sådant optrin.

[IV,3]. Et brev fra datteren Isabella, der endnu ikke har fået besked om moderens død, må få selv stenene til at græde (*fece piangere gli stessi sassi* 316), og begravelsen afvikles i lyntempo, med kun et par vokslus (*in fretta, fra quattro ceri* 316), for de politiske begivenheder giver ikke plads til mere. Don Nini Rubiera, der har sluttet sig til den fløj, der følger Pave Pius IX og hans sociale reformprogram, glemmer ikke sine egne økonomiske problemer og søger at slå mønt af Gesualdos fortrædeligheder. Men, som før noteret, det er ikke det historiske forløb, der har interesse for denne skribent: det er menneskenes sjælelige reaktioner, deres sjæls historie, der er hovedsagen. Hertil hører også påvisningen af *arbejdets* og *tidens* mærker i sjælen og på kroppen. Diodata, hvis friske portræt man husker fra beskrivelsen af hyrdetimen på gården Canziria (slutningen af 1. dels fjerde kapitel), ses nu som en gammel kone, thi man ældes tidligt under Siciliens nådeløse sol: *Diodata [. . .] con il fazzoletto nero in testa, carica di figliuoli, di già canuta e curva*

come una vecchia («Diodata [...] med det sorte tørklæde om hovedet, med ungerne hængende i skørterne, allerede gråhåret og krumbøjet som en gammel kone» 320). Og Gesualdo selv er blevet bitter, syg på sjæl og legeme: *Don Gesualdo, malato, giallo, colla bocca sempre amara, aveva perso il sonno e l'appetito; gli erano venuti dei crampi allo stomaco che gli mettevano come tanti cani arrabbiati dentro* («Don Gesualdo, der var syg, gul i ansigtet og altid havde en bitter smag i munden, kunde ikke længere sove og havde mistet appetitten; han havde mavekrampe og det følte som en grov hoben rasende hunde, der huserede inden i ham» 320).

[IV,4]. Efter den nye revolutions afslutning holdes der fest i teatret, der er stuvende fuldt. Som et led i den ironiske belysning af figurerne lader forfatteren nu skuespillerinden *Aglæ* komme for at deklamere hymnen til Pius IX og andre digte til lejligheden, alt sammen på kommunens regning. Hun er udklædt som grækerinde og kan stadig med fordel udstille de ynder, som hun har fra skaberen hånd: *con tutta quella grazia di Dio adosso* (326) – *prosit a lei*, tilføjer den medvidende fortæller: »velbekomme«! medens han lader *Aglæ*s tidligere elsker udbryde: »Det var som syv . . .«! Hun er stadig et flot stykke fruentimmer! . . . Sikken et held, at min kone ikke er kommet! . . .« (*Corpo di! . . . È ancora un bel pezzo di donna! . . . Fortuna che non ci sia mia moglie qui! . . .* 326).

Kapitlet tjener i øvrigt til at ironisere over de jævne menneskers manglende forståelse af de politiske begivenheder; de har en forestilling om, at den nye tingenes tilstand med ét slag skal forvandle deres tilværelse, uden at de behøver at røre en finger; dette udtrykkes med en effektiv folkelig (og bibelsk) vending ved, at »de stod hele dagen på pladsen og ventede på, at der skulde falde manna ned fra himlen« (*stavano in piazza tutto il giorno ad aspettare la manna dal cielo* 334).

Men det er naturligt nok don Gesualdos skæbne, der trænger sig på. Hans sygdom forværres, han har ikke mere kraft til at protestere mod, at man plyndrer hans ejendom. Han »har en hund inden i sig, inden i maven, en hund, der æder hans lever«, han er lidt efter lidt »reduceret til et skelet«, mens hans bug står »spændt som en lædersæk«. Lægerne prøver forgæves at kurere på ham, og han må mere og mere behandles som et barn. Til sidst bestemmes det,

at han skal flyttes til Palermo og bo hos sin datter Isabella i det grevelige hus. En regnfuld dag føres han i bærestol ud af byen, uden at nogen af familien følger ham. Den eneste, der tænker på ham, er Diodata, der står ved de sidste huse for at sige farvel; en kort dialog udspinder sig mellem dem, fattige ord, der dækker over hendes resignation og hans pludseligt vågnende erindring om lykkeligere dage. Og så må han lægge alt bag sig: »Han lænede sig tilbage, med tungt hjerte slap han alt det, der nu lå bag ham, den lerede vej, han så ofte havde fulgt, kirketårnet, der forsvandt i tågen, kaktusfigenerne med striber fra den silende regn, gled bort fra ham på begge sider af bærestolen« (*E si buttò all'indietro, col cuore gonfio di tutte quelle cose che si lasciava dietro le spalle, la viottola fangosa per cui era passato tante volte, il campanile perduto nella nebbia, i fichi d'India rigati dalla pioggia che sfilavano di qua e di là della lettiga* 349). Den der bliver alene, den der må forlade alt, han er virkelig alene. Den sicilianske fortæller, der følger sin figur, oplever hele forløbet med samme intensitet og finder de enkle ord, der røber den bundne følelse. Denne »afsked fra hjemmet« kan sidestilles med den unge 'Ntonis farvel til den lille fiskerby i slutningen af *I Malavoglia*. Verga er en mester i den kunst at beskrive afskedens sviende tomhed.

[IV,5]. Bogens sidste kapitel kan opfattes som en epilog: Gesualdo har taget afsked fra sin egen verden, fra sine egne ting, fra de gårde og marker, han havde dyrket og tjent sig en formue på. Og i datterens fornemme hus i Palermo føler han sig som i en anden verden (*in un altro mondo* 349). Paladset er så stort, at man farer vild i det, der er dyre tæpper over alt, så man faktisk ikke ved, hvor man skal anbringe fødderne! Og der er tjenestefolk på hver finger, en hel kirkelig ceremoni skal opføres, bare man vil have et glas vand eller besøge sin datter i hendes gemakker! I begyndelsen spiser Gesualdo med ved det grevelige bord, men hans rustikke manerer irriterer svigersønnen, således at det bliver bestemt, at Gesualdo skal indtage sine måltider i de værelser, han har fået tildelt. Han føler sig forladt, isoleret; han mærker nok, at datteren ikke er rigtig lykkelig, men der er ikke nogen mulighed for, at der kan opstå en ny og frugtbar kontakt mellem dem. Hun »trækker følehornene til sig som en snegl«, hedder det med et på én gang landligt og stivnet

billede af den art, som Verga gang på gang udnytter i sin stil (*ritirava le corna come fa la lumaca* 351), for således kunde Gesualdo netop selv udtrykke sig. Gesualdo bliver tilset af de dyreste læger, der diskuterer ivrigt, men aldrig finder det råd, der kan hjælpe ham; datteren glider længere og længere bort fra ham, og han føler det, som om han for hver dag dør mere og mere (*Ma egli sentivasi morire di giorno in giorno* 359). Hele denne skildring er gennemført med flittig brug af fri indirekte stil, der gengiver Gesualdos refleksioner over sygdommen: »Hvis et træ har fået koldbrand, hvad betyder det, når alt kommer til alt? Man hugger grenen af!« (*Se un albero ha la cancrena addosso, cos'è infine? Si taglia il ramo!* 361). Han vender ryggen til lægerne, og aldrig så snart er han alene, før han giver sig til at brøle som en okse, med næsen mod muren, blodet bliver til gift i hans krop, og han kan kun svare på spørgsmål med brummelyde, som et dyr. Han fantaserer om sine gårde og marker derude på landet, ser dem for sig, hans liv passerer revue for ham: Diodata, Bianca, andre. Han kaster sig på lejet, stønner, så tjeneren ikke kan få ro og giver ondt af sig. Tjeneren mener nok, at det kan være de sidste krampetrækninger, men han beslutter sig dog til at vente lidt og se tiden an, før han kalder på husets frue. Herefter følger den korte beretning om dødsøjeblikket, i Vergas knappe stil, der helt er uden de store fagter:

I mellemtiden blev don Gesualdo lidt roligere, han trak vejret noget kortere, begyndte at skælve, gjorde blot nu og da en styg grimasse og lå stift stirrende med vidtåbne øjne. Med ét stivnede han og lå helt stille.

Don Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s'irrigidì e si chetò del tutto.

Og straks derefter, uden ophold, uden liniebrud, fortsætter beretningen med en beskrivelse af den gryende dag:

Vinduet begyndte at blive lyst. De første kirkeklokker begyndte at ringe. I gården hørtes hestenes trampen og strigler faldt hårdt mod stenbroen.

La finestra cominciava a imbiancare. Suonavano le prime campane. Nella corte udivasi scalpitare dei cavalli, e picchiare di striglie sul selciato.

Et større mådehold i fremstillingen findes ikke hos mange prosaister. Og vi kan samtidig notere en kompositorisk sikkerhed hos denne forfatter: bogen åbnedes med en klokkeringning over den lille by og kort efter kaldte koret af byens klokker borgerne ud til ildebranden i den forfaldne adelsbolig, – også Gesualdo blev kaldt frem til aktivt, energisk forsvar for sin ejendom; og nu ligger han død i det grevelige palads i Palermo, mens morgenmessens klokker lyder: et liv i arbejde, i nød og i lyst, hænger således udspændt mellem disse klokkeringninger. Her er ingen raffineret refleksion over, hvem der ringer, som i Thomas Manns *Der Erwählte*, hvor »fortællingens ånd« ringer med klokkerne. Hos Verga er det de ydmyge klokker selv, der ringer, og de gør det, fordi de i århundreder har markeret slægtens liv og indgår som et nødvendigt og sikkert tema i dagens og hele livets rytme.

Ganske uden falbelader afslutter Verga nu sin skildring: tjeneren konstaterer, at »den gamle gudskelov er gået bort«, han kalder på oldfruen og portvogteren og beslutter sig så til slut til at give husets frue besked, ikke direkte, men gennem kammerpigen: *Adesso bisogna avvertire la cameriera della signora duchessa*.

Verga er nok en realistisk skribent, men hans *medietas*, hans sparsommelighed med det sproglige udtryk, stiller ham i en klasse for sig.

BEDØMMELSEN AF ROMANEN

Inden for den kritiske vurdering af Giovanni Vergas to hovedværker *I Malavoglia* og *Mastro-don Gesualdo* står to synspunkter over for hinanden, markeret ved navnene på to store (nu afdøde) kritikere i vor tid: Attilio Momigliano og Luigi Russo. Den første foretrækker *Mastro-don Gesualdo*, den anden *I Malavoglia*, og de giver hver for sig præcise grunde for deres dom. Der er dog den nuance at notere, at medens Russo *en bloc* akcepterer *I Malavoglia*, har Momigliano en række kritiske forbehold overfor *Mastro-don Gesualdo*, forbehold, der principielt vedrører de samme elementer, der for Momigliano lader *I Malavoglia* stå tilbage. For den der kommer udefra og altså ikke på forhånd – gennem tidlig skoling inden for italiensk litteraturkritik – har grund til nogen præference, føles denne modsætning ejendommelig. Og hvis man – som nærværende kritikere – sætter begge romaner overordentlig højt, d. v. s. vurderer dem som hovedværker inden for italiensk litteratur, og inden for moderne litteratur overhovedet, er der grunde nok til at tage de to kritikeres indbyrdes afvigende domme op til diskussion og forsøge at give svar på, hvem der har ret (eventuelt mest ret) og på, hvad årsagen kan være til, at vurderingen falder så uensartet ud. Spørgsmålet forekommer centralt netop fordi de fleste italienske (og en række udenlandske kritikere) tager stilling til problemet og i almindelighed tager standpunkt for det ene eller det andet synspunkt.

I stedet for at begynde med en fremstilling af de to kritiske værdidomme, vælges det her at foretage analyser af værkerne først, derefter på grundlag af analysen at formulere en æstetisk dom og så til slut foretage diskussionen om Momiglianos og Russos anskuelser. Undersøgelsen af *I Malavoglia* er foretaget i et tidligere udgivet skrift: *Giovanni Vergas sicilianske realisme. Personskildring, fortæller og komposition i romanen I Malavoglia 1961*, og den værdidom, som

dér blev formuleret, gik ud på, at den pågældende roman må rangere overordentlig højt som litterært kunstværk, således at man her på forhånd kan gøre sig klart, at nærværende kritiker, for så vidt det gælder *I Malavoglia* melder sig til Luigi Russos parti. Den gennemførte undersøgelse har desuden netop taget Momiglianos bedømmelse af romanen op til kritisk revision og ved påvisning i detaljer søgt at godtgøre, at Momiglianos dom ikke kan være rigtig. Men i dette skrift skal netop synspunkterne over for *Mastro-don Gesualdo* tages op til diskussion, således at tillige den endelige bedømmelse af de to romaner i deres indbyrdes forhold kan udvikles ud fra de analyser og resultater enkeltundersøgelserne har bragt til veje. Men som tidligere antydte burde en række andre spørgsmål drøftes, deriblandt først og fremmest den først trykte version af *Mastro-don Gesualdo* både set som afsluttet og i sig selv hvilende litterært værk og som funktion af den endelige version i bogudgaven 1889; endvidere forholdet mellem den ydre konkrete virkelighed, der ligger bag ved romanen (så vidt som denne virkelighed kan konstateres) og den virkelighed der er blevet romanens indhold; men fremstillingen vil navnlig beskæftige sig med stiltekniske detaljer – og på enkelte punkter kan der blive lejlighed til at supplere fremstillingen af visse fundamentale stilelementer i romanen *I Malavoglia* – ud fra den overbevisning, at enhver forfatter står over for valget af et sprog, d. v. s. et sæt af udtrykselementer, der netop bliver de mærker i teksten, der fortæller os om hans egenart som skribent, og som afgiver et meget væsentligt grundlag for den æstetiske dom, der stiles imod.

