

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

1

CATANIA
1984

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
GASPARE RODOLICO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
FRANCESCO BRANCIFORTI

ANNALI

Comitato Direttivo

FRANCESCO BRANCIFORTI, PIETRO MAZZAMUTO, NICOLÒ MINEO, CARMELO
MUSUMARRA, BRUNO PANVINI, GIORGIO PETROCCHI, GIUSEPPE PETRONO,
GIANVITO RESTA, GIORGIO SANTANGELO, GIUSEPPE SAVOCA, MARIO SIPALA

Direttore: FRANCESCO BRANCIFORTI

Direzione e redazione:

Fondazione Verga - Piazza Stesicoro, 29 - Catania
Casella Postale 198 - Tel. (095) 328502

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

1

CATANIA
1984



La Fondazione Verga inizia con questo numero la pubblicazione dei suoi Annali con l'auspicio che essi possano accompagnarne da ora in poi fedelmente e puntualmente l'attività. Nascono infatti, secondo gli intendimenti del Consiglio Scientifico, per raccogliere periodicamente i contributi più validi e significativi che la Fondazione riesce a promuovere e a convogliare intorno allo specifico tema istituzionale dello studio delle opere del Verga e dei veristi.

In questo ambito, sentito ed interpretato con la necessaria ampiezza storica e concettuale, gli Annali ambiscono assolvere al ruolo di permanente riflessione su uno dei momenti più alti della civiltà letteraria nazionale e dei più ferventi della medesima storia civile del nostro Paese.

Essi vogliono costituire perciò non tanto un sistematico archivio di 'memorie', quanto piuttosto un campo di discussione e di proposte, aperto in piena libertà agli apporti di tutti gli studiosi, che condividono un comune e solidale impegno scientifico con rigore critico, indipendenza di giudizio e rispetto delle proprie e delle altrui convinzioni.

Con questo spirito gli Annali della Fondazione Verga inaugurano le proprie pagine, chiamando alla collaborazione lettori ed autori, giovani e meno giovani, poiché ad essi è affidata la continuità degli ideali di studio e delle aspirazioni di lavoro di coloro che questa istituzione hanno sollecitata e consolidata.

FRANCESCO BRANCIFORTI

LA PREFAZIONE DEI *MALAVOGLIA*

L'introduzione dei *Malavoglia* è giustamente famosa per la sua portata ideologica: letta e commentata, per intero e per estratti, costituisce infatti un testo canonico del verismo. Eppure a partire da un certo tempo i suoi lineamenti, già chiari e netti e coerenti nella stampa dell'81, si sono come offuscati e distorti, appesantiti dal confronto tenuto in sottofondo con il testo parallelo di una redazione diversa e concorrente. Mettere ordine nell'intricata matassa può essere considerato l'ultimo atto delle celebrazioni per il centenario del romanzo; ma può anche significare l'inaugurazione di un tempo nuovo per la vita dell'opera e per l'accertamento della sua vera fisionomia. A cominciare appunto dalla sua *Prefazione* o meglio dalle sue prefazioni¹: chè di due si tratta, come si sa,

¹ Com'è noto, il Verga non dà nessun titolo alle pagine introduttive dei suoi romanzi, sia che esse siano vere e proprie prefazioni come nei *Carbonari della montagna*, in *Eva*, nei *Malavoglia* e in *Dal tuo al mio*, sia che esse siano un avvio al racconto come nella *Storia di una capinera* o in *Una peccatrice*; la stessa lettera-prefazione dell'*Amante di Gramigna* ne è priva e tipograficamente è tutt'uno con il testo della novella. Tuttavia che "prefazione" la definisse il Verga risulta dalla lettera ad Emilio Treves da Varese del 9 agosto 1880: "...Colla seconda parte vi mando pure due righe di prefazione", in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIERI, Bulzoni Ed., 1979, p. 137, n. 96 (e così nega "due righe di prefazione" a Salvatore Di Giacomo, ivi, p. 214, n. 153, ed a Onorato Fava, ivi, p. 215, n. 154). Della prefazione tratta specificatamente C. MUSUMARRA, *Introduzione ai "Malavoglia"*, nel vol. AA.VV., *I Malavoglia di Giovanni Verga. 1881-1981*, Palumbo Ed., Palermo, 1982, pp. 7-22.

citatissime entrambe (quella a stampa di più, ovviamente) e nel contempo poco conosciute nella loro legittima veste e più ancora nell'intreccio della loro storia.

A ingarbugliare le cose, come spesso è accaduto per le vicende testuali verghiane, sono stati Vito e Lina Perroni con un breve inciso intercalato tra parentesi nel testo di una lettera inedita – e pubblicata, come al solito, parzialmente – di Emilio Treves a Verga, datata Milano, 22 gennaio 1881: “Molto bella ed originale la vostra prefazione. Ho scelto la seconda (che, poi, in ordine cronologico di stesura, era quella scritta prima) con una piccola trasposizione di periodi. Vedrete nelle bozze se così vi piace, che naturalmente siete voi giudice in ultima istanza” e immediatamente i sullodati Perroni aggiungevano a commento: “La prefazione pubblicata fu quella ch'era stata stesa prima, il 19 Gennaio 1881”². In

² Così nell'art. di LINA e VITO PERRONI, *Storia de "I Malavoglia"*, in “Nuova Antologia”, LXXV, 1940, pp. 128-129, n. 1 (ma già l'affermazione trovavasi nell'art. di LINA PERRONI, *I manoscritti di Giovanni Verga. I. Preparazione de "I Malavoglia"*, nel vol. *Studi verghiani*, Palermo, 1929, vol. I, p. 125). E l'opinione s'è radicata sino agli ultimi studiosi, da RENATO BERTACCINI, *Documenti e prefazioni sul romanzo italiano dell'Ottocento*, Editrice Studium, Roma, 1969, p. 242, a ENRICO GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, 1979, p. 72, n. 1 (ribadita ora in G. VERGA, *Tutti i romanzi. II. Storia di una capinera. Eva. Tigre reale. Eros. I Malavoglia*, a cura di E. GHIDETTI, Sansoni Editore, 1983, p. 663); a NINO BORSELLINO, *Storia di Verga*, Editori Laterza, 1982, p. 54. Un vero e proprio travolgimento dei fatti prospetta, a mio parere, PIO FONTANA, *Coscienza storico-esistenziale e mito nei "Malavoglia"*, in “Italianistica”, vol. V, 1976, p. 21 che parla di una “preferenza ultimamente accordata dal Verga alla prefazione redatta per prima in ordine di tempo [...] preferenza che ovviamente poté essere sollecitata o incoraggiata anche dal Treves”. Il testo integrale e corretto della lettera del Treves attualmente nel Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, n. 1674, è il seguente: “Milano li 22 del 1881. Caro Verga, molto bella ed originale la vostra prefazione. Ho scelto la seconda, con una piccola trasposizione di periodi. Vedrete sulle bozze vedrete se così vi piace, che naturalmente siete voi giudice in ultima istanza. Al Del Balzo, come avrete capito, ho scritto. Egli continua ugualmente a mandare prime e seconde di cambio; e voi siete troppo buono a lasciarvi seccare. All'Onufrio avevo pure scritto, ed egli non ci ha badato, nella lettera stessa in cui rifiutavo la stampa del volume, che lo lasciavo perfettamente libero di dare ad altro editore i bozzetti pubblicati nell'*Illustr. It.* per riprodurli in volume. Glielo potete ripetere. Una stretta di mano del vostro E. Treves”. Scritta su carta intestata (Fratelli Treves - Editori - Via Solferino, N. 11 - Milano

verità, se si espungono la glossa dei due editori e l'illegittima conclusione finale, la lettera, scritta evidentemente *currenti calamo* e perciò di maggior peso documentario, attesta chiaramente che il Treves sceglieva la seconda prefazione (22 gennaio 1881) e che al testo di essa apportava modifiche nell'ordine dei periodi. Invece, essendo stati per lungo tempo unici depositari e custodi severi delle carte verghiane, la testimonianza dei Perroni non è stata mai contestata, per il semplice fatto che non è stata mai verificata. La recente acquisizione dei manoscritti di Giovanni Verga e la loro pubblica disponibilità consentono finalmente di chiarire questo mistero, piccolo o grande che sia (ma trattasi nondimeno della *Prefazione dei Malavoglia!*).

Per nostra fortuna il Verga fu un geloso conservatore delle sue carte, anche di quelle inutilizzate o rifiutate. Così è accaduto che, allegate al manoscritto dei *Malavoglia*, siano pervenute, tra le carte sparse³, le due prefazioni al romanzo, la prima datata 19 gennaio 1881 e la seconda 22 gennaio 1881.

Per maggiore perspicuità della 'storia' conviene andare a ritroso, cominciare cioè dall'ultimo capitolo, dal testo della stampa dell'81 (da ora in poi siglato St 81) qui dato per la prima volta corredato dall'apparato delle varianti della sua pretesa fonte, cioè dell'autografo della prefazione scritta il 19 gennaio (siglata Pref¹) e nell'esatto assetto tipografico dell'originale⁴.

- Direzione”), reca una cancellatura “...perfettamente libero di [mi] dare...” e, sotto la data, d'altra mano, a matita l'integrazione “gennaio” ed ancora sotto un numero, “25”, evidente residuo della numerazione di una serie. Circa la lettura, qualche dubbio rimane per “sulle bozze”, che potrebbe leggersi anche “nelle bozze” (ma vedi, per contrasto, il *ductus* grafico nell'es. “nella lettera” poco appresso); ancora nella chiusa, “vostro” non è affatto chiaro; per un profilo dell'editore, vedi MASSIMO GRILLANDI, *Emilio Treves*, U.T.E.T., 1977.

³ Una descrizione dettagliata trovasi nella mia relazione al Congresso Internazionale di Studi per il Centenario dei *Malavoglia* con il titolo *L'autografo dei "Malavoglia"*, ora nel II vol. degli *Atti*, Catania, 1982, pp. 515-562, e particolarmente p. 518 e sg. [Biblioteca della Fondazione Verga - Serie Convegni - N. 3].

⁴ In apparato, dopo il numero del rigo, il riferimento al testo è indicato da una parentesi quadra di chiusura; le due parentesi quadre indicano invece il testo cancellato dall'autore nell'interno del medesimo rigo.

[p. V] 1 Questo racconto è lo studio sincero e spasio-
2 sionato del come probabilmente devono nascere
3 e svilupparsi nelle più umili condizioni, le
4 prime irrequietudini pel benessere; e quale
5 perturbazione debba arrecare in una fami-
6 gliuola vissuta sino allora relativamente felice,
7 la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che
8 non si sta bene, o che si potrebbe star
9 meglio.
10 Il movente dell'attività umana che produce

[p. VI] 1 la fiamma del progresso è preso qui alle sue
2 sorgenti, nelle proporzioni più modeste e ma-
3 teriali. Il meccanismo delle passioni che la de-
4 terminano in quelle basse sfere è meno com-
5 plicato, e potrà quindi osservarsi con maggior
6 precisione. Basta lasciare al quadro le sue
7 tinte schiette e tranquille, e il suo disegno sem-
8 plice. Man mano che cotesta ricerca del me-
9 glio di cui l'uomo è travagliato cresce e si
10 dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo
11 moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia*
12 non è ancora che la lotta pei bisogni
13 materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene
14 avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo
15 borghese, *Mastro don Gesualdo*, incorniciato
16 nel quadro ancora ristretto di una piccola città
17 di provincia, ma del quale i colori cominceranno
18 ad essere più vivaci, e il disegno a farsi
19 più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristo-

V. 2 probabilmente] *manca*. 4 pel benessere, (?) e quale. 10 dell'[universale]
attività umana.

VI. 7 e tranquille] *manca*. 8 ricerca] *corr. nell'interl. su* bramosia. 9 di cui l'uomo
è travagliato] *manca*. e si dilata] e si allarga. 10 e segue pure il suo moto.

12 che la lotta della (la lotta della *su corr. indec.*) soddisfazione dei bisogni materiali.
13 Soddisfatti] Questi soddisfatti. la ricerca *manca*. 17 del] *corr. su nel*. 17 i
colori cominceranno (*su corr. di* cominciano) ad essere più variati, e il disegno a complicarsi.

[p. VII] 1 eratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione
2 nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo*
3 *di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bra-
4 mosie, tutte coteste vanità, tutte coteste am-
5 bizioni, per comprenderle e soffrirle, se le
6 sente nel sangue, e ne è consunto. A misura
7 che la sfera dell'azione umana si allarga, il
8 congegno delle passioni va complicandosi; i
9 tipi si disegnano certamente meno originali,
10 ma più curiosi, per la sottile influenza che
11 esercita sui caratteri l'educazione, ed anche
12 tutto quello che ci può essere di artificiale
13 nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad
14 individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le
15 mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli
16 artifici della parola onde dar rilievo all'idea,
17 in un'epoca che impone come regola di buon
18 gusto un eguale formalismo per mascherare
19 un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché

[p. VIII] 1 la riproduzione artistica di cotesti quadri sia
2 esatta, bisogna seguire scrupolosamente le
3 norme di questa analisi; esser sinceri per
4 dimostrare la verità, giacché la forma è così
5 inerente al soggetto, quanto ogni parte del
6 soggetto stesso è necessaria alla spiegazione
7 dell'argomento generale.
8 Il cammino fatale, incessante, spesso fatis-
9 coso e febbrile che segue l'umanità per rag-
10 giungere la conquista del progresso, è gran-
11 dioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da
12 lontano. Nella luce gloriosa che l'accompa-
13 gna dileguansi le irrequietudini, le avidità,

VII. 1 *Duchessa delle Gargantas in corsivo*. e] *su corr. di per o di poi*. 3 riunisce
e (riunisce e aggiunto nell'interlineo) comprende. 5 per... se] per soffrirle, e dipingerle,
e se. 7 andrà allargandosi in questa scena (in questa scena *agg. nell'interl.*). 8 va
complicandosi] si raffinerà. 9 si designeranno. 11-13 caratteri... civiltà] caratteri
tutto quello che ci è di artificiale nell'educazione. 13-14 Persino... arricchirsi] Sino il
linguaggio tenderà ad individualizzarsi, a perfezionarsi, ad arricchirsi.

16 onde] per. all'idea in un'epoca. 18 formalismo [per] un'uniformità; nell'interl.
agg. per mascherare 19 di idee.

VII. 19 - VIII. 7 Perché... generale] *manca*.

14 l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che
15 si trasformano in virtù, tutte le debolezze che
16 aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddi-
17 zioni, dal cui attrito sviluppa la luce della
18 verità. Il risultato umanitario copre quanto
19 c'è di meschino negli interessi particolari che

[p. IX]

1 lo producono; li giustifica quasi come mezzi
2 necessari a stimolare l'attività dell'individuo
3 cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni
4 movente di questo lavoro universale, dalla
5 ricerca del benessere materiale, alle più ele-
6 vate ambizioni, è legittimato dal solo fatto
7 della sua opportunità a raggiungere lo scopo
8 del movimento incessante; e quando si cono-
9 sce dove vada questa immensa corrente del-
10 l'attività umana, non si domanda al certo come
11 ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso
12 dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il di-
13 ritto di interessarsi ai deboli che restano per
14 via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dal-
15 l'onda per finire più presto, ai vinti che levano
16 le braccia disperate, e piegano il capo sotto il
17 piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori
18 d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi
19 d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

[p. X]

1 *I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, la*
2 *Duchessa de Leyra, l'Onorevole Scipioni,*
3 *l'Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la
4 corrente ha deposti sulla riva, dopo averli
5 travolti e annegati, ciascuno colle stimate

16-17 contraddizioni dal cui.

IX. 1 lo [detc-] producono, li giustifica. 6 legittimato. 7 opportunità] necessi-
tà. 8 conosce scritto nell'interl. su corr. di sa. 9 vada] va. 11 l'osservatore] l'arti-
sta. 12 ha il diritto di scritto nell'interl. su corr. di deve.

X. 2 Duchessa delle Gargantas in corsivo. 5 travolti e[d aff-] annegati. stimate.

6 del suo peccato, che avrebbero dovuto es-
7 sere lo sfiorare della sua virtù. Ciascuno,
8 dal più umile al più elevato, ha avuta la sua
9 parte nella lotta per l'esistenza, per benes-
10 sere, per l'ambizione - dall'umile pescatore
11 al nuovo arricchito - alla intrusa nelle alte
12 classi - all'uomo dall'ingegno e dalle vo-
13 lontà robuste, il quale si sente la forza di
14 dominare gli altri uomini; di prendersi da
15 sé quella parte di considerazione pubblica che
16 il pregiudizio sociale gli nega per la sua na-
17 scita illegale; di fare la legge, lui nato fuori
18 della legge - all'artista che crede di seguire
19 il suo ideale seguendo un'altra forma del-

[p. XI]

1 l'ambizione. Chi osserva questo spettacolo non
2 ha il diritto di giudicarlo; è già molto se
3 riesce a trarsi un istante fuori del campo
4 della lotta per studiarla senza passione, e
5 rendere la scena nettamente, coi colori adatti,
6 tale da dare la rappresentazione della realtà
7 com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Al tratto di chiusura al centro segue sulla sinistra del foglio la datazione «Milano, 19 Gennaio, 1881».

Appena tre giorni dopo lo scrittore 'compone', sottoscrive ed invia all'editore la seconda *Prefazione* (da ora Pref²): compone, com'è sottinteso, non è la parola esatta, perché in verità non di un testo del tutto nuovo si tratta, ma di una amplificazione e revisione

6 avrebbe. 8 umile [,] al più. 10 l'ambizione, dall'umile. 11 arricchito [,] -
alla intrusa. 12 classi [,] - all'uomo. 14 uomini, di prendersi. 15 considerazione
scritto nell'interl. su corr. di stima.

XI. 1 Chi... non ha] Davanti a questo spettacolo l'uomo non ha. 2 giudicare.
4 per... passione] per osservare con passione. 4-5 e... nettamente] e [per] rendere il
quadro sinceramente. 5 adatti soprascritto nell'interl. su corr. illegg. [che gli?].
6 realtà] verità. 7 com[e] è stata. dovuta.

del primo. Per evitare, come è avvenuto, che l'edizione parziale dei brani 'aggiunti' cagioni confusione e ambiguità nel confronto dei testi³, oltre che approssimazione o soppressione pura e semplice delle correzioni apportate dall'autore nelle parti coincidenti, è preferibile dare il testo integrale di Pref² come è pervenuto tra le carte sparse allegate al manoscritto dei *Malavoglia*⁴.

³ La seconda Prefazione non è mai apparsa nella sua integrità: i Perroni sia nel primo art., *I manoscritti...*, p. 125, come nel secondo, *Storia...*, p. 128, si sono limitati a dare in nota solo i due brani, che al confronto, da loro sommariamente effettuato, risultavano essere 'nuovi' e 'diversi' rispetto alla prima. Gli editori successivi, nell'impossibilità di disporre del manoscritto, hanno ripetuto sempre gli stessi brani e nella medesima trascrizione (vedi n. 2). Vale la pena aggiungere che alcune carte del manoscritto di Pref², così come sono pervenute, si presentano tagliate da un tratto verticale di matita arancione e precisamente le cc. 2 (dal r. 17), 3 e 4 (sino a metà del r. 4) e poi le cc. 5 (dal r. 4), 6 e 7 (sino alla fine); inoltre la c. 4 (numerazione autografa) ha avuto per la parte superstite una nuova numerazione (5), che continua per i tre rigli superstite della carta seguente con il n. 6, che si sovrappone alla numerazione autografa (c. 5). Ad un confronto, la scrittura della numerazione a matita è palesemente d'altra mano; così come le modalità dell'intervento appaiono estranee alle abitudini corrette del Verga. Verisimilmente, a manomettere le carte, non possono essere stati che il Treves o i Perroni, le uniche persone che hanno avuto, oltre all'autore, la piena disponibilità di queste carte, sia pure a titolo e finalità e tempi diversi. Tuttavia basta un semplice riscontro dei testi per accorgersi che le parti cancellate coincidono con i brani comuni delle due prefazioni e che sopravvivono di Pref² solo le parti uniche di essa, poi pubblicate dai Perroni: ciò assegna a questi ultimi la responsabilità di avere usufruito dell'autografo con eccessiva libertà e disinvoltura.

⁴ Il testo è presentato qui secondo la scansione delle pagine dell'autografo, segnata tra parentesi quadra; inoltre è numerato per rigli, per facilitare i riferimenti successivi. In apparato si annotano le correzioni e soppressioni e sovrapposizioni che compaiono nell'autografo; non si dà luogo invece agli errori di lettura e di trascrizione dei Perroni nei due brani pubblicati (7 *giocato per giuocato*, 8 *il suo lavoro per il lavoro*, 9 *vi tace per si tace*, 14 *le ansie più belle per le ansie che vegliano*, 17 *le vie buie cammina per le vie buie, cammina*, 24 *da per tutto per dappertutto*, 49 *i meno fortunati e qualche volta per i meno fortunati, qualche volta*, 51 *visi anelanti non deve per visi anelanti, non deve*, 51 *evidentemente per eminentemente*, 54 *fisionomia per fisonomia*, 54 *questo osservatore per quest'osservatore*, 57 *invano o alle febbri per invano, o alle febbri*).

1 Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avrete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone
5 ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca il sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che si tace intorno. Di fantasticherie in
10 fantasticherie tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfilava davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono tram[c.2]basciare quei sonni, le ansie che vegliano, le
15 preoccupazioni che si agitano nell'incubo. Davanti alle scintille del vostro sigaro allora passano in rivista dei visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre. E quella folla nera, che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente. Avete creduto di cedere ad una divagazione della
20 fantasia e non fate che subire il sentimento dell'attività umana incessante e fatale che esiste attorno di voi ed in voi stesso. Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi, perché sapete che vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse, accanto a voi, dappertutto.
25

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi [c. 3] le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni dal cui attrito sviluppassi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante
30 inconscio al beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo

7 *respiro*] *corr. su sospiro*. 15 le preoccupazioni che [danno] si agitano. 16 in rivista [tutti] dei visi. 18 *tutta su corr. di fatta*. 21 fatale che [sentite] esiste.



del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa im-
 40 va. Solo l'artista, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno,
 ha il diritto d'interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si
 lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano
 le braccia disperate, e piegano il capo [c. 4] sotto il piede inesorabile dei
 45 sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, frettolosi anch'essi, avidi anch'essi
 d'arrivare, e che saranno sorpassati domani. Certamente in mezzo a
 quella calca, i viandanti frettolosi anch'essi, non hanno tempo di guar-
 darsi attorno, per aminare gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure
 e la sete rossa degli altri, le ingiustizie, gli spasimi di quelli che cadono,
 50 e sono calpestati dalla folla, i meno fortunati, qualche volta i più generosi.
 L'osanna dei trionfatori copre le grida di dolore dei sorpassati. Ma
 visto d'avvicino il grottesco di quei visi anelanti, non deve essere emi-
 nentemente artistico per un osservatore? non deve dare, a seconda del-
 l'aspetto che loro impronta l'ambiente che attraversano nei luoghi e
 55 nelle età, la fisionomia storica? e quest'osservatore meno frettoloso degli
 altri, chinandosi sui caduti per esaminarne le convulsioni, sostando un
 momento dinanzi alle verità che la folla si lascia indietro nella fretta di
 correre avanti, o agli affetti che gemono invano, o alle [c. 5] febbri che
 si scambiano per passioni, o alla giustizia su cui si mettono i piedi, non
 ha il diritto di esclamare: - Che peccato!

60 *I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, la Duchessa de Leyra, l'Onorevole
 Scipioni, l'Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la fiumana ha deposti
 sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo
 peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfiorare della sua virtù. Ciascuno,
 65 dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per
 l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione - dall'umile pescatore al nuo-
 vo arricchito - alla intrusa nelle alte classi - all'uomo dall'ingegno e
 dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri
 uomini; di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che
 il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge,
 70 lui nato fuori della legge - all'artista che crede di seguire il suo ideale
 seguendo un'altra forma dell'am[c. 6]bizione. Davanti allo spettacolo di
 questa lotta fatale l'uomo non ha il diritto di giudicare: è già molto se
 riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per osservare senza

39 non] *su corr. di con.* 43 il piede [brutale] inesorabile. 44 frettolosi] *soprascritto su*
affrettati. 52 dell'aspetto] *soprascritto su della fisionomia.* 71 di questa lotta] *corretto*
su di questi sforzi.

passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare
 75 la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuta esse-
 re.

