

«Gli sembrava che della Donna ce ne fosse più in quei ricordi». Felicità e libertà nel *Don Giovanni in Sicilia*

"It seemed to him that there was more of the Woman in those memories." Happiness and freedom in Don Giovanni in Sicilia

GIUSEPPE D'ANGELO

Giuseppe D'Angelo è dottorando in Studi Umanistici presso l'Università degli Studi di Palermo, con una ricerca dedicata a *Popolo e letteratura in Italia* di Giuseppe Cocchiara. Dal 2021 collabora con l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari – il Museo delle Marionette Antonio Pasqualino e partecipa ai lavori dell'Edizione Nazionale delle opere di Cocchiara. I suoi interessi si concentrano sui rapporti tra letteratura e antropologia e sull'opera di Vitaliano Brancati.

ABSTRACT

Il saggio analizza *Don Giovanni in Sicilia* di Vitaliano Brancati come esempio complesso e problematico di romanzo di formazione. Muovendo dalle prospettive critiche di Franco Moretti e Domenica Perrone, il lavoro mostra come la tensione tra felicità e libertà diventi il fulcro della *Bildung* di Giovanni Percolla, sospeso tra l'anelito all'autonomia individuale e l'adesione ai codici sociali e coniugali. La "teoria del malinteso" rivela la fragilità delle illusioni che nutrono il desiderio e ne svelano la natura mediata e ambivalente. Attraverso un confronto con il modello tradizionale del *Bildungsroman*, il saggio evidenzia come la parabola di Giovanni non si risolva in una sintesi pacificatrice ma in un finale aperto, segnato da regressione e ambiguità. Il ritorno a Catania sancisce la mancata evoluzione del protagonista e la convivenza irrisolta di pulsioni contraddittorie, sfidando la linearità del percorso formativo. La dialettica tra desiderio e realtà, felicità e libertà, si configura così come dispositivo critico per esplorare l'identità borghese e i suoi limiti, in un romanzo che si interroga sui compromessi dell'età adulta e sull'impossibilità di conciliare l'autenticità del desiderio con la stabilità sociale. In questo quadro, la scrittura di Brancati si distingue per un'ironica consapevolezza, capace di far emergere la verità dei personaggi proprio attraverso la complessità e le contraddizioni della loro esperienza.

Parole chiave: *Bildungsroman*, Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, felicità, libertà

The essay examines Vitaliano Brancati's Don Giovanni in Sicilia as a complex, problematic example of the Bildungsroman. Drawing on critical analyses by Franco Moretti and Domenica Perrone, it explores how the tension between happiness and freedom becomes the novel's central axis, embodied in Giovanni Percolla's struggle between individual autonomy and social or marital codes.

The “teoria del malinteso” reveals the fragility of the illusions that sustain desire, exposing its mediated and ambivalent nature. By comparing Brancati’s work to the classical Bildungsroman model, the essay highlights how Giovanni’s journey does not culminate in a reconciliatory synthesis but rather in an open-ended, regressive conclusion. His return to Catania marks a failure of personal growth and the unresolved coexistence of contradictory drives, challenging the genre’s linear narrative arc. The dialectic between desire and reality, happiness and freedom, emerges as a critical lens to interrogate bourgeois identity and its limits. In this context, Brancati’s writing stands out for its ironic awareness, revealing his characters’ truth through the complexity and contradictions of their experience.

Keywords: *Bildungsroman*, Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, happiness, freedom

Introduzione

Tra le opere meno indagate della produzione di Vitaliano Brancati, *Don Giovanni in Sicilia* si configura come uno strumento privilegiato di analisi critica, atto a misurare con particolare precisione quello scarto che, nel suo articolato universo narrativo, separa in modo netto la dimensione concreta dell’esperienza quotidiana dall’immagine sovente edulcorata e illusoria che di essa coltivano i singoli personaggi. In tale prospettiva, la “teoria del malinteso” individuata da Domenica Perrone (cfr. 1997: 63–86) non si propone unicamente come un’efficace chiave interpretativa, ma si impone quale vero e proprio nucleo pulsante di una tensione strutturale e irriducibile: quella, cioè, che si instaura tra l’anelito verso un’esistenza sublimata o idealizzata e l’ineluttabile urto con la dimensione del reale, sovente prosaica e deludente. Attraverso questa dialettica complessa, il romanzo del 1941 non si limita a interrogare la rappresentazione del quotidiano, ma svela in controluce il moto interiore dei suoi personaggi, imprigionati in un ininterrotto rincorrersi di immaginazione e disincanto, un movimento che si lascia agevolmente ricondurre a precisi modelli narrativi, primo fra tutti quello del *Bildungsroman* o romanzo di formazione.

Benché la critica abbia in più di un’occasione sottolineato — non sempre senza fondamento — una certa tendenza alla bidimensionalità quasi marionettistica (cfr. Anceschi 2010: 370 e ss.) che caratterizzerebbe i personaggi brancatiani¹ almeno sino alla pubblicazione de *Il bell’Antonio*, non si può nondimeno trascurare come il *Don Giovanni in Sicilia* attribuisca un rilievo decisivo al processo evolutivo del suo

¹ La letteratura sui personaggi brancatiani è piuttosto circoscritta. Luciano Anceschi (2010) è stato tra i primi a evidenziarne la dimensione caricaturale, a causa della scarsa profondità nella loro caratterizzazione. Al contrario, scrittori come Mario Pomilio (1967) hanno sottolineato l’intento prettamente morale alla base dell’utilizzo di “caratteri”, collegandosi al saggio brancatiano *Il comico nei regimi totalitari*. Leonardo Sciascia (2000) ha invece sostenuto che i personaggi di Brancati non fossero affatto delle caricature, ma che risultassero perfettamente funzionali alle esigenze realistiche dello scrittore. Più recentemente, Valeria Giannetti (2002; 2018), riprendendo le teorie di Gérard Genette, ha rivalutato ulteriormente la costruzione dei personaggi in Brancati, interpretandoli come “significanti discontinui”.

protagonista, Giovanni Percolla, la cui vicenda si dipana lungo un itinerario narrativo che lo conduce, per impiegare le parole di Michail Bachtin, al «momento del *divenire sostanziale dell'uomo*» (Bachtin 2000: 205). Tale traiettoria si sviluppa attraverso un processo graduale di presa di coscienza, che raggiunge il suo apice nella fase successiva al matrimonio. È in questo momento che il romanzo si carica di una tensione profonda, scaturita dal conflitto insanabile tra la libertà vissuta prima del vincolo coniugale e la promessa di felicità che quel vincolo dovrebbe garantire. Un dualismo, questo, che attraversa l'intero arco evolutivo del protagonista e finisce per mettere radicalmente in discussione gli esiti stessi del suo percorso formativo. Questa tensione, infatti, non si limita a incrinare la *Bildung* intrapresa con apparente linearità, ma costringe Giovanni a confrontarsi con la natura più intima e problematica del suo desiderio amoroso, rivelando in modo impietoso l'ambiguità e la fragilità delle sue aspirazioni.

Pur tenendo conto delle riserve avanzate dalla critica — alle quali si è già fatto cenno — risulta oggi legittimo rivalutare l'itinerario esistenziale del protagonista come un autentico percorso formativo. Prima, dunque, di procedere a un'analisi più articolata dei nuclei tematici centrali dell'opera, è opportuno sottolineare come il *Don Giovanni in Sicilia* possa essere a pieno titolo considerato un romanzo di formazione, nonostante le apparenze e le letture riduttive che ne hanno, talvolta, limitato la portata interpretativa.

1. Un romanzo di formazione

All'interno del romanzo brancatiano si può effettivamente riconoscere l'intera costellazione di elementi topici propri del *Bildungsroman*, configurando così un tessuto narrativo che, pur mantenendo una sua specificità culturale e storica, si salda con quella tradizione europea che ha codificato la forma del romanzo di formazione. Si pensi, anche solo in ordine sparso, all'allontanamento dalla casa avita e dalle radici familiari, al periodo di erranza e di ricerca identitaria, alla centralità attribuita all'innamoramento e al matrimonio, nonché alla volontà di riscatto e di miglioramento della propria condizione — quella tensione verso la cosiddetta ascesa sociale che tanto ha segnato la modernità letteraria. Tuttavia, più di ogni altro elemento, occorre soffermarsi sulla figura del protagonista, la cui parabola esistenziale si rivela essere il fulcro intorno al quale si struttura un intreccio interamente incentrato sul suo processo di crescita e di educazione morale e sentimentale. Una forma che, in altri termini, si propone come la giustificazione stessa del percorso evolutivo del personaggio e del suo sviluppo complesso e stratificato. Franco Moretti, in un celebre saggio dedicato al romanzo di formazione, ha individuato l'insieme delle caratteristiche fondamentali del *Bildungsroman* (cfr. Moretti 2020: 3–15) che, a grandi linee, possono essere così sintetizzate: (1) la centralità del quotidiano come materiale narrativo, (2) l'appartenenza borghese del protagonista, (3) la realizzazione del processo formativo al di fuori delle co-

strizioni del contesto lavorativo, (4) l'assenza pressoché totale di problematiche politiche, (5) un finale che tende a rappresentare il compimento — o, in alternativa, il fallimento — del cammino di formazione.