Hele fremstillingen kan altså ifølge sin natur kun blive et fragment af den gennemførte bedømmelse af Giovanni Verga som litterær kunstner, idet bedømmelsen af *Mastro-don Gesualdo* ikke blot kan ske i fortsættelse af undersøgelsen af Vergas første romaner og noveller – således som nærværende kritiker har forsøgt det i bogen *Siciliansk prosa. Studier i Giovanni Vergas første romaner og noveller* 1959, hvor novellesamlingen *Vita dei Campi* på naturlig måde har fået den mest fremskudte plads – og ikke blot i fortsættelse af bedømmelsen af romanen *I Malavoglia*, hvortil der før blev hentydet, men også i tilknytning til analysen af den novellesamling – nemlig *Novelle rusticane* – og den roman – nemlig *Il marito di Elena*, hvis affattelse netop falder inden for det åremål – 1880–1889 – der adskiller

I Malavoglia og *Mastro-don Gesualdo*. Den nævnte analyse af novelle-samlinger og roman fra dette tidsrum vil ikke blive gennemført til bunds, men blot skitseret i det første afsnit af fremstillingen, der kan tillade læseren at erkende perspektivet i forfatterens litterære produktion til det tidspunkt, hvor romanen *Mastro-don Gesualdo* fik sin endelige form. Endnu én mangel vil denne fremstilling medføre, men her er kritikeren uden skyld: der eksisterer ikke nogen videnskabelig udgave af Vergas samlede værker, og det er kun meget lidt, vi kender til udkast og varianter til de værker, der her interesserer os. Det er en kendt sag, at forlaget Mondadori for længst har bebudet en forsvarlig udgave af værkerne og et skønsomt udvalg af de manuskripter der endnu eksisterer. Forlaget har, som tidligere nævnt, ikke hele skylden, ja måske ingen skyld overhovedet, idet Vergas litterære arvinger Lina og Vito Perroni i næsten en menneskealder kun har givet os få – og for største delen uinteressante – dele af det eksisterende manuskriptmateriale. Man må håbe, at tiden snart er inde til fuldstændig udgave af alle kendte *verghiana* – og netop hvad *Mastro-don Gesualdo* angår, må der nødvendigvis findes en række dokumenter i tilknytning til den omarbejdelse, der fandt sted 1888–89.

For kritikeren Luigi Russo er og forbliver *I Malavoglia* »veramente il capolavoro del Verga« (L. Russo: Giovanni Verga, 1947 p. 219). Men denne dom ønsker kritikeren ikke at opstille polemisk over for dem, der foretrækker *Mastro-don Gesualdo*. Grundlaget for Russos kritiske resultat på dette punkt er, at *I Malavoglia* er et digt: *una circolata melodia di liriche*, medens *Mastro-don Gesualdo* er en roman i egentlig forstand *con qualità piu propriamente narrative*. Nu ønsker Russo ikke at reducere betydningen af *Mastro-don Gesualdo* og vil gerne i en vis forstand akceptere de kritikere, der måtte foretrække denne roman. Der er læsere, der foretrækker *l'Inferno* for *il Purgatorio* og *L'Education Sentimentale* for *Madame Bovary* siger Russo i den samme forbindelse, og dette kan spøgefuldt opfattes på samme måde, som når man siger, at man foretrækker vinteren frem for sommeren! Men, fortsætter Russo, hvis man opererer med *preferenze* af denne type kan man ikke nå frem til nogen virkelig æstetisk diskussion. Og heller ikke, hvis man siger, at *Mastro-don Gesualdo* må gå frem for *I Malavoglia*, fordi dens univers er mere vari-

eret og set fra et fortællersynspunkt mere underholdende (*più vario e narrativamente più ameno*), selv om den ikke altid er lyrisk køhærent i alle sine dele, medens *I Malavoglia* repræsenterer et monotont univers, der dog er mere koncentreret og karakteriseret ved en fast lyrisk konsekvens, der er mærkbar i alle passager i bogen.

Luigi Russo har ret i, at sådanne overvejelser principielt er af *formel* art og ikke kan repræsentere den endelige dom, og dermed retter han sin kritik mod den art litteraturkritik, der begrænser sig til stil- og strukturstudier og dyrker *Formen med stort F* (*forma colla effe maiuscola*, et udtryk der stammer fra filosofen De Meis, en italiensk hegelianer fra slutningen af d. 19. århundrede) og hylder det princip, at indhold og form a priori udgør en syntese. Russo går altså et skridt videre, og idet han fastholder sin oprindelige dom over de to romaner, udvikler han nærmere sit synspunkt: *I Malavoglia* repræsenterer en ligevægt mellem forfatterens etiske overbevisning (*fede morale*) og hans poetiske ideal, og bogen har et enhedspræg i dens fremadskriden (*uno sviluppo unitario*), der er en konsekvens af følelsens logiske enhed (*conseguenza della logica unitaria del suo sentimento*); dette specificeres nu nærmere: Vergas pessimisme har i denne roman endnu bevaret et centrum, en akse der er et fast støttepunkt, det drejer sig om en positiv pessimisme; senere i forfatterskabet bliver Vergas pessimisme enten for sarkastisk og ætsende eller for skødesløs, skeptisk og livlig (*o troppo sarcastico e corrosivo, o troppo distratto, scettico e allegro*), således at det koncentrerede udtryk for poetisk patos kun vil forekomme stedvis (*la concentrazione del pathos poetico si avrà solo a tratti*).

Hvis vi her et øjeblik standser op for at betragte Russos kategorier er der en ting, der straks falder i øjnene: for denne kritiker er stor digtning ensbetydende med *poetisk patos* og en sådan digtning er netop defineret i modsætning til en anden form for litteratur, der har sarkasmen, skepticismen som det bærende princip; ganske vist siger Russo ikke dette rent ud, men indrømmelsen af synspunktet ligger i det dobbelte *troppo* i det næstsidste citat. Modbemærkningen hertil lyder således: hvem har sagt, at poesien alene er patetisk? hvem har sagt, at digtning ikke kan være sarkastisk eller skeptisk og dog være poesi? og findes der ikke en satirens, en sarkasmens patos? Dantes *Divina Commedia*, og især store dele af *l'Inferno* måtte underkendes som digtning, hvis ikke sarkasmens patos havde borgerret i litteraturen, netop også som *poesi*.

Men lad os følge Russos videre argumentation. Han fremhæver, at beretningen om de fattige fiskere fra Acitrezza er en »historie set indefra« (*una storia interna*) og denne fabel om en fattig familie er »nærværende på hver eneste side i bogen« (*storia* [. . .] *onnipresente in ogni pagina del romanzo*), og dette på en sådan måde, at man har »et klart og stærkt indtryk af grundsynets cirkelbevægelse« (*la schietta e potente impressione della circolarità della visione*); enhver kan vel underskrive denne fremstilling og i alt fald akceptere den som en naturlig syntese af fortælle måden i *I Malavoglia*; men jeg melder mig som skeptiker over for fortsættelsen af det sidste citat: »således som det bør være i det vellykkede kunstværk« (*così come deve essere nell'opera d'arte ben riuscita*). Jeg mener, at man ved at vælge sin kritiske målestok ud fra dette synspunkt nødvendigvis begrænser mulighederne for en generel varierende af den æstetiske dom, og man taler netop ud fra et partikulært syn, det syn nemlig, som skyldes, at man – personlig – foretrækker en bestemt type af kunstværker. Her er det altså den *lineære* enhed i værket, der hypostaseres, eller bedre: den *cirkulære* enhed, og det synspunkt ligger farligt nær, at man hævder cirkelbevægelsen som den eneste form for æstetisk vellykket bevægelse, og Russo nærmer sig derved til en æstetisk monopolisme, der ikke er væsensforskellig fra Croces skelnen mellem *poesia* og *non-poesia*. Hvis man vil udnytte Russos billede – for det er jo netop et *billede*, cirkelen, han anvender som den centrale kategori i sit æstetiske breviar – kunde man spørge, om ikke tillige det rent lineære, *linien*, kunde være en æstetisk kategori af samme rang som *cirklen*, eller den *brudte linie*, eller *trekanten*, *rektanglet*, *parallelogrammet*, *kvadratet*, ja, *polygonet*. Dette siges for at fastholde det generelle synspunkt, der går ud på, at det er uheldigt, eller i alt fald vanskelig gennemførligt at bygge en æstetisk dogmatik på en kategori, der er en *metafor*, og oven i købet en metafor af en meget specifik og begrænset art. Man kan ikke forvise metaforen fra kritikerens prosa, men man bør principielt forlange, at kritikerens teori bygges på begreber og ikke på billeder. Derfor foreslås det i nærværende fremstilling, at der tilstræbes definitioner ud fra det udtrykselement, der benyttes i de kunstværker, der diskuteres, nemlig *sproget*, således at enkeltiagttagelser kombineres til en omfattende *beskrivelse* af det sproglige kunstværk (med benyttelse af lingvistiske termini) – og således at den æstetiske dom først formuleres, når beskrivelsen er så udtøm-

mende som muligt. Man må naturligvis diskutere, hvad der i denne forbindelse kan kaldes udtømmende; men inden Russos argumentation følges frem til det punkt, hvor sammenligningen mellem de to litteraturværker (*I Malavoglia* og *Mastro-don Gesualdo*) finder sted, antyciperes den bemærkning, at litteraturværket ifølge sin udtryks-substans (sproget) primært er *fremadskridende i tid* (vi siger netop ikke *lineært*, for ikke at forfalde til billedtale), fremadskridende, netop fordi man nødvendigvis har *ord*, der følges af andre ord, sætningskombinationer der følges af andre sætningskombinationer, sproglige temaer, der følges af andre sproglige temaer, o.s.v., og at denne *succession* netop er det litterære kunstværks rette miljø (således som det også er tilfældet inden for musikken, eller filmen). Vi mener, at vi her har undgået billedtale, og vi er i overensstemmelse med nyere sprogvidenskab, der fremhæver, at sproget set fra ét synspunkt, og dette et meget fundamentalt synspunkt, er et *forløb*, og vi mener, at dette nødvendigvis også er normgivende for det litterære værk, der ganske enkelt har sproget som udtryks-substans.

Men tilbage til Luigi Russos overvejelser. Umiddelbart efter formuleringen af den æstetiske kodeks (*come deve essere nell'opera d'arte ben riuscita*), specificerer han, og *I Malavoglia* er eksemplet: »familien Malavoglias tragedie er én (*una sola*), den lille landsbys liv er ét, og romanens personer tilbagelægger en ideal vej (*un cammino ideale*), således at det punkt, de når frem til, også er udgangspunktet for deres tilværelse«. Her nærmer Russo sig til begrebet forløb, men det vil straks ses, at han mener noget helt andet, end det, vi her har udviklet: »Kunstværket kender kun den ideale kronologi; den temporale række (vel: tiden som forløb: *la serie temporale*) fortaber sig i ren poetisk skaben (*nella pura creazione poetica*), som netop sætter personer og begivenheder i bevægelse inden for rum og tid, men i det rum og i den tid, der derefter er åndens egen skaben, skabes af ånden selv (*in quello spazio e tempo che poi son creazioni dello spirito stesso* 221). Derved nærmer Russo sig til de klassiske begreber tidens og stedets enhed, og han nævner dem under henvisning til »Renaissancens pedantiske aristotelikere«, men han præciserer straks, at det for ham ikke drejer sig om rum og tid i fænomenalistisk forstand, men om transcendentale begreber: personerne i en roman har deres tilværelse fra fødsel til død og en skueplads, hvor de udfolder sig, Acitrezza i romanen *I Malavoglia*

er, siger Russo, ikke en »lokal baggrund« (*une sfondo locale*), men et »skabt miljø, der ikke kan skelnes fra personernes sjæl« (*una creazione indistinta con l'anima dei personaggi*); derfor – og vi refererer stadig Russo – spiller tiden som kronologi ikke nogen rolle, men derimod tiden som syntese: personerne er alle sammen intimt forbundet med dramaets ideale udviklingsgang (*tutti perduti dietro allo svolgimento ideale degli episodi del dramma*). Vi kunde bringe dette på en bergsoniansk formel og sige, at romanens tid (og tidrum) er en *durée réelle*, der ikke kan måles med kronometeret eller med meterstokken. Dette er altså øjensynlig hvad Russo forstår ved den *circolata melodia*, der er hans definition af poesien i *I Malavoglia*.