Questo primo racconto è lo studio sincero e spassionato del come
 probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni
 le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arre-
 80 care in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga
 bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non sta bene, o che potrebbe star
 meglio.

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progres-
 so è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materia-
 85 li. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere
 è meno com[c. 7]plicato, e potrà quindi osservarsi con maggior preci-
 sione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo
 disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio, di cui l'uo-
 mo è travagliato, cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il
 90 suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora
 che la lotta pei bisogni materiali. Questi soddisfatti, diviene avidità
 di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo*,
 incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia,
 95 ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci e il disegno a
 farsi più ricco. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Ley-
 ra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*,
 il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste
 100 ambizioni, per comprenderle e soffrirne; se le sente nel sangue e ne è
 consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno
 delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno
 originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri
 l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere d'artificiale nella
 civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di
 105 tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola
 onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon
 gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti
 e di idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta,
 bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri
 per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto,
 110 quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione del-
 l'argomento generale.

75 dovuta] *su corr. di dovuto.* 97 riunisce tutte tutte. 98 comprenderle] - *le su corr.*
 105 onde] *soprascritto su per.*

Segue la sottoscrizione «G. Verga» e nel sottostante rigo, a sinistra, la datazione «Milano, 22 gennaio, 1881».

Ad una semplice lettura tre fatti emergono subito con ogni evidenza: il primo, che per buona parte di Pref² il Verga ha solo ricopiato, revisionandolo, il testo di Pref¹ scritto tre giorni prima; il secondo, che in tre luoghi lo ha notevolmente amplificato (Pref² 1-28, 50-66, 120-125); e il terzo infine che St 81 dà di alcuni paragrafi un ordine di successione che s'identifica con quello di Pref¹. È chiaro che se si eliminano le parti 'aggiunte', come è avvenuto (ma non *in toto*) in St 81 e ci si ferma supinamente alla data che compare in St 81 e si guarda sommariamente alla sequenza dei paragrafi, il testo definitivo (St 81) apparirà più vicino a Pref¹ che a Pref²: da questi indizi, in apparenza convergenti, è nato l'errore dei Perroni e successori.

La questione si presenta sotto due aspetti intimamente legati l'uno all'altro, il primo 'tecnico-filologico' e il secondo 'storico-culturale'; e tuttavia, a ben considerare, sotto il profilo complessivo, dell'ideologia cioè della *Prefazione*, le alternative di soluzioni del problema tecnico (che St 81 derivi da Pref¹, ove siano state inserite tutte le correzioni di Pref², o che invece derivi da Pref² con la soppressione di alcuni dei suoi passi 'nuovi') non incidono sostanzialmente sul significato della 'storia' così come è possibile ricostruire, dal momento che le innovazioni, siano esse entrate in circolo o siano invece emerse e poi accantonate, in ogni modo convivono nel testo approvato e sopravvivono alla loro soppressione, dato che sono nate pressoché contemporaneamente, in concorrenza con le lezioni della prima redazione. Nel caso, sono da ricercarsi le ragioni interne, di equilibrio e di convenienza, che ne hanno determinato la sorte.

Al fine di mettere ordine alla congerie delle varianti delle tre redazioni e di razionalizzare i dati contrastanti ed in apparenza contraddittori che emergono dal confronto e dare infine un quadro organico della storia compositiva della *Prefazione* dei *Malavoglia*, è necessario procedere per gradi. E il primo grado di avvicina-

mento è costituito dalla collazione dei tre testi (Pref¹, Pref², St 81) per osservarne da vicino i reciproci rapporti.

Il dato più vistoso, che emerge da un simile confronto, riguarda la coincidenza pressoché costante che unisce Pref² con St 81 contro Pref¹. Si consideri infatti il seguente

QUADRO I

	Pref ¹	Pref ² + St 81
V.2	del come devono	del come probabilmente devono
VI.7	tinte schiette	tinte schiette e tranquille
VI.8	ricerca del meglio	ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato
VI.9	e si allarga	e si dilata
VI.10	e segue pure il suo moto	e segue il suo moto
VI.12	la lotta della soddisfazione dei bisogni materiali	la lotta pei bisogni materiali
VI.13	questi soddisfatti	soddisfatti questi
VI.17	i colori cominceranno ad essere più variati, e il disegno a complicarsi	i colori cominceranno ad essere più vivaci e il disegno a farsi più ricco
VII.1	<i>Duchessa delle Gargantas</i>	<i>Duchessa de Leyra</i>
VII.3	riunisce e comprende tutte	riunisce tutte
VII.5	per soffrirne e dipingerle, e se le sente	per comprenderle e soffrirne, se le sente
VII.7	la sfera dell'azione umana andrà allargandosi in questa scena	la sfera dell'azione umana si allarga
VII.8	il congegno delle passioni si raffinerà	il congegno delle passioni va complicandosi
VII.9	i tipi si designeranno	i tipi si disegnano
VII.10	per la sottile influenza che esercita sui caratteri tutto quello che ci è di artificiale nell'educazione	per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere d'artificiale nella civiltà.
VII.13	sino il linguaggio tenderà ad individuarsi, a perfezionarsi, ad arricchirsi	persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi

IX.7	della sua necessità
IX.9	dove va
X.2	<i>Duchessa delle Gargantas</i>
X.6	avrebbe dovuto essere
XI.5	rendere il quadro sinceramente
XI.6	la rappresentazione della verità

Perché la riproduzione artistica di costesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

della sua opportunità	dove vada
<i>Duchessa de Leyra</i>	avrebbero dovuto essere
rendere la scena nettamente	la rappresentazione della realtà

La serie delle convergenze di St 81 con Pref² in opposizione alla lezione di Pref¹ può spiegarsi in due modi diversi: il primo, che l'autore sulle bozze di Pref¹ abbia trasferito tutte le correzioni contenute in Pref²; il secondo, che in stampa sia andata Pref² e non Pref¹. E sono entrambe ipotesi teoricamente proponibili, anche se alcuni elementi secondari accreditano come più attendibile la seconda, che poi rappresenta una piena conferma della testimonianza del Treves.

A proseguire il confronto dei testi, infatti, emergono alcuni dati che, al di là dell'evidente rapporto che lega i tre testi collazionati, denunciano un preciso distanziamento di St 81 rispetto alla due fonti, con nessuna delle quali si identifica totalmente; il che significa, in altre parole, un successivo intervento modificatore del Verga in fase di correzione di bozze. Si consideri infatti il seguente

	Pref ¹	Pref ²	St 81
VI.13	Questi soddisfatti, diviene avidità di ricchezze	Questi soddisfatti, diviene avidità di ricchezze	Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezza.
VI.17	i colori cominceranno ad essere più variati, e il disegno a complicarsi	i colori cominceranno ad essere più vivaci e il disegno a farsi più ricco	i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato
IX.11	solo l'artista davanti a questo spettacolo	solo l'artista davanti allo spettacolo di questa lotta fatale	solo l'osservatore chi osserva questo spettacolo non ha diritto di giudicarlo
XI.1	l'uomo non ha il diritto di giudicare	l'uomo non ha diritto di giudicare	l'uomo non ha diritto di giudicare
XI.4	per osservare con passione	per osservare senza passione	per studiarla senza passione

Anche qui la trafila Pref¹ → Pref² → St 81 è pienamente confermata: salvo VI.13 e IX.11, in cui le lezioni di Pref¹ e Pref² coincidono, tutti gli altri casi indicano che nell'ordine l'un testo s'è costruito sul precedente⁷. Non solo, ma l'esempio di VI.17 dimostra che, a volte, nella terza e definitiva fase di elaborazione del testo è recuperato qualche elemento della prima fase già 'superato' ed accantonato nella seconda.

La lettura delle correzioni, che reca l'autografo di Pref², dà una chiara conferma della successione di questi tentativi dell'autore di uscire dallo schema della prima stesura ritenuto insoddisfacente per poi 'ricadervi' nella fase finale. Alcuni esempi sono attestati nel seguente

⁷ Con ogni probabilità la diversità delle lezioni relative a VII, 3 (*riunisce tutte coteste bramose Pref¹, riunisce tutte tutte coteste bramose Pref²*) è solo apparente, se la duplicazione di *tutte* in Pref² deve addebitarsi, come sembra, ad una banale disattenzione dell'autore. Per questa ragione qui non si tiene conto di tale variante.

QUADRO III

	Pref ¹	Pref ²	St 81
V.7	che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio	che non sta bene, o che potrebbe star meglio	che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio
IX.3	a beneficio di tutti	al beneficio di tutti	a beneficio di tutti
IX.16	sotto il piede brutale	sotto il piede [brutale] inesorabile	sotto il piede brutale
IX.18	affrettati anch'essi	[affrettati] frettolosi anch'essi	affrettati anch'essi

Le correzioni di Pref², di cui due documentate come veri e propri pentimenti, hanno origine dalla revisione di Pref¹ effettuata nel corso della sua copiatura e dalla introduzione in questa seconda fase di alcuni passi 'nuovi'; quando questi sono caduti in St 81, alcune delle suddette correzioni, come si vedrà, hanno perduto giustificazione ed efficacia e sono state revocate. Questo carattere del testo definitivo, innovativo per un verso (insieme e oltre Pref²) e conservativo per altro verso (a ritroso, al di qua di Pref²) deriva con ogni probabilità dalla sua composizione 'composita', sicché esso s'è presentato infine agli occhi dell'autore medesimo, nella compagine unitaria del testo composto in bozze, come 'nuovo', cioè diverso sia da Pref¹ sia da Pref², e perciò bisognoso ancora di una ulteriore revisione, che coordinasse l'insieme. Così la punteggiatura si precisa e si definisce, sia che nella copiatura di Pref² fosse stata scorrevolmente trascurata⁸, sia che in Pref¹ fosse stata segnata approssimativamente⁹.

⁸ In Pref² 78 dopo *condizioni* manca la virgola, presente invece in Pref¹ (V, 3) e in St 81; dopo *di giudicarlo* un punto e virgola in Pref¹ (XI, 2) e in St 81, e due punti dopo *giudicare* Pref² 72; in Pref² 94 dopo *vivaci* manca la virgola, che invece compare sia in Pref¹ (VI, 18) sia in St 81.

⁹ Dopo *producono* una virgola in Pref¹ (IX, 1), punto e virgola in Pref² 33 e St 81; dopo *per l'ambizione* una virgola in Pref¹ (X, 10), una lineetta in Pref² 65 e St 81; dopo *dominare gli altri uomini* una virgola in Pref¹ (X, 14), un punto e virgola in Pref² 68 e in

Ma tutto ciò è ancora marginale. Ciò che ha fatto convergere Pref² in Pref¹ sin quasi ad identificarsi in un testo in certo senso nuovo, è lo sconvolgimento dei paragrafi operato dal Treves (secondo la sua stessa comunicazione del 22 gennaio all'autore), che è elemento decisivo della presente ricostruzione: se infatti Treves avesse scelto Pref¹ ed inviata questa alla stampa, non ci sarebbe stato nessun sovvertimento dei paragrafi e l'avvertenza dell'editore sarebbe stata, per lo meno, inutile. Tale modificazione, di cui ignoriamo le modalità e dimensioni, è possibile ricostruire solo ipoteticamente sulla base del confronto di Pref² con St 81.

Per maggiore comodità descrittiva indichiamo per paragrafi il testo di Pref¹, facendo coincidere ciascun paragrafo con lo stacco di ogni capoverso¹⁰:

QUADRO IV

A	: V.1 - V.9
B	: V.10 - VII.19
C	: VIII.8 - IX.19
D	: X.1 - XI.7

Rispetto a questa disposizione, Pref² innova notevolmente, poiché inserisce tre passi del tutto nuovi (qui indicati con le minuscole) e dà un ordine diverso alla successione dei paragrafi; precisamente esso presenta il seguente

QUADRO V

a	: dal rigo 1 al rigo 25 Pref ²
C	: VIII.8 - IX.19 Pref ¹
c	: dal rigo 45 al rigo 59 Pref ²
D	: X.1 - XI.7 Pref ¹
A	: V.1 - V.9 Pref ¹
B	: V.10 - VII.19 Pref ¹
b	: dal rigo 107 al rigo 111 Pref ² (= B VII.19 - VIII.7)

St 81; dopo *pel benessere* sembra esserci una virgola in Pref¹ (V, 4), un punto e virgola in Pref² 79 e in St 81; in Pref¹ (VI, 7) *schiette e il suo disegno*, in Pref² 87 e St 81 *schiette e tranquille, e il suo disegno*; dopo *all'idea* manca la virgola in Pref¹ (VII, 16), che invece è introdotta in Pref² 105 e conservata in St 81.

¹⁰ Per B, vedi Apparato.

A dare inizio alla marcia di avvicinamento o, se si vuole, al processo di accostamento (sin quasi alla identificazione) di Pref² con Pref¹ è stato il Treves, che ha proposto e dato un ordine diverso ai paragrafi di Pref² ("ho scelto la seconda, con una piccola trasposizione di periodi"). Quale? Qui si entra nell'ordine delle ipotesi; e la più economica è quella che pone la successione secondo lo schema attestato in St 81. Secondo la suddetta ipotesi, il testo nelle bozze si sarebbe presentato al Verga con il seguente ordine:

QUADRO VI

- a : dal rigo 1 al rigo 25 Pref²
- A : V.1 - V.9 Pref¹
- B : V.10 - VII.19 Pref¹
- b : dal rigo 107 al rigo 111 Pref²
- C : VIII.8 - IX.19 Pref¹
- c : dal rigo 45 al rigo 59 Pref²
- D : X.1 - XI.7 Pref¹

Oltre alle correzioni testuali, di cui s'è detto, l'autore a questo schema non ha apportato modifiche se non di sottrazioni, eliminando l'iniziale par. a e il par. c, e lasciando sopravvivere solo il par. b, cioè l'ultima delle aggiunzioni di Pref² (vedi QUADRO V), passato, nell'ordine ripristinato da Treves, al secondo posto in coda a B:

QUADRO VII

- [a : dal rigo 1 al rigo 25 Pref²]
- A : V.1 - V.9 Pref¹
- B : V.10 - VII.19 Pref¹
- b : dal rigo 107 al rigo 111 Pref²
- C : VIII.8 - IX.19 Pref¹
- [c : dal rigo 45 al rigo 59 Pref²]
- D : X.1 - XI.7 Pref¹

Con queste soppressioni si tornava in realtà alla disposizione dei paragrafi secondo Pref¹, con la cui fisionomia complessiva Pref² viene in tal modo a coincidere: qui sono da ricercare le ragioni sia della datazione attribuita a St 81 molto probabilmente dal Verga stesso, che considerava ormai 'caduti' nella sostanza i linea-

menti espositivi di Pref² e ne assumeva solo i miglioramenti formali di cui era portatore rispetto a Pref¹ (salvo l'inserimento di un solo breve passo), sia del fraintendimento dei Perroni, che, smettendo per ben due volte il Treves, hanno giudicato senza un serio e rigoroso confronto dei due testi, attenti solo all'ordine dei periodi e alla data impressa nella stampa.

Nella revisione per la stesura definitiva la sovrapposizione dei due testi e il sovvertimento introdotto in Pref² dal Treves hanno comportato la necessità di un riordinamento organico, ma soprattutto di un allineamento unitario del testo. Sotto questo profilo, le varianti che contraddistinguono St 81 sono una convalida e una controprova della vicenda testuale, quale è stata ora tracciata. In sede di revisione, cioè di correzione di bozze, 'cadono' infatti alcune innovazioni introdotte in Pref², perché non più confacenti al nuovo ordinamento. Si consideri uno degli esempi più indicativi: Pref¹ inizia «Questo racconto è lo studio...» (V.1); costituisce cioè l'*incipit* del par. A (v. QUADRO IV). Lo stesso periodo è ricopiato in Pref², però è posposto al quinto posto (v. QUADRO V, dopo aCcD) ed inizia «Questo primo racconto è lo studio...»: l'inserimento di *primo* è del tutto naturale, visto che A veniva posposto a D, dove si elencavano i titoli di tutto il ciclo dei "Vinti" («*Il Malavoglia, Mastro don Gesualdo, La Duchessa di Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva...»). Avendo il Treves cambiato l'ordine di Pref² e ripristinato in certo modo quello di Pref¹ (QUADRO VI), cioè avendo riportato il par. A all'inizio, facendolo precedere dalla 'nuova' apertura recata da Pref² (aA), la presentazione del romanzo non poteva avere inizio con la sua designazione ordinale («questo primo racconto»), quando cioè non precede più l'elencazione degli altri romanzi, che aveva suggerito l'inserimento di *primo*. La motivazione della sua caduta è da ricercare dunque non tanto in un 'ripensamento' o in un 'ripiegamento' su Pref², quanto nella neces-

sità di adeguare Pref² alla nuova situazione ordinativa e di trarne le conseguenze.

Altri esempi sono meno perentori, ma restano pur sempre indicativi degli aggiustamenti del testo che ha provocato la caduta o la rinuncia dei due passi introdotti in Pref². La lezione singolare IX.11 di St 81 (*solo l'artista* Pref¹, Pref²; *solo l'osservatore* St 81) sembra a prima vista una importante innovazione "concettuale", un ulteriore tributo al canone dell'obiettività o dell'impersonalità; ma se si leggono a confronto i due testi di Pref¹ e Pref², l'innovazione di St 81 apparirà meno significativa, dal momento che essa deriva dal passo immediatamente seguente introdotto in Pref² e poi caduto in St 81 (vedi QUADRO VII). Infatti già in Pref² si legge: «Ma visto d'avvicino il grottesco di quei visi anelanti, non deve essere eminentemente *artistico* per un *osservatore*?... e quest'*osservatore* meno frettoloso degli altri... non ha il diritto di esclamare: – Che peccato!»¹¹. Come si vede, la correzione apportata in St 81 non è altro che il recupero del termine da un passo di Pref² (c), apparso poi probabilmente all'autore una amplificazione del passo precedente di Pref¹ (C) e perciò soppresso, e il trasferimento del termine già adottato nel passo derivato al testo-base di partenza.

Che il suddetto paragrafo introdotto in Pref² fosse una ripetizione che amplificava il testo di Pref¹ è chiaro; come è altrettanto chiaro che esso ad un certo punto dovette apparire, oltre che inutile ed enfatico, anche pericoloso ed ambiguo. Ritornava infatti su un concetto che aveva turbato e turbava tuttavia la coscienza artistica dello scrittore verista, il quale in Pref¹ (XI. 1-4) aveva scritto: «Davanti a questo spettacolo l'uomo non ha il diritto di giudicare; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori dal campo della lotta per osservare *con passione*» ed in Pref² (rr. 71-74) aveva ribadito con qualche lieve modifica: «Davanti allo spettacolo di questa lotta fatale l'uomo non ha il diritto di giudicare... per osservare *senza*

¹¹ È chiaro che trattasi del terzo periodo interrogativo; evidentemente il segno è stato come assorbito dall'esclamativo finale.

passione». Il paragrafo "nuovo" proposto in Pref² introduceva invece il concetto di una partecipazione (di pietà, di compassione), che riapriva ancora il difficile dilemma dell'impassibilità («e questo osservatore meno frettoloso degli altri... non ha diritto di esclamare: – Che peccato!»), che invece doveva rimanere concluso e risolto, siglato non solo dalla sostituzione di *artista* con *osservatore* (XI.11), ma ora in St 81 dalla dissoluzione della perifrasi («l'uomo non ha diritto di giudicare») e l'assunzione in forma diretta («chi osserva questo spettacolo non ha diritto di giudicarlo»), nella quale ancora torna l'"osservare" in alternanza con lo "studiare", in una concorrenza cioè in definitiva indifferente nelle diverse articolazioni del periodo, afferente com'è sempre alla fredda obiettività dell'analisi.

Altre correzioni di Pref² revocate in St 81 (con il conseguente ritorno a Pref¹) hanno carattere esclusivamente formale; ma testimoniano e convalidano l'ordine qui proposto per la composizione della prefazione dei *Malavoglia*. Si rilegga il testo di un passo presente in Pref¹ e ricopiato tale e quale in Pref², e soprattutto le correzioni dell'autografo (rr. 42-44) «... ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede [brutale] inesorabile dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, [affrettati] frettolosi anch'essi...»: è evidente che le due correzioni sono avvenute durante la ricopiatura di Pref¹ in Pref² (*inesorabile* segue sullo stesso rigo la cancellatura di *brutale*, e *frettolosi* è soprascritto nell'interlineo su cancellatura di *affrettati*) ed hanno relazione con i passi "nuovi" che vi si introducono. Infatti *brutale*, che in Pref¹ non aveva altre occorrenze, con l'introduzione del passo iniziale (a) in Pref² veniva a trovarsi in corrispondenza ripetitiva («...pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente») ed è stato sostituito, nel corso stesso della copiatura, con *inesorabile*; invece *affrettati* sostituito, con modifica sensibile di senso, nella medesima frase con *frettolosi*, veniva inavvertitamente ripetuto dall'autore nel passo "nuovo" introdotto (b) in Pref² immediatamente dopo («certamente in mezzo a quella calca, i viandanti frettolosi anch'essi...»). Caduti i due passi

nuovi in St 81, la prima correzione, venuta a mancare la ripetizione, non aveva più giustificazione; e la seconda non è stata giudicata necessaria, anzi fuorviante: ed in entrambi i casi il Verga ha preferito tornare al testo della prima stesura.

Se si vuole una controprova, basta riferirsi ad una correzione di un passo 'nuovo': «...e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della verità com'è stata...», così in Pref¹ XI.4; invece in Pref² 75 lo scrittore corregge *la rappresentazione della realtà*, poiché nel contempo, nel passo nuovo (b), ha spiegato che «...bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, poiché la forma è così inerente al soggetto...» e attribuito perciò a "verità" il senso proprio della aderenza sino alla immedesimazione della rappresentazione formale tale da rendere o fare apparire ineluttabile ed irriducibile la "realtà" oggettiva (reale o presunta) rappresentata. Conservatosi il passo introdotto in Pref², s'è conservata anche la correzione, che da esso ha derivato.

L'elaborazione della *Prefazione* non è stata dunque né semplice, né lineare; non solo nella sua veste formale, ma anche e più, forse, nella sua linea ideologica. In proposito, l'alternativa e diversa vicenda dei tre passi introdotti nella seconda stesura, è istruttiva: di essi solo il secondo (b) sopravvive, il più 'innocuo' e rettilineo e coerente: «Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto istesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale». Passa, è vero, dalla 'chiusa' di Pref² al corpo interno del testo in St 81, seguendo la sorte del paragrafo da cui derivava (B) nell'ordine dato dal Treves. Ma esso rimane, e costituisce un punto fermo e discriminante della teoria del verismo¹².

¹² Basterebbero per tutti il passo corrispondente della lettera-prefazione a *L'amante di Gramigna* («Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così comple-

Cadono invece gli altri due, e non tanto – credo – per il sovvertimento dell'ordine operato dall'editore, che li destabilizzava, ché esso poteva pur sempre essere rettificato o restaurato sulle bozze («Vedrete sulle bozze vedrete se così vi piace, che naturalmente siete voi giudice in ultima istanza»), quanto per un ulteriore ripensamento del Verga circa la loro 'necessità' sia formale che concettuale.

Il primo passo, che 'apre' Pref² e che cade poi in St 81, inseriva un *incipit* canonico del genere delle prefazioni, quale è quello dello stato di trasognamento del raccontatore¹³, cioè il raggiungimento di uno stato di divagazione e di estraneazione dalla realtà, per meglio distanziarla sia al fine di superarne l'aspetto frammentario e ricostruirne il tracciato unitario¹⁴, sia per autenticare la sua assunzione a finzione letteraria¹⁵. È un *topos* ricorrente del genere narrativo dell'Introduzione, di cui lo stesso Verga s'è compiaciuto anche altrove; si ricordi soprattutto l'introduzione di *Nedda*:

ta, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale...») e la recensione del Capuana ai *Malavoglia* e la lettera di consenso del Verga al Capuana del 25 febr. dell'81, per non citare che i documenti più prossimi e più famosi.