In primo luogo, la rilevanza attribuita alla vita quotidiana, che si inserisce a pieno titolo nella tradizione del realismo così come è stata delineata da Erich Auerbach (cfr. 2003), conferisce alla quotidianità dell'eroe una dimensione che si configura non tanto come semplice scenario, quanto come diretta emanazione — se non addirittura conseguenza — della sua interiorità. La vita di ogni giorno diviene, in questo senso, il luogo privilegiato nel quale si esprime la parte più autentica e sincera del personaggio, espressione di un'esistenza la cui «bussola è la felicità personale» (Moretti 2020: 39), orientata verso quella familiarità che, nella logica del genere, si erge a garanzia di autenticità e coerenza. In questa prospettiva, il romanzo di Brancati si colloca in un rapporto di piena consonanza con il genere di riferimento, e anzi si potrebbe sostenere che *Don Giovanni in Sicilia* non si limiti a rappresentare una semplice "cultura" del quotidiano, ma si spinga fino a elaborarne un vero e proprio "culto", come risulta emblematicamente testimoniato dal comportamento delle sorelle di Giovanni, le quali osservano con un rispetto quasi maniacale la sua routine e le sue abitudini (cfr. Brancati 2003b: 385–422). Certo, se lo si paragona alla grande tradizione romanzesca del Settecento e dell'Ottocento, animata da istanze eminentemente realistiche, la quotidianità nel romanzo brancatiano assume un valore in larga misura simbolico, rimandando a quell'Ottocento borghese che l'autore tante volte ha idealizzato e mitizzato nella sua produzione. Si pensi, a tal proposito, ai racconti che accompagnavano la prima edizione del romanzo — *Rumori, Una serata indimenticabile, Pipe e bastoni, La vecchia stampa, Il bacio, I due mondani e Nemici* — o ancora a prose come *I piaceri della maldicenza*, che confermano la centralità di questo orizzonte valoriale e simbolico all'interno dell'immaginario brancatiano².

L'estrazione borghese del protagonista, sulla quale Moretti si sofferma a lungo — sviluppando riflessioni che trovano un importante antecedente nelle

2 Sull'importanza dell'Ottocento borghese come sfondo ideale e matrice di valori nell'opera in questione — un Ottocento, va precisato, non ricostruito in modo pedissequamente realistico, ma piuttosto trasfigurato dall'autore in un'epoca di gentilezza, rigore morale e alta caratura etica — si vedano anzitutto lo studio di Francesco Spera (1981: 70–72), che insiste sul carattere edificante di questo modello storico-letterario, e quello di Vito Titone (1979: 40–42), che ne evidenzia la funzione paradigmatica nell'offrire un sistema di riferimento morale alternativo alla crisi dei valori contemporanei. Un'analisi più recente e articolata è proposta da Sabine Verhulst (2016c), la quale ricostruisce le strategie narrative e ideologiche attraverso cui l'autore rielabora il mito borghese ottocentesco, enfatizzandone la dimensione di "età della cortesia" e di sobrietà etica. Si veda inoltre il lavoro di Salvatore Zarcone (1991: 66 e ss.) per un approfondimento sulle implicazioni socioculturali di questa operazione di risemantizzazione, con particolare attenzione alla tensione tra idealizzazione storica e consapevolezza critica dei suoi limiti.

teorie critiche di György Lukács³ — e che costituisce una delle più significative innovazioni del romanzo moderno, risalta pienamente nel testo brancatiano: Giovanni Percolla si configura, infatti, come un borghese a tutti gli effetti. Al padre fu conferito il titolo di commendatore (Brancati 2003b: 396, 463), mentre lo stesso Giovanni viene insignito dell'onorificenza di «cavaliere della Corona d'Italia» (ivi, 441); inoltre, il riferimento al «podestà di Mascali» (ivi, 413), cui le sorelle dovrebbero inviare un telegramma per favorire il fratello nella ricerca di una moglie, lascia chiaramente intendere come la buona reputazione della famiglia Percolla non si limiti alla sola città di Catania, ma si estenda anche ai centri limitrofi, delineando un orizzonte di riconoscimento sociale che travalica i confini cittadini.

Se si prende poi in considerazione il ritratto del tipico eroe da *Bildungsroman* proposto da Moretti — «Giovane, maschio, appena inurbato, celibe, intellettuale, socialmente mobile e indefinito» (Moretti 2020: 7) — emergono ulteriori, significative corrispondenze con il protagonista brancatiano. Tutti questi tratti, infatti, si ritrovano nella sua figura, benché il carattere “intellettuale” possa apparire, a prima vista, il più problematico e meno persuasivo. Tuttavia, considerando che durante la sua permanenza a Roma egli trascorre più di una giornata al caffè Aragno in compagnia dell'amico e scrittore Luciano Taglietta, e che successivamente, a Milano, ospita nel salotto di casa un eterogeneo cenacolo di uomini di lettere e scienziati — tra cui figurano gli «scrittori Luisi, Marinelli e Valenti» (Brancati 2003b: 459), oltre al celebre scienziato «l'Eccellenza Fabio Rosari» (ivi: 468) —, tale rappresentazione risulta tutt'altro che fuori luogo, contribuendo anzi a delineare una fisionomia perfettamente coerente con il modello dell'eroe tipico del romanzo di formazione.

Per quanto riguarda l'irrilevanza del lavoro nel processo formativo del protagonista, Moretti osserva che, nel *Bildungsroman*, tale processo «è collocato ostentatamente al di fuori dell'attività lavorativa. Non è lavorando che ci si forma» (Moretti 2020: 28). Si tratta di un'osservazione particolarmente illuminante, se si considera che il fine — e, potremmo dire, la fine — del romanzo di formazione consiste appunto nel compimento del percorso educativo dell'individuo; in questo senso, l'attività lavorativa, espressione paradigmatica delle istanze produttive e capitalistico-borghesi, appare intrinsecamente incompatibile con il disegno pedagogico e con la sua riuscita. Anche questo aspetto è rintracciabile nel *Don Giovanni in Sicilia*, dove il lavoro occupa uno

3 Lukács sviluppa il concetto di “realismo borghese” nei suoi scritti teorici tra gli anni Trenta e Cinquanta, elaborando una concezione dialettica e normativa del realismo. Dopo *Teoria del romanzo* (1999), in cui il romanzo esprimeva la frattura tra io e mondo, nei saggi successivi — tra cui *Narrare o descrivere* (1977) — contrappone la narrazione organica di Scott, Balzac e Tolstoj alla descrizione frammentaria di Flaubert e Zola, letta come segno della crisi post-1848. Il realismo è inteso come costruzione di totalità significative, non mera mimesi. Anche in *Sul significato attuale del realismo critico* (1957), Lukács si sofferma sulle trasformazioni moderniste nella rappresentazione del tempo. Zinato (2015) sottolinea la fedeltà del Lukács maturo a un'idea di totalità capace di coniugare forma e contraddizione storica; su una linea simile si colloca Jameson (1983), che interpreta l'intera opera lukácsiana come una riflessione unitaria sul rapporto tra narrazione, realtà e conoscenza.

spazio del tutto marginale e residuale: esso compare soltanto nella forma vaga di un impiego a Catania presso l'attività dello zio o, più tardi, in una grande ditta milanese. L'unico segno tangibile di tale occupazione è rappresentato dalle «due mila lire alla fine del mese» (Brancati 2003b: 386) che Giovanni si dice porti a casa all'inizio del romanzo. Il lavoro, dunque, non assume alcuna funzione formativa o trasformativa: è pressoché irrilevante, tanto nell'esperienza siciliana quanto in quella settentrionale, al più fastidioso per qualche levataccia mattutina, ma privo di qualsiasi incidenza reale sulla struttura del personaggio o sulla sua evoluzione.

Quanto, poi, alla sostanziale assenza di riferimenti politici, Moretti rileva come questa caratteristica non sia un tratto esclusivo del romanzo di formazione classico — si pensi a *Orgoglio e pregiudizio* di Austen o a *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe — ma costituisca una costante dell'intero genere, eccezion fatta per pochissimi casi, tra i quali spicca lo stendhaliano *Il rosso e il nero*: «Di politica, nel *Bildungsroman* ce n'è poca, e non solo quando il protagonista è un lavoratore, ma in tutto il corso dell'Ottocento. Unica vera eccezione, *Il rosso e il nero*» (Moretti 2020: XVI); e anche nella letteratura successiva la presenza della politica nei romanzi di formazione resta limitata e subordinata, relegata a un ruolo di sfondo o di cornice — sebbene talvolta di notevole rilievo, come accade nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert. In modo analogo, la vicenda di Giovanni Percolla non presenta alcun riferimento esplicito alla politica⁴ o ad avvenimenti storici di rilievo. Gli unici cenni alla Storia — se possono essere definiti tali — sono stati messi in luce da Perrone, la quale ha evidenziato come le sole due date fornite con precisione nel romanzo — il 1927 e il 1939 — coincidano rispettivamente con il «consolidarsi [...] della dittatura fascista e lo scoppio della seconda guerra mondiale» (Perrone 1997: 63). Al di là di questi scarni indizi, si conferma dunque la fondamentale assenza di riferimenti politici o, più in generale, di qualunque avvenimento storico determinante all'interno del *Don Giovanni in Sicilia*.

L'ultimo snodo tematico individuato da Moretti riguarda direttamente la conclusione dei romanzi di formazione e interroga in profondità il sistema ideologico che essi veicolano. È qui, infatti, che si compie il destino formativo dell'eroe e si consuma — nel doppio senso del termine — il passaggio dalla giovinezza inquieta all'età adulta istituzionalizzata. «Una *Bildung* è veramente tale solo se, a un certo punto, può dirsi conclusa: solo se la gioventù trapassa in “maturità”, e lì si ferma» (Moretti 2020: 29), annota lo studioso, cogliendo nella chiusura narrativa non tanto un esito quanto una consacrazione simbolica: la maturità, lungi dall'essere una semplice fase anagrafica, assume così la statura di un *télos*, una forma compiuta che legittima retroattivamente l'intero itinerario dell'eroe. In questo orizzonte, che è al tempo stesso etico e narrativo, essa trova spesso la propria figurazione nel matrimonio — istituto che non si limita a regolare l'ambito privato, ma che, nel romanzo di formazione, assurge a emblema di una

4 Per un inquadramento critico sull'adesione di Brancati al fascismo si vedano le ricerche di Perrone (1984; 1997: 11–51). Sulle evoluzioni e contraddizioni di questo percorso, comprese le dinamiche della sua «conversione democratica», cfr. i contributi di Sarah Zappullà Muscarà (1974), Nino Borsellino (2005), Giovanni Sedita (2004; 2010), Sonia Gentili (2007), Sabine Verhulst (2016a; 2016b), Franco Baldasso (2022: 87–95) e, più di recente, Nunzio Bellassai (2024a).

riconciliazione più ampia. Questo diviene, in tal senso, il crocevia in cui confluiscono e si ricompongono le tensioni divergenti che hanno attraversato il protagonista durante il suo apprendistato: da un lato le istanze dell'individualismo giovanile, dall'altro i codici di un ordine sociale che si vuole permanente. Non è un caso che Moretti individui nel matrimonio il «compromesso: che è anche, certo non per caso, il più celebre tema romanzesco» (ivi: 11). In esso, infatti, si sigilla quella stabilità identitaria che il romanzo classico riteneva il frutto maturo di un percorso formativo concluso.