Her sættes så *Mastro-don Gesualdo* ind som modsætning. Her, siger Russo, forfalder den »ideale beretning« til »biografisk beretning« (*storia ideale/storia biografica*), og det tilføjes i parentes, at også beretningens ydre struktur med fire dele i en vis forstand rører (*tradisce*) en mekanisme af den nævnte art. Det må dog her straks anføres, at opdelingen i *quattro parti* ikke på forhånd kan benyttes som argument for det synspunkt, Russo vil fremføre, ja, man kunde endda hævde – rent teoretisk – at en opdeling i fire dele kunde befordre den *circolata melodia*, der er Russos kritiske trosbekendelse. Har *la Divina Commedia* ikke en fast ydre struktur? består den ikke af tre fast afgrænsede »dele«? og består hver enkelt del ikke af et bestemt antal »afsnit« (*canti*)? og er der ikke en tendens til, at hver *canto* har et bestemt antal vers? og er det ikke ellevestavelsesverset, der benyttes overalt i digtet? – og alligevel kan man inden for hele digtet erkende en *circolata melodia*, ikke blot i *Il Paradiso*, hvorfra Russo har hentet sit billede,¹⁾ men fra *cantica* til *cantica*²⁾.

Man kunde, mod Russos synspunkt, fremhæve, at også i *I Malavoglia* findes der en *storia biografica*, og det er ganske klart, at denne bog har en klar temporal struktur (der også kunde tillade en opdeling i »dele«!), og man kunde understrege, at medens Verga i *I Malavoglia* straks i første kapitel angiver et bestemt tidspunkt (et årstal!)³⁾, der tillader læseren at orientere sig i romanens histo-

¹⁾ Par. XXIII, 109.

²⁾ Om den velovervejede enhed i digtet og de poetisk markerede punkter, der – i digtet selv – bærer den intime sammenhæng, se Charles Singleton; *The Vistas in Retrospect*, in: «Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi» II, 1. Firenze 1965, p. 279–304.

³⁾ 1863: *nel dicembre del 1863*.

riske placering (der nævnes endda udskrivningen af marinesoldater: *la leva di mare*, og til overmål henvises til begivenhederne i 1860: *quella rivoluzione di satanasso!*); hvis man betragter *Mastro-don Gesualdo* ud fra tilsvarende kriterier, konstateres det, at beretningens nøjagtige historiske placering ikke gives i første kapitel, ikke engang i første del, men i tredje del, et godt stykke inde i denne dels første kapitel¹). Der skal dog ikke her lægges særlig vægt på disse ydre strukturelementer, men det fremhæves, at der er stor sandsynlighed for, at begge de nævnte romaner m.h.t. »ydre struktur« er af samme kvalitet.

Langt vigtigere er det at diskutere forskellene m.h.t. »indre struktur«. Og her er det, at Russo vil hævde, at *Mastro-don Gesualdo* (i modsætning til *I Malavoglia*, der repræsenterer en »dynamisk menneskefremstilling«) i visse situationer forfalder til afbrydelser af dette »dynamiske« og giver plads for »skitser af livet på landet« (*bozzetti d'ambiente paesano* 221). Begrebet *bozzetto*, der her anvendes, bør vel nærmere defineres, da det øjensynlig ikke benyttes for det gode. Ordet – og til dels også begrebet – er hentet fra malerkunstens sprog, idet *bozzetto* i den almindelig anvendte betydning er en »skitse«, en »model« til et kunstværk, der senere skal udføres i større eller stort format, men ordet har – stadig inden for det nævnte område – tillige en historisk-æstetisk betydning, særlig med henblik på kompositionen: (lille) maleri af impressionistisk art, en værdis, der specielt blev gængs i d. 19. århundredes sidste halvdel. Det er ganske øjensynlig i tilknytning til den sidstnævnte brug, at ordet er blevet udnyttet inden for litteraturen, hvor det normalt betegner en kort fortælling, der med realistisk greb og impressionistisk livlighed beskriver en situation, et sted, en karakter, for det meste hentet fra dagliglivet. Det er betegnende, at ordet i denne anvendelse blev særlig yndet efter Edmondo De Amicis bog »Soldaterliv« (*Vita militare* 1869), hvis »skitser« netop har situationsagtig, fragmentarisk karakter. Alle gav sig til at skrive *bozzetti*! Og her bør man erindre, at Vergas berømte novelle *Nedda* (1874) fik undertitlen »bozzetto siciliano«, ganske øjensynlig i tilknytning til den nye litterære mode.

For Russo er således en stor del af beretningerne i *Mastro-don*

¹) *Essa la rivide finalmente all'uscire del collegio nel 1837, quando in Palermo cominciavano già a correre le prime voci di colera.* (233).

Gesualdo sådanne *bozzetti*, der tager sig ud, som om forfatteren havde undladt (*tralasciati*) at publicere dem i *Novelle Rusticane*. Russo opfatter sådanne afsnit som portrætter eller skildringer (*ritratti*), der ganske vist nok er udformet med forfatterens »robuste mesterskab« (*vigorosa maestria*), men som undertiden står for sig selv (*sono talvolta qualche cosa a sè*), således at Russo opfatter dem som »spirer ved kunstværkets rod« (atter billeder i kritikerens stil!), som »udstråling fra sjælstilstande, der ikke er successive, men forskellige« (*irradiazione di stati d'animo non successivi ma diversi*), og som »naturligvis er forbundet med den centrale sjælstilstand ved ydre bånd« (*con lo stato d'animo centrale congiunti naturalmente con legamenti esterni*).

Så vidt har vi foreløbig fulgt kritikeren Luigi Russo – og det glemmes ikke, at han netop var den skribent, der ved den første verdenskrigs slutning slog til lyd for en nyvurdering af Vergas forfatterskab. Man bør fastholde, at den kritiske vurdering, vi her har fulgt, findes i indledningen til det vigtige kapitel i Russos bog, der giver en karakteristik af Verga efter *I Malavoglia* og taler om »kunstnerisk udvikling og tegn på forfald« (*sviluppi d'arte e segni di decadimento*), og Russos generelle tesis er således den, at selv om Verga i sidste del af forfatterskabet viser en udvikling, så er nedgangen et faktum, og *Mastro-don Gesualdo* vil altså netop vise os elementer af denne tilbagegang, der bl.a. viser sig ved en »tør og ætsende tone« (*tono secco e corrosivo* 261) og er karakteriseret ved forfatterens pessimisme og skuffelser (*pessimismo, delusioni*, se herom kapitlet »Mellem gammelt og nyt«: *Tra il vecchio e il nuovo*, der følger efter det før citerede afsnit, og specielt behandler romanen *Il marito di Elena* og fortællingerne i *Novelle Rusticane*). Afgørende besked om Russos vurdering af *Mastro-don Gesualdo* får vi først i det følgende kapitel, der har romanens navn som titel med tilføjelsen »kunstnerisk epilog«. I denne forbindelse ser vi bort fra Russos beskrivelse af romanens titelfigur og en række andre figurer, der udløser forfatterens poesi (p. 298–321), hvor kritikerens tilslutning er åbenbar, og hvor hans fremstilling i øvrigt har flugt og varme. I denne forbindelse vil vi særlig beskæftige os med de udtryk for »negativ kritik«, som kapitlet indeholder.

Første gang denne polemiske kritik atter formuleres er p. 320–21, påny gennem en sammenligning mellem *I Malavoglia* og *Mastro-don*

Gesualdo. Russo har her netop fremhævet, at det landskab, der er baggrunden i den første roman, er lukket, ømt og melankolsk, således som man nu og da finder det i Leopardis digtning, og at *Novelle Rusticane* på dette punkt viser en baggrund, der er uigennemsigtig og trykkende med malariaen som det symboliserende element, – og derefter hævder han at landskabet i *Mastro-don Gesualdo* er blevet solsvedet og feberhedt (*arso e febbrile*), med undtagelse af de partier, hvor Gesualdos livsfølelse udfolder sig som kærlighed til det dyrkede og frugtbare landskab. Men ubønhørigheden i denne baggrund fremhæves, den »er varsel om en vinter, der ikke kender til vår« (*preannunzio di un inverno che non conoscerà primavera*). Og herefter følger så en ny konfrontation af de to romaner: den metode der anvendes (i *Mastro-don Gesualdo*) til at fremstille personerne er anderledes (*diverso*) end i *I Malavoglia*; her er personerne opstillet i gruppe straks på de første sider og der gives en hurtig karakteristisk af deres fysiognomi, om end beskrivelsen har noget lukket og snævert over sig; i *Mastro-don Gesualdo* derimod finder man en beskrivelse, der er større anlagt gennem scener og episoder, hvor hovedpersonen lidt efter lidt vokser, men hvor den også nu og da kan udviskes og hæmmes (*sperdersi e allentarsi*) gennem lange og overflødige intriger (*rigiri*).

Således mener Russo at måtte notere, at *Gesualdo*, der i første dels fire første kapitler netop vokser gradvis for læserens øjne, i femte kapitel bliver stationær, og dette skyldes, at afsnittet gentager temaer, som allerede er blevet gennemspillet. Det er kapitlet om katastrofen ved den bro, som *Gesualdo* har taget sig for at bygge over *Fiumegrande* syd for Vizzini, og det viser ham i modgang; også den unge bondepige *Diodata*, der spillede så afgørende en rolle i slutningen af kapitel IV optræder her igen, men samtalen mellem de to er »en mere prosaisk gentagelse af den smertelige idyl i månenatten ved *Canziria*« (*una ripetizione più prosaico del doloroso idillio di quella notte lunare alla Canziria* 321). Russos fremstilling er for så vidt korrekt, men det kan allerede her fremhæves, at episoden i slutningen af kapitel V netop har sin veldefinerede strukturelle betydning, at det vilde være et tab i æstetisk henseende, hvis den var udeladt. Vi nøjes her med at henvise til den korte analyse af kapitlet ovenfor s. 39–41.

På tilsvarende måde kritiseres kapitel VI, hvor det drejer sig om

sakristanens indgriben med henblik på at overtale donna Bianca til giftermål med Gesualdo. Russos synspunkt går her ud på, at interessen »ledes lidt for meget bort fra fortællingens centrale motiv« (*distraggono un po' troppo dal motivo centrale del racconto*), og synspunktet bygger på den anskuelse, at denne roman har Gesualdo til centrum, og at alt hvad der i ringe grad eller slet ikke vedkommer ham må opfattes som æstetisk set uheldige eller uvedkommende elementer i bogen. Hvad angår det nævnte tema, er det vanskeligt at se, at det skulde fjerne sig for langt fra hovedtemaet: Gesualdos ægteskab med den fattige, forførte adelspige, donna Bianca, turde være et moment, der endog i særlig grad vedrører det nævnte hovedtema; men tillige må det generelt fremhæves, at hovedfiguren i denne roman netop træder i relief, fordi der er givet den en baggrund i beskrivelsen af en lang række andre figurer i den lille by i Siciliens indre, der er skueplads for begivenhederne. Vort synspunkt kunde udtrykkes – polemisk – således, at også i *I Malavoglia* findes der andre personer, der, hyppigt ved kontrast, tillader titelfigurerne at fremtræde med større klarhed, og at *Mastro-don Gesualdo* ikke blot skal ses som en roman om den Gesualdo, der kæmper sig frem til en sikker og misundt økonomisk position, men tillige som en roman om de personer, det miljø, der forudsætter hovedpersonens sociale opadstigen (og endelige isolation!). I sådanne overvejelser vil man finde en væsentlig del af grundlaget for den vurdering, der finder sted i nærværende fremstilling. De »overflødige partier«, som Russo finder i samtalen mellem Bianca og hendes to brødre, må efter min opfattelse ses under samme synsvinkel.

Kapitel VII, der omhandler Gesualdos og Biancas bryllupsdag, finder Russo »et af de bedste« (*uno dei più felici* 322) i romanens første del; her er det vanskeligt at komme i modsætning til den berømte kritiker, og jeg kan fuldt ud underskrive, at disse sider vidner om »kunstnerens rige og mesterlige sikkerhed« ([*la*] *larga sicurezza magistrale dell'artista* 323). Jo, vist, denne roman har sine højdepunkter (og hidtil er månenatten ved Canziria og bryllupsdagen blevet nævnt), men hvem har sagt, at en roman (et kunstværk overhovedet) skal bestå af lutter højdepunkter? er der ikke partier i *Divina Commedia*, der ikke kan siges at nå så højt i poetisk og æstetisk henseende som f.eks. den 24. sang i Paradiset, hvorfra Russo hentede sin centrale æstetiske kategori? men har disse mere beskedne

partier i digtet ikke netop *deres* velbegrundede funktion, om ikke anden, så dog den at få højdepunkterne til at fremtræde med større glans? og kan det hævdes, at »poesien« ikke har rørt ved disse mere modeste partier? Og selv en Russo måtte vel finde afsnit i *I Malavoglia*, der efter hans opfattelse ikke kan måle sig med de store lyriske satser som Menas på en gang snævre og kosmiske vision i slutningen af kapitel I, som Maruzzas ordløse sorg i kapitel III og kapitel IV, som de mange passager, hvor mispeltræets susen bliver symbolet på hjemmets ubrydelige enhed? Men af den grund vilde han vel næppe – som en anden stor kritiker, Attilio Momigliano – finde overflødige og træge afsnit i den bog, han har erklæret for Vergas mesterroman? Formålet med denne polemiske belysning af en stor kritikers overvejelser er den at åbne vejen for en mere gennemført analyse af den bog det her drejer sig om, og dermed også for en mere retfærdig vurdering af Vergas anden store roman.