¹³ Vedi in proposito A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, 1975, vol. II, pp. 721-776 (e particolarmente la p. 757 e sg).

¹⁴ Che nel caso specifico s'identifica appunto con la "fiumana della vita"; vedi S.B. CHANDLER, *The movement of life in Verga*, in "Italice", XXXV, 1958, pp. 91-99; e D. BOHM, *Zeitlosigkeit und engelnde Zeit als konstitutive Dialektik im Werke Giovanni Verga*, Munster, 1967, pp. 147-158.

¹⁵ Sul versante opposto e parallelo, il Capuana-lettore confessa di abbandonarsi ad un itinerario fantastico suggerito dal titolo di un libro, prima che la lettura delle sue pagine ne discacci i fantasmi con la realtà vera ed inconfutabile del testo; vedi la recensione inedita a *Storia di una capinera*, pubblicata da CARLO A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, 1969 e poi in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di MARIO POMILIO, 1972, Cappelli Ed., p. 61 e sg.

Il focolare domestico era sempre ai miei occhi una figura retorica... Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffierto, m'innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto. Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascerei un abito, abbandonando alla fiamma la cura di far circolare più caldo il mio sangue e di far battere più rapido il mio cuore; e incaricando le faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate, di farmi tenere gli occhi aperti, e di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri. Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo intorno a voi, che vi lascia per correre lontano, e per gettarvi a vostra insaputa quasi dei soffi di dolce e d'amaro in cuore, ha attrattive indefinibili. Col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze: vi par di sentirvi passar per i nervi correnti di atmosfere sconosciute: provate, sorridendo, senza muovere un dito o fare un passo, l'effetto di mille sensazioni che farebbero incanutire i vostri capelli, e solcherebbero di rughe la vostra fronte.

E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito, la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna.

Non molto diversamente Pref²:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avrete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca il sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che si tace intorno. Di fantasticherie in fantasticherie tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfilava davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo. Davanti alle scintille del vostro sigaro allora passano in rivista dei visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre. E quella folla nera, che popola

le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente. Avete creduto di cedere ad una divagazione della fantasia e non fate che subire il sentimento dell'attività umana incessante e fatale che esiste attorno di voi ed in voi stesso. Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi, perché sapete che vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse, accanto a voi, dappertutto.

L'accostamento è produttore sia per rilevare l'affinità del motivo accidentale nella sua funzionalità retorica¹⁶, sia per misurare la distanza che separa il testo più recente e lo caratterizza per la sua maggiore specificità concettuale¹⁷. Nella introduzione di *Nedda* il sigaro semispento, gli occhi socchiusi, le dita allentate preparano il «proprio pensiero» a «percorrere vertiginose distanze» in «peregrinazioni vagabonde», ed, in una di esse, per esempio, a «rivedere» nella fiamma del caminetto «un'altra fiamma gigantesca» che lo scrittore aveva visto «ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna». Nella seconda prefazione dei *Malavoglia*, le vie deserte, il fanale spento, il sigaro in bocca, le vaghe forme indistinte sono anch'essi gli elementi che introducono ed iniziano allo stato che s'è detto 'ipnotico', che di «fantasticherie in fantasticherie» conducono sino alla «processione fantasmagorica» «dei visi pallidi o accesi»: qui la divagazione della fantasia non porta semplicemente a «rivedere», cioè a richiamare per acco-

¹⁶ In tal senso, per il primo testo vedi L. FAVA GUZZETTA, *Per approdare ai Malavoglia. Una lunga vigilia di sperimentazioni*, in "Il lettore di provincia", n. 49-50, 1982, pp. 19-21. Il motivo, come elemento 'accensionale' della memoria, compare nel contempo nel cap. II di *Eros*: «Molto tempo dopo, e in circostanze assai diverse, mentre stava seduto accanto al fuoco, cogli occhi fissi sulla fiamma, e le labbra contratte sul sigaro spento, il ricordo di quella ridicola gelosia della sua infanzia gli balenò in mente...». Per la funzione ermeneutica di questo motivo, vedi l'interessante accenno contenuto nella 'lettura' de *I galantuomini* di A. DI GRADO, nel vol. *Novelle rusticane di Giovanni Verga. 1883-1983*, a cura di C. MUSUMARRA, Palumbo, Palermo, 1984, pp. 138-9 e la bibliografia ivi citata. Un altro accenno ancora nell'art. di C. RICCARDI, *Verga maggiore e minore. Altre indagini su "Nedda" e "Primavera"*, nella "Nuova Antologia", vol. CXIX, 1984, pp. 176-177.

¹⁷ Il giudizio è unanimemente accettato; vedi C. MUSUMARRA, *Introduzione...* p. 21.

stamento una vicenda incisa nella memoria, ad esempio, la vicenda di Nedda, ma a ritrovare il «sentimento dell'attività umana, che esiste attorno di voi ed in voi stesso»¹⁸.

Il passo non è breve, né facile. Per tornare ai *Malavoglia* o almeno all'esperienza creativa che da essi ha inizio (e dovrebbe concludersi solo con l'*Uomo di lusso*), lo scrittore, immerso in questo stato di divagazione, cerca di individuare nelle forme astratte («dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere... o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio...») la proiezione della vita, che sente in sé e che comincia a vivere solo quando intorno quella vera si tace («un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi e che si tace intorno»).

La via segnata dalla 'storia' di Nedda è ormai lontana: essa ha condotto dalle «peregrinazioni vagabonde dello spirito» alla ricostruzione di una realtà, quella 'verificata' dall'esperienza, che, vista «da lontano» e «nell'insieme» si identifica con il «cammino fatale, incessante» dell'umanità verso il progresso. Quella tale «peregrinazione vagabonda» inaugurata del '74 è diventata nell'81 una precisa prospettiva (o almeno così ritenuta in Pref²), che distanzia i frammenti del reale e li unifica in un disegno complessivo e armonico¹⁹.

A ben considerare, l'*incipit* di Pref² costituisce lo sforzo più strenuo compiuto dal Verga di utilizzare un motivo già sperimentato per dare una coerente base di sublimazione fantastica alla sua organica teoria del «progresso umano» e del suo ineluttabile destino. Ricercare i motivi della sua soppressione in St 81 non è facile,

¹⁸ Cfr. anche SERGIO CAMPAILLA, *Anatomie verghiane*, Patron Ed., Bologna, 1978, p. 116 e sg.

¹⁹ La finissima analisi dei due testi condotta da Nino Borsellino nel cap. V (*La genesi dei Malavoglia. Fantasmagorie e fantasticherie*) della sua *Storia...*, p. 54 e sg., coglie il momento distintivo dell'evoluzione del concetto di impersonalità; cfr. anche R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana Ed., Padova, 1982, (1ª ed. 1968), p. 52.

dunque, per la intrinseca omogeneità del tema nel tessuto della 'iniziazione' creativa dello scrittore²⁰. È innegabile tuttavia, che esso segna un 'ritorno all'indietro', la reminiscenza d'un *incipit* romanzesco (rinnovato, come s'è visto, e portato avanti), ma che costituisce pur sempre la giustificazione del trasferimento fantastico di una realtà che invece doveva essere «com'è stata, o come avrebbe dovuto essere». Ecco il nodo, la contraddizione cioè, nel quale, a mio parere, il passo s'è trovato intricato e per il quale infine è caduto: il distanziamento del reale, che nel '74 (*Nedda*) era rappresentato romanzescamente come estraneazione e vagabondaggio, nell'81, dopo sette anni di esperienza letteraria travolgente, aveva assunto ben altra dimensione e nettezza. Col crescere e maturare la materia del reale (la visione della vita), non più episodio narrativo d'un bozzetto, ma storia ciclica dell'umano destino, non era più necessario o non serviva più lo schermo metaforico del 'trasognamento', che, comunque rinnovato, era un 'attacco' mistificatorio, un riferimento nebuloso alla tecnica dell'invenzione: storia passata, insomma, nell'81, allorché lo scrittore aveva ritrovata e sperimentata da tempo la lucidità di rappresentazione d'un reale inventato con gli occhi ben aperti e sofferenti della memoria: «Perciò avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male d'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che

²⁰ Secondo PIETER DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1969, p. 57: «S'indovinano facilmente le ragioni per cui il Verga ha preferito la versione che serve adesso da prefazione al ciclo dei vinti. Più distante, più "scientifica", essa nasconde meglio la mano dell'artista, dà più l'illusione della realtà, mentre l'altra, richiamandosi alla comune immaginazione dell'autore e del lettore, mette in evidenza l'aspetto fantasmagorico, un aspetto dunque del processo creativo».

mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?"²¹.

È inutile dire che ciò che a noi ora appare chiaro e ordinato, al momento doveva apparire al Verga confuso e disordinato, più sensazioni, presentimenti ed effetti che concetti e definizioni e distinzioni²²; con ogni probabilità il frammento rifiutato è testimonianza di questo provare e riprovare, con ritorni ed avanzamenti, segno vivo comunque della sua fatica di scrittore.

²¹ Così nella lettera al Capuana del 14 marzo del '79; ma già un anno prima, il 17 maggio del '78, aveva scritto: "Pel *Padron Ntoni* penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza...". Ed infine con tanta minore fede e poesia, nell'intervista di Riccardo Artuffo: "Di lontano, i contorni si delineano con assai maggior precisione, liberati da tutte le sovrapposizioni false o inutili di cui, qui, non ci si rende conto" (in F. GIUDETTI, *Verga. Guida...*, rispettivamente p. 54 e p. 112).

²² Com'è noto, egli rifuggiva per naturale riserbo d'artista da pubbliche formulazioni teoriche, cedendo tutt'al più a qualche amichevole confidenza epistolare: per es., al Cameroni, il 18 luglio 1875 "... per carità non andare a credere che ti tiri giù qui proprio qui un articolone di professione di fede, parlo a Cameroni... in tutta confidenza, ad occhi chiusi... Ho cercato sempre di essere *vero*, senza essere né *realista*, né *idealista*, né *romantico*, né *altro*" (ivi, p. 51); o al Rod il 14 luglio 1899 "Quanto a me, se dovessi fare a voi, amico, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: - che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole - ecco tutto" (ivi, p. 109). Ma anche quando cercò di chiarire alcuni concetti e definizioni ordinatori, rimase insoddisfatto e dubbioso; scriveva al Capuana il 29 maggio dell'81 nella risposta alla recensione dei *Malavoglia*: "...cotesta necessità [dell'impersonalità dell'opera d'arte] l'avevo intraveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'*Amante di Gramigna*, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi, e che ora son lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi" (ivi, p. 87) e al Cameroni il 20 novembre 1889: "Anche l'*artificiosità*, la *preziosità*, direi mi parrebbero perfettamente intonate al soggetto [dell'*Eredità illegittime* di Carlo del Balzo] se fossero più *sincere*. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio" (ivi, p. 99). Sulle approssimazioni teoriche del Verga e le sue antinomie, vedi ALBERTO ASOR ROSA, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, nel vol. AA.VV., *Il caso Verga*, Palumbo Editore, 1975, pp. 14-20 (già in "Problemi", a. 1968).

Il secondo brano soppresso è per vero in parte una ripetizione o un'amplificazione di un passo precedente di Pref¹:

Pref¹

Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

Pref²

Certamente in mezzo a quella calca, i viandanti frettolosi anch'essi, non hanno tempo di guardarsi attorno, per esaminare gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure e la sete rossa degli altri, le ingiustizie, gli spasimi di quelli che cadono, e sono calpestati dalla folla, i meno fortunati, qualche volta i più generosi. L'osanna dei trionfatori copre le grida di dolore dei sorpassati.

Il passo inserito in Pref² riprende dunque in parte un motivo già esposto prima, e legittimamente: poiché l'autore vuole spiegare il perché non è l'"osanna dei trionfatori" che lo interessa (bugiardo e mistificatore: «nella luce gloriosa [...] tutti i vizi [...] si trasformano in virtù»), ma il lamento del vinto, "le grida dei sorpassati". Il perché, prima sottinteso, ora è specificato nel passo aggiunto, con una serie di domande retoriche, delle quali, almeno due, di fondamentale interesse: «Ma visto d'avvicino il grottesco di quei visi anelanti, non deve essere eminentemente artistico per un osservatore?» e la seconda «non deve dare, a seconda dell'aspetto che loro impronta l'ambiente che attraversano nei luoghi e nelle età, la fisionomia storica?». Sotto il tenue velame dell'*interrogatio* sono affermati almeno due principi, l'uno all'altro correlato, che investono entrambi la materia e il ruolo dell'"osservatore": il "grottesco" dei vinti è materia eminentemente artistica, poiché in esso, frutto ed epilogo dell'"attrito", si presenta "la luce della verità"; e inoltre, l'osservatore deve 'leggere' la "fisionomia storica", che sul destino

dei vinti "impronta" la condizione dei luoghi e delle età, che essi hanno vissuto e sperimentato.

Sono affermazioni esplicite – i due concetti del "grottesco" dei vinti come materia artistica in sommo grado e della "fisionomia storica" –, che appartengono per intero, più o meno integralmente e variamente formulati, alla riflessione teorica del Verga quale s'è venuta a delineare prima genericamente²³, poi sempre più precisamente, almeno a partire dalla famosa lettera-programma all'amico Salvatore Paola del 21 aprile 1878. In essa i due concetti, com'è noto, s'intrecciano ("...una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che... assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità. Insomma cogliere il lato drammatico o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali...") ed in qualche modo si chiariscono nel contesto, ove la "fisionomia storica", ad esempio, s'identifica con "un lato della fisionomia della vita italiana moderna", dalla classi infime (lotta per il pane quotidiano) alle avidità basse e alle vanità del piccolo borghese, dalle raffinate aspirazioni dell'artista alle ambizioni dell'uomo politico²⁴. Certo vari nodi

²³ "Volere o non volere, sono sempre le passioni, le virtù, i vizi, il carattere insomma di un secolo che danno l'alto vitale alle opere d'arte, e tutti i grandi capolavori, in nome dei quali si predica il classicismo, ne hanno l'impronta"; lettera a Ferdinando Martini del 16 febr. 1874, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 67, p. 59.

²⁴ "...la sincerità dell'arte [= realismo], in una parola, potrà prendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel *Padron Ntoni*, e a finire nelle varie aspirazioni, nelle ideali avidità de *L'uomo di lusso* (un segreto), passando per le avidità basse, alle vanità del *Mastro don Gesualdo*, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato..."; lettera a Salvatore Paola del 21 aprile 1878, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 109, p. 80. E qualche mese prima della stesura della *Prefazione* ribadiva al Treves: "In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi... Col *Mastro don Gesualdo* saremo già un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia. La *Duchessa delle Gargantas* vivrà a Palermo, nelle alte sfere... Saremo a Roma e fra le quinte della Camera coll'*Onorevole Scipioni*, e infine a Firenze coll'*Uomo di lusso*"; lettera al Treves del 19 luglio 1880, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 132, pp. 93-4.

s'aggrumano ancora nel denso periodo verghiano: concetti come "luce della verità" o di "fisionomia storica" richiedono maggiore specificazione, alla quale possono forse contribuire altre formulazioni meno generiche. Se infatti alla seconda definizione lo stesso Verga faceva con sempre maggiore insistenza coincidere il concetto di "ambiente"²⁵, alla prima certo non giova il parallelo uso ed abuso di "verità dell'arte", che è tutt'altra cosa²⁶. Può solo sovvenire, come al solito, la ben più chiara e distesa lezione della lettera al Paola ("lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità"), ove almeno l'"attrito" è la "lotta", la naturale competizione degli uomini, in tal senso "provvidenziale", ma che lascia tuttavia nel vago e nell'ambiguo il resto, "la luce" cioè della verità, che può ora essere una connotazione collettiva della "verità" e perciò coin-

²⁵ "Mi pare di esser riuscito a dare il rilievo dovuto ai personaggi, e metterli nell'ambiente vero, e aver reso realmente questo ambiente"; lettera al Treves del 9 agosto 1880, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 137, p. 96.

²⁶ Come s'è visto nel primo dei passi aggiunti in Pref.² conservato in St 81. Si veda in proposito la n. 12; s'aggiunga la particolare specificazione contenuta nella lettera al Capuana del 18 giugno 1879: "...se [tu] avessi sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso di pubblico grosso; ma per te, per me, per quanti amano in questo senso la verità dell'arte, il tuo lavoro varrà dappiù appunto per questa severa sprezzatura, e per questo rigore di analisi psicologica" (in E. GIUDETTO, *Verga. Guida...*, p. 58). Tramite tra l'uno e l'altro concetto, cioè della "fisionomia storica" e la "verità dell'arte", non è estraneo l'altro concetto, qui sottinteso, ma altrove ripetutamente richiamato, di un "vero" della narrazione, di uno "storico" del documento umano, cioè del semplice fatto umano, che ha sempre l'efficacia dell'essere stato (vedi *L'amante di Gramigna*), ovvero l'impronta di cosa avvenuta (vedi lettera al Cameroni del 12 febr. 1881, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 153, p. 107), narrato "senza messa in scena, semplicemente, naturalmente", che era un "artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare... ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà" (lettera al Capuana del 25 febr. 1881, in E. GIUDETTO, *Verga. Guida...*, p. 78). Dissolvenza da sempre presente (si ricordi almeno la prefazione di *Eur*: "eccovi una narrazione sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata o come potrebbe essere"), di cui già lo Svevo aveva avvertito la fragilità come schermo parlando di *Mastro don Gesualdo*: "...a nessuno di noi viene in mente di chiedere quanta parte di questo romanzo sia storia e quanta sia favola. Ci toccherebbe rispondere: È tutto favola ed è tutto storia" (ivi, p. 153).

cidere con il "progresso" comprensivamente inteso, ora avere un ambito individuale e perciò significare una somma di verità individuali²⁷. Intese il Verga il fitto di una rete di richiami così vicini e non sempre chiari ed univoci e, stimandoli ripetitivi e superflui, se ne liberò d'un sol colpo sopprimendo l'intero passo della seconda *Prefazione*? È assai probabile; a noi resta in ogni modo questa testimonianza prima formulata e poi ripudiata, che arricchisce la cognizione del senso storico che ispirò e sorresse l'invenzione e la forma medesima della narrazione verghiana.

Ed ancora il Verga rinunciò ad un terzo interrogativo, che concludeva nello stesso tono drammatico-sentimentale l'intero brano: «e quest'osservatore meno frettoloso degli altri, chinandosi sui caduti per esaminarne le convulsioni, stando un momento dinanzi alle verità che la folla si lascia indietro nella fretta di correre avanti, o agli affetti che gemono invano, o alle febbri che si scambiano per passioni, o alla giustizia su cui si mettono i piedi, non ha il diritto di esclamare: - Che peccato!». Lo stimò forse stentato ed approssimativo, ed in ogni modo troppo legato al contesto che precede per non dividerne la sorte; ma, di più, forse lo stimò superfluo ed ambiguo, poiché s'avvide che esso introduceva il concetto di una qualche partecipazione affettiva dell'"osservatore", concetto che prima di essere di derivazione letteraria²⁸, era intrinseco nelle cose, nell'essere stesso di scrittore, malgrado e nonostante ogni esplicita e ripetuta dichiarazione di principio, che prescriveva allo scrittore verista obiettività ed impassibilità.

²⁷ Nel senso di "ricerca del meglio" come in Pref¹, Pref² e St 81; che s'allontana nella sostanza decisamente dalla formula "sociologica" della prefazione di *Eva* (1873: «La civiltà è il benessere... antipatia per tutto ciò che non è positivo»).

²⁸ Da Emile de Goncourt nella prefazione de *La fille Elise* e dallo stesso Zola, per non citare, a scanso di equivoci, ancora la tirata moralistica della prefazione di *Eva*: «...non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri».

In tal modo negli ultimi giorni del gennaio dell'81 la *Prefazione* dei *Malavoglia* ha avuto alla fine il suo epilogo: con la soppressione di due dei tre passi "nuovi" aggiunti in Pref² e con l'assunzione delle correzioni di Pref² a Pref¹ ed infine con l'adozione dell'ordine dei paragrafi di Pref¹, secondo il suggerimento del Treves. Così come si presenta in St 81, essa non può dirsi derivata interamente né dalla prima, né dalla seconda stesura, ma, come s'è visto, da tutte e due insieme, in un curioso e travagliato groviglio di correzioni ed aggiunte e soppressioni e riassunzioni, una vicenda insomma in tutto degna della storia compositiva del romanzo. E come per il romanzo, anche per la sua *Prefazione* s'è verificato il miracolo di un testo definitivo compatto, omogeneo e lineare, del tutto ripulito dalle scorie e dalle fenditure della sua sofferta gestazione.

FRANCESCO NICOLOSI

VERGA TRA DE SANCTIS E ZOLA

1. *Alle fonti della poetica verghiana*

L'antica indagine intorno ai rapporti tra Verga e il Naturalismo, ancora aperta, sembra avere raggiunto un primo non trascurabile esito: la persuasione che l'accostamento del Verga alla teoresi naturalistica sia non il risultato di un fortunato incontro o di una improvvisa conversione, ma la conclusione di un lungo itinerario artistico iniziato con i romanzi giovanili.

Le opere dell'esordio, *Amore e Patria*, *I Carbonari della montagna*, *Sulle lagune*¹, legate a una tematica storico-patriottica, paiono sottrarsi alla linea di svolgimento dell'arte verghiana; si tratta, com'è noto, di una narrativa attardata, di retroguardia, che si avvale di un linguaggio teso ed enfatico i cui modelli sono da ricercare in Dumas padre, nel Guerrazzi e nel Foscolo dell'*Ortis*; non è tutta-

¹ Il romanzo *Amore e Patria*, ancora inedito, fu scritto fra il dicembre 1856 e l'agosto 1857; *I Carbonari della montagna* apparve a Catania, stampato a spese dell'autore, presso la tipografia Galatola nel 1861-62; *Sulle lagune* fu pubblicato a puntate sul quotidiano fiorentino "La Nuova Europa" fra il 13 gennaio e il 15 marzo 1863. Di questi due ultimi romanzi abbiamo una nuova edizione pubblicata da Vita e Pensiero, Milano, 1975, con un interessante saggio introduttivo di CARLO ANTONI.

via difficile ritrovare echi del Manzoni e dei manzoniani minori², che indicano un'apertura dell'esordiente scrittore verso moduli e temi realistici³. L'interesse per il realismo nasceva del resto in Verga dalle suggestioni della cultura catanese del primo Ottocento, particolarmente sensibile all'influsso della scienza⁴; da quella tradizione il Verga derivò gli elementi di cultura scientifica che con compiacenza amò esibire nelle prime opere⁵.

Il romanzo *Una peccatrice*, pubblicato nel 1866 dall'editore Negro di Torino, ha una particolare importanza nella storia della narrativa verghiana; lo scrittore abbandona infatti il repertorio risorgimentale e si volge alla propria esperienza autobiografica per tentare la difficile via del romanzo psicologico moderno. Per la prima volta egli enuncia un proposito di realismo narrativo, perseguito attraverso lo scrupolo di documentazione e di stretta aderenza ai fatti dichiarati nell'introduzione al romanzo:

Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta... rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise⁶.

Lo scrittore non si limita, com'è stato sostenuto, ad assumere temi e modelli suggeriti dalla moda letteraria né a dare forma

² Si leggano su questo argomento le interessanti pagine del citato saggio introduttivo di C. ANNONI ai *Carbonari della montagna*, pp. 38-39.

³ Sul realismo delle prime opere verghiane, cfr. C. MUSUMARRA, *Verga minore*, Pisa, 1965; F. NICOLISI, *Il realismo nelle opere giovanili di G. Verga*, Messina-Firenze, 1960, e *Questioni verghiane*, Roma, 1969.

⁴ Cfr. C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento*, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, 1958, pp. 5-104.