E tuttavia, proprio nel momento in cui il modello parrebbe essersi definitivamente istituzionalizzato, cristallizzandosi in uno schema narrativo riconoscibile, è allora che si profila, inattesa ma necessaria, la frattura: poiché sono proprio le opere che ne segnano l'evoluzione — o forse, più radicalmente, la crisi — a mettere in questione, in modo profondo e talvolta destabilizzante, non soltanto l'architettura formale del *Bildungsroman*, ma anche il paradigma antropologico che silenziosamente ne sostiene la struttura e ne orienta il senso. Così, nella cesura che separa il *Wilhelm Meister* goethiano da *Le Rouge et le Noir* stendhaliano, egli individua non una semplice variazione di registro, bensì un vero e proprio mutamento epocale:

Il «grande mondo» non si lascia più confinare ai margini della vicenda, in nebulose rivoluzioni e guerre incruente, ma investe il «piccolo mondo» e forgia, a viva forza, l'interiorità dei nuovi eroi. Che non sono più docili, «normali», disposti a lasciarsi plasmare, ma infervorati e intrattabili, «cupi e strani». Essi non diventeranno mai «maturi» nei modi proposti dal *Bildungsroman* classico. L'idea di formazione come sintesi di varietà e armonia; l'omogeneità di autonomia individuale e socializzazione; l'idea stessa di romanzo come forma organica e unitaria — tutto questo viene adesso, e per sempre, ridotto al rango di una favola (ivi: 83).

In tale prospettiva, l'ideologia della maturazione — che nel romanzo classico fungeva da struttura di senso e da promessa di risoluzione — si dissolve sotto il peso di un mondo che non offre più alcuna garanzia di coerenza tra interiorità e società. L'eroe moderno non giunge alla pacificazione, ma a un'irrimediabile crisi: l'accesso alla verità del mondo non coincide più con la conquista della serenità, ma con l'esperienza ambigua della competizione e, spesso, della sconfitta. Il gesto esemplare dell'eroe ottocentesco, che «viveva pienamente il proprio desiderio di autoformazione e poi, stanco della sua inconcludenza, lo “scambiava” con la socializzazione esemplare di un matrimonio ben riuscito» (ivi: 128), viene così rovesciato. Il nuovo protagonista sperimenta, in luogo della conciliazione, la dissociazione, l'irrisolto, la ferita:

Se un finale convincente deve trasmetterci una sensazione di quiete, equilibrio, integrazione sistematica dei vari elementi di un'opera, qui essi sono ormai così conflittuali, sdoppiati ed eterogenei da renderlo inconcepibile. Eppure anche questi romanzi, come tutti, a un certo punto devono finire. E allora, se non possono concludersi all'insegna della connessione e dell'armonia — finiscano decisamente al modo opposto. Finiscano male (ivi: 131).

Queste considerazioni sull'esito del *Bildungsroman* classico e delle sue evoluzioni risultano particolarmente utili per interpretare in modo più articolato il finale del *Don Giovanni in Sicilia*. Gli ultimi tre capitoli, ambientati a Milano, che dovreb-

bero restituire, almeno in linea teorica, l'immagine di una felicità raggiunta e di un percorso formativo compiuto, offrono invece un quadro assai più complesso. Riconoscere nel romanzo del 1941 l'impiego di strategie narrative proprie del romanzo di formazione consente di evitare una lettura banalizzante del finale, che altrimenti rischierebbe di essere ridotto all'ennesimo mutamento del rapporto del protagonista con le donne o alla prospettiva di un ritorno a Catania. È proprio nei capitoli conclusivi, invece, che si mostra in maniera lampante la modernità di Brancati: la sua consapevolezza autoriale e la capacità di rappresentare, con finezza ma senza mai indulgere in quello "psicologismo" da lui tanto disprezzato, il turbamento interiore del protagonista e la problematicità del compimento della *Bildung*. Non pochi interpreti, infatti, hanno sottolineato la radicale discontinuità tra le prime due sezioni del romanzo e la parte conclusiva di ambientazione milanese, spesso esprimendo su quest'ultima un giudizio negativo, giungendo alla conclusione di un esaurimento della vena comica e di un affievolirsi della vivacità narrativa. Giacomo Debenedetti fu tra i primi a osservare che «quando finalmente il protagonista è scelto da una fidanzata [...] lui si smarrisce e con lui il romanzo» (Debenedetti 1946); in termini analoghi si è espressa Vanna Gazzola Stacchini, per la quale «nella parte in cui il protagonista si trasferisce con la moglie a Milano si può dire che si esce fuori dell'arte» (Gazzola Stacchini 1970: 81). Ciò che qui interessa sottolineare è, al contrario, la necessità di riconoscere la specificità di queste pagine, che sono percorse dalla consapevole esigenza di indirizzare il romanzo verso una conclusione. Si tratta, insomma, delle pagine più delicate dell'intera architettura narrativa — e paradossalmente quelle sulle quali si è scritto meno — poiché è proprio in esse che dovrebbe compiersi la *Bildung* di Giovanni e definirsi compiutamente la parabola umana del protagonista. Ed è proprio a partire da questa constatazione che prende forma l'esigenza di rivolgere loro un'attenzione critica più consapevole. L'obiettivo è quello di restituire piena dignità alla conclusione del *Don Giovanni in Sicilia* che, per quanto decisiva nel delineare la traiettoria esistenziale del protagonista, è stata spesso liquidata frettolosamente. Le pagine seguenti si concentreranno dunque su questa parte, per così dire trascurata, del romanzo, proponendone una rilettura alla luce di una riflessione più ampia sulle modalità del romanzo di formazione novecentesco e sulla singolare interpretazione che Brancati ne offre, sospesa tra la sua inconfondibile vena comica e una profonda, seppur discreta, inquietudine esistenziale.

2. Felicità e libertà

L'eroe dei romanzi di formazione è spesso attraversato da un conflitto interiore profondo e lacerante, costretto com'è a confrontarsi con una scelta dirimente e inevitabile: da un lato, l'affermazione intransigente della propria volontà autonoma, irriducibile alle imposizioni esterne; dall'altro, la fedeltà a quei valori assimilati attraverso l'educazione e l'appartenenza sociale, che lo vincolano a un

orizzonte di appartenenza. Questa tensione fondativa, che anima dall'interno la struttura stessa del romanzo di formazione, trova una delle sue espressioni più lucide e penetranti nella lettura offerta da Moretti. Egli ne individua il nucleo essenziale nella dialettica irrisolta tra il desiderio di felicità e l'istanza di libertà, mostrando come l'aspirazione all'autodeterminazione si scontri inevitabilmente con il bisogno, altrettanto profondo, di riconoscersi in un ordine simbolico rassicurante, stabile, legittimato:

l'intreccio del *Bildungsroman* classico propone come valore supremo la "felicità", ma nel far questo avvilisce e annulla il valore della "libertà": mentre Stendhal, per parte sua, sviluppa con pari radicalismo la scelta inversa. Allo stesso modo, il fervore balzachiano della mobilità e delle metamorfosi finisce col cancellare il senso stesso dell'identità individuale: mentre negli inglesi la centralità di questo valore genera con altrettanta inevitabilità una vera e propria ripugnanza per il mutamento (Moretti 2020: 9).

Una prospettiva affine — pur nella distinzione delle premesse critiche — si riscontra nella riflessione di Mario Domenichelli, che evidenzia come la «tensione alla libertà» rappresenti un elemento imprescindibile nella costruzione del personaggio romanzesco: una tensione che non si sviluppa mai secondo linee univoche o prive di ambiguità, ma si traduce piuttosto in un itinerario complesso e problematico verso «la scoperta di un difficile equilibrio tra individuo e mondo sociale» (Domenichelli 2007: 13).

Affrontare il concetto di "libertà" nell'opera di Brancati significa inevitabilmente confrontarsi con una nozione dal valore paradigmatico, destinata a diventare una delle principali chiavi interpretative della sua produzione. È soprattutto nella fase matura della sua attività letteraria — in particolare a partire dal secondo dopoguerra — che questa idea si definisce con maggiore chiarezza, caricandosi di una crescente responsabilità etica e assumendo una marcata funzione civile. Tuttavia, per cogliere appieno la genesi e l'evoluzione di questo nucleo tematico, è utile volgere lo sguardo a un'opera come *Don Giovanni in Sicilia*, dove la libertà, pur non costituendo ancora un asse portante, si affaccia in forma embrionale. Non vi è ancora, infatti, una riflessione esplicita o compiutamente strutturata sul suo significato; eppure, è proprio in questa fase che l'autore comincia a delineare nei suoi personaggi i segnali di un turbamento interiore, di uno scarto tra l'individuo e il mondo, che prefigura lo sviluppo successivo del concetto, avvicinandolo — pur con le dovute distinzioni — alla sensibilità del coevo esistenzialismo. In questo senso, come osserva Natale Tedesco, è «lo scarto tra l'interno e l'esterno» (Tedesco 2018: XII) — tra ciò che si manifesta all'esterno del personaggio e ciò che si agita dentro di lui — a determinare la sua crisi e a configurarne l'atteggiarsi esistenziale. Negli anni in cui scrive questo romanzo, l'autore non ha ancora elaborato compiutamente quella nozione di libertà che diventerà uno dei poli critici del suo pensiero narrativo; ma è proprio nel racconto dell'inadeguatezza esistenziale che si avverte il preludio di una tensione morale destinata ad alimentare le sue opere maggiori. Si intravedono

infatti, già in questa fase, le prime incrinature che, nella produzione successiva, si condenseranno in una riflessione più netta e consapevole sul rapporto tra individuo e potere, tra coscienza e conformismo.