Det svageste punkt i Russos bedømmelse af bogen vedrører II. del, og her må diskussionen om romanens historisk-kronologiske karakter genoptages. Vi har allerede fremhævet, at eksplicit angivelse af historisk tidspunkt allerede findes i første kapitel i *I Malavoglia*, og vi kan tilføje, at andre implicite historiske tidsangivelser også findes i denne roman (søslaget ved Lissa, koleraåret). *Mastro-don Gesualdo* udviser i denne henseende hverken mere eller mindre end *I Malavoglia*. Det eneste regulære årstal i bogen (1837) findes som sagt først i begyndelsen af III. del, og de øvrige tidspunkter kan så bestemmes i forhold dertil og ved hjælp af de begivenheder, der refereres til i romanens fremstilling. Men det er virkelig for meget sagt, at *Mastro-don Gesualdo* har en *tessitura cronologica*, en kronologisk struktur (323), og vi tilføjer: hvis man hævder dette, må man med det samme også slå fast, at *I Malavoglia* har en *tessitura cronologica*, men dette går jo netop mod Russos hele syn på de to romaner. Hvis dette nu er for meget sagt, må det hævdes, at det er fejlagtigt, når Russo ud fra dette spinkle struktursynspunkt hævder, at denne *tessitura cronologica* »til en vis grad bryder romanens enhed« (*fiacca un poco l'unità del romanzo* 323), ligesom opdelingen i fire dele »røber værkets kun i episodisk henseende organiske enhed« (*tradisce l'organicità soltanto episodica dell'opera* 323). Og i sammenligning med *I Malavoglia* er denne nye roman udtryk for en mere udviklet fortællende manér, medens den lyriske koncen-

tration udviskes. Over for dette må det hævdes, at egentlig kronologisk præcisering kun findes i begyndelsen af III. del i forbindelse med beretningen om Isabellas barndom: »endnu før hun fyldte 5 år, blev hun sendt til Mariakollegiet« (*prima ancora di compire i cinque anni, fu messa nel Collegio di Maria* 223)« over den mere vage angivelse længere inde i kapitlet: »da hun var blevet lidt større kom hun fra Mariakollegiet over til Palermos bedste opdragelsesinstitution« (*fatta più grandicella passò dal Collegio di Maria al primo educatorio di Palermo* 232) til det før nævnte kontante årstal en side længere fremme: »(Bianca) så hende endelig igen, da hun gik ud af skolen i 1837, og da de første rygter om kolera allerede begyndte at versere i Palermo« (*Essa la rivide finalmente all'uscire del collegio nel 1837, quando in Palermo cominciavano già a corerre le prime voci di colèra* 233). De to andre historiske begivenheder: opstanden i 1820 og Pius IX's liberale begejstring i 1848, som romanen henlyder til og udnytter til beskrivelse af folkelige scener, har ikke større vægt i romanen end søslaget ved Lissa og koleraåret i *I Malavoglia*. Og alt dette er – i begge romaner – for lidt til, at man med føje kan tale om *tessitura cronologica*.

Derimod er det klart, at den »inhærente tid«, der røber sig i personernes udvikling, i at de bliver voksne eller gamle, er udnyttet i begge romaner og principielt uden forskel. Jeg har tidligere påvist og omtalt fænomenet, således som det fremtræder i *I Malavoglia*, og her vil der blive lejlighed til en tilsvarende påvisning for den nye romans vedkommende.

I øvrigt synes Russo at akceptere beskrivelsen af den kommunale licitation i I. kapitel, der omtales som »et klogt billede af provinsiel splid og strid af administrativ art« (*una sapiente pittura delle beghe e delle contese amministrative di provincia* 323), der fortsættes i en beskrivelse af Gesualdo som deltager i befrielseskampen, et tema, der genoptages i kapitel II med billedet af bondeopstanden i Vizzini. Her kommer nu, efter min opfattelse Russos alvorligste indvending mod Verga som forfatter af en historisk roman; det hævdes, at »kunstnerens historiske smag er alt for begrænset til, at han kan give os et magtfuldt indtryk af sin kunst på disse sider« (*il gusto storico dell'artista è troppo scarso, perché egli possa darci in queste pagine tutta la misura dell'arte sua* 323). Jeg har ikke noget imod, at man forsøger at definere *Mastro-don Gesualdo* som en

historisk roman, den er det, for så vidt som den ganske umiskendeligt refererer til bestemte historiske begivenheder og forløb, men det er dog rigtigere at opfatte den som en roman, der ved sit emne og gennem sine personer »hører historien til«. Verga har ikke ønsket at give et nuanceret billede af det pågældende historiske forløb, hans særlige formål er at tegne menneskeskikkelser af forskellig type og vise deres reaktioner over for begivenheder, af hvilke enkelte kan placeres i det historiske forløb, men når alt kommer til alt, er det ikke retfærdigt at bedømme romanen (eller f. eks. det her omtalte kapitel) som »historisk« i æstetisk-teknisk forstand. *Mastro-don Gesualdo* er en psykologisk roman, der interesserer sig for sjælelige reaktioner, interferenser mellem psyker af højst forskellig art, og det er egentlig først *bagefter*, at vi kan begynde at ræsonere over Vergas roman som kommentar til visse historiske begivenheder, til en vis udvikling i Siciliens historie, men dette synspunkt kan kun være sekundært. Derfor mener jeg også, at sammenligningen med novellen *Libertà* må halte. *Libertà* (fra samlingen *Novelle rusticane*) har netop, som Russo siger, »dramatisk impetus«, men der opnås intet ved at erklære, at visse scener i *Mastro-don Gesualdo* mangler denne fremfarende kraft, idet dette ikke har været forfatterens hensigt. Det er nok rigtigt at sige, at Verga her optræder med »politisk skepticisme« (324), men det politiske element er netop kun sekundært. Men trods alt er der mulighed for at tiltræde Russos bemærkning om, at opstanden i Vizzini »præsenterer sig som halv komedie« (*viene fuori come una mezza commedia* 324), men da med den tilføjelse, at det netop har været forfatterens hensigt at lade sine figurer spille en komedie af den omtalte art, netop for at få mulighed for – i satirisk fortolkning – at gøre rede for deres reaktioner.

Russos henvisning til, at denne »komedie« gentages i IV. del »omtrent med de samme farver« (*su per giù con i medesimi colori*) vedrørende de pseudoliberala uroligheder i 1848, er ikke helt retfærdig, idet denne »gentagelse« har den ganske tydelige strukturelle funktion, at vise Gesualdos reaktion i en situation, der er helt ny for ham: han har ikke længere nogen interesse for at deltage i liberale bevægelser, ikke engang for at beskytte sin ejendom, han er ene og alene optaget af sin hustrus sygdom og ser alt andet i forhold hertil. Det kan tilføjes, at den »inhærente tid« har spillet sin rolle,

Gesualdo – og de øvrige i optrinnet implicerede personer – er *blevet ældre*, og det er deres reaktioner i denne nye psykologiske konstellation, der har forfatterens interesse.

Men tilbage til Russos bedømmelse af romanens anden del. Kapitel III finder han bedre (*Migliore è il terzo capitolo* 324); det drejer sig om beretningen om Diego Traos død og om Bianca, der under disse dramatiske forhold føder sit barn. Russo giver ikke her særlige grunde for, at han stiller dette kapitel så højt; det havde vel været en analyse værd, idet det strukturelt set, d. v. s. med hensyn til de forskellige optrædende grupper, er et af de vanskeligste problemer, Verga har haft at løse ved omarbejdelsen af romanens tidsskriftudgave. Idet det fastholdes, at slutscenen (Diegos død og Isabellas fødsel) også efter vor opfattelse har robust dramatisk holdning, henvises til vore tidligere referater af de forskellige kompositionelle lag i det pågældende kapitel. Vi mener, at Russos dom her kan udvides og nuanceres.

Hvad angår kapitel IV og V (stadig i romanens II. del, kommer jeg påny i skarp modsætning til Russo, der ligeud erklærer, at disse kapitler er overflødige (*Il quarto e il quinto capitolo sono addirittura superflui* 324); det er iøvrigt en dom, som gentages i den forkortede skoleudgave, som Russo har givet af romanen. Temaet er her baron Ninì Rubieras forlibelse i en provinsskuespillerinde, hans stigende gæld til Gesualdo for at finansiere sin elskov, og moderens indædte raseri over sønnens udgifter, hendes krampagtige, stædige forholdsregler for at bevare sin møjsommeligt erhvervede rigdom. Russo siger, at dette er en »roman i romanen« (*un romanzetto dentro il romanzo*) og erklærer, at det ikke drejer sig om den bedste Verga (*non del miglior Verga*). Han henviser til Vergas noveller i *Vagabondaggio* og i *Don Candeloro e Compagni* og mener, at Verga her som der forfalder til *bozzetti*. Det er umuligt for os at godtage Russos dom, der synes betinget af, at kritikeren ikke har villet eller kunnet se, at de nævnte kapitler har ganske bestemte strukturelle funktioner inden for romanens komposition. For det første er don Ninì at opfatte som en *modfigur* til Gesualdo. Ninì er den negative side af den dyrkelse af ejendom, af *la roba*, som Gesualdo repræsenterer, og der ligger en besk ironi i det faktum, at det bliver Gesualdo, der finansierer den kvindekære barons udskejelser; en ironi, der understreges af det faktum, at baronens stiliserede elskovsbrev indleder

kapitel IV og altså af forfatteren med fuld virkning er placeret umiddelbart efter Isabellas fødsel, det barn, der er en frugt af Biancas kærlighed til Ninì. Desuden er Ninìs moder, baronesse Rubiera en parallelfigur til Gesualdo; hun repræsenterer den blinde vedhængen ved ejendom og penge, hvor Gesualdos holdning er åben, klar og principielt lykkelig – netop i modsætning til baronessens indelukkede, krampagtige, småborgerlige hagen sig fast i surt erhvervet rigdom. I disse kapitler findes ikke lyriske passager, der kan minde om Gesualdos lykkelige hyrdetime ved Canziria, midt blandt de levende rigdomme, han har skabt gennem målbevidst slid, og gennem sin kærlighed til den natur, der tillader ham at omsætte frugtbarhed til svulmende ejendom. Og i *kontrasten* ligger netop én af de væsentligste virkninger i denne roman, bondens poesi forstærkes ved dette satiriske sideblik til personer, der ikke har opfattet den virkelige storhed, der ligger i at arbejde og se frugterne af hændernes arbejde. Det må så tilføjes, at de to nævnte kapitler tillige tillader forfatteren at præsentere mange forskellige personer i det lille univers, i en koral fremstilling, der nok kan minde om visse passager i *I Malavoglia*, og hvor satiren, ironien er fremtrædende. Det er rigtigt, at Gesualdo træder tilbage i disse kapitler, at han »i det mindste ikke optræder som hovedperson« (*o almeno egli non campeggia come protagonista* 324), men han er dog nærværende, strukturelt set, ved kontrast, ved parallelisme. Også dette synspunkt kunde der blive lejlighed til at specificere.

Russo behandler derefter *Parte terza* og noterer hovedtemaerne: det er »romanen om Isabella«, hvortil kommer mastro Nunzios død (Nunzio er Gesualdos fader). Der henvises til Gertrude-afsnittet i Manzoni's *I Promessi Sposi*, og Russo mener at »det store forbillede hviler tungt over Vergas fantasi« (*il grande modello, si sente, incombe sulla fantasia del Verga* 325). Dette kan vel ikke afvises, men det føles dog som en noget fjern analogi: den perverterede grusomhed, der er karakteristisk for Gertrude, findes ikke hos Isabella, der kun er den lille provinspige, der har udnyttet sin faders rigdom til at skaffe sig en misundt og ombejlet position i klosterskolen. I øvrigt understreger Russo selv i det følgende, at der nok kan findes reminiscenser fra Manzoni i Vergas romaner, men han ønsker ikke at tale om påvirkning, om kilder (*fonti* 326): »Verga er blevet en selvstændig kunstner og både form og stof er nye og originale hos ham« (*come*

la sua forma, anche la sua materia è nuova e originale 325). De manzonismer, Russo finder i *Mastro-don Gesualdo* er, forekommer det mig, ganske uskyldige og røber ikke, at Verga på nogen som helst måde føler sig forpligtet af det store forbillede: sakrestanen Luca minder om den manzonianske Ambrogio, men kun i et glimt (hans passive beskæftighed under branden i første kapitel), og de sodede portrætter i *casa Trao* har kun en ganske fjern lighed med portrætterne af don Rodrigos forfædre i Manzonis roman. Der skal efter min opfattelse en forsvarlig portion god vilje til at erklære, at Vergas beskrivelse, hele hans beskrivelse af brandnatten (*tutta la descrizione della notte dell'incendio* 326) i første kapitel i *Mastro-don Gesualdo* minder om (*ricorda*) den forvirrede nat i Manzonis roman (*la notte manzoniana degli imbrogli* 326) – Bianca og Ninì skal således opfattes parallelt med Lucia og Renzo, hvilket ikke er muligt, da Ninì er en næsten anonym person i det pågældende kapitel, medens Renzo er alt andet end anonym i Manzonis kapitel VIII. Nej, det er ikke *hele* brandnatten, der står i Manzonis tegn, men derimod nok optakten, klokkeringningen, hvilket Russo ikke præciserer. Dette kan vises ved en fuldstændig konfrontering af de to tekster.¹⁾