⁵ Un esempio probante è offerto dalle ultime pagine del cap. IX di *Una peccatrice* in cui lo scrittore indica, con cura minuziosa, i sintomi premonitori della morte di Narcisa Valderi.

⁶ G. VERGA, *Una Peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, 1959, p. 12; avvertiamo che per le opere giovanili ci riferiremo costantemente a questa edizione.

romanzesca ai suoi sogni di giovane provinciale, ma persegue coscientemente l'intento di una narrativa realistico-psicologica legata ai fatti e all'ambiente, descritto con tale scrupolo e precisione che quest'opera "fiorentina" è in realtà il romanzo più catanese del Verga. Possiamo infine cogliere nelle pagine del racconto una precisa autocritica dello scrittore che denuncia l'abusata tematica amorosa della narrativa tardoromantica, inautentica e falsa⁷; una conferma, ci sembra, che il romanzo segna nella storia dell'arte verghiana il primo avvertimento della crisi della mitologia romantica dello scrittore, e non importa che in questo momento Verga se ne serva in funzione del suo successo letterario: l'esito della "fabula" indica il ridimensionamento del tema dell'amore-passione, uno degli stereotipi più tenaci del romanticismo, e il prevalere della prosaicità del reale sul sublime del sogno.

Storia di una capinera, racconto di una monacazione forzata, scritto a Firenze e pubblicato a Milano nel 1871, utilizza canonici modelli letterari, quali la *Religieuse* del Diderot e la *Monaca di Monza* del Manzoni, ma si ispira anche alle memorie autobiografiche dell'amore giovanile dello scrittore per un'educanda e al ricordo dell'educazione conventuale di alcune donne della famiglia. Il romanzo continua la tendenza alla narrativa psicologica il cui realismo dovrebbe essere garantito dalla forma epistolare adottata e dall'intento di presentare ai lettori, come l'autore dichiara nell'introduzione al racconto, "una di quelle intime storie che passano inosservate tutti i giorni". Siamo di fronte ad un proposito di

⁷ Una tale condanna è implicita nel dialogo fra P. Brusio, "alter ego" del Verga, e Raimondo: «- Sentimi, caro Raimondo... A diciott'anni è permesso credere ancora all'amore, alla fedeltà, alla donna tipo, eroina, come impastocchiano gli sfaccendati nei romanzi...»

«- È curiosa! - interruppe Raimondo.

- Che cosa?

- Come ti hanno guastato i romanzi di Sue; tu, accanito avversario dell'esagerazione della scuola francese, e che ora mi copii sì bravamente *l'Uomo stufo a ventun anni*, lo *Scipione del Martino il Trovarello...*» (*Una Peccatrice...*, p. 17).

poetica realistica che ci permette di individuare un raccordo con l'arte matura dello scrittore di cui anticipa il programma naturalistico della *tranche de vie*.

In questo quadro ci sembra giustificata l'opinione di Francesco Dall'Ongaro e di Caterina Percoto che avevano giudicato favorevolmente il romanzo, storia modernamente pensata, rappresentazione veritiera di "una delle più dolorose piaghe che affliggono... la nostra società", come la scrittrice friulana scrisse al Verga⁸. La critica contemporanea è stata invece negativamente influenzata dal linguaggio retoricamente teso e interiettivo; ma anche su quest'aspetto di *Storia di una capinera* è da fare un discorso nuovo, chè il Verga appare qui impegnato nella creazione di un tessuto linguistico complesso, il cui innegabile fiorentinismo lessicale e sintattico è originalmente sostenuto da quel sostrato linguistico siciliano che connoterà la grande prosa verghiana.

In *Eva*, pubblicato a Milano presso l'editore Brigola nel 1873, appare in crisi la mitologia romantica che, pur contrastata dalla tendenza al realismo, pesava sui romanzi precedenti. Il libro si apre con una vibrante prefazione animata da un proposito moralistico di denuncia sociale, che appare in sintonia con il ribellismo della Scapigliatura ed è sostenuto da un lapidario giudizio sulle condizioni storiche della società italiana postunitaria:

Viviamo in un'atmosfera di Banche e di imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita⁹.

L'analisi storico-sociale serve da sfondo ad una storia "vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie"¹⁰; sono parole che trovano riscontro nel realismo del romanzo

⁸ Cfr. la lettera della Percoto al Verga del 2 marzo 1872 in GIULIO CATTANEO, *Verga*, Torino, 1963, p. 110.

⁹ G. VERGA, *Eva*, in *Una peccatrice...*, p. 215.

¹⁰ Ivi, p. 215.

e in particolare nella figura di Eva, primo autentico personaggio femminile del Verga. Eva è ben lontana dai miti tardoromantici e dai deliri verbali di Narcisa e della Capinera; la sua grazia nasconde un carattere temprato dalla quotidiana lotta per l'esistenza, alieno dai sogni e dalle illusioni, consapevole dei limiti di ogni passione. Nella descrizione della donna lo scrittore mostra di essere pervenuto ad un realismo narrativo che si traduce stilisticamente nel dominio dell'effusione lirica e nell'abbandono dei moduli declamatori dominanti nei romanzi precedenti. Quei moduli tendono significativamente a riapparire quando è introdotto Enrico, personaggio intimamente contraddittorio in cui vive, irrisolto, il contrasto tra passionalità romantica e visione realistica del vivere, spesso esagerata sino al cinismo. Ad Enrico l'autore guarda con bivalente sentimento di odio-amore, generato da un autobiografico senso di colpa; egli proietta nel personaggio le sue incertezze esistenziali, il timore di tradire le ragioni profonde della propria esistenza. Verga-Enrico confessa:

La contraddizione che c'era nella mia esistenza fra le passioni e il sentimento si rivelava nelle mie opere. Ero falso nell'arte come ero fuori del vero nella vita¹¹.

In queste parole possiamo forse scorgere il personale disagio del Verga giovane che avvertiva di essere eccessivamente coinvolto nella ricerca del successo letterario, perseguito anche attraverso una tematica "à la page"¹² che concedeva troppo al gusto del pubblico e rischiava di fargli tradire una vocazione autentica.

La prefazione al romanzo rende anche testimonianza della modernità di concezione della poetica che maturava nel Verga; il

¹¹ Ivi, p. 281.

¹² Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il Naturalismo*, 1976, pp. 89-238; NINO BORSSELLINO, *Storia di Verga*, Bari, 1982, p. 19 e sgg.

romanziera pone infatti in discussione la validità e la funzione dell'arte nell'epoca che accompagna la nascente rivoluzione industriale, la "civiltà del benessere" in cui l'arte appare come "un lusso da scioperati", lontana dalla positività della tradizione romantica che esaltava l'artista come vate e guida della società. Il Verga prende coscienza della crisi dell'arte, ma cerca di conservare un ruolo allo scrittore e all'arte stessa una funzione, sia pure negativa, di denuncia del fariseismo sociale¹³ e di rispecchiamento oggettivo della realtà¹⁴. Sono accenni, non sufficientemente approfonditi, ma che avviano il Verga fuori dell'area romantica.

*Tigre reale*¹⁵ non presenta esplicite dichiarazioni di poetica, ma la tendenza al vero appare rafforzata dal manifestarsi di un determinismo in cui possiamo scorgere l'influenza del "romanzo scientifico" francese, operante in Verga attraverso la Scapigliatura; un'eco zoliana, riferibile alla lettura di *Thérèse Raquin*, risuona nella presentazione dei due protagonisti del romanzo:

Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche¹⁶.

La critica all'ideologia romantica assume in quest'opera una dimensione di piena consapevolezza; lo scrittore implicitamente denuncia l'amore passione come capriccio morboso, sentimento esaltato ma in fondo epidermico, cui egli contrappone il motivo

¹³ «Non accusate l'arte, che ha il solo torto di avere più cuore di voi... Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi... dove folleggiano ebrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia» (*Eva*, cit., p. 215).

¹⁴ «...non maledite l'arte che è la manifestazione dei vostri gusti» (*Ivi*, p. 215).

¹⁵ Il romanzo fu elaborato nel corso del 1873, ma pubblicato a Milano dall'editore Brigola nel 1875.

¹⁶ G. VERGA, *Tigre reale*, in *Una peccatrice...*, p. 313.

dell'amore-rinuncia. L'ideale della famiglia, che troverà definitiva consacrazione nell'etica del mondo malavogliesco, diviene qui alternativa reale ai miti tardoromantici che simbolicamente svaniscono insieme al convoglio funebre di Nata, la donna che aveva «tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta... di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata»¹⁷, secondo l'abusato stereotipo della donna fatale.

Il romanzo segna un passo innanzi sulla via del realismo descrittivo; viene infatti meno l'importanza del solito personaggio del narratore-confidente, il quale appare sbiadito e non più organicamente coinvolto nell'intreccio romanzesco; il racconto può così procedere sui binari di un'analisi realistica non priva, come abbiamo notato, di pretese scienziaste.

Nelle parole del marchese Alberti, protagonista di *Eros*¹⁸, l'ideologia verghiana appare decantata in senso realistico:

Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi... Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni e nel ridurle alle proporzioni naturali¹⁹.

Eros conclude dunque un processo di intima reazione dello scrittore all'idoleggiamento dei miti e delle passioni della letteratura tardoromantica (per la verità mai totalmente accolti, ma criticati dall'interno stesso della narrativa giovanile) e segna l'accettazione di una realtà quotidiana meno esaltante, ma più autentica.

Il noto passo della lettera a F. Cameroni del 18 luglio 1875 (lo stesso anno della pubblicazione di *Eros* e *Tigre reale*) ci offre

¹⁷ *Ivi*, p. 312.

¹⁸ *Eros*, scritto nel 1874, fu pubblicato presso Brigola a Milano nel dicembre dello stesso anno con la data editoriale del 1875.

¹⁹ G. VERGA, *Eros*, Milano, 1956, p. 150.

un'esplicita "professione di fede", una vera formulazione di poetica, che potrebbe costituire l'ideale epigrafe dei romanzi giovanili:

Ho cercato sempre di essere vero, senza essere né realista né idealista, né romantico, né altro, e se ho sbagliato, o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione nell'*Eva* nell'*Eros* in *Tigre reale* ²⁰.

Significativa l'esclusione di *Una peccatrice* e di *Storia di una capinera*; ma il Verga sentiva che in quelle opere c'era un evidente e non più accettabile compromesso tra mitologia romantica ed esigenza di verità.

Anche sotto l'aspetto formale lo scrittore è riuscito in *Eros* a superare le incertezze strutturali dei precedenti romanzi, ad eliminare la presenza del personaggio-autore, pervenendo al racconto in terza persona che dà una prima risposta stilistica all'esigenza di una narrazione oggettiva, aderente al vero.

Nedda ²¹ non inizia certo quella che è stata chiamata la "conversione" del Verga, ma conserva la sua importanza come primo tentativo di affrontare una tematica realistica di ambiente contadino e di sperimentare, in quest'ambito, soluzioni stilistiche che saranno riprese più tardi. La novella, dominata nel suo insieme da un fiorentinismo spesso affettato e lezioso, presenta infatti esiti inaspettati quando lo scrittore si propone la mimesi linguistica del mondo popolare. Il tentativo trova una prima e più facile soluzione nell'uso di espressioni e vocaboli prettamente siciliani e di calchi dialettali (del tipo "santa notte", "facessimo delle novità") che danno al linguaggio una patina sicilianeggiante senza ricorrere alla materialità del dialetto; ma gli esiti più originali sono ottenuti nei

²⁰ G. VERGA, *Lettere inedite*, a cura di MARIA BORGESSE, in "Occidente", IV, 1935, pp. 7-22.

²¹ *Nedda* apparve a Milano il 15 giugno del 1874 sulla «Rivista italiana di scienze, lettere e arti».

passi dove troviamo espressioni come "A te non ti fanno nulla tre o quattro soldi, non ti fanno" in cui l'artista riesce a trasferire la sintassi popolare nella struttura del suo periodo anticipando soluzioni proprie della sua arte più grande: qui veramente la poetica del giovane Verga, tendenzialmente realistica ma rimasta non di rado intenzionale, trova un nuovo registro stilistico.

Nella novella *Primavera* ²², che conferma la tendenza realistica della narrativa verghiana, appare evidente l'intento dello scrittore di dominare l'effusione sentimentale e la tendenza al lirismo che costituivano il vero "punctum dolens" delle opere giovanili; il ritmo lento e dimesso esprime pienamente la malinconia e lo squallore della narrazione; il linguaggio, intenzionalmente grigio e uniforme, acquista rilievo in qualche espressione che anticipa il racconto parlato dei *Malavoglia* ²³; gesti dei personaggi, pause e silenzi sono sapientemente utilizzati per evitare l'intervento diretto dell'autore e dare l'impressione dell'oggettività narrativa: avvertiamo che la svolta veristica trova nella novella non poche premesse di stile.

2. *Il romanzo naturalista e F. De Sanctis*

L'orientamento realistico e le formulazioni di poetica rinvenibili nei romanzi giovanili confluiscono e insieme sono superati nella lettera a S. Paola dell'aprile 1878, in cui il Verga traccia le linee di un programma narrativo di trasparente ispirazione naturalistico-zoliana ²⁴. Questo progetto non può sorprendere chi consi-

²² La novella fu pubblicata sull'"Illustrazione italiana" nei numeri del 1° e 7 novembre 1875 e successivamente nel volume *Primavera e altri racconti*, edito dall'editore Brigola a Milano nel 1876.

²³ Ricordiamo il passo in cui le compagne di lavoro parlano del «amoroso» della Principessa e del suo esoprabitino che sembrava quello della misericordia di Dio» (cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, 1979, p. 36).

²⁴ Cfr. la lettera a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878 in G. VERGA, *I grandi romanzi*, Milano, 1972, pp. 751-52.

deri i legami del Verga con la letteratura francese, evidenti sin dall'esordio dello scrittore che nelle prime opere rivela una diretta conoscenza di autori come Dumas père e Dumas fils, E. Augier, V. Hugo, O. Feuillet, E. Sue, i cui testi sono ancora presenti nella biblioteca di casa Verga, a testimonianza di un preciso orientamento di letture²⁵.

L'attenzione verso la narrativa francese era del resto comune ai romanzieri che nella seconda metà dell'Ottocento tentavano di dar vita al romanzo di argomento contemporaneo. Il Capuana, nella prefazione del 1889 alla terza edizione di *Giacinta*, scriveva:

Chi poteva mantenersi intatto dalla lebbra dei francesismi, se la maggior parte delle nostre letture doveva essere francese? Doveva senza dubbio; perché era inutile confondersi a cercare attorno qualcosa di vivo, di moderno e italiano che facesse al caso nostro e potesse venire preso a modello.

Lo sappiamo, c'erano i classici! Ma noi non dovevamo più scrivere la novella bocaccese o qualcosa di simile [...]. Avevamo il bell'esempio del Manzoni; ebbene più non era sufficiente²⁶.

Ma anche per il Verga l'esempio del Manzoni "non era sufficiente"; quando egli passò dal romanzo storico a quello contemporaneo non trovò che modelli francesi, prima quelli di un certo romanticismo "larmoyant" e poi gli autori del Naturalismo. Al Balzac e agli scrittori naturalisti si accostò negli anni vissuti a Milano a contatto con gli esponenti della Scapigliatura più influenzati dalle suggestioni della cultura francese; conobbe, tra gli altri,

Gualdo, Sacchetti, Boito, Praga, ma particolare importanza ebbe per lui l'amicizia con Felice Cameroni, critico acuto e direttore del "Gazzettino rosa", giornale d'avanguardia attorno al quale si raccoglievano gli esponenti dell'ala più radicale della Scapigliatura. Il Cameroni fu tra i primi a parlare in Italia di "verismo", a divulgare la conoscenza di G. Flaubert e di E. Zola la cui arte esaltò in una serie di articoli sul giornale milanese "Il Sole", tra il 1873 e il 1875, rivelando ai lettori italiani *Madame Bovary* e il ciclo zoliano dei *Rougon-Macquart*²⁷. All'influenza del Cameroni è da fare risalire l'interesse del Verga per gli scrittori naturalisti che lesse con ammirazione non esente da riserve; restituendo nel gennaio del 1874 *Madame Bovary* all'amico Capuana lodava "una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va: non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione [...] il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio"²⁸.

Ma erano critiche destinate a cadere; alcuni anni dopo, in una lettera al Cameroni, l'ammirazione per Flaubert appare senza riserve: "Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli"²⁹.

La conoscenza della narrativa zoliana è non meno aggiornata ed entusiastica, anche se non esente da critiche franche e penetranti; in una lettera al Capuana del febbraio 1875 giudica la seconda

²⁵ Si veda l'elenco dei libri della biblioteca Verga, compilato da G. GARRA AGOSTA, *La Biblioteca di G. Verga*, Catania, Edizioni Greco, 1977, pp. 21-205.

²⁶ Cfr. L. CAPUANA, *Giacinta*, a cura di SARAH ZAPPULLA MUSCARA, edizione Mursia, Milano, 1980, pp. 15-16.

²⁷ Cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 193-206.

²⁸ Cfr. la lettera a L. Capuana del 14 gennaio 1874 in *Lettere a L. Capuana* a cura di G. RAJA, Firenze, 1975, p. 49.

²⁹ Cfr. la lettera a F. Cameroni del 2 giugno 1881 in *Lettere inedite...*, cit.

parte del romanzo *La faute de l'abbé Mouret* "indegna di uno scrittore di polso come Zola, ch  a parte i suoi difetti e la questione di scuola io ritengo il Zola il pi  originale dei romanzieri viventi [...]. Ad ogni modo come disegno io preferisco la *Cur e* e come colore *Le ventre de Paris*"³⁰.

Parimente, restituendo al Cameroni *Le roman expérimental*, esprime un giudizio severo sull'idillio tra Miette e Silvi re ne *La Fortune des Rougon*: "Francamente, e con tutta la schiettezza che si deve a un grande artista come Zola, io lo trovo sbagliato e falso da cima a fondo"³¹.

Nella lettera a Luigi Capuana del 30 luglio 1881 mostra di conoscere A. Daudet: "Anche il Daudet col suo *Numa Roumestan* non mi contenta, ma proprio no! Uno solo ci fa cascare la penna di mano, Zola"³².

Si decise tardi, come vedremo, a confessare il suo debito con E. De Goncourt la cui prefazione a *Les fr res Zemganno* tenne presente nell'introduzione ai *Malavoglia*, teorizzando la maggiore facilit  di rappresentazione della societ  popolare, meno complessa e pi  tipica di quella borghese e aristocratica.

La conoscenza degli scrittori naturalisti permise al Verga di venire a diretto contatto con la narrativa del Naturalismo e con le sue implicazioni ideologiche, dandogli gli strumenti atti a chiarire e sistemare i principi di una poetica che in lui da tempo maturava. Ma accanto agli apporti della cultura francese, agli stimoli della Scapigliatura, e del Cameroni in particolare, bisogna considerare l'influenza di due critici come F. De Sanctis e L. Capuana che operavano attivamente nell'ambiente letterario italiano. Per quan-

to concerne il De Sanctis non   in realt  possibile documentare la sua diretta incidenza sul Verga, anche se essa   con buone ragioni proponibile³³ tenendo presenti gli stretti legami e la feconda collaborazione tra il Verga e il Capuana, certamente il maggior critico di estrazione desanctisiana. Proprio nel periodo in cui il Verga maturava la sua poetica veristica il De Sanctis si occupava del Naturalismo e di E. Zola; con tempestivit  egli aveva avvertito il mutato clima culturale europeo e gi  nel novembre 1872, nel discorso *La scienza e la vita*, metteva in rilievo l'importanza della scienza nella civilt  contemporanea; successivamente, in una serie di articoli e conferenze, affrontava l'esame della nuova letteratura del realismo e scriveva i ben noti saggi zoliani.

Nello *Studio sopra Emilio Zola* del 1877 sono messi fortemente in rilievo i principi della selezione naturale, dell'ereditariet , dell'ambiente, cardini dell'arte zoliana³⁴; parimente   proclamato il valore dei fatti che la moderna narrativa ha il compito di illustrare nel loro succedersi secondo precisi criteri di causalit . Il grande critico avanza tuttavia non poche riserve sul canone dell'ereditariet , confermente al suo atteggiamento di idealista aperto con cautela verso alcune teorie del positivismo scientifico: "Il principio ereditario non   il solo fattore della vita, e se voi volete ridurmi la vita a quello, cadete in esagerazione. In effetti la logica della vita vi costringe a mettere ne' vostri racconti molte cose che sono fuori di quel principio e anche contro"³⁵.

³³ A questo proposito si leggano le acute pagine di D. CONSOLI, il compianto critico immaturamente scomparso, in *Due saggi verghiani*, Roma, Lucarini, 1979, pp. 15-20; ma tutto il volume   da consultare per l'intelligente e penetrante analisi dell'arte verghiana.

³⁴ "Ed eccegli innanzi il principio dell'elezione naturale e della lotta per l'esistenza e dell'adattamento e della eredit  e dell'ambiente, il nuovo catechismo dell'avvenire come a lui appare"; (cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici e scritti vari*, a cura di M.T. LANZA, Torino, Einaudi, 1972, p. 398).

³⁵ Cfr. F. DE SANCTIS, *L'arte...*, p. 406.

³⁰ Cfr. *Lettere a L. Capuana...*, p. 66.

³¹ Cfr. la lettera a F. Cameroni del 19 marzo 1881 in *Lettere inedite...*, cit.

³² Cfr. *Lettere a L. Capuana...*, p. 191.

I concetti di oggettività e impersonalità, quest'ultima identificabile con quella che il De Sanctis chiama "indifferenza"³⁶, sono invece accolti dal critico; egli esalta l'assenza nell'arte dello Zola di finalità allotricie, il criterio dell'aderenza al vero e dell'estraneità dell'autore all'opera: "Zola non ha fini, non tendenze personali, non vuol dimostrare nulla, vuol rappresentare dal vero, fuori del racconto non ci è che il racconto, la fede del lettore è intera, la illusione è perfetta. E se un fine si ottiene, se il tuo senso morale, se il tuo sentimento dell'ideale, frustato a sangue, si sveglia e grida, sembra impressione naturale delle cose, alla quale rimane estraneo l'autore"³⁷.

Su posizioni non molto diverse il Verga respingerà l'importanza determinante che assumevano nel sistema dello Zola la fisiologia e le leggi ereditarie; egli accetterà il principio dell'impersonalità e dell'estraneità dell'autore alla sua opera affermando l'esigenza di un'opera d'arte in sé perfetta e conclusa, che non serbi "alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine"³⁸.

In *Zola e "L'Assommoir"* (1879) il De Sanctis ribadisce l'importanza dell'ambiente³⁹, dell'estraneità dello scrittore al raccon-

³⁶ "Pure da questo reale riprodotto con una esattezza soverchia anche alla scienza, e con una perfetta indifferenza dell'artista, come se analizzasse un pezzo anatomico, sfugge un sentimento dell'ideale tanto più vivo, quanto è maggiore quella esattezza e quella indifferenza" (ivi, p. 414; il corsivo è nostro).

³⁷ Ivi, p. 415.

³⁸ Cfr. Dedicatoria a S. Farina della novella *L'amante di Gramigna* in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, 1979, p. 968.

³⁹ "L'uomo è figlio della terra e non ci è influenza terrestre che non concorra alla sua formazione. Non è indifferente che un uomo nasca in questo o quel paese, sotto a questo o quel clima, da questo o quel padre, ed abbia questa o quella educazione, e viva in questo o quell'ambiente, sono tutti questi fattori che lo formano, e gli danno un carattere, e lo fanno essere questo o quello. Sono nuovi elementi dell'arte, l'uomo guardato nelle ultime sue profondità" (*L'arte...*, pp. 445-446).

to e dell'impersonalità dello stile⁴⁰; nell'*Appendice* alla stessa conferenza, a chiarire il concetto dell'oggettività della rappresentazione, aggiunge: "L'uomo deve fare, non dire, quello che pensa. Ma nell'azione deve trasparire il suo pensiero, come nei moti dell'animale traspare il suo istinto. Questa è la forma obiettiva, la vita delle cose"⁴¹.