È negli anni a seguire che la sua scrittura si configura come strumento di critica sociale e di riflessione morale, eleggendo la questione della libertà a nucleo tematico privilegiato e investendola di una funzione centrale e imprescindibile: questa assurge, dunque, a cardine del suo pensiero, tanto da potersi considerare la vera chiave di volta dell'intera architettura ideologica dello scrittore. Emblematico, a questo proposito, è il teatro di Brancati nel secondo dopoguerra, che si configura come uno spazio di confronto politico e un potente strumento di denuncia; come osserva Perrone, «la trama del suo teatro [...] riveste una funzione civile e ha il compito di portare, in questi anni, sulla scena soprattutto il problema della libertà e della responsabilità» (Perrone 1997: 116), un compito che emerge con particolare evidenza nel dramma *Raffaele*, pubblicato nel 1948 sulle colonne di «Botteghe Oscure» (cfr. Bellassai 2024c), dove l'autore, lungi dal limitarsi a stigmatizzare i regimi caduti, si spinge a problematizzare le condizioni stesse della libertà, insistendo con forza sulla responsabilità individuale e sulla dimensione etica dell'azione. Questa tensione si rivela in modo particolarmente intenso nelle parole pronunciate da Giovanni — fratello e doppio speculare del protagonista Raffaele — nelle battute finali del dramma, dove si concentra tutta l'inquietudine che attraversa l'opera:

Da noi che, fra la patria e la libertà, scegliemmo la libertà — tremenda scelta che a voi non fu proposta! E osammo pregare per la vittoria del mondo, dimenticando la terra su cui poggiavamo le ginocchia! E meglio sarebbe stato per noi, che dopo questa preghiera, fossimo tutti spazzati via, e tutti quanti fossimo scomparsi, e che di noi si dicesse in avvenire: Combatterono contro la libertà, ma poi si uccisero per lei! (Brancati 2003d: 1062).

Questa consapevolezza si riflette con pari vigore anche nella narrativa coeva, come dimostra il celebre capitolo dodicesimo del *Bell'Antonio*, nel quale Edoardo — cugino del protagonista — rifiuta ogni semplificazione ideologica che contrapponga in termini manichei la libera espressione delle proprie idee a qualsivoglia prassi totalitaria. La tirannide, qui, non si esaurisce nella sua forma apertamente violenta e repressiva, ma si annida anche nella più sottile e insidiosa coercizione del pensiero: nell'impossibilità di conciliare la libertà di opinione con l'intransigenza ideologica. Brancati coglie — con amara ironia — il rischio che la lotta di classe, se priva di autentica vigilanza critica, possa degenerare in una nuova forma di oppressione, negando proprio quella libertà di dissentire che dovrebbe invece costituirne la legittimazione:

«E poi», continuò Edoardo, «è proprio vero che la tirannide venga uccisa da questi colpi di cannone? «Tu odi i ricchi e ami la libertà di opinione!», mi ha detto un mio compagno di prigionia, «sarai un uomo infelice! L'odio per i ricchi ti porterà fra i comunisti i quali ti butteranno in carcere perché ami la libertà di opinione!» (Brancati 2003c: 864).

È con il pamphlet *Ritorno alla censura*⁵ che Brancati afferma senza esitazioni la propria idea di libertà, schierandosi contro ogni formula retorica concepita per attenuarne la radicalità o per ridurla a un vuoto simulacro. Non si tratta qui soltanto di opporsi a forme manifeste di repressione, ma di svelare le trame più sottili di un potere che ambisce a disciplinare il linguaggio, il pensiero e la rappresentazione stessa della realtà, delegittimando ogni complessità o contraddizione. In queste pagine la libertà non è riducibile a una concessione formale o a un semplice principio giuridico, ma si radica nell'atto stesso del pensare criticamente, nell'autonoma esplorazione delle proprie facoltà cognitive. Si delinea così un'idea di libertà come supremo gesto di intelligenza — per riprendere la felice espressione di Giulio Ferroni (2000) — in quanto solo la difesa di una cultura irriducibilmente molteplice, stratificata, capace di resistere a ogni tentazione omologante, può garantirne la persistenza storica. Tale prospettiva si rivela con estrema nettezza già nell'incipit del volume laterziano:

La cultura è libertà, e chiunque abbia per compito di far vivere la cultura non può, per alcuna ragione, rinunciare alla libertà. Né ci lasciamo ingannare da alcuni giochi moderni di parole: Libertà dal bisogno, Libertà dalla paura, Libertà dalla guerra ecc. Qui la parola libertà è adoperata con la falsa eleganza delle epoche volutamente confuse. Non avere un male non significa libertà, significa soltanto non avere quel male. [...] Per quanto i bisogni abbiano un carattere tirannico, il soddisfarli non può chiamarsi libertà (Brancati 2003e: 1503).

Da ciò emerge una concezione della libertà che va oltre la semplice assenza di costrizioni esterne: essa diventa, infatti, la condizione essenziale per il pieno sviluppo della vita democratica. La violenza qui respinta non è circoscrivibile alla sola brutalità fisica dei regimi autoritari, ma comprende ogni forma di limitazione della libertà. La diffidenza verso ogni potere che pretenda di definire in modo univoco cosa significhi essere liberi — anche quando animato da intenti emancipatori — si fonda su una visione lucida e disincantata della modernità, sempre attenta ai rischi di semplificazioni e promesse salvifiche. La riflessione brancatiana, pur muovendo dalla condanna del totalitarismo, si estende anche alle forme di censura presenti nell'Italia democratica del dopoguerra, assumendo così un valore emblematico, non tanto per il contenuto della denuncia, quanto per l'atteggiamento etico e intellettuale che esprime: una radicale difesa dell'autonomia di espressione.

⁵ La genesi di *Ritorno alla censura* fu complessa e significativa nel riflettere il clima repressivo dell'Italia democristiana dei primi anni Cinquanta. Nato come risposta al veto imposto nel gennaio 1952 alla rappresentazione de *La governante* — considerata moralmente “scandalosa” dalla censura governativa — il volume unisce la commedia proibita a un pamphlet di denuncia. Brancati tentò inizialmente di pubblicarlo con Bompiani e, successivamente, con Einaudi, ma si scontrò con richieste di tagli e attenuazioni che rifiutò di accettare. Si rivolse infine a Laterza, che accolse senza riserve il testo, invitandolo anzi a sviluppare un saggio più ampio e articolato. La collaborazione fu rapida: il piano editoriale si definì entro marzo 1952 e il libro uscì nel maggio dello stesso anno, configurandosi come un atto di accusa contro la continuità tra la censura fascista e quella repubblicana e come un manifesto a favore della libertà artistica. Per un quadro completo del dibattito che seguì e nel quale si inserì quest'opera cfr. il recente studio di Giorgio Nisini (2024).

Tornando al *Don Giovanni in Sicilia*, si può osservare come una nozione tanto rilevante e densa di implicazioni quale quella di “libertà” — soprattutto se collocata in un rapporto dialettico con il concetto di “felicità” — emerga con particolare forza, rivelandosi decisiva soprattutto in rapporto al valore che si è precedentemente discusso sulla scorta degli studi di Domenichelli e Moretti relativi alla tradizione europea del *Bildungsroman*. Non può infatti essere trascurato, in questo contesto, il ruolo che la meditata assimilazione del romanticismo continentale⁶ ebbe nella formazione di Brancati, che seppe rielaborarne suggestioni e strutture narrative in chiave personale e critica. Nel romanzo, tale impianto si manifesta con particolare chiarezza proprio nel momento in cui il protagonista, Giovanni, si trova per la prima volta a riflettere in modo serio e problematico sul proprio matrimonio, valutandone le implicazioni e interrogandosi sulle conseguenze che una simile scelta comporta per la sua vita. È in questo snodo narrativo che salta all’occhio l’opposizione tra le gioie della vita coniugale e i piaceri propri della sua esistenza da scapolo. Il personaggio si colloca, così, in una posizione di frontiera, sospeso al crocevia tra l’affermazione della propria autonomia individuale — concepita come rivendicazione lucida e consapevole di una libertà interiore, responsabile delle proprie scelte — e l’adesione ai codici morali e culturali del contesto d’origine, che ne condizionano e limitano in profondità le possibilità di realizzazione e di felicità. Si consideri, a tal proposito, quanto avviene nell’undicesimo capitolo, dove questa tensione si traduce in un confronto drammatico e rivelatore, capace di far emergere la traiettoria interiore del personaggio:

[Giovanni] nondimeno non trovava alcuna malinconia in questi ricordi: anzi, perché non dirlo? gli sembrava che della Donna ce ne fosse più in quei ricordi che nella sua *felicità* presente. Da che ne aveva una al fianco, la Donna pesava molto di meno nella sua vita. Ninetta era venuta a liberarlo di alcune schiavitù nei riguardi dell’altro sesso: ma questa sua *libertà* (diciamolo senza fare alcun torto al suo amore per la sposa, che cresceva a dismisura, mescolandosi anche alla gelosia) cominciava a dispiacergli (Brancati 2003b: 489 *corsivo mio*).