I øvrigt er Russo godt tilfreds med romanen *Mastro-don Gesualdos* tredje del; han taler om »meget smukke sider« (*pagine assai belle* 327), hvor Isabellas vågnende sanselighed beskrives; specielt finder han, at de sider, hvor det falske i den spirende idyl mellem Isabella og den unge Corrado er beskrevet, er de bedste (*le pagine più felici* 328), og en anden heldigt formet episode er den, hvor de to unge er blevet opdaget, og Gesualdos tilbagetrængte vrede fastholdes i en vel gennemført beskrivelse. Jeg skal ikke komme nærmere ind på de følgende sider i Russos fremstilling: med udgangspunkt i Isabella-afsnittet i tredje del føres kritikeren til at diskutere kvinde-

¹⁾ Her kan vi blot antyde ligheden. *Manzoni*: »'Ding, dong, ding, dong', bønderne sætter sig med et spring op i sengene. Karlene der lå så lange de var på høloftet, spidser øren og rejser sig. 'Hvad er der på færde? Stormklokker? Er der ildebrand? Tyve? Røvere?' Mange kvinder tilråder og bønfaller mændene om ikke at røre sig og lade andre løbe; nogle står op og går hen til vinduet; sovetrynerne vender tilbage under dynerne, som om de gav efter for bønnerne, de mest nysgerrige og tapreste går ud for at tage høtyve og bøsser og løbe efter larmen; andre står og ser til.« *Verga*: »... Der lød en fælles klokkeklemten hen over de forskræmte hustage i mørket. – Nej! nej! det brænder! der er ild i Traos hus! Du hellige Johannes Døber! – Mændene kom løbende til, mens de råbte af fuld hals, med bukserne i hænderne. Kvinderne stillede lys i vinduerne, over hele den lille by blinkede det af lys, som om det var skærtorsdag, når klokken slår to om natten: det var så slemt, at håret måtte rejse sig på hovedet, selv hvis man så til på afstand.«

skikkelserne i romanen, specielt Diodata og Bianca, idet han sammenholder dem med Isabella og med andre kvindefigurer i forfatter-skabet: Maria i *Storia di una capinera*, Nedda i den »sicilianske skitse«, Mena i *I Malavoglia*. Det skal dog her fastholdes, at Russo principielt godkender tredje del, fordi hovedpersonen næsten overalt er nærværende og den største del af beretningen refererer til ham. Man kunde her måske i stærkere grad end det sker i Russos fremstilling, understrege det kontrasttema, der opereres med, ikke blot i de tilfælde, hvor Gesualdo har lejlighed til direkte at gribe ind over for datterens erotiske fantasteri, men også i modsætningen mellem den naturbeskrivelse, der knyttes til hovedfiguren: landskabet set som frugtbart og myldrende landbrugsområde, og den romantisk sensualistiske beskrivelse af det samme landskab set med Isabellas øjne (i kapitel II: egnen ved Mangalavite).

Russo fremhæver – og med en vis ret – at beskrivelsen af Isabella ikke overalt er udført med samme sikkerhed; han mener, at forfatteren her vakler en smule (*resta [. . .] un po'incerto e diviso* 329) mellem en upersonlig, ufølsom fremstilling af pigebarnets sjælelige reaktioner og den ironisk-polemiske fremstillingsform, der benyttes til at afbalancere idyllens sentimentale karakter. Der er næppe nogen grund til at diskutere dette nærmere, blot må det fremhæves, at denne roman i det hele har et polemisk-satirisk sigte, der bør tages med i betragtning i den endelige dom vedrørende bogens kvalitet som kunstværk, og Isabella-afsnittene spiller netop her en vigtig rolle. Det gælder ikke blot beskrivelsen af den unge Isabella til det øjeblik, da hun af økonomiske grunde må opgive sin sensualistiske drøm og lade sig vie til hertugen af Leyra, men også fremstillingen af dette ægteskabs første år således som den lejlighedsvis udfolder sig i romanens fjerde del. Jeg siger lejlighedsvis, for atter her er det Gesualdo-figuren, der står i rampelyset, og for en stor del er Isabellas ægteskabshistorie set med hans øjne. Men også mere selvstændige partier findes, idet man her med Russo må se dem som introduktion, som oplæg til den skildring, forfatteren havde planlagt og påbegyndt: romanen *La duchessa di Leyra*.

Men, altså fjerde del af *Mastro-don Gesualdo* er for Russo det afsnit, der for alvor beherskes »af én eneste grandios skikkelse« (*da un solo e grandioso fantasma* 333). Her samles romanens tråde, siger Russo, og de sidste 50 sider har noget episk, noget koncentre-

ret, en særlig flugt over fremstillingen, »som om den tragiske stemning der hviler over begivenhederne pisker kunstneren og jager ham fremad, griber ham i sin magtfulde malstrøm« (*quasi che l'atmosfera tragica degli avvenimenti punge e cacci l'artista, e lo prende nel suo vortice risolutivo* 333). Kritikeren bruger atter billeder, men her drejer det sig ikke om at etablere en æstetisk kategori, men om at beskrive et specifikt forløb inden for det sproglige kunstværk, der her behandles: der er fuld valuta for disse metaforer, og det kan være tilladt også at forsøge sig med andre: de enkelte sætninger, perioderne i tredje dels sidste kapitel følger hastigt efter hinanden, som om kunstneren selv lider og ånder med sin hovedfigur lige til det sidste øjeblik, da døden bringer ro til den forpinte sjæl, til det smertende legeme. Man kunde af Russos udtryk *vortice risolutivo* få den opfattelse, at dødsscenen gengives med heftig sprogføring, men det er ikke tilfældet: forfatteren har netop forstået at beherske dette forløb, iklæde det en sproglig form, der eliminerer melodramatiske fagter:

I mellemtiden blev don Gesualdo lidt roligere, han trak vejret noget kortere, begyndte at skælve, gjorde blot nu og da en styg grimasse og lå stift stirrende med vidt åbne øjne, Med ét stivnede han og lå helt stille.

Don Gesualdo intanto andavasi calmando, col respiro più corto, preso da un tremito, facendo solo di tanto in tanto qualche boccaccia, cogli occhi sempre fissi e spalancati. A un tratto s'irrigidì e si chetò del tutto.

Man mærker, at sproget stemmes ned, dæmpes, tonen er helt dagligdags, men netop derfor effektiv i æstetisk henseende. Dette gælder også den epilog, der følges og afslutter romanen: dagen der begynder påny (*La finestra cominciava a imbiancare*), tjenestefolkene rundt om, der med deres sædvanlige palaver akcepterer dødsfaldet, kommenterer det med obligate og enkle overvejelser over det at være født i fattigdom og dø som en fyrste, udtryk der er stereotype, ligger ordsproget nær. Denne sproglige beherskelse, denne uforstyrrelige sikkerhed røber en kunstner af høj karat. Russo sammenligner den citerede beskrivelse med don Rodrigos død i Manzonis roman, med fyrst Andreas død i »en berømt bog af Tolstoj«, det vil sige: *Krig og Fred*.

Russo giver herefter en analyse af døden som tema i hele romanen og ganske specielt af Gesualdos dødskamp i hele dens langsomme forløb, idet kritikeren fremhæver, at det her netop ikke drejer sig om en »overgang til et andet liv« (*trapasso* 343) men om »alts evige afslutning« (*fine eterna di tutto*). Tilbage bliver kun den ironiske epilog, vi før henviste til, og netop dette, denne dumpe ligegyldighed, understreger forestillingen om det absolutte ophør: »Aldrig før havde Verga ramt så dybt, i sin pessimisme« (*Mai il Verga aveva toccato, così fondo, nel suo pessimismo* 343).

Vergas pessimisme fører imidlertid, ifølge Russo, tillige til en polemisk-satirisk holdning, således som det tidligere er blevet nævnt, en polemiker, der efter Russos mening ikke fandtes i *I Malavoglia*, eller hvor han i alt fald var mere diskret og overbærende (*che non c'era nei Malavoglia, o dove era almeno più discreto e indulgente* 345). Den sidste sætning er nødvendig, for der findes nemlig en polemiker i *I Malavoglia*, og vi går gerne med til, at den polemiske tendens i denne roman er af mindre ætsende karakter, end tilfældet er i store dele af *Mastro-don Gesualdo*. Men Russo kan, på poesiens vegne, ikke lide denne ætsende polemik, denne bidende satire, eller han finder den i alt fald for stærk. Hertil er vel kun at sige, at Verga ikke ønskede at gentage romanen *I Malavoglia*, han vilde skrive en anden bog, der skulde foregå i et andet miljø, hvor de økonomiske modsætninger var af en helt anden og mere besk eller bidsk karakter end i *I Malavoglia*, mere hensynsløs, mere nådeløs. Derfor måtte tonen i den nye roman også blive *anderledes*, og det ses ikke, hvorfor der er så stor grund til at klandre forfatteren. Efter analysen fastholder Russo nemlig sin dom over »forholdet mellem de to romaner: Disse primitive menneskers tilværelse, som i Verga (*I Malavoglia*) havde haft en human og kærlig fortolker (*un interprete umano e affettuoso* 346), begynder nu at få kastet et tvelys (*una luce equivoca*) ind over sig, et lys, der blotter den provinsielle råheds løgne og skrøbeligheder (*le menzogne e le magagne dell'abbrutimento provinciale* 346). Verga er ikke længere i nådestand (*nelle condizioni di grazia e di clemenza* 346), således at han kan synge sin triste vise over al denne fattige nød og forvitrede angst« (*su coteste povere miserie e angosce disseccate*). Dette bekræfter nu Russo i hans iagttagelse (*osservazione* 346, før talte han om »dom«: *giudizio* 220), at i *I Malavoglia* finder man »kunstnerens menneskelige ligevægt fuldstændig og absolut«

(*pieno e assoluto l'equilibrio umano dell'artista* 346), medens det ser lidt anderledes ud i *Mastro-don Gesualdo*: selv om der endnu kan konstateres en ny og grandios bekræftelse på skribentens kvalitet, så får man dog en forudfølelse af, at hans kunstneriske virkekraft er nået frem til afslutningen (*se è ancora una nuova grandiosa affermazione dello scrittore, ci dà già il presentimento che la sua attività artistica è all'epilogo* 346). Det er ganske åbenbart, at Russo har attenueret sin tidligere fremsatte udtalelse: *osservazione* i stedet for *giudizio*, anvendelsen af et svagt ord som *presentimento*, der i høj grad svækker påstanden om, at Verga nu står ved sin kunstneriske epilog. Dette gælder i alt fald ikke *Mastro-don Gesualdo*.

Som en tilføjelse til Luigi Russos almindelige æstetiske vurdering af *Mastro-don Gesualdo* kom i 1941 hans afhandling *La lingua del Verga*, der er optaget i de senere udgaver af forfatterens *Giovanni Verga*. Den analyse, sprog og stil i romanen bliver underkastet, forekommer imidlertid for knap og for generel til at kunne give den indviede læser et billede af den skrivemåde, der karakteriserer *Mastro-don Gesualdo* over for *I Malavoglia*. Det er tillige vigtigt, at notere, at Russo ikke finder store forskelle mellem første og anden udgave af *Mastro-don Gesualdo* og mener, at »den nye periodes formel allerede nu ligger fast« (*il modulo del nuovo periodo ormai è ben fermo* 443). Det er dog klart for den, der i detaljer har sammenholdt de to tekster, at Verga i mange afsnit, særlig i de to sidste dele af den definitive udgave, har underkastet stilen en gennemgribende ændring, der gør, at romanen som helhed fremtræder med stor (i alt fald større) stilistisk konsekvens. Her skal der ikke gås i detaljer, og der henvises i almindelighed til en senere fremstilling om forholdet mellem de to versioner. Derimod har det interesse, i forbindelse med polemikken mod Russos æstetiske vurdering, at se på de få bemærkninger, der gælder sprog og stil i bogen. Hvis man skal definere »den nye periodes formel« grammatisk, siger Russo, er den netop »en mere udviklet fortællende periode« (*un periodo più spiegateamente narrativo*), og komparativen må nødvendigvis gå på *I Malavoglia* (og måske tillige visse af fortællingerne i *Novelle Rusticane*); i alt fald erklærer Russo, at Verga nu »forlader den indirekte fortællings form og taler i første person« (*abbandona la forma del racconto indiretto, e parla in prima persona* 444). Hertil er at bemærke, at der stadig i *Mastro-don Gesualdo* findes partier, hvor den »indi-

rette fortælle-måde« er udnyttet, og det vil kunne vises på hvilken måde og i hvilket omfang. Desuden forekommer bemærkningen om *første person* vildledende: det drejer sig afgjort ikke om en jeg-roman, hvor forfatteren selv er protagonist, men derimod stadig om en *fortæller* (der heller ikke rent grammatisk optræder i første person). Imidlertid skal Russos bemærkning forstås derhen, at romanen er gennemført som *forfatterfremstilling*, og således bør man opfatte Russos bemærkning om, at forfatteren »selv træder *in medias res*« (444); dog kommer kritikeren med en ganske væsentlig *attenuation* af denne bedømmelse ved at tilføje, at forfatteren »blot viser den skarpsindighed med stor retorisk mådehold at lade sit eget sprog præges af det sprog, som benyttes af hele gruppen af forskellige personer« (*avendo solo l'accortezza di contaminare con una temperanza di alto retorico, il suo con il linguaggio della folla dei vari personaggi* 444). Tilføjelsen er betydningsfuld, siger jeg, fordi den netop er en indrømmelse af, at der er en folkelig fortæller på spil, også i *Mastro-don Gesualdo*! Det hævdes så, at den »upersonlighed« (*l'impersonalità*) der er karakteristisk for *I Malavoglia* dermed opløses (*si dissipa*). Her må man stille det spørgsmål, om det ikke forholder sig således, at *I Malavoglia* netop *ikke* er upersonlig i stilen, fordi forfatteren dér har udnyttet den *inhærente fortæller*, der i mangt og meget deler padron 'Ntonis syn på tilværelsen. Således læst, opløser Russos *impostazione* sig til intet! Og det har ikke mere nogen værdi at udvikle, at den biografisk-narrative periode afveksler med den »mere egentlig episke periode« (*il periodo più propriamente epico* 444), nemlig der hvor hovedpersonen kommer frem på scenen, således at man her har en reminiscens (om end i mere fortættet form) af de lyriske perioder, der havde vist sig i noveller som *Malaria*, *La roba*, *Libertà*. Det er svært at se, hvori den biografisk-narrative periode adskiller sig fra den episke rytme, i alt fald burde dette eksemplificeres nøjere, end Russo har gjort det. Samme kritiker taler derpå om Vergas »veristiske periode«, hvor periode stadig skal tages i betydningen »sproglig sekvens«, men det eneste eksempel, der anføres på den specifikke verisme i *Mastro-don Gesualdo* er baron Ninì Rubieras (eller rettere Ciollas!) brev til skuespillerinden Aglae (II. del, kapitel IV). Russo forstår ikke, hvordan Verga overhovedet har styrtet sig ud i denne form for absurd verisme (*Quando mai il Verga si è abbandonato a queste forme di un così assurdo verismo?*