Una esigenza non diversa esprimerà il Verga respingendo nelle sue formulazioni di poetica una costante della narrativa ottocentesca, la consuetudine della descrizione minuta e particolareggiata del personaggio; in una lettera al Cameroni così esemplarmente si esprime:

Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, dalle sue parole, dai suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, *l'uomo secondo me, qual'è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso*⁴².

Anche intorno al linguaggio, che costituì il cruccio e il costante problema degli scrittori del Verismo, il De Sanctis additò le soluzioni zoliane sottolineandone la novità. Nello *Studio sopra E. Zola* il critico mise a nudo lo stile del grande scrittore francese, il suo perseguire gli "uomini nei loro gesti più volgari e nel loro argot più grossolano"; in *Zola e "L'Assommoir"* egli ammonì con geniale antiveggenza gli scrittori ad attuare un rinnovamento espressivo attinto alle fonti del linguaggio popolare sulle orme dello Zola: "Le forme sono quali sono le cose; le lingue dotte, le lingue comuni

⁴⁰ "E non è meno potente in questa evoluzione lo stile, che è impersonale, stile delle cose [...]. L'artista con la sua morbosa ingerenza non è più il prete posto lì tra l'uomo e Dio; il lettore entra in comunicazione immediata con la cosa" (ivi, pp. 449-50).

⁴¹ Ivi, p. 456.

⁴² Cfr. la lettera a F. Cameroni del 19 marzo 1881 in *Lettere inedite...* cit.

trattate dall'arte e quasi esaurite sentono anch'esse il bisogno di ritemperarsi nelle lingue del popolo, più vicino alla natura, che ha passioni più vive, che ha impressioni immediate, e che deriva il suo linguaggio non da regole, ma dalle sue impressioni. L'artista cercherà e si approprierà tutto quel tesoro di immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti"⁴³.

L'ammonimento del De Sanctis costituì con ogni probabilità una indicazione, uno stimolo per il Verga impegnato nella ricerca di un suo originale linguaggio, anche se lo stile di E. Zola è nel suo complesso lontano da quella mimesi dialettale che costituì la convincente risposta del Verga all'esigenza di una lingua "ritemperata" nel linguaggio del popolo, vivamente sentita in area naturalista.

Ci sembra infine che il De Sanctis, direttamente o attraverso la mediazione del Capuana, abbia influito su una delle più tenaci e radicate convinzioni del Verga per il quale il Naturalismo avrebbe una sua validità come metodo d'arte, indipendentemente dall'ideologia positivista che ne costituisce il presupposto. Convizione poco sostenibile, ma storicamente spiegabile se si tengono presenti alcune ambivalenze della cultura positivista italiana che, almeno in certi suoi rappresentanti, tendeva a una sorta di compromesso con l'idealismo⁴⁴ in forza del quale l'hegeliano De Sanctis poteva aspirare ad attuare tra storicismo idealistico e realismo positivista un processo di osmosi, legittimo solo se si consideri il positivismo un metodo e non un coerente sistema filosofico.

⁴³ F. DE SANCTIS, *L'arte...*, p. 448.

⁴⁴ Assai bene osserva Marina Musitelli Paladini: "Il credo del positivismo riuscì a penetrare infatti in Italia solo attraverso le maglie di una barriera che l'ancor pervicace idealismo gli oppose. Ne nacque un connubio ibrido; il pensiero positivista, rinunciando in gran parte alla sua forza di rottura, accettò alcuni principi dello storicismo hegeliano" (cfr. M. MUSITELLI PALADINI, *Nascita di una poetica: il Verismo*, Palermo, Palumbo, 1974, p. 12).

Con l'autorità della sua dottrina, nella parte finale dell'articolo *Il principio del realismo*, apparso nella "Nuova Antologia" del gennaio 1876, il De Sanctis distingueva tra realismo come dottrina e realismo come metodo: "Soprattutto potrebbe stare come metodo. Il realismo, come dottrina, difficile è non caschi nel materialismo e nel sensismo, come in Loke e Condillac. Il realismo come metodo è quello di Bacone e di Galilei, e questo fu uno dei più grandi progressi che abbia fatto lo spirito umano. E se l'abuso del pensiero e il progresso delle scienze naturali ha ricondotto gli uomini in questa via, non abbiamo che a rallegrarcene"⁴⁵.

Il grande critico recupera in questo passo una tesi di Pasquale Villari che nella prolusione *La filosofia positiva e il metodo storico*, pubblicata sul "Politecnico" del gennaio 1866, negava al positivismo il valore di sistema filosofico e ne esaltava la funzione metodologica. È questa una teoria che, come abbiamo detto, veniva accettata anche nello stesso ambito del positivismo italiano in cui veramente, secondo una esatta affermazione di S.C. Landucci, "erano compresenti due anime diverse" che ponevano di fronte "l'interpretazione agnostica del positivismo, inteso in una chiave puramente metodologica, e l'interpretazione "filosofica", polemicamente diretta ad una concezione immanentistica del mondo"⁴⁶.

Il De Sanctis, sensibile ai valori della nuova filosofia europea, volle conciliare l'hegelismo con l'interpretazione metodologica del positivismo, che gli permetteva di accogliere nella sua estetica istanze realistiche proprie del pensiero scientifico, senza per questo rinunciare al suo idealismo di fondo.

⁴⁵ F. DE SANCTIS, *L'arte...*, pp. 353-354.

⁴⁶ Cfr. SERGIO CARLO LANDUCCI, *Metodologismo e Agnosticismo*, in "Belfagor", XVI, 1961, p. 639.

Questa concezione riduttiva del positivismo fu sostanzialmente accettata dal Verga e riferita al Naturalismo che, prescindendo dalle sue implicazioni con la dottrina positivista, dovrebbe essere considerato solo un metodo, "un modo di esprimere il pensiero", come l'artista dichiarò all'Ogetti in una famosa intervista; ma sulla validità della tesi verghiana avremo occasione di fermarci più innanzi.

Sappiamo che sarebbe ingenuo e criticamente errato sostenere una puntuale derivazione della teoresi del Verga dal pensiero desanctisiano, ma d'altra parte ci è sembrato opportuno tener conto del quadro culturale in cui lo scrittore maturò la sua poetica; l'influenza del De Sanctis non giunse forse a lui per dirette letture ma, con maggiore probabilità, operò attraverso la mediazione di Luigi Capuana con cui il Verga stabilì "quella benedetta fratellanza artistica e morale"⁴⁷ che portò i due scrittori a collaborare felicemente nella formulazione della poetica del Verismo.

3. Verga e Capuana

Non è certamente agevole muoversi tra la fitta rete di relazioni e influssi reciproci che condussero il Verga e il Capuana all'elaborazione della teoresi veristica; possiamo tuttavia affermare che l'attività di critico militante portò il Capuana ad affrontare per primo il problema della narrativa contemporanea. A Firenze, tra il 1864 e il '68, come critico teatrale del quotidiano "La Nazione", si fece banditore del rinnovamento del teatro italiano e in una serie di articoli, raccolti poi nel volume *Il teatro italiano contemporaneo*, sostenne la necessità di opere teatrali nuove, ispirate all'osserva-

zione del reale e allo studio del vero, richiamando l'attenzione sul rinnovamento del linguaggio drammatico che comportava l'eliminazione dell'intervento dell'autore, contrario a ogni principio di verità⁴⁸.

Quando il critico volse i suoi interessi di teorico e di scrittore verso il romanzo contemporaneo, sullo scorcio del 1875, si incontrò con il Balzac della *Comédie humaine*, con i romanzieri naturalisti e in particolare con lo Zola dei *Rougon-Macquart*, secondo l'esplicita testimonianza della *Prefazione dell'Autore-A Nera*, premessa nel 1889 alla terza edizione del romanzo *Giacinta*:

In quanto al romanzo, non avevo ancora un'idea precisa di quello che potevamo tentare, addentellandolo alla forma più sviluppata e quasi compiuta di esso, la francese. Uscivo allora allora dalla farraginoso lettura del Balzac; e i romanzi di questo, e *Madame Bovary* e i primi volumi dei *Rougon-Macquart* letti immediatamente dopo, non erano arrivati a fondersi così bene nella mia mente, da darmi il chiaro concetto della misura con cui si sarebbe potuto ottenere anche in Italia il risultato d'una narrazione originale. Era un esperimento nuovo, o quasi; avevamo dei timidi tentativi soltanto, e più del genere di Ottavio Feuillet che d'altro. Pareva che la nostra vita contemporanea sentisse una gran paura di apparire nell'arte allo stesso schietto modo ch'era apparsa nelle novelle del Boccaccio, del Sacchetti e dei loro un po' meno coraggiosi imitatori⁴⁹.

Il Capuana si fermò in particolare sullo Zola la cui opera esaminò seguendo i canoni critici del maestro De Sanctis in recensioni, successivamente raccolte nei due volumi di *Studi sulla lette-*

⁴⁷ Cfr. la lettera a L. Capuana del 14 marzo 1879 in *Lettere a L. Capuana...*, p. 112.

⁴⁸ R. Bigazzi cita a questo proposito un passo significativo della recensione capuaniana ai *Mariti* del Torelli: "... quelle figure hanno un'espressione così profonda di verità; quegli avvenimenti scorrono e s'intrecciano con tanta naturalezza e con semplicità si stupenda, che tu sperimenti subito il più grande effetto dell'arte, quello di dimenticare perfettamente l'artista" (R. BIGAZZI, *I colori...*, p. 96; il corsivo è nostro).

⁴⁹ L. CAPUANA, *Giacinta...*, p. 9.

ratura contemporanea, che segnano la sua adesione al Naturalismo. Ma il consenso appare convinto solo nella prima raccolta degli *Studi* di cui fa parte la recensione all'*Assommoir* (1877) nella quale il critico giudica l'opera zoliana "il primo romanzo che dipinga il popolo senza mentire e che abbia l'odore del popolo"³⁰; lo Zola è lodato senza riserve per essersi calato nei pensieri e nelle passioni dei popolani adottandone il linguaggio e subendone la suggestione a tal punto "ch'anche quando parla per conto proprio continua a usarne la parlata vivace, espressiva, insolente, becera, diremmo noi, e fino alla sguaiataggine, e fino all'indecenza"³¹.

L'adesione alle teorie del naturalismo ortodosso è confermata dalla recensione a *Une page d'amour* (1878) in cui il Capuana mette in rilievo il fatto che l'arte contemporanea "tende a ritempersi, rinnovellarsi per mezzo dell'osservazione diretta e coscienziosa" e auspica un difficile equilibrio "fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia", tale tuttavia che "il processo della creazione artistica si sottometta a tutte le esigenze del metodo positivo"³².

L'eccellenza del "metodo positivo" è riaffermata nel saggio su *E. De Goncourt e Jean La Rue* (1879) che offre al critico l'opportunità di ribadire la validità della narrativa naturalista, l'unica "che può esistere al giorno d'oggi entro quest'atmosfera positiva"³³, fondata sul documento, sul "caso" eccezionale, che possono offrirsi sia all'artista, sia allo scienziato i quali "sono sul punto di confondersi in uno"³⁴.

L'adesione del Capuana alle teorie naturaliste non è tuttavia priva, anche in questa prima serie degli *studi*, di riserve attribuibili

ai limiti propri del critico; egli cercava infatti di conciliare l'hegeliismo del De Sanctis e del De Meis con la teoresi materialistica del Taine e dei Naturalisti, senza avvertire le contraddizioni di fondo di una simile concezione dell'arte. Le riserve si manifestano per ora negli accenni all'eccessivo "tecnicismo fisiologico" dello Zola, nella richiesta di un armonico equilibrio tra elementi scientifici e artistici dell'opera narrativa e nel costante riferimento al metodo piuttosto che alla dottrina del Naturalismo.

L'insofferenza verso i principi rigidamente deterministici trasportati "tout court" nel romanzo dallo Zola si approfondisce e acquista precisi contorni nella seconda serie degli *Studi*; lo scolaro del De Sanctis e del De Meis non si sente di avallare la prevalenza dei concetti scientifici nella teoresi zoliana e avanza su di essa, nella recensione a *Nana*, consistenti dubbi:

Le teoriche critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di *romanzo sperimentale*, voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte³⁵.

L'esigenza di salvare i valori dell'arte zoliana porta tuttavia il Capuana a sostenere che nello Zola bisogna distinguere il teorico dall'artista, il quale riesce tale "malgrado" e "contro" le sue teorie³⁶; una tesi che avrà fortuna, tante volte ripetuta dai critici a proposito del Verga, proclamato grande scrittore "nonostante" il suo Verismo.

³⁰ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, I^a serie, Milano, 1880, p. 54.

³¹ Ivi, p. 55.

³² Ivi, p. 67.

³³ Ivi, p. 86.

³⁴ Ivi, p. 88.

³⁵ L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, II^a serie, Catania, 1882, p. 188.

³⁶ "Le sue creazioni risentono poco o nulla delle teoriche del critico" (Ivi, p. 188).

Le distanze dalle "teoriche" dello Zola sono prese decisamente nella recensione ai *Malavoglia* in cui il "romanzo sperimentale" è considerato una sorta di espediente tecnico, anzi di trovata propagandistica, "una bandiera che lo Zola inalbera arditamente, a sonori colpi di grancassa, per attirare la folla che altrimenti passerebbe via, senza fermarsi"⁵⁷. La critica si estende, oltre che alla pretesa sperimentale, anche agli altri principi scientifici della teoresi zoliana che accordava grande importanza ai dati fisiologici e patologici⁵⁸, a scapito dell'opera d'arte che "non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte"⁵⁹.

In queste parole è evidente l'esigenza, fortemente sentita dal critico, di salvare l'autonomia dell'arte; è una istanza legittima, consapevole dei limiti teorici dello sperimentalismo scientifico dello Zola, dogmaticamente legato a una metodologia fondata sulla preminenza della fisica e della chimica; ma non possiamo condividere la tesi del Capuana quando egli giunge a negare i rapporti intercorrenti tra il romanzo contemporaneo e l'ideologia positivista del naturalismo che pretende di ridurre a puro metodo, a tecnica formale che non sottende alcuna dottrina, secondo una formula critica la quale sarà accolta anche dal Verga: "Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma soltanto nella forma, e tal influenza si traduce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte"⁶⁰.

Siamo in presenza di una tesi che spiega le incertezze del pensiero critico di L. Capuana, fondato su premesse teoriche poco salde, oscillanti tra principi positivistici ed esigenze idealistiche;

queste, derivate dal De Sanctis e dal De Meis, lo portavano a negare l'incidenza sulla letteratura naturalistica dei postulati scientifici che sono alla base del Naturalismo.

Respinto lo scientismo zoliano, il Capuana fonda la sua teoresi critica sul concetto dell'impersonalità, cui rimarrà fedele per tutta la vita e che non ripudierà anche quando, giunto quasi alla fine della sua attività di critico militante, misconoscerà il Naturalismo ponendolo sullo stesso piano degli altri "ismi"⁶¹. L'impersonalità divenne per lui una vera e propria ideologia che gli permetteva di accogliere le teorie moderne sul romanzo e di continuare a considerare il Naturalismo solo un metodo, una tecnica neutra, senza supporti dottrinali o fini sociali, particolarmente ostici alla sua mentalità di conservatore ormai dimentico dell'esempio dei maestri francesi che con il romanzo avevano mirato a una "histoire naturelle et sociale" del proprio tempo; il Capuana arriverà invece a delineare ne *Gli "ismi" contemporanei* (1898) un ideale d'artista "puro", disponibile e disimpegnato, che campeggerà di lì a poco nella critica: "In questo senso il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare ma penetrare e intenderle tutte, spassionatamente, almeno per quanto è possibile"⁶².

⁵⁷ Ivi, p. 140.
⁵⁸ "Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia, o della psicologia comparata in azione, ... il guadagno non sarebbe né grande né bello" (Ivi, p. 140).
⁵⁹ *Ibidem*.
⁶⁰ *Ibidem*.
⁶¹ La critica capuana, indubbiamente d'avanguardia durante la stagione veristica, perde originalità e forza man mano che si allontana dall'ideologia e dalla poetica del Naturalismo. Nel volume *Per l'arte* (Catania, 1885) il Capuana accorda la sua preferenza all'estetica desanctisiana della forma, contro la teoria dell'arte naturalistica; infine, negli *Ismi contemporanei*, (Catania, 1898), si orienta verso l'abbandono dei principi positivistici e si muove decisamente in direzione idealistica, rinnegando quell'equilibrio tra scienza e arte che aveva teorizzato negli anni più felici della sua attività di critico. Per una più ampia trattazione del Capuana critico si vedano: C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza, 1970; P.M. SIPALA, *Scienza e storia nella letteratura verista*, Patron, Bologna, 1978; il saggio, ampio e assai interessante, indaga con modernità di visione critica i rapporti tra scienza e letteratura verista. Per ciò che riguarda il Capuana, è sottolineata la posizione "piena di riserve nei confronti dello Zola" da parte "del capofila del verismo italiano" (cfr. P.M. SIPALA, *Scienza...*, p. 95).

⁶² Cfr. *Gli "ismi" contemporanei*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1973, p. 49.

Al Capuana, nel periodo più felice della sua attività di critico, va tuttavia ascritto in pieno il merito di avere compreso il Verga verista chiarendo allo stesso scrittore, ai critici e ai lettori le connotazioni di un'arte nuova, con scarsi appigli con la tradizione e in questo senso veramente rivoluzionaria. Nello studio su *Vita dei campi* il Capuana avvicinò senza esitazione Verga allo Zola per la novità della forma e per l'autentico realismo con cui lo scrittore catanese aveva rappresentato il mondo popolare, affermando che il Verga poteva ben dire, "d'aver fatto qualcosa *qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple*"⁶³, come lo Zola nell'*Assommoir*, "fondendo apposta" per i suoi popolani "con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio"⁶⁴.

Nella recensione ai *Malavoglia* non ebbe dubbi nell'affermare recisamente che nemmeno lo Zola aveva raggiunto "una cima così alta in quell'impersonalità ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna"⁶⁵ e non esitò ad accostare i personaggi dei *Promessi Sposi* a quelli del romanzo verghiano. Renzo, Perpetua, Agnese, don Abbondio, si ritrovarono accanto a Padron 'Ntoni, Mena, Santuzza, zio Crocifisso; e vennero posti sullo stesso piano, con un avvicinamento che poteva sembrare azzardato, Manzoni e Verga, il maestro consacrato e lo scrittore sfortunato dei *Malavoglia*.

Importante fu l'apporto del Capuana all'elaborazione della poetica veristica; all'amico Verga offrì stimoli e suggerimenti con la sua assidua meditazione sui problemi dell'arte drammatica e narrativa; particolarmente nel periodo fiorentino egli ispirò l'esame

delle opere teatrali al criterio dello studio del vero, condannando l'intervento dell'autore⁶⁶ e precludendo a quel concetto di impersonalità dell'opera d'arte che sarà il cardine della sua teoresi e di quella verghiana. Con le recensioni all'*Assommoir* (1877), a *Una page d'amour* (1878), a *Les Frères Zemganno* (1879), già ricordate, Capuana indicò al Verga il fecondo esempio del romanzo naturalista francese, l'esigenza del rinnovamento del linguaggio narrativo, l'ottica dell'"osservazione diretta e coscienziosa", più aderente al reale del teorico sperimentalismo zoliano. Anche le riserve e le critiche allo scientismo positivistico dello Zola, testimoniate nella seconda serie degli *Studi sulla letteratura contemporanea*, esercitarono un'influenza assai notevole sul Verga che le condivise pienamente, in particolare accogliendo la riduzione del naturalismo a metodo, che sostenne con piena convinzione durante l'intera parabola della sua storia artistica.

Sappiamo bene che la teoresi capuaniana è in rapporto di interrelazione con quella verghiana, sicché è difficile attribuire a uno dei due artisti la priorità di formulazioni critiche che appaiono invece comuni; comunque il lavoro di scavo e di approfondimento condotto dal Capuana sul problema dell'arte e l'intelligente speculazione critica sulla narrativa naturalistica d'oltralpe costituirono il sicuro supporto su cui fu possibile al Verga fondare la poetica del verismo.

4. *Naturalismo e verismo: Verga, Flaubert, Balzac.*

Gli stimoli dell'ambiente culturale italiano e l'amicizia e la collaborazione con il Capuana non bastano a spiegare il nuovo indirizzo dell'arte verghiana a partire da *Vita dei campi*; occorre

⁶³ Cfr. *Studi...*, seconda serie, p. 122.

⁶⁴ Ivi, p. 124.

⁶⁵ Ivi, p. 142.

⁶⁶ Vedi l'inizio del presente paragrafo a p. 21.

anche valutare l'incidenza sulla storia interna del Verga della crisi che maturò negli anni tra il 1876 e il 1880, un periodo di raccoglimento e di meditazione, ricco di risultati fecondi. Quella che impropriamente è stata chiamata "conversione" non giunge improvvisa né segna una frattura tra un "primo" e un "secondo" Verga; la svolta naturalistica è tuttavia reale e non è riducibile a mera conquista di stile o acquisizione di metodo, ma implica una coerente e positiva visione del mondo.

L'adesione al Naturalismo segna la conclusione di un lungo "iter" iniziato negli anni giovanili, caratterizzati dal tentativo di superare la passionalità romantica delle prime opere mediante un chiarimento e approfondimento di esigenze realistiche che divenivano sempre più urgenti. Durante la dimora a Milano, sollecitato dagli stimoli che provenivano dal "milieu" culturale della Scapigliatura, il Verga si accostò al Naturalismo in cui trovò un organico sistema di idee, derivate dal positivismo, che comprendevano e insieme superavano gli sparsi spunti di una visione positiva del mondo rinvenibili in romanzi come *Eva*, *Tigre reale*, *Eros*. L'accoglimento della "Weltanschauung" del Naturalismo, ispirata a una filosofia che rifiutava ogni premessa romantico-idealistica, consentì al Verga un reale superamento dell'ideologia giovanile, troppo legata a condizionamenti tardoromantici, e gli permise una coerente fruizione del Naturalismo a livello di metodo e di pensiero, sia pure nelle forme scarsamente rigorose e inclini al compromesso proprie di una parte non trascurabile della cultura positivista italiana. Una tale adesione, che accoglie le implicazioni ideologiche del Naturalismo, spiega anche come il Verga sia rimasto sempre fedele a una narrativa autenticamente veristica, senza gli sbandamenti vistosi e il definitivo allontanamento dall'area naturalista di scrittori che pure avevano esordito sotto la bandiera del Verismo, ma erano destinati a staccarsene per i presupposti anti-naturalistici, decadenti o strettamente regionalistici, della loro cultura.

La prima esplicita testimonianza del suo orientamento ideologico è data dal Verga nella lettera a S. Paola dell'aprile 1878; in essa l'esistenza è intesa darwinianamente come lotta che, attraverso le leggi della selezione naturale, muove l'umanità verso la conquista di forme superiori di vita, perseguite con attività incessante, stimolata dai bisogni primordiali o dall'aspirazione alla conoscenza: "Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciauolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; lotta provvidenziale che guida l'umanità, per mezzo e attraverso tutti gli appetiti alti e bassi, alla conquista della verità"⁶⁷.

Siamo di fronte a un programma letterario sostenuto da un'ideologia evoluzionistica che giudica "provvidenziale" la lotta per l'esistenza; non sarà più così nella prefazione ai *Malavoglia* in cui il Verga ribadisce anzitutto la sua visione del reale fondata sul materialismo deterministico di stampo darwiniano:

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; [...]. Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato..."⁶⁸.

⁶⁷ Lettera a S. Paola Verdura del 21 aprile 1878 in G. VERGA, *I grandi romanzi...*, pp. 751-52; il corsivo è nostro.

⁶⁸ G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 5.

Lo scrittore mette quindi in rilievo il prezzo che l'umanità tutta paga per il raggiungimento del progresso, il quale può sembrare "grandioso" solo se contemplato da lontano, nei risultati finali che nascondono gli egoismi, le lotte, le feroci passioni concorrenti all'"immane lavoro"; il linguaggio verghiano diviene quindi sempre più cupo nel delineare il quadro michelangiolesco di una umanità di vinti «che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi di arrivare, e che saranno sorpassati domani»⁶⁹.