Nel brano appena citato, Giovanni è in viaggio di nozze con l’amatissima moglie e i due sono di passaggio a Viareggio; là il protagonista ricorda le sue “avventure” da scapolo: le giornate trascorse a contemplare le belle signore, fantasticando storie di audace libertinaggio. Ed è proprio allora, che il personaggio in un inatteso moto di chiarezza interiore realizza ciò che ha definitivamente perduto e quanto ha acquistato con il matrimonio. È proprio nel momento in cui Giovanni si trova nella più stretta prossimità con la donna amata, ovvero dopo aver celebrato il matrimonio, che egli riesce finalmente a percepire la complessità della sua situazione interiore. Solo allora si distingue

6 Sulla formazione del giovane Brancati si vedano, tra i numerosi contributi, quello di Luigia Abrugiati (1977), che offre una prima ricognizione complessiva, Rita Verdirame (1976; 1983), attenta agli aspetti linguistici e culturali, e più di recente Bellassai (2024b), che ne rilegge il contesto ideologico in chiave aggiornata.

nettamente il dualismo tra ciò cui ha rinunciato e ciò che ha, invece, acquisito attraverso l'unione coniugale. Questo momento di lucidità si configura come una rivelazione che travalica i meri confini tra sacrificio e conquista, investendo la natura più profonda del desiderio che lo ha condotto sin lì. Particolarmente rilevante è il modo in cui si rivela la precarietà dell'equilibrio tra malessere esistenziale e illusione — un equilibrio sottile, talvolta venato di comicità, ma destinato, in un universo segnato da una negatività di fondo, a rivelarsi effimero e instabile, poiché «viene compromesso irrimediabilmente dal contatto con la prosaica e “normale” realtà quotidiana» (Perrone 1997: 61). In questo passaggio si evidenziano i tratti distintivi dell'illusione che permea i personaggi brancatiani e la fragilità della felicità, una condizione che esiste soltanto attraverso una mediazione ingannevole, spesso veicolata da un malinteso. Sebbene nel *Don Giovanni in Sicilia* tali dinamiche risultino meno drammatiche rispetto a *Gli anni perduti* — dove il senso di malinconica rassegnazione pervade i capitoli finali, soprattutto dalla fuga di Buscaino — restano comunque centrali nello sviluppo della dialettica del desiderio.

Con il matrimonio, la figura femminile si priva progressivamente di quell'aura idealizzata che in precedenza ne aveva alimentato la forza simbolica: inizialmente oggetto di un desiderio torbido e sensuale, successivamente sublimata in una dimensione quasi sacrale, essa si spoglia infine di ogni valore allegorico, riducendosi a una presenza quotidiana e, perciò, priva di mistero. Viene così meno la tensione che aveva nutrito l'immaginazione e l'impulso erotico del protagonista, lasciandolo privo di occasioni di confronto o di vanteria: non esistono più complici disposti a condividere racconti enfatici di imprese libertine, come accadeva durante le serate trascorse con Muscarà, Scannapieco e gli altri *dongiovanni* catanesi; né sopravvive quel consesso di “innamorati” in cui si celebravano le presunte virtù ultraterrene dell'amata, come accadeva negli ambienti frequentati da Giovanni, popolati di figure come il cavaliere Panarini o il signor Laurenti. È avvenuta un'importante trasformazione che si rivela durante il viaggio di nozze e che assume il valore di un itinerario al tempo stesso reale e simbolico attraverso i luoghi della giovinezza di Giovanni: un ritorno, sia sul piano fisico che mentale, agli scenari in cui si era originariamente espresso il desiderio, prima dell'ingresso di Ninetta nella sua vita. È in questa fase che Giovanni intraprende un percorso di più severa introspezione, giungendo infine a una forma di consapevolezza nuova e più amara, capace di mettere in luce quel sottile ma determinante scarto tra la “felicità” raggiunta e la “libertà” ottenuta, un tema che attraversa sotteraneamente l'intera vicenda e che aveva già fatto capolino nei passaggi precedenti.

Alla luce di tutto ciò, emerge con evidenza come Brancati abbia voluto rappresentare un accadimento interiore profondamente ambivalente: un movimento che, in modo esemplare, realizza e insieme incrina l'identità del protagonista. Il ritorno negli spazi del suo più acceso e viscerale “gallismo” segna, infatti, l'avvio di una sintesi drammatica, in cui confluiscono e si confrontano due istanze incon-

ciliabili: da un lato, il “primo” Giovanni, tutto proteso verso il culto della Donna come oggetto di desiderio idealizzato; dall’altro, il “secondo” Giovanni, ormai profondamente coinvolto da un sentimento autentico per la giovane Ninetta. E se durante il viaggio di nozze, il personaggio principale non ricusa la scelta compiuta e quanto è divenuto, non così si può dire per l’avvenire, quando, in altri termini, dovrà fronteggiare lo stile di vita settentrionale. Per meglio comprendere ciò, bisogna considerare l’altro termine della contrapposizione: la “felicità”. Questa, infatti, è una delle parole che più ricorrono nel romanzo — sono ben ventiquattro le occorrenze — e non è peregrino ritenere che costituisca uno degli snodi centrali attorno al quale ruota tutta la vicenda. Se si osserva la distribuzione del lemma all’interno del *Don Giovanni in Sicilia*, si può davvero cogliere la rilevanza che esso ha nel sistema valoriale del protagonista, ovvero, il ruolo che tale termine ricopre nella giustificazione delle sue azioni e quindi nella “verosimiglianza”⁷ dell’intera narrazione. Nella prima parte del romanzo — nella quale il protagonista è tutto intento alla contemplazione della Donna — il termine “felicità” appare due volte. Una prima volta, quando il narratore annota che il giovane Percolla, raggiungeva il «massimo della felicità» (Brancati 2003b: 389) nell’osservare — ma sarebbe meglio dire spiare — le ombre femminili che si agitavano dietro le tende delle finestre aperte sulla strada. Allo stesso modo, anche la fantasticheria che coglie Giovanni e i suoi due amici, Muscarà e Scannapieco, a Roma — mentre si soffermano a contemplare una bella ragazza ferma sull’autobus in piazza Fiume — si traduce in un sogno a occhi aperti: la visione immaginaria di «un’intera vita vissuta, abbastanza felicemente, con ciascuno di essi» (ivi: 401). La “felicità”, in questo contesto, rappresenta dunque il punto più alto raggiunto da un desiderio che nasce dallo sguardo e si compie nel sogno: in quella contemplazione in cui i personaggi amano indugiare a lungo.

Successivamente — quando Giovanni si scopre innamorato della bella Ninetta —, il lemma compare invece ben sette volte. Ed è di non poco conto rilevare che esso faccia la sua progressiva comparsa in proporzione all’accorciarsi della distanza tra i due personaggi. Il termine viene introdotto per la prima volta nel laconico ammonimento che il cavaliere Panarini sussurra all’orecchio del protagonista prima di spingerlo verso l’amata: «Audacia, trattasi tua felicità» (ivi: 460). In seguito, ricorre nei capitoli nono e decimo⁸, dedicati al fidanzamento, dove “felicità” non designa altro se non la gioia coniugale: il

7 Per una più chiara comprensione del concetto di verosimiglianza letteraria, si vedano, oltre ai lavori seminali di Boris Tomaševskij (1978: 193–201; 2003), che ne delineano i fondamenti teorici in ambito formalista, anche Hans Färnlöf (2022) per una rilettura contemporanea e contestuale, Gérard Genette (1972) per la riflessione narratologica sul grado di verosimiglianza, Wolf Schmid (2020) per un approccio sistematico e Meir Sternberg (2012) per un’analisi approfondita degli effetti interpretativi e retorici della verosimiglianza nella narrazione.

8 Cfr. Brancati, 2003b: 460, 468, 471, 476, 477 e 479, relativi ai passi compresi tra il nono e il decimo capitolo del *Don Giovanni in Sicilia*, nei quali ricorre il lemma “felicità” in riferimento alla gioia di essersi finalmente fidanzato e sposato con la donna amata, Ninetta dei Marconella.

compimento di un amore finalmente vissuto e ricambiato. Tuttavia, le quindici occorrenze restanti — tutte concentrate negli ultimi capitoli del *Don Giovanni in Sicilia* — mettono sin da subito in discussione quanto affermato fin qui, complicando il senso stesso di quella felicità che pareva essersi compiuta. L'undicesimo capitolo, quello che si apre con il matrimonio, contiene un'ammissione inquietante:

Era costretto a confessare a sé stesso che, sebbene facesse tutto quello ch'era necessario alla sua felicità, e senza di che sarebbe stato il più cupo e disperato degli uomini, tuttavia quel giorno, il più bello della vita, non poteva dirsi felice (ivi: 483).

Nei momenti che precedono immediatamente le nozze, Giovanni è sopraffatto da una serie di dubbi riguardo alla decisione che sta per prendere e al legame con la donna amata. I primi segnali di questa incertezza emergono sul finire del decimo capitolo — poco prima che i due si sposino — durante una passeggiata per le vie di Catania in compagnia di Nina. In quell'occasione, il protagonista si era scoperto geloso dei «gruppi fermi [che] parlavano visibilmente della Donna» e degli «sguardi di quegli uomini, pesanti, striscianti, viscosi, infocati, tortuosi» (ivi: 480). Rendendosi conto che i piaceri legati al gallismo, con il loro «miele più saporoso e cupo, un pasto più abbondante per i sensi» (ivi: 481), gli sono ormai preclusi, Giovanni attribuisce alla "felicità" un significato parzialmente ridimensionato e al contempo svela il prezzo della sua formazione e crescita. Poi, durante il viaggio di nozze, mentre riconosce che «la felicità gli apparteneva in modo estremo» (ivi: 487), egli non può fare a meno di lamentare l'ottenimento della "libertà" da quei piaceri. Quel sentimento che fino a quel momento si era imposto come una certezza incrollabile, tanto saldo e luminoso da non essere mai stato sottoposto a verifica critica nel momento stesso in cui veniva attribuito al protagonista, si trasforma infine in oggetto di riflessione problematica, emergendo come tema esplicito di interrogazione. Emblematico, in tal senso, è che sia proprio la moglie, dopo il trasferimento definitivo a Milano — città nella quale Giovanni inizia a lavorare in una società e adotta una routine disciplinata, alzandosi ogni mattina di buon'ora e sottoponendosi ogni giorno a una doccia fredda — a porre la questione in modo diretto, formulando una domanda tanto semplice quanto radicale: «Sei felice?» (ivi: 498). La risposta di Giovanni si struttura in un'affermazione solo apparentemente netta; essa appare infatti subito compromessa da una descrizione ambigua, attraversata da una tonalità dissonante, nella quale l'esperienza interiore si esprime attraverso un'immagine insieme intensa e sfuggente: «mentre tutta la sua vita pareva colargli dall'occhio su quei capelli biondi» (*ibid.*). Un accenno sintomatico allo sguardo, questo, che non può non evocare, per contrasto, quanto accadeva prima dell'innamoramento o del matrimonio, ovvero con quella condizione precedente in cui, attraverso gli occhi, in Giovanni, «si accendeva una tal frenesia che, non uno sguardo, ma un uomo in carne ed ossa pareva andare in giro velocemente, a baciare le donne, rapirle, litigare con esse, e abbandonarle» (Brancati 2003b: 408).