445). Det er ganske vist kun et isoleret eksempel, det drejer sig om (»heldigvis«: *per fortuna*, siger Russo), men han tager det dog som et vidnesbyrd om »en alvorlig indre nedbrydning« (*una grave erosione interna* 445), altså et tegn på, at kunstneren i Verga er ved at gå i forfald. Dette er i sandhed at skyde over målet, og Russo har ikke villet konstatere, at figuren Ninì har sin meget vigtige strukturelle rolle (kontrastfigur), og at det famøse brev har en polemisk satirisk funktion ved at være blevet placeret umiddelbart efter beretningen om Bianca, der føder hendes og Ninìs barn! – Vi er langt fra stilen i *I Malavoglia*, det skal indrømmes, men hvem har sagt, at Verga absolut skulde (eller burde) stile mod den samme udtryksform i den nye roman? og hvem har sagt, at det på forhånd vilde være umuligt for Verga at klare sig inden for en anden skrivemåde? Under alle omstændigheder: det er den litterære kritikers opgave at tage forfatteren på ordet, erkende hans intentioner inden for det enkelte værk og først derefter gå over til sammenligningen mellem de forskellige værker og med alle dokumenter i hånden afsige sin æstetiske dom. Det forekommer os, at Russo ikke i tilstrækkelig grad har gennemarbejdet fortælle-måden i *Mastro-don Gesualdo*, og han har handlet således, fordi han møder op med en æstetisk formel, der passer på *I Malavoglia*, men ikke nødvendigvis bør passe på *Mastro-don Gesualdo*. Denne roman forekommer os rigere og mere kompliceret, end Russo har villet se den. Den er anderledes end *I Malavoglia*, og det er kritikkens opgave at undersøge og nærmere definere denne forskel.

Attilio Momigliano, den anden kritiker og litteraturforsker, vi her har refereret til, foretrækker som nævnt *Mastro-don Gesualdo* frem for *I Malavoglia*. Hans fremstilling af forholdet mellem de to romaner har dog nuancer, som det vil være af interesse at undersøge. Hvad angår hans bedømmelse af *I Malavoglia* har vi tidligere haft lejlighed til at udtale os, idet det fremhæves, at Momigliano efter vor opfattelse har underkendt det kompositionsprincip, der ligger til grund for Vergas udarbejdelse af romanens enkelte kapitler og af sekvenserne inden for hvert enkelt kapitel. Det må dog straks tilføjes, at Momigliano – naturligvis – har blik for romanens høje kvalitet, men hans forbehold er lige så energisk fremstillet, selv om han efter den dom, der blev afsagt i hans *Impressioni di un lettore contemporaneo* (1928), er blevet en kende mildnet i den Verga-

monografi, han udarbejdede til 1949-udgaven af *Enciclopedia Italiana*, hvor han erklærer, at *I Malavoglia* (i forhold til *Mastro-don Gesualdo*: den større rigdom, der kan erkendes i *Mastro* i sproglig-stilistisk henseende, svækkes af den uharmoniske komposition), er »mere mager (i sproglig henseende) men mere sammenhængende« (*libro più povero e più coerente*). Men hovedsynspunktet er dog væsentligt det samme som i Momiglianos første kritiske gennemgang af *Mastro-don Gesualdo* i den lille bog *Giovanni Verga narratore* 1923. Her udvikles det, at der i begge romaner »er for mange overfyldte kapitler, for mange karaktertegninger, for mange ligegyldige dialoger i forhold til antallet af væsentlige samtaler, i forhold til fuldt udformede figurer og betydningsfulde scener« (*ci sono troppe scene affollate, troppi quadretti caratteristici, troppi dialoghi minuti, in confronto con i colloqui essenziali, con i personaggi completi, con le scene significative* 67). Som det ses, har Momigliano alvorlige indvendinger mod begge bøger, og han mener desuden, at det gælder for dem begge, at forfatterens »fantasi er fragmentarisk, skarp, spidsfindig, pittoresk og oversvømmer i alt for høj grad det felt, der burde være forbeholdt den konstruktive, solide og velovervejede fantasi« (*la fantasia frammentaria, incisiva, arguta, pittoresca invade troppo largamente il campo che dovrebbe essere riservato alla fantasia costruttrice, solida e pensosa* 67). Momigliano sammenligner nu de to romaner med Manzonis *I Promessi Sposi*, hvor man også nu og da kan finde »en noget fri arkitektur, der ikke altid er fasttømret« (*un'architettura un po' libera e non sempre compatta* 67). Men på den anden side fastholder han, at der rigtignok i bøger af denne kvalitet er en stærk enhed, en ensartet holdning m.h.t. sind og fantasi, der forlener selv de flygtigt tegnede figurer med dyb betydning. Heroverfor hævdes det så, at man i Vergas to store romaner ofte har indtrykket af en fantasi, der er mere blomstrende end kraftig (*più florida che potente* 68) og af en forestillingsevne, der ikke er tilstrækkelig disciplineret af en suveræn norm (*non abbastanza disciplinata da una norma sovrana* 68). Ud fra dette i alt væsentlig klassicistiske synspunkt finder Momigliano, at der er for megen »småsnak«, for megen »sladder« i begge romaner, og det faktum, at *chiacchiera* og *pettegolezzo* breder sig i dem, er for Momigliano en alvorlig fejl. Miljøets smålighed, der blot skulde tjene som folio for Gesualdos vældige sjælskraft og for

familien Malavoglias faste etik, breder sig over romanernes sider og »ender med at blive et kunstnerisk element med autonom betydning« (*un elemento artistico che ha un'importanza autonoma* 68). Altså, fejlen er, efter Momiglianos opfattelse, at Verga ikke har forstået at fastholde de rette proportioner i sin romankunst. Det forekommer mig, at Momigliano her med stor sikkerhed retter sit søgelys mod det væsentligste punkt: det er netop på dette område, som vi vilde kalde *det strukturelle*, at en kunstners kvalitet skal kendes. I en fuldstændig fremstilling kan man netop sætte ind her og godtgøre for *Mastro-don Gesualdos* vedkommende, at Verga trods kritikerens påstand, i alt væsentligt har haft en heldig hånd. Man kunde da forsøge at påvise, at Momigliano ikke har ret i, at kunstneren havde burdet »begrænse disse tætte og sønderhakkede samtaler en smule« (*rarefare un po' quelle conversazioni folte e trite* 69) for at give større råderum for »romanens sande kunstneriske værdi« (*la vera ricchezza artistica del romanzo* 69). Mod dette synspunkt, der som nævnt rammer noget væsentligt, vil vi sætte den hypotese, at *Mastro-don Gesualdo* ikke blot er skrevet for de mægtige lyriske passagers skyld, det er ikke blot en poetisk-lyrisk roman, det er også en poetisk-satirisk bog, og de to forskellige fundamentale stiltræk understøtter hinanden, sætter hinanden i relief. Denne dobbelthed (som også til en vis grad findes i *I Malavoglia*) forekommer os romanens *raison d'être*, og det er netop her, det kritiske hovedslag skal leveres. Vi tilføjer, at Momigliano, efter at have omtalt begge romaner på lige fod og tildelt dem de samme fordele og de samme fejl, kategorisk erklærer: »men *I Malavoglia* er ringere« (*Ma I Malavoglia sono inferiori* 70) og tilføjer, at der nok er et sind i denne roman, som i etisk henseende er grandioست, at der er scener, der er mere primitive, mere højtidelige (end i *Mastro-don Gesualdo*), men at der tillige er flere fejl, at den er noget mere slæbende (*trascinato*), noget mindre flydende (*fluida*), at den er et trægt misbrug af enkelthedens princip (*un abuso pesante della semplicità*). Heroverfor vil vi gerne fastholde Russos (og vort eget) synspunkt over for *I Malavoglia*, nemlig at det er en lyrisk-etisk roman af stor kvalitet, også i strukturel henseende, og at den humor (i visse tilfælde satire), som kommer til orde i bogen, ikke på nogen måde forrykker den kunstneriske ligevægt; med Luigi Russos ord i *Verga romanziere e novelliere* 1959: denne humor blander sig bestandig med de tragiske og smertelige toner i bogen (*si mescola*

continuamente a note tragiche e dolorose 196). Og på den anden side, med henblik på *Mastro-don Gesualdo*, vil vi fastholde over for Russo, at det er en bog af høj lyrisk-etisk kvalitet, men samtidig, og i langt højere grad end *I Malavoglia*, en satirisk roman. Vi kan nok akceptere Momiglianos syn på sproget i *Mastro-don Gesualdo* og sige, at det er blevet mere nuanceret, mere kompakt, mere energisk, end tilfældet er i *I Malavoglia*, men samtidig fastholder vi den positive bedømmelse af sproget i den sidstnævnte roman (hvor det er mere bøjeligt, mere indrettet på at bære den lyrisk-etiske stemning). De rigere nuancer, den større tæthed, den større kraft i Vergas sprog i *Mastro-don Gesualdo* har netop nøje sammenhæng med det nye emne og den nye struktur, der giver sig til kende i denne roman, og det er her vi vil sætte ind.

I denne kritisk-teoretiske ekskurs, som har forekommet os nødvendig, har vi ikke tilsigtet at give en komplet oversigt, endsige en komplet vurdering af de domme, der er blevet afsagt over de to store romaner, vi har omtalt. Vi henviser nu som før til Giorgio Santangelos bog *Storia della critica verghiana* 1954, 2. udg. 1960 og til hans noget kortere fremstilling i *I Classici Italiani nella storia della critica* vol. II, 2. udg. 1961 (1962), hvor man finder nuancerede kapitler om den store (men dog endnu overskuelige) Vergalitteratur. Vigtig er tillige Adriano Seronis *Verga* i serien *Storia della critica, diretta da Giuseppe Petronio* No. 25, 1960, der foruden den udmærkede kronologiske gennemgang af Verga-kritikken bringer en overordentlig nyttig antologi, hvor man finder et udvalg af de mest karakteristiske og mest fremtrædende afhandlinger inden for emnet.