In questa visione c'è un pessimismo che è apparso in contrasto con l'ottimismo del positivismo ottocentesco; ciò tuttavia non autorizza a limitare fortemente il significato dell'adesione del Verga all'evoluzionismo⁷⁰. La pessimistica visione verghiana dell'esistenza trova fondamento nello stesso sistema di Darwin e nel pensiero dei filosofi positivisti; nel concetto di progresso, secondo una valida argomentazione di R. Luperini, "era potenzialmente implicito, infatti, un elemento negativo, fatalistico"⁷¹, che nasceva dal principio del progresso inteso come forza operante nel contesto sociale secondo le leggi dure e ineluttabili della lotta per l'esistenza. Il Verga accolse e sviluppò le premesse dello scientismo positivista nella direzione di un radicale pessimismo, le cui origini sono forse da ricercare non tanto in una "forma mentis" conservatrice

quanto nel suo "io" profondo e nella sua sicilianità, nell'appartenenza a un popolo che legava il progresso al ricordo ancestrale di invasioni, guerre, stragi, da cui aveva derivato un pessimismo difficilmente rimuovibile dall'inconscio individuale e collettivo.

La parte finale della prefazione ai *Malavoglia* non lascia dubbi sul rigore con cui il Verga si propose di osservare la realtà, animato da una volontà di studio e da un proposito di documentazione ascrivibile ad una ormai chiara visione del mondo: «Chi osserva questo spettacolo non ha diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata o come avrebbe dovuto essere»⁷².

Il pessimismo del Verga implica quindi un'obiettiva volontà di conoscenza; esso non è principio disgregante, sentimento decadente, non contraddice le esigenze di fondo della filosofia positivista, ma si traduce in volontà di rappresentazione lucida e obiettiva che ambisce a identificarsi con la realtà della storia.

La lettera a S. Farina, premessa alla novella *L'Amante di Gramigna*⁷³, ci offre una precisa testimonianza sull'apporto del Natu-

⁶⁹ Ivi, p. 7.
⁷⁰ La critica, particolarmente quella di estrazione crociana, tende a negare l'incidenza dell'ideologia positivista nel Verga; ma anche tra i critici marxisti si manifesta la tendenza a limitare il significato del positivismo del "borghese" Verga. Tra gli altri, A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana* nel vol. *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, Roma, 1977, pp. 737-740, compie una sottile opera di dissezione delle strutture del discorso critico verghiano per dimostrarne la distanza dal positivismo.

⁷¹ R. LUPERINI, *Pessimismo e Verismo in Giovanni Verga*, Padova, 1968, p. 8.

⁷² L'ultima proposizione, "com'è stata o come avrebbe dovuto essere", può destare qualche perplessità; ma si tenga presente che il Verga sapeva bene, per averlo appreso dall'amico Capuana, che l'arte è capace di eliminare la contingenza che talvolta devia il corso degli avvenimenti reali; in questo senso l'arte può riuscire più vera della stessa vita (v. L. CAPUANA, recensione all'*Assommoir* in *Studi...*, prima serie, p. 71). L'affermazione del Capuana è del resto in armonia con la teoresi naturalistica secondo la quale il metodo sperimentale non esclude l'intervento del romanziere "sperimentatore" per modificare "circostanze" e "ambienti" quando lo richieda l'aderenza alle leggi della natura (v. E. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 8).

⁷³ La novella fu pubblicata per la prima volta col titolo *L'Amante di Raja* sulla "Rivista minima" di Milano nel febbraio 1880.

ralismo alla poetica veristica del Verga. A una prima lettura non può non colpire il rigore della terminologia mutuata dai Naturalisti e intenzionalmente usata nella formulazione di una teoresi la quale postula una narrativa che muova dalla verità della storia, dalla realtà del "documento umano" e dalla concretezza dei "fatti diversi", come possiamo rilevare dal riscontro col testo:

Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di essere storico – un documento umano, come dicono oggi; interessante forse per te, e per tutti quelli che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto nei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo tra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne; [...] nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?⁷⁴

L'indirizzo che l'arte verghiana intende assumere è espresso pienamente dall'insistenza anaforica sul significante lessicale "fatto"; e il fatto, ci sembra opportuno notarlo, diviene da questo

⁷⁴ L'inciso "un documento umano, come dicono oggi" allude scopertamente ai "documents humains" dello Zola; l'espressione *fatti diversi* è un calco da *fait divers*, espressione del linguaggio giornalistico francese che indica il fatto di cronaca. Il corsivo è nostro, tranne che per le locuzioni "essere stato" e "fatti diversi", sottolineate nel testo. Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle...*, pp. 202-203.

momento il cardine del romanzo verista; la maggiore o minore fedeltà ad esso segna la vera linea di demarcazione tra la narrativa dell'Ottocento e quella del Novecento, che affermerà la sua presenza quando lo spiritualismo del Fogazzaro, l'estetismo del D'Annunzio e il relativismo di Pirandello metteranno in discussione il significato e la validità dei fatti, giudicati "sacchi vuoti" che non si reggono in piedi.

Non meno esplicita è l'adesione all'indagine scientifica sull'uomo perseguita dal Naturalismo, anche se il Verga non accetta il metodo rigorosamente sperimentale dello Zola il quale intendeva verificare nei personaggi della sua narrativa l'attuarsi delle leggi fisiologiche ed ereditarie. Il Verga respinge l'astrattezza teorica dello scientismo zoliano, ma del Naturalismo accoglie le esigenze di fondo e cioè l'adozione di un'ottica rigorosamente obiettiva, l'osservazione attenta dell'ambiente, lo studio dell'uomo e delle sue passioni condotto con metodologia scientifica. Su quest'ultimo punto insiste in maniera particolare dichiarando:

[...] il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieri che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicei l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico⁷⁵.

A questo punto poco importa che il Verga per realizzare il suo proposito adotti il rigido sperimentalismo zoliano o un metodo di

⁷⁵ Ivi, p. 202; il corsivo è nostro.

psicologia sperimentale che non è affatto contrario ai principi naturalistici; l'intento di studiare l'uomo, penetrando negli strati profondi della sua psiche per rivelare il legame occulto tra cause ed effetti, si ispira chiaramente al determinismo positivista e illumina il proposito rigorosamente realistico con cui il Verga si accingeva a creare la sua nuova arte⁷⁶. Il tentativo di studiare le passioni per chiarirne l'origine e lo svolgimento non implica, come può sembrare, un'interpretazione restrittiva del Naturalismo; ne era consapevole il Verga quando respingeva le accuse che gli venivano mosse per l'importanza da lui accordata all'indagine sull'uomo, a scapito dello studio dell'ambiente; in una lettera all'amico Cameroni precisava:

No, io non limito i modi di sviluppo delle *teorie naturaliste*, per servirmi del vostro frasario, cercando di mettere in prima linea, e solo in evidenza l'uomo, dissimulando ed eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio⁷⁷.

Rilievo centrale assume nella lettera al Farina l'enunciazione del principio dell'impersonalità non nuovo, come sappiamo, per la tradizione critica italiana. Il De Sanctis lo aveva illustrato nei saggi dedicati a Zola; L. Capuana nelle sue recensioni teatrali aveva per primo condannato l'intervento dell'autore nel dramma⁷⁸ e nella recensione a *Vita dei campi*, trattando dell'impersonalità, aveva sostanzialmente parafrasato il Verga adoperando quasi le stesse

⁷⁶ Assai bene C. A. Madrignani definisce il tentativo verghiano una "proiezione utopistica di un programma di psicologia positivista come lo poteva pensare il più rigoroso e fervido degli zoliani"; cfr. *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Roma, Savelli, 1974, p. 41.

⁷⁷ Cfr. la lettera a F. Cameroni del 19 marzo 1881, in *Lettere inedite...*, p. 12.

⁷⁸ Cfr. retro p. 59.

parole della lettera dedicatoria al Farina⁷⁹. Tuttavia non è qui importante stabilire precedenze e anticipazioni quanto mettere in rilievo ciò che contraddistingue e connota la teoresi del Verga nei confronti delle precedenti formulazioni.

Appartiene al Verga, artista che si fa teorico, la fiducia senza incrinatura nel principio dell'impersonalità, la definizione particolarmente felice di una dottrina fondamentale per l'arte verista, l'accento posto sulla perfezione dell'opera artistica, legata alla "sincerità", alla "coesione", all'"armonia" formale, attingibile a condizione che l'artista creatore abbia l'umiltà e il coraggio di scomparire nella sua creazione:

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione d'ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita e immutabile al

⁷⁹ Riportiamo il testo del Capuana perché si possa istituire un confronto con la lettera verghiana al Farina: "Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte diviene così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente, il suo modo e la sua ragione d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile e l'opera d'arte prende l'aria d'un avvenimento reale, quasi che si fosse *fatta da sé* e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portare traccia nelle sue forme viventi né della mente ove germogliò, né dell'occhio che la intravvide, né delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell'arte moderna; e il Verga l'ha espressa quasi colle stesse parole" (L. CAPUANA, *Studi...*, 2ª serie, pp. 122-123).

pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale⁸⁰.

Ci sembra di dovere sottolineare l'esigenza di bellezza formale che traspare dalla richiesta di un'opera che contenga e esaurisca in sé le ragioni della sua perfezione, la necessità della sua esistenza, simile a una creazione della Natura che abbia in sé le leggi del proprio sviluppo e che non lasci scorgere la mano del suo creatore; così intesa non apparirà assurda un'opera d'arte che sembri "essersi fatta da sé", pienamente autonoma, esteticamente perfetta, assomigliante a una statua di bronzo, perennemente viva nella sua immutabile bellezza.

In questa fondamentale formulazione di poetica il Verga appare decisamente avviato alla soluzione dei problemi linguistici e metodologici attorno a cui si travagliava. Per quanto concerne il linguaggio risalta l'intento di raccontare "press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare"⁸¹; pensiamo qui alla lezione del De Sanctis critico dell'*Assommoir* e al Capuana autore dello studio sullo stesso romanzo zoliano, lodato come il primo che "abbia l'odore di popolo"; ma per ciò che attiene al metodo è d'obbligo il riferimento a G. Flaubert. Questi, grande scrittore e raffinato teorico, aveva da tempo elaborato la tesi dell'impersonalità dell'arte nella sua *Correspondance*. A L. Colet, nell'agosto del 1852, scriveva:

"L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présente partout, et visible nulle part; l'art étant une seconde nature, le

⁸⁰ G. Verga, *Tutte le novelle...*, p. 203. Citiamo dall'edizione curata da C. Riccardi che riporta il testo della lettera al Farina premessa alla novella *L'amante di Raja*, pubblicata sulla "Rivista minima" nel febbraio 1880; il medesimo testo è accolto dall'edizione Treves in volume dell'anno 1880, in cui *L'amante di Raja* appare col mutato titolo *L'amante di Gramigna*. L'edizione mondadoriana del 1940, generalmente più nota, riproduce una diversa stesura della dedicatoria, conformandosi al testo di *Vita dei campi* rielaborato dallo stesso Verga per l'edizione illustrata Treves del 1897. Cfr. in proposito le note ai testi di *Vita dei campi* in *Tutte le novelle...*, pp. 1008-1018.

⁸¹ Ivi, p. 202.

créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues; que l'on sente dans tous atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée, infinie"⁸².

In una lettera del 18 marzo 1857 a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, a proposito di *Madame Bovary*, assicurava trattarsi di una storia "totalement inventée" in cui l'illusione di verità nasceva dal principio dell'impersonalità seguito dallo scrittore che rimaneva invisibile nella sua opera:

C'est un de mes principes: qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la Création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas⁸³.

La critica ha da tempo notato sorprendenti analogie fra le formulazioni teoriche dei due scrittori; la "mente", l'"occhio", il "fiat creatore" apparentano l'artista-demiurgo della lettera al Farina al "Dieu" flaubertiano; l'esigenza che l'autore rimanga "invisible et... qu'on ne le voie pas" equivale alla richiesta verghiana che il romanziere abbia "il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale". Non sappiamo se il Verga sia venuto a conoscenza della *Correspondance*, non ancora pubblicata quando scriveva la lettera-prefazione al Farina, né appare convincente l'ipotesi formulata da L. Russo di "una spontanea somiglianza" tra le formulazioni teoriche dei due scrittori⁸⁴; non ci resta per ora che prendere atto di una terminologia che ricalca da vicino quella dell'artista francese. Non ci aiuta a risolvere la questione la succes-

⁸² Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, deuxième série, Paris, Charpentier, 1913, p. 155.

⁸³ *Correspondance...*, troisième série, 1912, p. 80.

⁸⁴ Cfr. L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1966, p. 93; prima edizione, Napoli, Riccardi, 1920.

siva soppressione dell'ultima parte della dedicatoria attuata dal Verga nel 1897; possiamo ragionevolmente supporre che lo scrittore, il quale non amava in quell'epoca sentirsi definire "tout court" naturalista, abbia espunto quella parte della lettera che rivelava la sua vicinanza al Flaubert che del Naturalismo era ritenuto uno dei rappresentanti più autorevoli; in particolare a lui così nemico di scuole e "ismi" non era certo gradito mettere in rilievo una sua dipendenza dai canoni flaubertiani.

La poetica delineata nella dedicatoria a S. Farina è dunque fondata sul "documento umano" e sul principio dell'"impersonalità"; essa mira a una narrativa che abbia valore conoscitivo dell'uomo e del mondo e insieme risolve il problema del rapporto, a prima vista antinomico, tra verità oggettiva e fatto estetico, tra necessità e spontaneità. L'arte infatti, pur ancorata al documento, al dato reale, trova in sé le proprie leggi, l'interna coerenza, le ragioni intime della sua perfezione, la possibilità di una decifrazione indipendente dall'intervento, non di rado deviante, dell'autore.

Il rapporto Verga-Naturalismo si manifesta non meno evidente nell'adozione del romanzo "ciclico", secondo l'esempio dei narratori francesi; la lettera a S. Paola è la prima testimonianza del proposito di riunire "sotto il titolo complessivo della *Marea*", cinque racconti che, nel loro insieme, costituiscono "una specie di fantasmagoria della lotta per la vita che si estende dal cenciauolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità di guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano; [...]. Insomma cogliere il lato drammatico, o ridicolo o comico di tutte le fisionomie sociali..."⁸⁵

⁸⁵ Cfr. la lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878 in G. VERGA, *I grandi romanzi...*, p. 752.

Non è difficile cogliere in queste parole l'eco dell'*avant-propos* del Balzac alla *Comédie humaine*, a cominciare da quel *rêve*⁸⁶ che sarebbe all'origine del progetto, e che corrisponde alla *fantasmagoria* della lettera al Paola; la volontà di affrontare le "mille rappresentazioni del grottesco umano" fa riscontro al proposito balzacchiano di illustrare "les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque"⁸⁷ e in genere della società francese del primo Ottocento; anche la metafora dell'"onda immensa" che troviamo nella lettera al Paola appare esemplata sulla "immense courant" dell'*avant-propos*⁸⁸.

In questa epistola ricca di echi balzacchiani non è lecito trascurare la presenza della *préface* zoliana a *La Fortune des Rougon*, di cui sono spia espressioni come "le classi infime" o gli "sforzi che fanno"⁸⁹ che sembrano tradurre "les basses classes" e il "dans la complexité de ses efforts" del testo zoliano⁹⁰; ma le corrispondenze sono più ampie e importanti. Il programma che Zola nella prefazione a *La Fortune des Rougon*, si propone di attuare, scrivendo in più episodi la storia di una famiglia nell'epoca del secondo impero, è infatti riecheggiato dal Verga che vuole descrivere "un lato della fisionomia della vita italiana moderna" in una serie di racconti i quali, escludendo *Padron 'Ntoni*, costituiscono nel loro insieme la storia di una famiglia nel "milieu" storico dell'Ottocento siciliano. A stagione creativa conclusa, fu lo stesso Verga a illustrare, nell'in-

⁸⁶ "L'idée première de *La comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve..."; cfr. HONORE DE BALZAC, *La comédie humaine*, Paris, 1912, vol. I, p. XXV.

⁸⁷ Ivi, p. XXXVI.

⁸⁸ Ivi, p. XXXVI.

⁸⁹ Cfr. la lettera a S. Paola in *I grandi romanzi...*, p. 752.

⁹⁰ E. ZOLA, *La fortune des Rougon*, Paris, Charpentier, 1871, pp. 1-2. Dobbiamo riscontrare e rilievi sulla fusione operata dal Verga tra il testo del Balzac e quello zoliano ad ANNAMARIA ANDREOLI, che parla di "montaggio disinibito" in un intelligente saggio, *Circolarità metonimica del Verga "borghese"*, in "Sigma", X, 1977, p. 179.

intervista a R. Artuffo⁹¹, i legami tra i romanzi di quello che possiamo chiamare il "ciclo" dei Motta-Trao: la storia di Gesualdo e Bianca nel *Mastro don Gesualdo*; i colpevoli amori della figlia Isabella ne *La duchessa delle Gargantàs* (poi intitolata *La duchessa di Leyra*); le vicende dell'amante della duchessa, Corrado La Gurna, ne *L'uomo di lusso*, e la vita del figlio di Corrado e Isabella ne *L'on. Scipioni*.

Questo progetto narrativo testimonia l'influenza sul Verga delle teorie zoliane che egli accoglie con molte riserve sul rigoroso meccanismo delle leggi fisiologiche che, secondo i naturalisti di stretta osservanza e lo Zola, determinano i caratteri degli individui attraverso la "lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race"⁹². Il Verga interpreta le leggi ereditarie senza rigorismi dottrinali, ma non mancherà di mettere in rilievo nella sua narrativa l'impronta dell'eredità contadina su personaggi come Gesualdo Motta o la baronessa Rubiera, le tare ereditarie di Bianca e dei fratelli Diego e Ferdinando Trao, il rinnovarsi in Isabella delle vicende materne.

Il proposito di una narrazione ciclica, che consideri l'uomo nella concretezza della storia e dell'ambiente in cui nasce e si trova ad operare, è ribadito nella prefazione ai *Malavoglia*, un patronimico di gusto zoliano che sostituì il primitivo titolo *Padron 'Ntoni*. Anche in questa prefazione è riaffermato l'intento di partire dallo studio delle classi sociali più umili per salire gradatamente a quelle più elevate⁹³ la cui indagine offre all'artista non poche difficoltà; i

motivi sono spiegati dal Verga più diffusamente di quanto non avesse fatto nella lettera al Paola:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certo meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee⁹⁴.

Anche in questo caso sono state notate precise corrispondenze con la prefazione a *Les Frères Zemganno* in cui E. De Goncourt spiega l'interesse dei Naturalisti per i ceti inferiori:

Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, son des créatures simples et peu compliquées, tandis que le parisien et la parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est fait toute de nuances, toute de demi-teintes, toutes de ces riens insaisissables⁹⁵.

Da un confronto risulta evidente la somiglianza dei concetti e la presenza di calchi o traduzioni letterali dal testo francese come nel caso delle locuzioni "mezze tinte", "complicandosi", "originali", che abbiamo sottolineato. Il Verga confessò tardi il suo debito, ma lo fece con molta chiarezza in una lettera indirizzata al suo traduttore E. Rod, in cui indica nel Goncourt la fonte della tesi secondo

⁹¹ R. ARTUFFO, *Interviste siciliane. Con G. Verga*, in "La Tribuna", 2 febbraio 1911.

⁹² E. ZOLA, *Le fortune...*, p. 1.

⁹³ «Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta per i bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo*,... Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa di Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*...» (*I grandi romanzi*, cit., p. 5).

⁹⁴ Ivi, pp. 5-6. Il corsivo è nostro.

⁹⁵ E. DE GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, Paris, 1879. Il corsivo è nostro.

la quale riuscirebbe più agevole all'artista descrivere le figure e le passioni dei personaggi popolari ⁹⁶.

Si tratta di una convinzione largamente diffusa in area naturalista, messa in rilievo dal Capuana nella prima serie degli *Studi* ⁹⁷; essa aveva costretto lo stesso Zola ne *Le roman expérimental* a difendere gli scrittori naturalisti dall'accusa di trattare solo temi e argomenti dei bassifondi parigini, facendo notare ad esempio che E. De Goncourt, oltre a *Germinie Lacerteaux*, era anche autore di romanzi di ambiente borghese come *Renée Mauperin* e *Manette Salomon* ⁹⁸.

5. Verga e Zola

Attraverso il progettato ciclo dei suoi romanzi il Verga perseguiva dunque l'intento di una precisa rappresentazione della società contemporanea; in questa direzione trovava ancora lo Zola che aveva individuato nella corsa al godimento la caratteristica più importante della sua età:

⁹⁶ "E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici e semplici – quanto più complicati e tutti esprimendosi per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti..." (lettera a E. Rod del 14 luglio 1899 in G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI, Firenze, 1954, p. 130).

⁹⁷ Il Capuana nella recensione dell'agosto 1879 a *Les Frères Zemganno* scriveva: "L'uomo e la donna del popolo, l'uomo della bassa borghesia ha dell'animale, del selvaggio; è più dappresso alla natura. L'organismo del suo sentimento, l'embrione dell'organismo del suo spirito sono di un'estrema semplicità e possono afferrarsi facilmente. Di mano in mano che la scala sociale s'eleva, le complicazioni aumentano e le difficoltà dello studio diventano maggiori" (Cfr. L. CAPUANA, *Studi*..., IIª serie, p. 85).

⁹⁸ E. ZOLA, *Le roman expérimental*..., p. 268.

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances ⁹⁹.

Di questa diagnosi della società Verga si ricordò nell'introduzione ai *Malavoglia* «studio sincero e passionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola [...] la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio» ¹⁰⁰.

L'accoglimento di questa visione fortemente realistica e positiva dell'esistenza umana, che dà rilievo alle dure norme economiche rinvenibili alle origini stesse del progresso, non implica – come abbiamo osservato – l'accettazione del rigido e piuttosto astratto metodo fisiologico dello Zola che dichiarava di voler seguire "le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre" ¹⁰¹. Il Verga si conforma a una sua personale intuizione nell'interpretare le esigenze della letteratura naturalista; scartato lo sperimentalismo, discutibile anche sul piano scientifico, si volge all'"osservazione coscienziosa" della realtà, indicata nella lettera al Paola ¹⁰², animato da una seria mentalità scientifica che mira soprattutto a un'indagine sull'uomo e sulle sue passioni; tuttavia, secondo la più conseguente dottrina naturalistica, pone sempre in primo piano l'interdipendenza tra singolo e ambiente, tra individuo e società.

Il Verga insomma privilegia quelli che lo Zola nella *preface* ai *Rougon* aveva chiamato *dramas individuels*; egli preferisce

⁹⁹ E. ZOLA, *Le Fortune*..., p. 1.

¹⁰⁰ G. VERGA, *I grandi romanzi*..., p. 5.

¹⁰¹ E. ZOLA, *Le Fortune*..., p. 1.

¹⁰² "Il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa"; cfr. la lettera a S. Paola del 21 aprile 1878 in *I grandi romanzi*..., p. 752.

indagare il "misterioso processo" delle passioni "con scrupolo scientifico", come dichiara nella lettera a S. Farina, avvalendosi di un'analisi che valuta l'incidenza dei fatti sulla psiche e la sua reazione agli agenti esterni. Perviene così all'adozione di una psicologia di carattere oggettivo, scientifico, che gli permette di penetrare efficacemente nella coscienza dei primitivi ¹⁰³.

L'accento posto sullo studio delle passioni e dei drammi intimi, mentre lo Zola mirava a una "histoire naturelle et sociale" dell'uomo, dà un'originale connotazione alla poetica verghiana e alla sua narrativa che, in questo senso, sembra proseguire la linea di svolgimento propria dei romanzi giovanili; si tengano presenti le tormentate vicende di Narcisa Valdieri, della Capinera, di Enrico Lanti, di Nata, del marchese Alberti e, dopo la svolta verista, i drammi esistenziali di Rosso Malpelo, della Lupa, di 'Ntoni e Mena Malavoglia, di mastro don Gesualdo, di Bianca e Isabella Trao.