Senonché, al di là della constatazione dell'effimera e fugace natura della felicità — che riecheggia l'amaro disincanto leopardiano⁹ — ciò che davvero conta è l'atteggiamento di Giovanni nei confronti del mondo: una postura di inerzia morale che si rivela il sintomo più eloquente di un profondo malessere. È proprio questo disagio a ricondurne la traiettoria entro l'orbita delle tematiche esistenzialiste (cfr. Tedesco 1991; 1999; 2018), le stesse che — pur se guardate con sospetto da Brancati¹⁰ — ruotano attorno all'idea di un'esistenza autentica e alla tensione, mai pacificata, tra i limiti e le possibilità della libertà individuale. In questo quadro, si rivela particolarmente utile l'osservazione di Tedesco, secondo cui «c'è ancora in questo caso singolare ed eterodosso di letteratura esistenzialista» un elemento di frizione tra i diversi piani della rappresentazione; non si tratta, infatti, semplicemente di seguire i personaggi nelle loro azioni, nei dialoghi o nelle scelte che compiono, quanto piuttosto di cogliere — come precisa il critico palermitano — «lo scarto fra la visibilità esterna delle vicende in cui sono coinvolti i personaggi [...]» (Tedesco 1991: 74). Questo scarto si manifesta con particolare evidenza nella nozione di “felicità” attribuita al protagonista, per il quale essa continua a coincidere con la gioia coniugale, ossia con la più stretta vicinanza a Ninetta; tant'è vero che le frequenti relazioni adulterine — benché egli non vi si sottragga — gettano il protagonista in uno stato di profonda inquietudine perché di fatto minacciano la sua felicità: «si trovò una sera [...] con le labbra della Valenti fra le labbra. “Che bell'impiccio!” pensava durante il bacio [...] “Dove mi sono cacciato?” Si accorgeva poi di non provare altro che ripugnanza e paura» (Brancati 2003b: 507). Non a caso il momentaneo diradarsi delle attenzioni femminili nei suoi riguardi fa sì che egli possa rientrare «lentamente in un felice stato d'animo» (ivi: 509) e che al riapparire di queste attenzioni, egli valuti le future avventure con tristezza: per lui sono situazioni «di cui nemmeno una era improntata a felicità» (ivi: 516). Va pure notato che la gioia suscitata in lui dalla gravidanza di Ninetta non sia destinata a durare: essa si ridimensiona quasi immediatamente, segnata da un senso di fragile instabilità emotiva — «La felicità lo salvò dalla gelosia, ma non si può

9 Sull'importanza della «teoria del piacere» leopardiana come chiave interpretativa dell'opera di Brancati, cfr. Sciascia (2000) per un inquadramento critico essenziale, Perrone (1997: 140–42) per un'analisi puntuale di testi e motivi ricorrenti, e più recentemente Dondero (2021), che ne approfondisce la funzione tematica e stilistica. Non si può qui omettere l'importante contributo di Mario Martelli (1986) che a ciò unisce un importante spunto circa il platonismo dell'innamoramento del protagonista Giovanni Percolla.

10 Cfr. quanto lo stesso Brancati ebbe modo di scrivere su Jean-Paul Sartre: «Questo quarantenne ha già scritto migliaia di pagine sul niente, sull'essere, sull'angoscia, sulle camere d'albergo, su Giove, su Elettra e sulle mosche. Niente si salva da questo grafomane, né il teatro né la filosofia né la letteratura né l'intimità dei veri poeti» (Brancati 2003a: 1318). È tuttavia importante considerare che in *Ritorno alla censura* l'autore francese è invece indicato come esempio di scrittore libero e impegnato (Brancati 2003e: 1529, 1538). Su questo aspetto si veda anche il recente saggio di Nisini (2024) e le puntuali osservazioni di Ferroni nell'introduzione al primo dei due volumi del «Meridiano» brancatiano (2003).

dire che lo arricchisse di salute» (ivi: 514). A questa effimera letizia si intreccia l'apparizione di una nuova figura femminile, Eleonora Lascasas, la cui presenza, lungi dal turbare l'equilibrio dell'uomo, viene inizialmente accolta con un sorprendente favore. Quest'ultima, giovane milanese dai tratti incredibilmente simili a quelli della moglie, sembra riaccendere in lui una memoria visiva e affettiva: nelle prime due settimane della loro relazione, egli si abbandona a una felicità priva di scrupoli morali, tanto da non provare alcun rimorso verso la moglie; «anzi, pareva dirle con gli occhi: "So com'eri, a diciannove anni!"» (ivi: 518). Nondimeno, anche questa nuova relazione non tarda a svelare la sua natura illusoria: la giovane, lentamente, assume quei modi e quelle insistenze che l'uomo aveva già riconosciuto — e detestato — in molte donne milanesi. Così, inevitabilmente, egli ricade nella medesima stanchezza di prima, come se ogni tentativo di rinnovamento fosse destinato a soccombere sotto il peso di un'ineluttabile disillusione.

In questa prospettiva, il desiderio non si lascia circoscrivere a un rapporto lineare e immediato tra colui che desidera (Giovanni) e l'oggetto del desiderio (Ninetta), bensì si manifesta come un dispositivo complesso, intrinsecamente mediato, che trova nella figura di Eleonora non solo un tramite relazionale, ma il vero motore simbolico dell'intera dinamica. È attraverso tale mediazione, infatti, che l'illusione si costituisce e si alimenta, rendendo il desiderio stesso un processo eminentemente triangolare, nel quale l'altro — il mediatore — non è un semplice ostacolo o facilitatore, ma una presenza strutturante. Nel delicato intreccio tra realtà e proiezione immaginativa, la figura della giovane si configura come il tramite attraverso cui il protagonista tenta di colmare la distanza tra l'esperienza concreta e l'ideale femminile da lui vagheggiato — un ideale che, riflesso sulla città di Catania come su uno schermo interiore, assurge a simbolo di un bisogno irrisolto di senso. Ninetta, nella memoria del protagonista, diviene il termine di paragone di un ideale che sembra trovare una nuova eco nella figura di Eleonora, creando un legame simbolico tra il passato e il presente, tra la memoria e il desiderio:

[...] il fatto che Eleonora somigliasse all'immagine, scontrosa e inafferrabile, che della donna si aveva a Catania, lo spinsero lentamente verso questa ragazza, con l'aiuto della quale, come per una via meno diretta e più segreta, gli pareva di entrare in una parte assai intima della vita di Ninetta. Eleonora lo avvicinava incredibilmente alla moglie (ivi: 517)

Questo legame con il passato spinge Giovanni verso un autentico ritorno alle origini, configurandosi come un movimento quasi obbligato in direzione di Catania, città che aveva costituito il teatro primario della formazione della sua identità e della presa di coscienza di sé. Tuttavia, questo riaffiorare del desiderio non si traduce in una rigenerazione ideale, ma si scontra duramente con una realtà priva di incanto e intrisa di disillusione. Già la prima impressione di Eleonora, descritta come «scontrosa e irritabile» (ivi: 491), lascia presagire un esito problematico, ma è soprattutto il successivo disvelamento a confermare l'amarezza di tale incontro: la donna, inizialmente investita dell'immagine sublimata che aveva caratterizzato

il ricordo di Ninetta, si mostra del tutto inadeguata a sostenere quella proiezione ideale, manifestando invece tratti «insistenti e fervidi» (ivi: 492) che finiscono per dissolvere l'illusione e smascherare il platonismo che nutre il desiderio stesso. In questo modo, la tensione tra l'aspettativa fantastica e la concretezza dell'esperienza produce una frattura insanabile, ponendo in evidenza l'impossibilità di ritrovare nella realtà quell'oggetto amoroso capace di dare forma compiuta alle aspirazioni e alle inquietudini più profonde del protagonista.

È proprio in questo scenario che si delineano i presupposti per il ritorno: un ritorno non solo fisico ma anche esistenziale alla Catania dei capitoli iniziali del romanzo, dove egli si confronta con il passato e, forse, con una nuova consapevolezza di sé.