Der er dog to kritikere fra den nyeste tid, der forekommer os at have særlig betydning. Det drejer sig om Natalino Sapegno og Giuseppe Petronio. Natalino Sapegno offentliggjorde i 1945 i tidsskriftet *Risorgimento* (I, 3. juni) sine *Appunti per un saggio sul Verga*, en afhandling, der senere er blevet indarbejdet i samme forfatters *Compendio alla storia della letteratura italiana* og i noget udvidet form trykt i et bind litteraturkritik *Ritratto di Manzoni ed altri saggi* 1961. Natalino Sapegnos synspunkt går i alt væsentligt ud på, at Verga nødvendigvis må forholde sig til det historiske forløb, som er baggrund for hans romaner, og det sociale element (*la socialità*), der er en væsentlig del af hans kunst, aldrig er social polemik, al-

drig fører frem til en kunst, der er revolutionær i politisk forstand; årsagen hertil er, at Verga ikke disponerer over en social ideologi, og konsekvensen er, at Verga bliver resignationens digter (*per questa mancanza di una precisa ideologia sociale, il Verga divenne il poeta della rassegnazione*), hans muse er resignationen, fortvivlelsen. Vi har nævnt dette synspunkt, fordi det er meget fremme i de sidste års debat om Vergas forfatterskab, og vi ønsker ikke at afvise det. Det er klart, at Verga som »empirisk personlighed« befandt sig i et ganske bestemt historisk forløb, og at dette historiske forløb (hvortil hører hele det kompleks, der betegner den italienske *risorgimento*, med de forskellige revolutionære bevægelser, der følger i dens kølvand) nødvendigvis har spillet en rolle for ham selv. Det er også rigtigt, at det afspejler sig i hans forfatterskab – og med større præcision i *Mastro-don Gesualdo* end i *I Malavoglia* – men det er ikke hovedtema i de to romaner. Selv i en novelle som *Libertà*, der gengiver en revolutionær situation, er det netop enkeltpersonernes reaktioner, der noteres og har den egentlige kunstneriske interesse. Dermed vil vi sige, at Sapegnos forslag om, at studere Verga specielt ud fra den sociale kunsts synspunkt er interessant, men næppe kan føre til en væsentlig nyvurdering af Verga som litterær kunstner. Formlen »resignationens og fortvivlelsens kunstner« kan læses ud af værkerne selv, uden at man behøver nogen social ideologi til at vise det. Og det faktum at Verga, som Sapegno fremhæver det, ikke selv har nogen social ideologi, viser netop, at synspunktet ikke kan føre den æstetiske kritik videre. Derimod kan synspunktet tillade, at benytte Vergas tekster som – litterære – kildekrifter til et vigtigt afsnit af Italiens nyere historie. Imidlertid har Sapegno foreløbig kun fremsat *appunti* til en studie over Vergas forfatterskab; man må afvente hans *saggio*, før det er muligt at se, om en nyvurdering er mulig på dette grundlag. Derfor har nærværende fremstilling nok refereret til de sociale forskydninger, der omtales i Vergas *Mastro-don Gesualdo*, men kun for så vidt som de optræder som litterære temaer i bogen. Dette synes også at være det resultat Gaetano Trombatore er kommet til i sin afhandling *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo 1960; Trombatore fastslår (p. 28), at Verga havde en overbevisning om det absolut nytteløse ved ethvert forsøg på at ændre menneskets livsbetingelser radikalt (*la persuasione dell'assoluta vanità di ogni tentativo inteso a*

mutare sostanzialmente la condizione umana) og definerer Vergas pessimisme som »en dyb fornemmelse for sjælelig ensomhed og livets ørkesløshed« (*il senso fondo della solitudine morale e dell' inutilità della vita*); han giver derefter sin formel for denne følelse af ensomhed og ørkesløshed: »nederlagets narcissisme« (*il narcisismo della sconfitta*) og udtrykker sig i baner, der ligger Sapegnos linie nær, idet han hævder, at denne nederlagsfilosofi hindrede Verga i at »skandere sin poetiske verden ud fra det episke digts stigende rytme« (*scandire il suo mondo poetico sul ritmo ascendente dell'epopea*, og tværtimod førte ham til at forme den på grundlag af »en umotiveret og bitter ironi« (*una gratuita e amara ironia* 29) eller give udtryk for den gennem »en ydmyget og undertrykt lyrik« (*un umiliato e soffocato lirismo*). Men Trombatore kommer med den vigtige tilføjelse, at han når han taler om Vergas *decadentismo*, ikke dermed vil rette nogen anklage mod digteren, men derimod blot erkende »den historiske grænse for hans poesi« (*i limiti storici della sua poesia*). Og, tilføjer kritikeren, poesien kan aldrig være negativ; for Verga gælder det blot, at nederlagets filosofi var den eneste vej ad hvilken han kunde nå frem til at give de udbyttede og undertrykte kunstnerisk liv.

I denne forbindelse henvises tillige til Pieter de Meijer, der i afhandlingen *La Sicilia fra mito e storia nei romanzi del Verga* (in »La Rassegna della letteratura italiana«, 67, serie VII, Numero 1 (Gennaio-Aprile 1963) pp. 116–128, der giver en overordentlig flintmærkende analyse af Vergas placering i forhold til det historiske forløb: Verga befandt sig *de facto* mellem to verdener, han vilde flygte fra den ene og kunde ikke vende tilbage til den anden; og de Meijer kan på grundlag af sin undersøgelse med vægt formulere sin definition af Vergas holdning over for det historiske forløb, der ligger bag ved hans sicilianske noveller og romaner: »en ustabil ligevægt mellem historisk *pietas* og en identifikation med det historiske forløb, som er umulig for ham« (*un equilibrio instabile fra pietas storica e impossibile identificazione* 128); og Verga vælger da netop et særligt perspektiv: »han vil forklare de besejredes problem, forklare døden, snarere end livet« (*vuole scoprire i vinti, la morte più che la vita*). Selve den idé, der finder udtryk i de Meijers udkast, er vel ikke ny, men den er nuanceret på en ny måde, og man må da også med den største interesse afvente hans »undersøgelse af

hver eneste episode i romanerne« (*lo studio di ogni singolo episodio dei romanzi*), netop fordi vi her står over for en historiker, der har gjort sig den ulejlighed også at skaffe sig litterærkritiske forudsætninger for sit arbejde med litteraturen som historisk dokument; og i dette tilfælde drejer det sig netop om at undersøge »den verghianske visions historiske relevans« (*la validatà storica della visione verghiana*).

Den anden kritiker Giuseppe Petronio beskæftiger sig direkte med *Mastro-don Gesualdo* i en afhandling, der først stod at læse i tidskriftet *La Rassegna d'Italia* III–IV (1948–49) og senere er blevet genoptrykt i bogen *Dall'illuminismo al verismo* 1962 (s. 223–306). Afhandlingens titel er *Lettura di Mastro-don Gesualdo* og dens emne er således principielt det samme, som vi har påtaget os i denne fremstilling. Der er grund til at fremhæve, at Petronio finder udmærkede formuleringer af de hovedtemaer, der er på spil i bogen: *la passione economica* og *la commedia della vita sociale*; det er klart, at også for os er »den økonomiske lidenskab« en udmærket definition af det, der bevæger hovedfiguren i romanen, og at »det sociale livs komedie« er en lykkelig formulering af det andet hovedtema, som vi også har hentydet til. Og det skal tillige straks fremhæves, at Petronio i sin fremstilling får lejlighed til at undersøge en række vigtige aspekter af fremstillingsformen i romanen: landskabets funktion, personkarakteristikken, fortælleformen, ordforrådet, fri indirekte stil, det dialektale element, således at han kan nå frem til en samlet karakteristik af Vergas sprog, der ikke er nogen jargon (*gergo*) ej heller en farve, der hist og her er malet på skiftende baggrund (*un colore spruzzato qua e là su un fondo diverso* 291; man bemærker billedstilen i kritikerens sprog, men kan nok forstå meningen og akceptere den!) men netop et *sprog*, der tillader skribenten at befri sig for enhver ydre konvention og kun adlyde sit eget talent, men dog således, bemærker Petronio, at forfatteren nu og da bliver sin egen slave, slave af det udtrykssæt, han selv skaber (*si farà schiavo di sè, di queste maniere ch'egli stesso si crea* 291/92). Der findes altså et forbehold i Petronios vurdering, og vi er parat til at optage diskussionen og eventuelt nuancere det kritiske resultat. Dette gælder også Petronios syn på romanens struktur, idet han hævder, at den episode, der har mindst sammenhæng med det øvrige, uden tvivl er skuespillernes ankomst og baron Rubieras

eventyr med Aglae; Petronio specificerer oven i købet sin analyse og erklærer, at den strukturelle forbindelse med romanen er meget svag og viser sig først hen mod slutningen, hvor det fortælles, at den unge baron for at holde sig gode venner med kvinden, tvinges til at stifte gæld hos bogens hovedperson; efter min opfattelse er den ikke blot dette rent ydre bånd mellem Aglae-episoden og den øvrige roman, og jeg har haft lejlighed til at fremhæve, at figuren Ninì Rubiera som helhed må opfattes som en kontrastfigur til Gesualdo, og dermed som bærer af modtemaet til *la passione economica*, således som Petronio selv har defineret det; og specielt for Aglae-episodens vedkommende må det fremhæves, at den i ganske særlig grad dyrker dette kontrasttema, der konstitueres som besk satire, kombineret med den humoristisk-sarkastiske beskrivelse af den provinsielle smålighed i det omgivende miljø; det er netop her, at tvillingetemaet *la commedia della vita sociale* (således som Petronio har defineret den) og *la passione economica* får sin mest markante udførelse.

Men i fremstillingens hele tendens ligger Petronios afhandling på linie med det resultat, jeg er kommet til gennem min »læsning af *Mastro-don Gesualdo*«; Petronio har villet give sin afhandling den på en gang beskedne og krævende titel. Krævende er den, fordi fortolkningen af *La Divina Commedia* netop i en kendt og solid italiensk tradition benævnes som *lettura*. Verga har endnu ikke fået sit permanente akademi, som den store florentiner, der eksisterer endnu ikke noget internationalt Vergaselskab – men *la lettura di Verga* har allerede givet smukke resultater, og Petronios fortolkning af *Mastro-don Gesualdo* hævder sig i dette miljø.

I Seronis før citerede bog om Vergakritikken fastslås det, at de to vigtigste tendenser i de senere år netop er undersøgelsen af det sociale element i Vergas kunst (d. v. s. den linie, som Sapegno, og formentlig også Seroni selv, ønsker at følge), og på den anden side den såkaldte »stilistiske kritik«, undersøgelsen af forfatterens sprog og stil (cf. Luigi Russos kapitel om Vergas sprog og Gino Rayas nyligt udkomne bog *La lingua del Verga*, Firenze 1962). Jeg for min part føler mig tiltrukket af den sidste form for kritik, men tilføjer, at jeg som Petronio ikke vil lade mig nøje med en ren stilundersøgelse, men at det indholdsmæssige aspekt bestandig må inddrages i undersøgelsen.

SLUTNING

Fremstillingen afsluttes her, skønt den egentlige undersøgelse af romanens detaljer og helhed nu først skulde begynde. Omridsene af en sådan undersøgelse kan dog ses: *Mastro-don Gesualdo* har nok en komposition, der minder mere om »normal« romanfremstilling end kompositionen i *I Malavoglia*. Men der er mange træk, der binder de to bøger sammen og fortæller, at de er fremgået af den samme inspiration: den folkelige fortællemåde, med bred udnyttelse af dækket direkte tale og »pseudo-objektiv beretning« findes i begge bøger, men gennemført med størst konsekvens i romanen om de fattige fiskere fra Acitrezza. Verga har dog kunnet fastholde de nævnte stilelementer i den nye bog og kombinere dem med en større episk bredde, der ikke forhindrer, at også romanen om Vizzini har lyriske højdepunkter af overbevisende karakter.

CITERET LITTERATUR

Værker af Giovanni Verga må søges i det alfabetiske register,
cf. i øvrigt s. 11 f., 16 f., 18, 23.

- Dante Alighieri: *La Divina Commedia*
Margareta Blidberg: *Mäster don Gesualdo* (svensk oversættelse af *Mastro-don Gesualdo*), 1964
Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, 1857
Gustave Flaubert: *L'Education Sentimentale*, 1869
W. A. Goethe: *Italianische Reise*
Alessandro Manzoni: *I Promessi sposi*, 1840
Jørn Moestrup: *La Scapigliatura. Un capitolo della Storia del Risorgimento*, 1966
Attilio Momigliano: *Giovanni Verga narratore*, 1923
Attilio Momigliano: *Impressioni di un lettore contemporaneo*, 1928
Attilio Momigliano: *Giovanni Verga* (artikel i 1949-udg. af *Enciclopedia Italiana*)
Pieter de Meijer: *La Sicilia fra mito e storia nei romanzi del Verga*, in: La Rassegna della letteratura italiana, 67, serie VII, no. 1, 1963
Giuseppe Petronio: *Lettura di Mastro-don Gesualdo*, in: La Rassegna d'Italia III-IV (1948-49). Også i: *Dall'illuminismo al verismo* (s. 223-306)
Giuseppe Petronio: *Dall'illuminismo al verismo*, 1962
Gino Raya: *La lingua del Verga*, 1962
Luigi Russo: *Giovanni Verga*, (1920) 1947, også 5. udg. 1955 citeres.
Luigo Russo: *Verga romanziere e novelliere*, 1959
Giorgio Santangelo: *Storia della critica verghiana*, 1954 (flere senere udgaver, righoldig bibliografi)
Giorgio Santangelo: Afhandling om Verga-kritikken, in: *I Classici Italiani nella storia della critica* II, 2. udg. 1962
Natalino Sapegno: *Appunti per un saggio sul Verga*, in: Risorgimento I (3. juni 1945)
Natalino Sapegno: *Compendio alla storia della letteratura italiana*, 1946 (5. udg.)
Natalino Sapegno: *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, 1961
Leonardo Sciascia: *Pirandello e la Sicilia*, 1961
Adriano Seroni: *Verga*, 1960 (i serien: *Storia della critica diretta da Giuseppe Petronio*, No. 25)

- Charles S. Singleton: *The Vistas in Retrospect*, in: Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi 2, 1, Firenze 1965, s. 279–304.
- Hans Sørensen: *Giovanni Vergas sicilianske realisme. Komposition, personskildring og fortæller i romanen I Malavoglia*, 1961
- Hans Sørensen: *Siciliansk prosa. Studier i Giovanni Vergas første romaner og noveller*, 1959
- Bonaventura Tecchi: *L'Isola appassionata*, (1945) 1961
- L. Tolstoj: *Krig og Fred* (originaludg. 1865–1869)
- Giuseppe Tomasi di Lampedusa: *Il gattopardo*, 1959
- Gorizio Viti: *Verga verista*, 1966
- Emile Zola: *L'Assommoir*, 1877
- Emile Zola: *Germinal*, 1895