L'indagine esercitata prevalentemente sull'"uomo interiore" trova il suo fondamento nella convinzione verghiana che il quadro politico-sociale di un'epoca sia una sorta di sovrastruttura, mentre la realtà profonda è costituita dalle leggi della Natura che l'uomo può osservare, indagare ma non modificare. In questa visione ha gran parte l'ideologia politica conservatrice del Verga che non credeva in dottrine sociali rigeneratrici e progressiste, all'opposto dello Zola fervido apostolo del rinnovamento della Francia in senso repubblicano e democratico. Il Verga guardava con sospetto al processo di industrializzazione che si attuava a spese dell'Italia del sud ¹⁰⁴; le aspirazioni a mutamenti politici e sociali gli

¹⁰³ Cfr. retro p. 72. Si veda anche R. LUPERINI, *Verga e le strutture narrative del realismo*, Padova, Liviana editrice, 1976, pp. 48-49.

¹⁰⁴ Questa tesi è proposta con ampiezza d'analisi da V. MASELLO nello studio *G. Verga e la crisi della società italiana*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", Pubblicazioni dell'Università di Bari, IX, 1964; la tesi è ripresa dal critico nel vol. *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1975, pp. 21-25 (1ª edizione dic. 1970).

sembravano illusorie rispetto a una condizione umana che, a tutti i livelli, gli appariva immutabile, dominata dalle leggi non eludibili dell'evoluzione naturale e dalla forza delle norme economiche.

Senza tenere presente l'influenza dell'ideologia del Naturalismo sul Verga non si può cogliere la differenza tra la narrativa giovanile e quella verista, né si può avere una comprensione totale dell'arte verghiana da *Vita dei campi* a *Dal tuo al mio*. Anche il romanzo *I Malavoglia*, in cui si è creduto di scorgere una tendenza al sogno e all'idillio, è in realtà un'opera esemplarmente verista che ci propone la vicenda emblematica di un'umile famiglia di pescatori seguendone la decadenza determinata dalle "prime irrequietudini pel benessere", dalla brama dello "star meglio", dall'illusione di potersi allontanare dalle leggi della Natura, di eludere "l'ideale dell'ostrica". Una tematica che si avvicina a quella delineata da Zola nella "preface" all'*Assommoir*:

J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bot de l'ivrognerie et de la faim, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement, la honte et la mort ¹⁰⁵.

Tra le righe della *preface* ci sembra si possa leggere in filigrana la storia della famiglia Malavoglia di cui il Verga ci narra la "decadenza fatale" provocata dalla sorte avversa, ma anche dalla "fanfolloneria e dall'ubriachezza" di uno dei più importanti componenti del "clan", 'Ntoni, che causa la rovina dei suoi e "l'allentamento dei legami familiari" cui segue "l'oblio progressivo

¹⁰⁵ E. ZOLA, *L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1928, pp. V-VI (1ª ed. 1877).

dei buoni sentimenti”; infine il giovane si rende responsabile “dell’onta e della morte” che si abbattono sulla famiglia. Le espressioni virgolate intendono sottolineare la vicinanza della tematica malavogliesca a quella zoliana dell’*Assommoir*, senza per questo volere sminuire l’originalità del grande romanzo verghiano.

La prefazione all’*Assommoir* offriva al Verga anche un importante suggerimento per la soluzione del problema della lingua che lo travagliava da anni impegnandolo nel tentativo di superare la convenzionalità del linguaggio dei romanzi giovanili e di liberarsi “dalla solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni”¹⁰⁶. Già a Milano il Verga aveva dibattuto con gli amici della Scapigliatura la questione della forma della narrativa moderna in bilico fra tradizione cruscante, manzonismo e uso dialettale; l’obiettivo era quello di dare alla lingua, come scriveva al Capuana, “il colore locale anche nella forma letterale”¹⁰⁷; una meta cui il Dossi si era avvicinato in *L’Atrieri* e nella *Vita di Alberto Pisani*. Occorreva muoversi ora nella direzione che trovava nell’*Assommoir* un’importante conferma:

La forme seule a effaré. On s’est fâché contre les mots. Mon crime est d’avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple¹⁰⁸.

Un suggerimento stimolante per il Verga impegnato nella difficile operazione che doveva dare al suo linguaggio un’impronta dialettale mediante l’adozione di strutture e stili siciliani.

¹⁰⁶ Lettera a C. Del Balzo del 28 aprile 1881 in *I grandi romanzi...*, p. 767.

¹⁰⁷ “Ma ciò che mi fa maggior piacere è il vederti approvare il tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale. Ti rammenti le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi con altri e con il povero Sacchetti, timidi dinanzi all’ardimento, incerti dell’esito?” (lettera a L. Capuana del 29 maggio 1881, in *Lettere a L. Capuana...*, pp. 179-180).

¹⁰⁸ E. ZOLA, *L’Assommoir...*, p. VI.

Le analogie tra le sperimentazioni linguistiche del Verga e dello Zola non sfuggirono al Capuana che con la solita acutezza, recensendo *I Malavoglia*, mise in rilievo “la felice intuizione d’artista con cui il Verga colava la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato, come disse d’aver voluto fare lo Zola colla lingua francese e il gergo popolare parigino nell’*Assommoir*”¹⁰⁹.

Da parte nostra possiamo lecitamente affermare che con i suoi *Malavoglia* il Verga, pur lontano da ogni intento populistico, ha scritto il primo romanzo italiano autenticamente popolare, superando lo stesso grande modello manzoniano, non a torto criticato per il carattere troppo “ideale” di alcuni protagonisti, non sempre credibili nelle vesti di personaggi popolari. Il Verga rispecchiava nel suo romanzo la realtà del mondo dei lavoratori siciliani dell’epoca, dai contadini ai pescatori dei borghi marinari, che non costituivano una classe omogenea e nel cui seno coesistevano i tipi umani e sociali più diversi; i portatori di una tradizione secolare di laboriosità, di sacrificio, di dedizione alla famiglia, di onestà spinta ai limiti dell’utopia, convivevano con un mondo popolare (cui appartiene in gran parte il “coro” paesano di Aci Trezza) gretto, legato agli interessi economici più immediati, succubo dinanzi al potere dei possidenti, della piccola borghesia dei burocrati, dei mestatori politici.

La realtà di questo mondo popolare autentico non comprese bene E. Boutet¹¹⁰ la cui opinione è ancora oggi sostanzialmente riecheggiata dai giudizi più sofisticati e meglio argomentati di non pochi critici contemporanei che imputano, a torto, al Verga di non avere rappresentato una diversa società siciliana, quella compo-

¹⁰⁹ L. CAPUANA, *Studi...*, IIª serie, p. 157.

¹¹⁰ E. BOUTET, *Sicilia verista e Sicilia vera*, in “Don Chisciotte”, 7 gennaio 1894.

sta da minoranze indubbiamente più combattive e socialmente impegnate, più vicine alla ideologia dei moderni critici ma senza eco nell'animo dell'artista. Il Verga con la sua adesione, che non era soltanto "estetica"¹¹¹, ai generosi personaggi popolari dei *Malavoglia*, ha in verità ben fatto la sua parte "in pro degli umili e dei diseredati" siciliani, denunziandone obiettivamente le dure condizioni di vita, sia pure nelle forme e nei modi propri alla sua sensibilità di uomo e d'artista.

Ripetiamo che ai *Malavoglia* potrebbe essere attribuito con pieno merito, nell'ambito della letteratura italiana, il giudizio già citato dello Zola sull'*Assommoir*: "C'est une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple"¹¹². Con un vantaggio sullo Zola, ché nei *Malavoglia* la volontà di regredire nei sentimenti e nelle passioni degli umili, di farsi "piccino" come loro, di assumerne il modo di pensare, portò lo scrittore siciliano a una tale immedesimazione da permettergli di trovare un linguaggio originalissimo, attinto alle fonti popolari e ben diverso da quello dello Zola per il quale l'operazione linguistica dell'*Assommoir* era solo una "curiosité littéraire", "un travail purement philologique", "un régal pour les grammairiens fureteurs"¹¹³.

La soluzione verghiana del problema linguistico è dunque nei *Malavoglia* notevolmente differente da quella zoliana per l'uso costante di un tipo esemplare di discorso indiretto libero che non si limita alla mimesi di un lessico popolare o gergale, ma riesce a dare al linguaggio una densa e omogenea patina dialettale

¹¹¹ La tesi della "esteticità" dell'adesione verghiana è sostenuta da A. ASOR ROSA in *Il punto di vista...*, p. 771.

¹¹² E. ZOLA, *L'Assommoir...*, p. VI.

¹¹³ Ivi.

adottando le strutture sintattiche, gli stilemi e le cadenze della lingua popolare. Con Zola siamo su di un piano ben diverso perché lo scrittore francese rimase sostanzialmente legato, nonostante l'episodico uso dell'"argot", alla tradizione della grande prosa francese, logica e razionale, seguendo un modello stilistico analitico e obiettivo che mette in evidenza il suo distacco dalla materia del racconto. Nel *Roman expérimental* Zola esprime chiaramente la propria teoria sul linguaggio:

Au fond, j'estime que la méthode atteint la forme elle-même, qu'un langage n'est qu'une logique, une construction naturelle et scientifique. [...] Nous sommes actuellement pourris de lyrisme, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effarement sublime, toujours près de culbuter dans la démente; le grand style est fait de logique et de clarté¹¹⁴.

Lo stile zoliano è perciò nel suo insieme lontano da quello del Verga, cui tuttavia offre l'esempio dell'uso letterario della "langue du peuple" e l'ammonimento ad evitare la trappola del lirismo che è "sempre sul punto di precipitare nel delirio". Una tale esortazione non era certo inutile poiché la tendenza a un linguaggio liricizzante, teso ed enfatico, costituì sempre per il Verga, e non solo nel periodo giovanile, un potenziale pericolo e un autentico limite. Si pensi alle pagine dedicate nella prima redazione del *Mastro don Gesualdo*, nei capitoli X e XI della "Nuova Antologia", alla crisi sentimentale di Isabella, descritta in una prosa connotata da un lirismo delirante e lezioso, eliminato dopo un attento lavoro di revisione¹¹⁵.

¹¹⁴ E. ZOLA, *Le roman expérimental...*, pp. 46-47.

¹¹⁵ Sull'argomento si veda F. NICOLÒ, *Il "Mastro don Gesualdo": - dalla prima alla seconda redazione -*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, pp. 44-47.

Da quanto abbiamo detto è evidente che il Verga, pur muovendosi nell'ambito dell'ideologia e del metodo del Naturalismo, seppe trovare proprie soluzioni ai problemi dottrinali e a quelli della tecnica narrativa. In particolare non seguì lo Zola sulla strada del romanzo "sperimentale" di cui sono oggi evidenti i limiti storici; era infatti illusoria la tesi che pretendeva di ridurre la complessità della struttura psichica dell'uomo alla lucida consequenzialità delle leggi fisico-chimiche. Questo rilievo tuttavia nulla toglie all'arditezza del progetto zoliano, nato in un ambiente culturale avanzato e dominato dallo sviluppo della scienza; la metodologia naturalistica dello Zola si proiettava verso il realismo dell'ambiente e dei caratteri, verso la cura e la scrupolosità dell'analisi e dell'introspezione. Il Verga, che operava in una condizione ambientale meno progredita, avvertì l'influsso stimolante e la novità della narrativa zoliana ma sentì come estraneo il proposito "sperimentale", cui repugnava la sua mentalità di intellettuale amante della concretezza e nemico di ogni teoria che potesse imprigionare lo scrittore nelle pastoie paralizzanti di una scuola. Egli preferì perciò un principio diverso, ma non estraneo alla teoresi naturalistica, e adottò il metodo dell'"osservazione coscienziosa", certamente oggettivo e realistico, enunciato nella lettera al Paola e accolto anche dal Capuana¹¹⁶.

Il canone dell'"osservazione" era del resto una componente importante della narrativa naturalistica in quanto permetteva allo scrittore di partire dal documento umano e costituiva, secondo Zola, la premessa necessaria per la fase sperimentale:

Eh! bien! en revenant au roman nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ,

¹¹⁶ Nello studio su *Una page d'amour*, datato 20 giugno 1878, il Capuana riecheggia probabilmente le parole del Verga scrivendo: "L'arte tende a ritemperarsi, a rinnovellarsi per mezzo dell'osservazione diretta e coscienziosa"; cfr. L. CAPUANA, *Studi...*, I serie, p. 67.

établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes¹¹⁷.

Parimenti il Verga non si allontana dal Naturalismo quando opera quella che egli stesso chiama "ricostruzione intellettuale"¹¹⁸ di ambienti e personaggi impressi nella memoria e idoleggiati dalla fantasia. Un procedimento non ignoto anche ai Naturalisti di stretta osservanza e accettato dallo Zola il quale non lesina lodi ad A. Daudet, romanziere che sapeva rievocare una realtà remota rivivendola e dandole forma d'arte:

C'est d'abord une évocation. M. Alphonse Daudet se souvient de ce qu'il a vu, et il revoit les personnages avec leurs gestes, les horizons avec leurs lignes. Il lui faut rendre cela. Des ce moment, il joue les personnages, il habite les milieux, il s'échauffe en confondant sa personnalité propre avec la personnalité des êtres et même des choses qu'il veut peindre. Il finit par ne plus faire qu'un avec son oeuvre, en ce sens qu'il s'absorbe en elle et qu'en même temps il la revit pour son compte. Dans cette union intime, la réalité de la scène et la personnalité du romancier ne sont plus distinctes. Quels sont les détails absolument vrais, quels sont les détails inventés? C'est ce qu'il serait très difficile de dire¹¹⁹.

Ci sembra di vedere in trasparenza il Verga che contempla da lontano i suoi pescatori, compiendo un "lavoro di ricostruzione intellettuale" che lo porta ad aderire al mondo degli umili, di cui adotta il modo di pensare e il linguaggio sino al punto da rendere

¹¹⁷ E. ZOLA, *Le roman expérimental...*, p. 7.

¹¹⁸ "Non ti pare che... mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorché facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?" (Cfr. *Lettere a L. Capuana...*, p. 114).

¹¹⁹ E. ZOLA, *Le roman expérimental...*, p. 215. Non ci sembra perciò fondata l'opinione di A. Asor Rosa che nell'art. cit., *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, pp. 756-757, ritiene antinaturalistica "l'ottica da lontano" del Verga, accogliendo sostanzialmente una tesi di R. Bigazzi (cfr. *I colori...*, p. 407).

“assai difficile” distinguere le idee e le parole dell'autore da quelle dei suoi personaggi. Era la meta ultima verso la quale il Verga tendeva: il raggiungimento di una narrazione da cui lo scrittore avesse il “coraggio divino” di escludersi così che l'opera d'arte apparisse *fatta da sé*, costruita secondo proprie interne leggi. In questa istanza di totale obiettività il Verga, ancora una volta, trovava accanto a sé E. Zola:

Et, une fois les documents complétés, son roman comme je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits.¹²⁰

Il passo citato dello Zola è in funzione della polemica contro il romanzo di pura immaginazione cui egli contrappone il romanzo naturalista che si costruisce da solo per mezzo dei documenti raccolti; al romanziere non rimane altro compito che un razionale ordinamento dei fatti. Nella lettera al Farina il Verga, alla ricerca di un utopico romanzo dell'avvenire, preconizza una futura narrativa identificabile nei soli “fatti diversi”; per il romanzo contemporaneo richiede una narrazione coerente e armonica, perfetta nelle sue forme, indipendente dall'artista creatore, destinato a sparire nella compiutezza e nella realtà oggettiva dell'opera d'arte.

Siamo su piani affini, ma non coincidenti; il Verga postula la totale scomparsa dell'autore, mentre lo Zola non sa rinunciare all'intervento ordinatore dell'artista; l'uno pone l'accento sull'esigenza di perfezione formale, l'altro sull'importanza del documento. Comune è tuttavia la richiesta di una narrazione assolutamente oggettiva, che abbia come caratteristica dominante “le sens du réel”¹²¹ o che conservi “l'impronta dell'avvenimento reale”¹²²;

in questa comune esigenza, nella somiglianza del linguaggio critico, troviamo la conferma dei legami che uniscono i due massimi autori del romanzo naturalista e verista dell'Ottocento.

6. Conclusioni

I legami del Verga con l'ideologia e la poetica del Naturalismo non ci sembra possano essere messi in dubbio, né può essere accolta la tesi di un'adesione puramente metodologica alle teorie naturalistiche, che lo stesso Verga si sforzò in ogni modo di accreditare¹²³. In realtà ogni metodologia letteraria è legata al sistema di idee, al pensiero che, più o meno consapevolmente, esprime. Se così non fosse, si potrebbe veramente, come il Verga dichiarava all'Ojetti, “fare un romanzo mistico con un metodo puramente naturalistico”¹²⁴. Si trattava di un'illusione che in area naturalista fu lo stesso De Roberto a denunciare osservando nella raccolta *Documenti umani* (1888) che i grandi movimenti culturali, quali il Realismo e l'Idealismo, sono contemporaneamente sistemi di pensiero e metodi artistici¹²⁵.

Il Verga in realtà non mancò di una ideologia cui informò il suo metodo; a prescindere infatti dagli spunti di una concezione realistica del mondo sparsi in vari luoghi dei romanzi giovanili, non è arbitrario trarre dalle lettere al Paola, al Farina e dalla prefa-

¹²³ Nella nota intervista concessa a U. Ojetti, nell'agosto del 1894, così il Verga si esprimeva: “Ma non si vede che il Naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero?”; cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, 1895, p. 66.

¹²⁴ Ivi, p. 68.

¹²⁵ “Realismo e Idealismo sono al tempo stesso delle dottrine etiche e dei metodi estetici, sistemi filosofici e partiti artistici”. La citazione è di M. POSILIO che la riporta a p. 118 del suo acuto e documentato saggio *Dal Naturalismo al Verismo*, Liguori, Napoli, 1962.

¹²⁰ Cfr. E. ZOLA, *Le roman expérimental...*, p. 208; il corsivo è nostro.

¹²¹ Ivi, p. 208.

¹²² G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 203.

zione ai *Malavoglia* i principi di una metodologia letteraria che è insieme visione del mondo, esplicitamente ispirata alle dottrine positivistiche ed evolucionistiche che erano alla base del Naturalismo.

È tuttavia innegabile che il Verga non accettò "tout court" la teoresi naturalistica, particolarmente per l'influsso dell'ambiente culturale italiano che, come abbiamo notato, accolse il positivismo con atteggiamento di cauta prudenza tentando di conciliarne i principi con quelli dell'idealismo. Gli stimoli della cultura italiana e insieme la propria profonda natura aliena da apriorismi teorici, portarono il Verga a rifiutare il rigido determinismo dello Zola. Su alcuni punti fondamentali e qualificanti il Verga rimase nondimeno fedele ai canoni naturalistici zoliani: la fedeltà al "documento umano", l'osservazione diretta della realtà e l'attenzione all'ambiente, l'impersonalità e l'oggettività della narrazione, lo studio delle passioni condotto con rigore d'indagine. A questi principi lo scrittore non venne mai meno, senza per questo rinunciare alla propria originalità artistica, che è da ricercare nella libertà con cui interpretò le teorie naturalistiche e nella geniale soluzione che diede al problema dell'impersonalità nella narrazione.

Il Verga volse la sua attenzione all'aspetto formale dell'oggettività narrativa che si studiò di raggiungere, in particolare nei *Malavoglia*, attraverso il discorso indiretto libero, già adoperato dal Flaubert, da Zola e dai Naturalisti. Tale costrutto non fu tuttavia per lui un semplice mezzo di ravvivamento dello stile, atto ad evitare il monotono sistema di subordinazione proprio del discorso indiretto tradizionale, ma uno strumento stilistico che traduceva il suo proposito di porgere orecchio alla lingua del popolo mimandone lo stile e il linguaggio¹²⁶. Assai diversamente aveva adoperato

¹²⁶ Sul carattere "orale" dell'indiretto libero verghiano insiste L. SPITZER nell'art. *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, in "Bellagor", XI, 1956, pp. 41-49.

l'indiretto libero il Flaubert, con cui pur il Verga aveva in comune una precisa esigenza di perfezione formale; per lo scrittore francese l'indiretto libero era soprattutto un artificio che gli permetteva di raggiungere classicità ed essenzialità di stile imprestando ai personaggi i suoi moduli espressivi¹²⁷ sicché, secondo un giusto rilievo dell'Auerbach, era l'Autore a parlare e non i protagonisti della sua opera¹²⁸.

Anche in questo caso il Verga, più che nel Flaubert, trovò nello Zola dell'*Assommoir* un esempio di linguaggio popolare, utile con ogni probabilità per la creazione degli esemplari moduli linguistici dei *Malavoglia*. E qui val la pena di notare che, anche quando il Verga nelle *Novelle rusticane* e nel *Mastro don Gesualdo* si orientò verso altre strutture stilistiche, il discorso indiretto libero rimase come polo d'attrazione non dimenticato in direzione del quale egli si mosse passando dalla prima alla seconda redazione del romanzo¹²⁹. Comunque nel *Mastro* il narratore popolare e il coro paesano cedono il posto allo scrittore; il linguaggio è attinto con larghezza all'italiano di uso comune e lo stile, non più basato sulla coordinazione e sul sovrapporsi di semplici proposizioni che esprimono le idee e i sentimenti di un mondo elementare, diviene analitico, logico, estremamente lucido, più vicino ai modelli del Naturalismo. Questo mutamento stilistico non è dovuto, come è stato asserito, al tardivo approdo del Verga al realismo¹³⁰ e al conseguen-

¹²⁷ Sulla "compattezza classica" dello stile del Flaubert, il cui oggettivismo non era certo quello perseguito dal Verga, si leggano le pagine di V. LUGLI, *Lo stile indiretto libero in Flaubert e in Verga*, nel vol. *Dante e Balzac*, Napoli, 1952, pp. 224-240.

¹²⁸ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione italiana di A. ROMAGNOLI e H. HINTERHAUSER, Torino, 1956, vol. II, p. 258.

¹²⁹ Il ritorno all'indiretto libero è largamente documentato da F. NICOLÒSI, *Il "Mastro don Gesualdo"...*, pp. 124-132, ora in *Questioni verghiane...*, pp. 168-176.

¹³⁰ V. Masiello, che con i suoi studi sul Verga ha molto contribuito a collocare lo scrittore siciliano in una più adeguata prospettiva storico-culturale, è il maggiore sostenitore di tale tesi; cfr. *L'ultimo tempo della storia verghiana: il riflusso dal mito alla storia e l'approdo al realismo*, nel vol. *Verga tra ideologia e realtà...*, pp. 92-105.

te distacco dai moduli mitico-elegiaci dei *Malavoglia*. In realtà in questo grande romanzo la visione verghiana della vita è pienamente realistica e lo scrittore mostra di ben conoscere le dure norme economiche che dominano i rapporti fra gli uomini e investono rovinosamente la famiglia di padron 'Ntoni. Il mutamento di stile del *Mastro don Gesualdo* è, anzi tutto, connesso con i principi della poetica verghiana, sempre riaffermati dal romanziere in ogni momento della sua attività artistica; dalla lettera al Paola¹³¹ all'introduzione ai *Malavoglia*¹³², dalla lettera al Treves del luglio 1880¹³³ all'intervista concessa all'Ojetti¹³⁴, il Verga espresse sempre l'esigenza di uno stile di volta in volta rinnovato in una costante ricerca della massima corrispondenza tra forma narrativa e realtà sociale rappresentata.

Ma c'è una ragione più profonda a monte del mutamento di stile; quando scrive le *Rusticane* e i primi abbozzi del *Mastro*, viene meno nel Verga ogni idealizzazione del mondo degli umili rinvenibile nell'ottica con cui egli guardava Rosso Malpelo e Jeli il pastore in *Vita dei campi* e Padron 'Ntoni nei *Malavoglia*; ora quei personaggi si erano allontanati dal suo sguardo. Era mutato il punto di vista dell'osservatore per l'incupirsi del pessimismo esistenziale che comportava una visione più disincantata della realtà; i popola-

Ma di recente il critico ha rivisto la sua posizione riconoscendo nel villaggio dei *Malavoglia* "il luogo in cui si svolge, con le sue leggi oggettive e spietate, la lotta per la vita" (cfr. *I miti e la Storia - Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, 1984, p. 130).