3. Le gioie del matrimonio

Nell'ultimo segmento del romanzo la felicità, pur coincidendo con la vicinanza a Ninetta e quindi con il matrimonio, risulta in qualche maniera ridimensionata: essa ha, infatti, perduto il carattere salvifico e assoluto, che aveva nei capitoli del fidanzamento. Ciò non toglie che le nozze assurgano a vero e proprio centro della narrazione, attorno al quale ruotano le azioni del protagonista. Basti osservarne la differente opinione sul matrimonio in diversi momenti del *Don Giovanni in Sicilia*, per rendersi conto di quale sia la sua effettiva importanza; cambiamenti che sono misurabili anche soffermandosi sulle differenti reazioni che produce l'idea o la prospettiva delle nozze. Se in un primo tempo, l'idea di sposarsi è rigettata *in toto*, un rifiuto che ovviamente si estende anche alle donne che potrebbero condurvelo. Si pensi alla comica *liaison* di un solo incontro con la vicina «vedova e graziosa», interrotta sul nascere perché «potevano incontrarsi soltanto alle quattro del pomeriggio, ora in cui Giovanni soleva dormire» (ivi: 411). Oppure si considerino le insistenti sollecitazioni di un qualche zio perché egli prenda moglie, in risposta alle quali — unica cosa capace di inquietarne il riposo — il protagonista trasalisce: il solo pensiero di doversi sposare e perciò «di dover dormire, tutte le notti, con una donna, gli dava le caldane, come quello del servizio militare a un cinquantenne che non ha mai fatto il soldato» (ivi: 411). Queste considerazioni, infatti, sono perfettamente coerenti con il *gallismo* incarnato da Giovanni e dai suoi amici: l'inconcludenza, le fantasticherie e la millanteria sarebbero d'un sol colpo spazzate via dalla presenza stabile di una donna nelle loro vite. E difatti il massimo del piacere costoro lo provano a debita distanza dall'oggetto del loro desiderio. Ben diversa, naturalmente, è la situazione che si delinea dopo l'incontro con Ninetta: il progressivo avvicinamento tra i due personaggi conduce senza soluzione di continuità al fidanzamento e, da lì, al matrimonio, che — come si è visto — si configura come sinonimo, o quasi, di felicità. Le nozze assumono dunque un'importanza cruciale se messe in relazione ai cambiamenti interiori di Giovanni; esse rappresentano il punto di massima distanza dal paradigma del *gallismo* e, al tempo stesso, il momento in cui il protagonista

sembra aderire con maggiore convinzione ai valori opposti a quelli che lo avevano definito nella fase iniziale del romanzo. È proprio il matrimonio, infatti, a marcare il culmine del conflitto tra le due istanze contrastanti che abitano Giovanni, accentuando quella frattura interna che accompagna, e infine mina, l'intero suo percorso evolutivo. Come osserva Moretti, esso non è più — in linea con la tradizione del *Bildungsroman* — il luogo della sintesi e del compromesso, bensì il teatro di un conflitto insanabile. Alla libertà borghese, che trova normalmente compimento proprio nell'istituzione matrimoniale e nei suoi valori convenzionali, si contrappone con crescente intensità una spinta opposta: un impulso, cioè, alla fuga, alla rinuncia ai vincoli sociali e affettivi che il matrimonio implica:

La libertà borghese ha questo di peculiare, che ha prodotto il controcanto continuo della «fuga» dalle sue asperità. La scuola di Francoforte [...] ha tradotto tale ambivalenza in una successione cronologica: «prima» la fase della libertà, «poi» la fuga di cui scrisse Erich Fromm. Il discorso fin qui svolto, tuttavia, suggerisce di riformulare tale sequenza in termini sincronici. La dialettica della libertà borghese non si esplica in un prima e in un dopo ma in una compresenza continua delle due opposte tensioni (Moretti 2020: 74).

Il discorso critico di Moretti si sviluppa all'interno di un orizzonte teorico fortemente influenzato dalla Scuola di Francoforte e, più in generale, dall'impianto analitico della critica marxista nei confronti della società borghese. L'applicazione di un'analogia chiave di lettura a un'opera come quella di Brancati risulterebbe inappropriata, poiché — come a suo tempo ha sostenuto Sciascia (2000: 1123 e ss.) all'interno del *Don Giovanni in Sicilia* non è nemmeno ipotizzabile un discorso sociologico in senso proprio. È innegabile, però, che nella parabola esistenziale di Giovanni si possa agevolmente riconoscere quella che il comparatista romano definisce una vera e propria «dialettica della libertà». Tale dinamica si articola in una scansione temporale ben precisa: vi è un "prima", caratterizzato dall'assenza di legami vincolanti e dall'illusione di un'autonomia illimitata, precedente all'incontro con colei che diventerà sua moglie; un "poi", in cui, dopo il matrimonio, si avvia una riflessione più lucida e problematica sul senso e le conseguenze della felicità ottenuta; e infine un "durante", rappresentato dal periodo intermedio che si estende dal primo incontro con la giovane fiorentina fino al fidanzamento, momento in cui la libertà, pur formalmente intatta, comincia già a subire vincoli impliciti e anticipa la futura rinuncia. Negli ultimi capitoli del romanzo si manifesta quella «compresenza continua delle due opposte tensioni» di cui scrive Moretti: solo allora le due istanze che hanno strutturato l'esperienza di Giovanni si fanno simultanee, in un intreccio inestricabile che svela la complessità irrisolta della sua condizione. In tale prospettiva, le sue scelte sembrerebbero segnare il compimento di un percorso di crescita, ossia l'accettazione consapevole di un compromesso che implica il sacrificio di una parte della propria giovinezza in nome di una più solida maturità, coronamento ideale del *Bildungsroman*. Tuttavia, questa apparente conclusione teleologica viene sovvertita dalle ultime pagine del libro, le quali intervengono a scompaginare l'ordine costruito con fatica, incrinando la pretesa coerenza del percorso formativo e lasciando

emergere, con rinnovata ambiguità, la problematicità di una sintesi che non si realizza mai compiutamente. Il ritorno a Catania si configura a tutti gli effetti come una vera e propria regressione: tornano persino tutti quegli attributi presenti nei primi capitoli del romanzo — il sonno, il formidabile appetito e il *gallismo* — propri di un Giovanni che si credeva ormai superato. L'atto conclusivo del *Don Giovanni in Sicilia* non si compie con il definitivo abbandono delle abitudini catenesi di Giovanni, schiacciato dalla modernità settentrionale e dalle nuove abitudini cui si sottopone. Il romanzo di Brancati scombina lo schema del *Bildungsroman* tradizionale con una resurrezione, con un ritorno tanto vistoso da scombinare il procedere lineare che sin a quel momento aveva avuto il libro. A precipitare tuttavia non è soltanto la linearità della trama; al lettore, infatti, è consegnata una conclusione del tutto inattesa e sotto molti aspetti ambigua: il finale aperto, rivolto oltre i confini materiali del libro, impedisce di concepire uno scioglimento pacifico della vicenda. Le parole conclusive del romanzo, poi, sono le sole in tutto il romanzo nelle quali Giovanni esprime la netta volontà di allontanarsi — seppur temporaneamente — da Ninetta: «Nel tempo che staremo a Catania [...] credo che sia meglio che lei dorma a casa sua, e io qui, a casa mia!» (Brancati 2003b: 529). Un epilogo di tal fatta non concede nulla a quelle esigenze di ricomposizione o di riconciliazione che tradizionalmente si configurano come esiti auspicabili nella conclusione del romanzo di formazione. Nel *Don Giovanni in Sicilia* il percorso pedagogico del protagonista fallisce, e pare che si segua piuttosto una terza via, dove all'opposizione giovinezza-gallismo *vs.* maturità-matrimonio, si prospetta la possibilità di conciliare questi due opposti. L'affermazione, «Nel tempo che saremo a Catania», sottende un tempo differente da quello che i due spenderanno a Catania, nel quale potranno tornare ad abitare sotto al medesimo tetto. In altri termini, il protagonista giunge a una piena consapevolezza della natura mediata del proprio desiderio, comprendendo come esso non sia il frutto di un impulso spontaneo, bensì il risultato di un processo di felice illusione. Il congiungimento con la donna amata, lungi dal portare a una reale pacificazione interiore, innesca in lui una riflessione sulla felicità che non conduce a una presa di coscienza emancipatoria, bensì a una regressione. Giovanni Percolla, pur avendo acquisito consapevolezza del meccanismo che struttura il suo desiderio, non vuole spezzarne il vincolo: anziché sciogliere il legame con quanto era in precedenza, lo reitera, riproponendo una situazione che annulla ogni possibile evoluzione.

La parabola esistenziale di Giovanni Percolla, dunque, non si risolve in un compimento lineare, ma si avvita su sé stessa, rimanendo irrisolta e incompiuta, orientandosi piuttosto in una sorta di «quadrante circolare» (Tedesco 1991: 73). Per questa ragione, il romanzo discostandosi dal paradigma del *Bildungsroman* — che prevede un percorso segnato da scelte, esclusioni e compromessi — presenta un protagonista la cui vicenda si configura come la coesistenza di istanze contraddittorie. Lungi dall'approdare a una sintesi, Giovanni si scopre prigioniero di una tensione irrisolvibile tra desiderio e consapevolezza, tra l'illusione di un'appagata felicità e la rivelazione della sua natura ingannevole. In merito Moretti sostiene:

La gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa. [...] la gioventù cerca così il proprio senso entro sé stessa: gravitando sempre più lontano dall'età adulta e sempre più verso l'adolescenza, o la pre-adolescenza, o ancora più in là. Il baricentro simbolico si sposta: dalla crescita alla regressione. Il mondo degli adulti rifiuta di essere una dimora ospitale? Lo sarà allora l'infanzia (Moretti 2020: 259–260).