PERSON-, VÆRK- OG SAGREGISTER

(Værktitler i kursiv)

- Acitrezza 8, 63, 64, 89
»afsked fra hjemmet« 56
Aglæ 47, 48, 55, 80, 88
Agostino 38
Agrippina Macri 34
Aischylos 7
Alessio 32, 48
Ambrogio (person hos Manzoni) 75
Amore e Patria 11
Andrea (person hos Tolstoj) 77
apotekeren 46
Appunti per un Saggio sul Verga
(Sapegno 84)
Avvocato fiscale 30
Azienda Verga 24
- Balzac, Honoré de 11
Barabba, se Giuseppe Barabba
barnedåb 48
Baudelaire, Charles 11
Bergson, Henri 41, 65
Bianca Trao 30, 31, 32, 33, 34, 35,
36, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 68,
69, 71, 72, 74, 75, 76, 81
»biografisk beretning«
biografisk-narrativ roman 42, 80
Biviere de Lentini 26
bozzetto 66
brandnatten 30, 36, 37, 49, 75
bryllupsdag 43, 69
Buccheri 8
Bugno (l'arciprete) 34, 35
Burgio (Fortunato) 31, 38, 40, 51
- Caltagirone 8, 24
Camemi 38, 39
Canali 47
Canziria 38, 39, 41, 42, 43, 54, 68,
74
Capitana (la) 35
Capitano (il signor) 30
Capitano d'Arme 48
Carboneria 44
Carlentini 24
Catalnisetta 24
Catania 11, 24, 25, 29
Cavalleria rusticana 8, 13
Cavalleria rusticana (skuespil) 17
Cavalleria rusticana (Mascagni) 17,
23
Cavalleria rusticana ed altre novelle
16
Certi argomenti 12
Ciolla 32, 42, 46, 48, 80
»circolata melodia« 16, 61, 65
Cirmena, se Sarina Cirmena
Cola 38
Compendio alla storia della letteratura
italiano (Sapegno) 84
Corrado la Gurna 50, 51, 52, 75
Cos'è il Re 17
Cosimo (il legnaiuolo) 30
Croce, Benedetto 63
- Dall'illuminismo al verismo*
(Petronio) 87
De Amicis, Edmondo 76
de Meijer, Pieter 86

- De Meis 62
Der Erwählte (Thomas Mann) 58
 De Roberto, Federico 8
 De Sanctis, Francesco 9
 dialekt 10
 Diego Trao 30, 32, 33, 36, 37, 46
Di là del mare 17
 Diodata 39, 41, 46, 53, 54, 55, 56, 57, 68, 76
 Diodatas sønner 41, 54
 disjunktionsteknik 37
Divina Commedia (Dante) 62, 65, 69, 88
Don Licciu Papa 17
Drammi intimi 17, 23
 durée réelle 41, 65
 dødsscene 15, (28), (46), 51, 54, 57, 77, 78
- eksposition 36,43
 Empedokles 8
Enciclopedia Italiana (artikkel af Momigliano i) 82
Eros 11, 12
 Etna 8, 26
Eva 11
- Fantasticheria* 25
 Ferdinando Trao 30, 34, 36, 50
 Fifi Margarone 35, 36, 47, 48
 Filippo Margarone 31, 41, 44
 Fiumegrande 68
 Flaubert, Gustave 11, 23
 forfatterfremstilling 80
 forløb 64
 fortæller 15, 16, 36, 56, 80
 »fortællerberetning« 50
 Francofonte 24, 25, 26
 »frugtbart punkt« 43
 fødselsscene 47, 49, 74
- Gerbino 32
 Gertrude (person hos Manzoni) 74
 Gesualdo 17, 18, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 82
- Giacalone 30, 31
 Giovannina Margarone 35
Giovanni Verga (Russo) 17, 61, 79
Giovanni Verga narratore (Momigliano) 82
 Girolamo dei Mercenari 45
 Giuseppe Barabba 34
 Giuseppina Alòsi 34, 49
Gli orfani 17
 Goethe 7
 Grazia (gnà) 42
Guerra di Santi 13
 Guglielmino, Francesco 10
- helgenfest 33–36, 37, 43
 hertugen af Calabrien 44
 historie (»inden for historien«) 42
 historisk forløb (kronologi) 42, 54, 70, 72
 historisk roman 71, 72
 historisk sandhed 45
 »højdepunkt« 15, 36, 39, 43, 69, 70
 Hölderlin 8
- I Carbonari della Montagna* 11
 »ideal beretning« 65
I Galantuomini 17
Il come, il quando e il perché 13, 16
Il gattopardo (Tomas di Lampedusa) 9, 10
Il marito di Elena 16, 23, 60, 67
Il mistero 17
Il Reverendo 17
I Malavoglia 5, 8, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 25, 27, 29, 31, 36, 37, 42, 44, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89
I Malavoglia (familien) 83
 impersonalità 80
Impressioni di un lettore contemporaneo (Momigliano) 81
Inferno (Dante) 61, 62
 inhærent fortæller 80

- »inhærent tid« 71, 72
 in medias res 30, 80
I Promessi sposi (Manzoni) 14, 74, 82
I ricordi del Capitano d'Arce 17, 22
 Isabella (Motta e Trao) 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 71, 74, 75, 76
Italianische Reise (Goethe) 7
I Vinti 10, 17

 jeg-roman 80
Jeli il pastore 13, 14, 25

 kirkescene 41, 43
 kolera 50, 52
 konnektionsteknik 37, 51
 kontrast(tema) 19, 47, 48, 74, 76, 81, 88
 »koralt princip« 29, 30, 74
Krig og Fred (Tolstoj) 77
 kronologi 64, 65
 kronologisk konnektion 51
 kronologisk struktur 70

La Sicilia fra mito e storia nei romanzi del Verga (de Meijer)
La coda del Diavolo 12
La duchessa della Gargantas 18
La duchessa di Leyra 10, 20, 76
La lingua del Verga (Raya) 88
La lingua del Verga (Russo) 79
La lupa 13, 25
La Marea 17, 18, 21
La roba 8, 17, 25–29, 80
L'Assommoir (Zola) 14, 15, 16, 18
 Lavinia Zacco 53
L'Education Sentimentale (Flaubert) 61
 Lentini 24
 Leopardi, Giacomo 68
Le Roman expérimental (Zola) 16
Les Soirées de Médan (Zola, etc.) 16
Le Storie del castello di Trezza 12, 13
Lettura di Mastro-don Gesualdo (Petronio) 87

 Leyra (il duca di), Gesualdos svigersøn 52, 56, 76
Libertà 8, 17, 72, 80, 85
 Liccio Papa (don) 30, 46
 licitation 34, 38, 40, 44, 71
 Licodia Eubea 25
 Limòli (il marchese) 32, 34, 45, 52
 lineær sammenhæng 36, 37
L'isola appassionata (Tecchi) 7, 13
L'onorevole Scipioni 18, 20
 Luca (il sagrestano) 30, 41, 42, 68, 75
 Lucia (person hos Manzoni) 75
L'Uomo di lusso 18, 20
 Lupi (il canonico) 30, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 41, 44, 46
 lyrisk-etisk roman 83

 Macri (zia) 30, 34
Madame Bovary (Flaubert) 16, 23, 61
Malaria 17, 80
 Mangalavite 24, 50, 51, 76
 Mann, Thomas 8, 58
 Manzoni, Alessandro 8, 10, 14, 74, 77, 82
 manzonisme 75
 Marchese (en hund) 33
 Margarone (familien), se også Filippo
 Margarone, Fifi, Giovannina, Mita, Nicolino 31, 35, 36, 48
 Margarone (la) 35
 Maria (person i *Storia di una capinera*) 76
 Mariæ Himmelfart 45
 Maruzza (person i *I Malavoglia*) 70
 Mascagni, Pietro 13, 17
Mastro-don Gesualdo 5, 8, 11, 15, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 29, 31, 37, 42, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89
 første version (af Mastro-don Gesualdo) 17, 23, 24, 60, 79
 Mazzarò 17, 25, 26, 27
 medietas 15, 43, 58

- Mena (person i *I Malavoglia*) 70, 76
 Mèndola (il barone) 30
 metafor (i kritik) 63, 77
 Milano 11, 12, 24
 Mita Margarone 35
 Moestrup, Jørn 12
 Momigliano, Attilio 59, 60, 70, 81, 82, 83
 Mommino Neri 48
 Mondadori (forlag) 61
 Motta (familien), se også Nunzio Motta, Speranza Motta, Santo Motta, Gesualdo Motta 30
 Månenatten (hyrdetimen) 39, 69, 74

 Nanni l'Orbo 30, 45, 51
 Nardo 40
 Nedda 11, 12, 13, 23, 66
 Nedda (person i *Nedda*) 76
 »nederlag« 86
 Neri (il notaro) 35, 41, 46
 Nicolino Margarone 35
 Nini Rubiera 30, 31, 32, 35, 44, 47, 38, 53, 54, 55, 74, 75, 80, 81, 87
Novelle rusticane 17, 23, 25, 60, 67, 68, 72, 79
 'Ntoni (person i *I Malavoglia*) 15, 56
 Nunzio Motta 31, 40, 44, 50, 51, 74

 oratio directa 15
 oratio indirecta 15
 oratio tecta 15

Padron 'Ntoni 18
 Padron 'Ntoni (person i *I Malavoglia*) 8, 19, 29, 80
 Palermo 7, 50, 52, 53, 56, 58, 71
 Pallante 48
 Paola, Salvatore 17
Pane nero 16, 17
Paradiso (Dante) 65, 69
 parallelisme 74
 Passaneto 26
 Passanitello 26
 Pelagatti 30, 45

Pentolaccia 13
 Per Gynt 41
Per le Vie 17, 23
 Perroni (Lina e Vito)
 pessimisme 78
 Petronio, Giuseppe 84, 87
 Piana di Catania 26
 Piazza Armerina 24
 Pirandello, Luigi 7
Pirandello e la Sicilia (Sciascia) 8
 Pirtuso (il sensale) 32, 38
 Pius IX 54, 55, 71
 poetisk-lyrisk roman 83
 poetisk patos 62
 polemisk-satirisk holdning 78, 81
Primavera 12
Primavera e altri racconti 12, 16
 Proust, Marcel 11
Purgatorio (Dante) 61

 Raya, Gino 88
 Renzo (person hos Manzoni) 14, 75
 Reseconne 26
 revolution 44, 45, 53, 54, 55
Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia (Trombatore) 85
 Risorgimento 8, 17, 85
Ritratto di Manzoni ed altri saggi (Sapegno) 84
 Rodrigo (person hos Manzoni)
 Romain, Jules 11
 Rosaria 32
 Rubiera (la baronessa), se også Nini Rubiera 30, 31, 32, 33, 37, 48, 49, 74
Rosso Malpelo 13, 14
 Russo, Luigi 11, 17, 39, 42, 47, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 88

 Salonia 51, 53
 San Giovanni (kirke) 30
 San Gregorio 42
 Santangelo, Giorgio 84
 Santo Motta 31, 38, 41, 45, 46, 51

- Sapegno, Natalino 84, 85, 86, 88
 Sarina Cirmena 30, 50, 52
 sarkasme 62
 Scapigliatura 12
 scepticisme 62
 Sciascia, Leonardo 8
 Scipioni 19
 Scott, Walter 8
 Seroni (Adriano) 84, 88
 Sganci (casa) 34
 Sganci (zia) 30, 34, 44
 Sicilien 7, 8, 9, 10, 11, 13, 24, 26, 27, 54, 69, 72
 Singleton, Charles 65
 Siracusa 24
 »situationer« 37
 »skitse« (se også bozzetto) 11, 12, 13, 23, 66
 socialt element 84f.
 Sonzogno (forlag) 17
 Speranza (Motta) 31, 38, 40, 41, 50, 51, 52
 sprog 20, 60, 63, 64
 stil 21
 stile indiretto libero 49, 50, 54
Storia della critica verghiana (Santangelo) 84
Storia dell'asino di don Giuseppe 17
Storia di una capinera 11
 »Studi Verghiani« 11
 style indirect libre 15
Sulle lagune 11
 Sorensen, Hans 13, 23, 59, 60
 Tavuso (dottore) 30, 31
 Tecchi, Bonaventura 7, 8
 tiden som forløb 42
 tiden som syntese 65
 tidsangivelse 52, 70
Tigre reale 11
 Titta (il barbiere) 35
 Tolstoj 77
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 9, 10, 11
 Trao (familien), se også Bianca Trao, Ferdinando Trao, Diego Trao 30, 42
 Treves (forlag) 24
 Trombatore, Gaetano 85, 86
Una peccatrice 11
Vagabondaggio 17, 23
Verga (Seroni) 84
 Verga, Giovanni, passim
 Verga, Pietro 24
Verga romanziere e novelliere (Russo) 83
 verisme 80
Vita dei campi 13, 16, 23, 25
Vita militare (De Amicis) 66
 Vito Orlando 31
 Vizzini 8, 22, 24, 25, 26, 29, 50, 68, 71, 72, 89
 X (novelle af Verga) 12
 »ydre kronologi« 42, 52
 Zacco (il barone) 32, 33, 35, 44, 53
 Zola, Emile 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22
 årstal 44, 45, 46, 50, 65, 66, 70, 71