Nel rifiuto dell'età adulta e dei valori da essa espressi si consuma il distacco con il grande romanzo ottocentesco e l'affermarsi delle spinte innovatrici del primo Novecento. L'istanza regressiva del personaggio è stata riassunta efficacemente nell'immagine della «camera-grembo» (Perrone 1997: 121) in cui si rifugia Giovanni nelle ultime pagine. In questa maniera, la lettura che vede la conclusione del romanzo consumarsi l'ennesimo scontro — senza conciliazione, sintesi o compromesso — tra la Milano-sposa e la Catania-madre risulterebbe ancora più avvalorata. La peculiarità del romanzo risiede nella rappresentazione di una tensione irrisolta: quella tra l'aspirazione a una maturazione consapevole, che comporta la rinuncia alle illusioni giovanili, e l'attrazione regressiva verso una giovinezza instabile e indeterminata. Più che tentare una conciliazione tra queste due spinte, Brancati mette in scena la difficoltà stessa del diventare adulti, mostrando come il personaggio si trovi costretto a far convivere il bisogno di compiersi con l'incapacità di abbandonare del tutto l'indistinto rifugio del passato

Conclusioni

Nel *Don Giovanni in Sicilia*, l'autore dà vita a un universo narrativo ricco e articolato, in cui la tensione tra desiderio e realtà, tra l'aspirazione alla libertà e il vincolo del matrimonio, si configura come asse portante di un dramma esistenziale sottile; ed è proprio attraverso la cosiddetta “teoria del malinteso” — che si impone come chiave ermeneutica privilegiata del romanzo — che si rende visibile la condizione interiore dei personaggi, eternamente sospesi tra l'illusione di un ideale inafferrabile e la disincantata coscienza del quotidiano. La scrittura di Brancati, sorretta da un'ironia lieve ma penetrante, contribuisce in modo determinante a tratteggiare figure la cui identità, lungi dall'essere unitaria o coerente, si rivela attraversata da ambiguità, contraddizioni e fraintendimenti; elementi che non solo ne definiscono i tratti psicologici ma che, al tempo stesso, scandiscono il ritmo delle loro esperienze e ne orientano — spesso inconsapevolmente — le scelte. In questo contesto, come ha notato Debenedetti, è dirimente la scelta amorosa; essa si configura quale momento culminante nella costruzione di sé. Il critico piemontese, infatti, sostiene che «la ricerca [dell'] anima gemella, è proprio una delle vie del processo di individuazione, attraverso il quale un essere umano arriva ad essere sé stesso, a riconoscere il proprio destino e identificarsi con questo» (Debenedetti 2022: 276). Il giovane Percolla incarna perfettamente questa dinamica: il suo percorso si articola tra illusioni, regressioni e momenti di consapevolezza, rivelando una condizione umana

complessa e stratificata. Il ritorno finale a Catania conferma questa tensione irrisolta, riflettendo la capacità della scrittura brancatiana di far emergere la verità dei personaggi proprio attraverso la fragilità delle loro illusioni e la complessità delle loro contraddizioni.

Bibliografia

- Abrugiati, L. 1977, *Il primo tempo di Vitaliano Brancati*, Carabba, Lanciano.
- Anceschi, L. 2010, *Riflessioni su "Don Giovanni in Sicilia"*, in «L'Illuminista» X (28/29), pp. 365-372.
- Auerbach, E. 2003, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, a cura di A. Roncaglia, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Bachtin, M. M. 2000, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, pp. 195-244.
- Baldasso, F. 2022, *Against redemption: democracy, memory, and literature in post-fascist Italy*, Fordham University Press, New York.
- Bellassai, N. 2024a, "Non sono un filosofo e non sono nemmeno un gentiliano". *Il rapporto di Brancati con Tilgher (con quattro lettere inedite)*, in «Studi novecenteschi», LI, n. 108 (2), pp. 199-215.
- Bellassai, N. 2024b, *Un manoscritto inedito di Vitaliano Brancati. La formazione intellettuale di un giovane autore e i suoi modelli*, in «Studi (e testi) italiani», LII, pp. 97-137.
- Bellassai, N. 2024c, *Vitaliano Brancati e la rivista "Sur". La rete culturale degli anni Cinquanta attraverso le lettere inedite*, «O.B.L.I.O.», XIV (50), pp. 156-174.
- Borsellino, N. 2005, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, in «Belfagor», LX (6), pp. 683-689.
- Brancati, V. 2003a, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano, pp. 1265-1618.
- Brancati, V. 2003b, *Don Giovanni in Sicilia*, in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano, pp. 383-529.
- Brancati, V. 2003c, *Il bell'Antonio*, in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano.
- Brancati, V. 2003d, *Raffaele*, in Id. *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano, pp. 985-1063.
- Brancati, V. 2003e, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano, pp. 1499-1567.
- Debenedetti, G. 1946, *Brancati e la diffidenza*, in «L'Unità», 1° dicembre 1946, p. 3.
- Debenedetti, G. 2022. *Il romanzo del Novecento*, La Nave di Teseo, Milano.
- Domenichelli, M. 2007, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 11-37.
- Dondero, M. 2021, *Un naso e una gobba (Brancati e Leopardi)*, in Id. *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Carocci, Roma, pp. 11-37.
- Erbosi, F. 2021, "Vomitare" il fascismo. *Il comico e la costruzione del personaggio nel teatro di Brancati*, in R. Morace (a cura di), «Strapparsi di dosso il fascismo»: *l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili»*, La scuola di Pitagora, Napoli, pp. 358-384.
- Färnlöf, H. 2022, *La Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme*. Garnier, Paris.
- Ferroni, G. 2000, *Vitaliano Brancati e le illusioni di un secolo "superbo e sciocco"*, in «Belfagor» LV (6), pp. 655-666.

- Ferroni, G. 2003, *Lo scrittore più meridionale d'Italia*, in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, Mondadori, Milano, pp. XI–XLIV.
- Gazzola Stacchini, V. 1970, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Olschki, Firenze.
- Gazzola Stacchini, V. 1972, *Il teatro di Vitaliano Brancati: poetica, mito e pubblico (con inediti)*, Milella, Lecce.
- Genette, G. 1972, *Verosimiglianza e motivazione*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino, pp. 63-82.
- Gentili, S. 2007, *Il male della banalità. Nuovi documenti su Vitaliano Brancati e la censura*, in «Bollettino di Italianistica», IV (2), pp. 193-224.
- Giannetti, V. 2002, *Textes provisoires et stratégies de la représentation du personnage chez Vitaliano Brancati*, in D. Budor, D. Ferraris (a cura di), *Objets inachevés de l'écriture*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 109-120.
- Giannetti, V. 2018, *Vitaliano Brancati. Lingua, società e letteratura*, Aragno, Torino.
- Jameson, F. 1983, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Liguori, Napoli.
- Lukács, G. 1957, *Sul significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino.
- Lukács, G. 1977, *Narrare o descrivere*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, a cura di C. Cases, 7ª ed., Einaudi, Torino, pp. 269–323.
- Lukács, G. 1999, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, SE, Milano.
- Martelli, M. 1986, *Giovanni Percolla platonico*, S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Vitaliano Brancati. Atti del convegno tenuto a Misterbianco nel 1984*, Maimonide, Catania, pp. 105-117.
- Moretti, F. 2020, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino.
- Nisini, G. 2024, *Storia di un pamphlet. Vitaliano Brancati e gli editori Laterza*, in V. Brancati, F. Laterza, V. Laterza, *Carteggio 1952-1954*, a cura di G. Nisini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma pp. V–XX.
- Perrone, D. 1984, *Brancati e il fascismo*, in Ead., *I sensi e le idee. Vittorini, Brancati, Joppolo*, Sellerio, Palermo, pp. 44-53.
- Perrone, D. 1997, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i «piaceri» della scrittura*, Bompiani, Milano.
- Pomilio, M. 1967, *La situazione di Brancati*, in Id., *Contestazioni*, Rizzoli, Milano, pp. 9-33.
- Schmid, W. 2020, *Narrative Motivierung. Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Sciascia, L. 2000, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *Opere 1959-1971*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano, pp. 1121-1128.
- Sedita, G. 2004, *Chiedere al Regime: Vitaliano Brancati e il Minculpop*, in «Nuova storia contemporanea», VIII (6), pp. 83-96.
- Sedita, G. 2010, *Gli intellettuali di Mussolini: la cultura finanziata dal fascismo*, Le Lettere, Firenze.
- Spera, F. 1981, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano.
- Sternberg, M. 2012, *Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence*, in «Poetics Today», XXXIII (3-4), pp. 329-483.
- Tedesco, N. 2018, *La poetica dell'insignificanza da Viterbo a Caltanissetta*, in V. Brancati, *Singolare avventura di viaggio – Sogno di un valzer*, Mondadori, Milano, pp. V-XXV.
- Tedesco, N. 1998, *L'invenzione "provinciale" di Brancati. La poetica dell'insignificanza da Viterbo a Caltanissetta*, in Id. (a cura di), *Quaderno d'italianistica 1994-1998*, S.F. Flaccovio, Palermo, pp. 137-149.

- Tedesco, N. 1991, *Per Brancati. L'esistenzialismo 'siciliano' e la poetica dell'insignificanza*, in Id., *La scala a chiocciola*, Sellerio, Palermo, pp. 70-76.
- Titone, V. 1979, *Vitaliano Brancati. Indagine storico-letteraria attraverso le opere*, Vittorietti, Palermo.
- Tomaševskij, B. 1978, *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano.
- Tomaševskij, B. 2003, *La costruzione dell'intreccio*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, pp. 323-337.
- Verdirame, R. 1976, *Posizioni critiche di Brancati giovane*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», III, pp. 75-93.
- Verdirame, R. 1983, *Dal mito all'impegno: primi tentativi teatrali di Vitaliano Brancati*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo. Incontri di studio*, Assessorato regionale ai beni culturali e P.I., Catania, pp. 49-58.
- Verhulst, S. 2016a, *Barcamenarsi sotto il regime 1: la collaborazione con "Quadrivio"*, in Ead., *Vitaliano Brancati, una diabolica fantasia*, Carocci, Roma, pp. 65-90.
- Verhulst, S. 2016b, *Barcamenarsi sotto il regime 2: la collaborazione con "Omnibus"*, in Ead., *Vitaliano Brancati, una diabolica fantasia*, Carocci, Roma, pp. 91-107.
- Verhulst, S. 2016c, *Un perenne sfrigolio di parole*, in Ead., *Vitaliano Brancati, una diabolica fantasia*, Carocci, Roma, pp. 109-126.
- Zappulla Muscarà, S. 1974, *Brancati e il fascismo*, in Ead., *Aspetti della cultura in Sicilia*, Muglia, Catania, pp. 77-84.
- Zarcone, S. 1991, *La carne e la noia. La narrativa di Vitaliano Brancati*, Novecento, Palermo.
- Zinato, E. 2015, *György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo*, in «Between», V (10), pp. 1-14.