¹³¹ "Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti" (a S. Paola Verdura, 21 aprile 1878, cit.).

¹³² «A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; [...] Persino il linguaggio tende a individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola...» (*I grandi romanzi...*, pp. 5-6).

¹³³ "Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere a ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire a incarnare" (a E. Treves, 19 luglio 1880, in *I grandi romanzi...*, p. 760).

¹³⁴ "Lo stile non esiste fuori della idea, [...] esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile" (U. OJETTI, *Intervista...*, nel vol. *Alla scoperta...*, p. 66).

ni gli apparivano dominati, non meno dei ceti benestanti, dagli interessi economici; la società lasciava trasparire la dura realtà della lotta di classe che opponeva i braccianti ai proprietari terrieri, la nuova borghesia all'aristocrazia agraria, gli arrampicatori sociali alla nobiltà decaduta. A questa società il Verga, che pur conservava in una zona profonda della psiche la nostalgia di un mondo innocente, guarda con severo distacco che si traduce stilisticamente in un linguaggio assai diverso da quello malavogliesco, intonato alla corralità dei parlanti, epico e nostalgico.

Nel *Mastro don Gesualdo* scompare il personaggio-filtro del narratore anonimo e l'Autore assume direttamente la narrazione; l'uso della terza persona esclude il coinvolgimento dello scrittore nella vicenda e gli permette di esprimere il proprio giudizio sulla società, pur attraverso i moduli rigorosamente oggettivi e impersonali del racconto. Il Verga ritorna a un codice linguistico più vicino a quello dei Naturalisti e dello stesso Manzoni¹³⁵ e non è un caso che si avvalga solo episodicamente della tecnica malavogliesca per eccellenza, l'indiretto libero, nei luoghi in cui attraverso la pseudo-oggettività del discorso rivissuto vuole esprimere la sua adesione al personaggio, come nei monologhi interiori del *Mastro* là dove il protagonista pensa al futuro della figlia Isabella (III, 1) o riflette sulla sorte della sua roba (IV, 5).

Ci sembra infine che il proposito di trattare "un lato della vita italiana moderna, a partire dalle classi infime", enunciato nella lettera al Paola, renda il Verga partecipe dell'impegno politi-

¹³⁵ Guido Guglielmi, a conclusione dei capitoli dedicati al Verga nel saggio *Ironia e negazione*, Torino, 1974, a p. 126, molto opportunamente scrive: "Al termine della sua eccezionale esperienza narrativa, il Verga riporta il romanzo sui binari manzoniani. Ma la capacità che alcuni decenni prima gli scrittori avevano avuto... di rimettere in discussione le basi della realtà, ... è chiaro che non poteva essere più la sua. Il progetto manzoniano di una lingua nazionale poteva perciò essere ripreso solo privandolo delle componenti etico-intellettuali e sostituendo alle ideologie romantiche l'ideologia dell'oggettività".

co-sociale dei romanzieri del Naturalismo; la sua narrativa è infatti collocabile nel quadro risorgimentale e riflette in particolare i problemi che l'Italia unita si trovava ad affrontare nel Mezzogiorno. La miseria e la secolare fame di terra dei contadini, la violenza dei conflitti tra le classi, il brigantaggio nelle campagne, la tassazione poco equa e gravosa, la coscrizione militare obbligatoria, la piaga del lavoro minorile, si riflettono nella narrativa delle grandi novelle di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*, dei *Malavoglia* e del *Mastro don Gesualdo*, opere d'arte e insieme obiettiva testimonianza della condizione di arretratezza sociale ed economica dei ceti popolari del Meridione.

L'ottica con cui il Verga guarda la storia contemporanea è tuttavia diversa da quella dello Zola e dei naturalisti francesi; al Verga non sfugge l'insorgere delle prime incerte idee socialiste in Sicilia né l'aspetto economico-sociale dei moti del 1820 e del 1848, ma non troviamo in lui alcun intento populistico. La sua mentalità lo porta a considerare le lotte sociali con atteggiamento bivalente di condanna sia delle prepotenze e delle ingiustizie dei potenti, sia delle violenze e delle rivolte dei popolani; egli non ha alcuna fiducia in una possibile redenzione delle masse i cui esponenti gli appaiono, non meno dei rappresentanti della classe padronale, interessati e insinceri e, non di rado, ricattatori e cinici; c'è nello scrittore la persuasione che gli oppressi di oggi, se divenissero dominatori, non si comporterebbero meglio dei vecchi padroni.

Siamo in presenza di una conclusione certamente scettica, ma non tale da farci dimenticare che il Verga la sua parte "in pro degli umili e dei diseredati" l'aveva "fatta da un pezzo"¹³⁶ per l'innegabi-

¹³⁶ Cfr. la prefazione a *Dal tuo al mio*, assai bene, a questo proposito, scrive G. Santangelo: "Un rivoluzionario egli fu, perché con l'assunzione degli umili e delle classi diseredate nella vita dell'arte, presagiva l'avvento di una nuova società, collaborando a suo modo, da poeta, cioè, e da artista, alla auspicata modificazione della società" (G. SANTANGELO, *Poetica e poesia verghiana*, in *Studi in memoria di L. Russo*, Pisa, 1974, p. 368).

le *pietas* con cui, da *Rosso Malpelo* ai *Malavoglia*, aveva contemplato le amare vicende degli umili portatori di valori non rinunciabili. Con la rappresentazione priva di faziosità, esemplarmente lucida e autenticamente impersonale, della realtà sociale del Mezzogiorno, il Verga diede oggettivamente un alto contributo alla conoscenza e alla critica dell'assetto dell'Italia post-risorgimentale, pur mantenendo la sua ottica che non vedeva per i diseredati possibilità di liberazione da una condizione legata alla natura stessa dell'uomo e perciò sottratta a ogni possibilità di mutamento.

Verga e Zola sono dunque politicamente lontani, ma entrambi guidati dal proposito di una rappresentazione della storia contemporanea affidata alla sincerità della loro arte. Anche su questa intenzione di verità va misurata la grandezza del Verga, non meno che sull'indipendenza di giudizio che gli permise di aderire al Naturalismo senza rimanere prigioniero di dogmi e di formule; la sua opera occupa un posto centrale nel quadro culturale di una Nazione che cercava nuove vie per inserirsi nel vivo dell'arte europea cui lo scrittore siciliano diede il prezioso apporto della sua esemplare narrativa.

FEDERICO DE ROBERTO

ROMANZIERI ITALIANI: GIOVANNI VERGA

Nota introduttiva di ANTONIO DI GRADO

“Federico De Roberto lavora da lungo tempo a uno studio sulla vita e le opere di Giovanni Verga”: così informava la nota redazionale con cui la rivista “Siciliana”, nel gennaio 1923, presentava la commossa rievocazione derobertiana delle ultime ore del Maestro.

“Da lungo tempo”, dunque; ma nell’indeterminatezza della notizia nessuno poteva sentirsi autorizzato, fino ad oggi, a leggere il riferimento a un *incipit* remoto di quella frequentazione critica, risalente addirittura agli esordi giovanili dell’itinerario di De Roberto. E certamente di “studio” si può parlare solo a proposito di quei tardi articoli (tra il 1920 e il '25) la cui intenzione sistematica è stata dimostrata recentemente dal curatore, nell’atto stesso di riordinarli per la pubblicazione¹. Tuttavia quel precedente giovanile esiste: si tratta di questi tre articoli², presumibilmente inediti

¹ Cfr. F. DE ROBERTO, *Casa Verga*, a cura di C. MUSUMARRA (di cui vedi *l'Introduzione*, alle pp. 7-22), Firenze, Le Monnier, 1974.

² Il manoscritto fa parte del fondo De Roberto, depositato presso la Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale.

(un margine di dubbio è d'obbligo, e tale da resistere oltre ogni pur doverosa verifica, trattandosi d'un poligrafo instancabile come De Roberto, delle cui collaborazioni giornalistiche – frequentissime e affidate sovente anche a fogli periferici – non disponiamo a tutt'oggi d'un esauriente rendiconto bibliografico), databili intorno al 1884.

Non prima di quella data, sicuramente: ché in quell'anno uscirono i *Drammi intimi* e fu messa in scena la *Cavalleria*, avvenimenti – l'uno e l'altro – di cui il giovane critico fa cenno in chiusura del terzo articolo. Né, d'altronde, dopo l'86: nell'87 uscirà *Vagabondaggio* e nell'88 il *Mastro*, opere di cui ovviamente non si sarebbe potuto tacere. Ma a farci propendere proprio per l'84 è l'eccessiva fretta con cui, concludendo, De Roberto accenna alle ultime opere, dalle *Rusticane* a *Per le vie* ai già citati *Drammi intimi*: già nell'85 o nell'86 il giudizio si sarebbe sedimentato, avrebbe acquisito il necessario respiro; qui, viceversa, sembra di leggere una rapida appendice, un aggiornamento frettoloso intorno a novità ancora troppo recenti per farne il bilancio o anche solo per dedicarvi quella distesa trattazione di cui le altre opere verghiane, nelle pagine precedenti, avevano goduto.

Nel 1884 De Roberto aveva appena ventitré anni, e nel suo esiguo bagaglio di apprendista poteva vantare solo quegli immaturi *Arabeschi*, densi di pronunciamenti e di condanne ma pure – e proprio in grazia di tali progressive e drastiche limitazioni di campo – già inclini a quel relativismo disincantato che in futuro consentirà allo scrittore e al critico prove ben più felici e convincenti. In quelle pagine giovanili egli poteva già irridere alla retorica dei “documenti umani” e della “novella sperimentale”³, esprimere dif-

³ F. DE ROBERTO, *Novelle*, in *Arabeschi*, Catania, Giannotta, 1883, pp. 141-51 (ma cfr. pure *Un naturalista*, pp. 35-48 e *Scienza ed arte*, pp. 51-64).

fidenza per il naturalismo, tentare di sottrarre a quell'ideologia letteraria la linea Verga-Capuana ch'egli con sicurezza aveva subito scelto come la più audace e spettacolare cordata cui legare le proprie speranze di successo.

E in queste pagine su Verga, è appunto sulla scia dell'autore dei *Malavoglia* ch'egli conferma di voler compiere il proprio tirocinio (e non solo di critico: di lì a poco usciranno le novelle de *La sorte*). Ma per essere più esatti occorrerebbe precisare che non è tanto al recente capolavoro verghiano che De Roberto pensa come al punto più alto di quell'itinerario, cui agganciare stabilmente la propria sperimentazione: il romanzo dell'81, infatti, è trattato con sbrigativa superficialità e fatto oggetto perfino di malcelate riserve, a causa di quelle “dimensioni troppo vaste” e forse (a leggere tra le righe) di quella stessa novità polemica che agli occhi d'un intellettuale come De Roberto, nato disincantato e orfano di ideologie, si configura come un “eccesso”.

Quel punto alto, quel terreno privilegiato da scegliere per muovere i primi passi e spiccare il volo sarà allora, per il critico-scrittore ventitreenne, piuttosto un'opera ancora ambigua come *Nedda*, con quella sua “fiamma che scoppiettava” e quelle “peregriazioni vagabonde dello spirito”⁴ sospese tra il vecchio e il nuovo e tutt'altro che risolte a scommettersi in una scelta definitiva; o magari *Fantasticheria*, dove i personaggi che popoleranno i *Malavoglia* (si pensi a quello che sarà Luca, che in quella novella è ancora «un David di rame, ritto colla sua fiocina in pugno, e illuminato bruscamente dalla fiamma dell'ellera»)⁵ indulgono a un primitivismo di maniera tale da autorizzare l'affiliazione non solo del cauto De Roberto ma finanche (e a buon diritto) dello spregiudicato D'Annunzio pescarese.

⁴ G. VERGA, *Nedda*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1959, vol. I, p. 8.

⁵ G. VERGA, *Fantasticheria*, ivi, p. 121.

Di tali preferenze fa fede l'eccessiva insistenza (e le troppe pagine, in questi articoli così palesemente squilibrati dalla parte del "vecchio") sui romanzi d'amore del giovane Verga: De Roberto pare considerare la vena rusticana nulla più che un espediente, una felice *trouvaille*, e anche quando tratta delle novelle di *Vita dei campi*, l'accentuazione dei motivi di più estrinseco folklorismo, da bozzettismo romantico (e non a caso si citano come modelli autori quali Berthold Auerbach e Francis Brett Harte), rivela una sostanziale incomprensione di quella che più tardi Russo definirà la "genesi polemica" dei *Malavoglia*. In queste pagine, viceversa, Verga è già – per usare un'espressione cara a Debenedetti – "narratore senza conversione"; e fin le più audaci novità di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia* paiono discendere dalle "fantasticherie" del Verga mondano e si potrebbero quasi configurare come una mossa in quel gioco della seduzione che dai salotti fiorentini e milanesi può prolungarsi perfino (e *Fantasticherie* lo dimostra) per le strade di Trezza.

Ne fornisce ulteriore conferma la frequenza, nel dettato ancora incerto di queste giovanili pagine critiche, di lessemi quali "illusione" (che corrisponde, come sappiamo grazie a Madrignani⁶, a un tema centrale nella sperimentazione derobertiana) o "vita fittizia", dell'antitesi "falsità"/"vero" (dove il primo termine designa il romanticismo sovrabbondante e languoroso e il secondo è ancora un'incognita da riempire); e ancora la considerazione dell'impersonalità come di una "felice malizia", e la ricorrente presenza dell'immagine (d'origine stendhaliana) dello "specchio" (e in verità è ancora da definire quale sottile gioco di rifrazioni e di illusionismi ottici, quale complesso intreccio di artifici compositivi e mecca-

⁶ Cfr. C.A. MADRIGNANI, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1972.

nismi psichici si nasconda dietro la sospetta limpidezza del "vero"...). Vogliamo dire, in ultima analisi, che alla "genesi polemica" De Roberto non presta fede perché non crede al "vero", che gli appare nella sua natura di "artificio" (e si legga la breve premessa teorica che apre il secondo articolo, dove quel complesso campo di motivazioni ideologiche, psicologiche e tecniche donde ha origine la scrittura naturalistico-verista viene ridotto a mera questione di resa immediata, di economia lessicale e sintattica), al culmine d'un processo di sperimentazione tecnica (dove i contenuti, se non indifferenti, appaiono secondari) e di affinamento degli strumenti espressivi che comprende a pieno titolo le fantasticherie mondane e gli eccessi tardo-romantici del Verga fiorentino, anzi in qualche modo ne dipende.

Luigi Capuana, nei suoi interventi di critico e di *sponsor* dell'amico Verga, esprimeva, del resto, analoghe valutazioni e amava rivendicare la dignità del "fantasticare" quale casuale e svagato, ma non per questo illegittimo, metodo gnoseologico⁷; ma il suo discorso è di ben diversa tempra, ha il tono perentorio di chi fornisce precise indicazioni (a differenza dell'esitante procedimento del giovane De Roberto, che segue a ruota, tentando di giustificarsele *a posteriori*, le rotte non sempre lineari dei due "maggior sui") e la sicurezza d'un calcolato investimento, tanto serena e fondata da fargli intendere la novità dei *Malavoglia* e da fargli prevedere (con una lungimiranza di cui De Roberto è ovviamente sprovvisto) che l'insuccesso di quel romanzo è destinato a rovesciarsi nel suo opposto.

Ma il Capuana teorico procede parallelamente, quando addirittura non lo precede, all'itinerario narrativo verghiano; con De Roberto, viceversa, nonostante egli si muova all'ombra protettrice di Verga (e queste pagine possono certo leggersi come una palese *captatio benevolentiae*) e a ridosso della sua più felice stagione

⁷ L. CAPUANA, *Storia di una capinera (1872)*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. POMILIO, Bologna, Cappelli, 1972, p. 61.

creativa, siamo già al dopo-Verga: la sua, cioè, è una problematica acerba quanto si vuole, ma già sufficientemente deideologizzata, distaccata e avviata ad autonomi sperimentalismi, tanto da apparire decisamente post-verghiana⁸. Egli ricerca sin d'ora il terreno di fuoruscita (che è come dire di decollo come narratore e teorico) dal grande ceppo della lezione verghiana, tenta insomma di dar vita – se così si può dire – al suo originale revisionismo verghiano: uno dei tanti, se si pensa che Verga, che non fu mai caposcuola e non ebbe le sue *Soirées de Medan*, pure ebbe numerosi interpreti, e nelle direzioni più divergenti, e dunque dovette anch'egli tollerare improbabili filiazioni e clamorose abiure.

In questi primi articoli, certamente, è dato assistere solo ai primi e malcerti passi del percorso derobertiano (già più convincenti sono le novelle coeve, emblematicamente divise – con un'indifferenza da sperimentatore che De Roberto aveva già manifestato in questa sua lettura dell'opera verghiana – fra il codice mondano e quello "paesano"); a differenza che nei saggi verghiani degli anni venti, in cui il critico ormai maturo ci fornirà della *Capinera* una *Storia* e della *Cavalleria* addirittura uno *Stato civile*⁹, qui non c'è storia, né documentazione, né vivacità narrativa o sapiente giornalismo culturale: le opere di Verga, anche quelle discutibili degli esordi, sono già monumenti e De Roberto, pur avvertendone i limiti, le racchiude amorosamente in altrettanti immobili scomparti della storia sacra del suo Maestro. Ma c'è tuttavia, come s'è detto, l'*incipit* d'un lungo e complesso discorso intellettuale: del quale, a nostro avviso, converrà tener conto in sede critica.

⁸ Su una linea "non verghiana" inaugurata da De Roberto si è pronunziato N. Tedesco nei suoi saggi derobertiani, di cui l'ultimo e il più riassuntivo è il recente *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1981.

⁹ Cfr. F. De Roberto, *Storia della "Storia di una capinera" e Stato civile della "Cavalleria rusticana"*, in *Casa Verga*, cit., pp. 135-179 e 180-213.

ROMANZIERI ITALIANI

GIOVANNI VERGA

Primo articolo

Quando Giovanni Verga, poco più che ventenne, pubblicò il suo primo romanzo a Catania, sua città natale, fu un alzar di spalle e un sorridere fra l'incredulo e il compassionevole dei molti indifferenti o di qualche invidioso che s'affannava intorno ai logori torchi di legno, di cui in quel tempo erano ancora provviste le tipografie siciliane. Ora l'elegante giovanotto è pervenuto al vertice dell'età, il suo ingegno si è maturato con i suoi anni, il suo nome va ripetuto con orgoglio in tutta Italia, i *Carbonari della Montagna* hanno dato posto ai *Malavoglia*, ma l'ostinata e diffidente noncuranza dei suoi concittadini resiste alla corrente di simpatia e di ammirazione ch'egli ha saputo suscitare. Luigi Capuana, suo fratello in arte, non potendosene dar pace, scrisse una volta un articolo che giace dimenticato nella raccolta d'un foglio di provincia e che vale la pena di trarre dalla sua piccola ed ignorata cornice. Egli vi racconta di avere conosciuto in Milano un giovane che ha parecchie buone fortune: è ricco, è simpatico, ha un bell'ingegno. Ha pubblicato delle novelle, dei romanzi, in italiano ed in francese, ha scritto dei versi; la sua arte fina, elegante, aristocratica è ora alle prese con un soggetto arduo, scabroso, che metterà in maggior rilievo la vigorosa muscolatura del suo ingegno.

– Credete che i suoi concittadini, specialmente i suoi amici lo stimino per quel che vale? Niente affatto. La sua condizione sociale gli nuoce. Voi parlate del romanziere e vi si risponde che è un *bravo* giovane, un giovane *distinto*. Voi insistete sui pregi dell'artista, e: sì, sì, non si sconviene che ha pubblicato delle cose *graziosine*, ma via, vi si fa capire, dal tono della voce, che lo si ritiene un dilettante più che un artista sul serio. Ultimamente, quando un suo romanzo scritto in un francese che molti francesi potrebbero invidiarlo, richiamò in Italia e fuori l'attenzione del pubblico sul nome di Luigi Gualdo (si tratta di lui e del

suo *Mariage excentrique*) parecchia gente si sorprende del suo buon successo. Eh? Diavolo! Diceva dunque sul serio? Alla mia presenza un tale che non so chi fosse, certamente un amico dello scrittore, gli stringeva la mano, congratolandosi, manifestandogli con ingenua schiettezza la propria sorpresa. Eh? Diavolo! Diceva dunque sul serio?»

La sorte dell'autore delle *Nostalgie* pareva al Capuana molto somigliante a quella del nostro romanziere.

– Mesi fa, lo scrittore catanese dava fuori un volume di racconti, la migliore (per ora) delle sue opere e senza dubbio una delle più durevoli fra le sue opere future. Il soggetto era siciliano, anzi provinciale, i contadini di Licodia, di Vizzini, di Mineo, i renaiuoli di Monserrato, della Carvanica, fuori la *Porta del Fortino*, apparivano, per la prima volta, in tante piccole opere d'arte (qualcuna di esse è un capolavoro del genere) con la perfetta sincerità della vita reale, viventi nel loro vero piccolo mondo, nella tristezza della loro miseria, nella cieca animalità dei loro rudimentali sentimenti; una sorpresa quasi, certamente una cosa inattesa dopo la promessa della *Nedda* e il silenzio di alcuni anni».

E mentre la stampa del continente manifestava la sua ammirazione, senza una stonatura, nessuno dei giornali catanesi dava neanche la notizia di quel successo! Ma se l'indifferenza d'oggi non nuoce al Verga e non gli fa, come suoi darsi, né caldo né freddo, bisogna ascrivere a fortuna se quella con cui furono accolti i suoi primi tentativi, non riuscì a distoglierlo, come avrebbe potuto, dalla propria via.

I.

I *Carbonari della Montagna* sono un romanzo storico, in 4 volumi, di circa 150 pagine ciascuno. Esso fu scritto in un periodo tempestoso, pieno di avvenimenti, nel quale tutte le aspirazioni, tutte le forze erano rivolte ad un unico scopo: affrettare i destini d'Italia. Se ogni ramo dell'umana attività riflette le condizioni in cui essa si svolge, nessuno specchio ne è così fedele come la letteratura. Allorché nei piani di Lombardia si combatteva lo straniero che lungamente aveva funestate le «belle contrade» allorché intere provincie si sollevavano e cacciavano i mali reggitori, e un regno potente si sfasciava all'urto di un pugno di prodi, e gl'italiani si svegliavano da un sonno secolare e si ritrovavano cittadini d'una grande patria, non era possibile sottrarsi alla magia che quei grandi fatti e quei grandi nomi esercitavano; tanto meno che uno

scrittore, un giovane scrittore, traesse da altra fonte la propria ispirazione. Il Verga, fresca ancora la mente delle rivelazioni della storia italiana, palpitante dell'entusiasmo che si respirava nell'aria, evocava gli ardimenti, le generosità, le sofferenze dei carbonari del 1810, prestando loro le aspirazioni e gl'ideali che si andavano realizzando, nel 1860, sotto i propri occhi.

– Dato l'impulso – diceva egli nella prefazione con suo stile da cui traspare la giovinezza dello scrittore e la concitazione dei tempi – le nazioni camminano guidate dal dito di Dio. – A Villafranca tennero dietro le annessioni – In coda alle annessioni correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi – Noi italiani di Sicilia udimmo il cannone di Marsala – Allora sentimmo che di Borboni non era più parola – I bollettini del generale Clary ci annunziarono la vittoria di Calatafimi – Non si trattava più che di fare gli onori di casa a Garibaldi, l'eroe dei *Picciotti*. E un pugno di *Picciotti* in guanti gialli organizzò il festino di cui Clary pagò le spese. – Sul più bello mancò il vino al *dessert*. Si aggiornò la partita. S.E. abbruciò come un anti-cristo, bestemmiò come un turco e finì col fulminare lo stato d'assedio. – Ebbimo un giorno di lutto, sì; ma che vale? non uno pensava che l'indomani quella bandiera che aveva sventolato fra il fumo del combattimento all'altare dei 4 cantoni non dovesse mostrarsi al Palazzo di Città. – Alla nostra volta ripresimo i capitoli che dormivano da qualche mese in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'aprile 1860. Li ripresimo quasi con slancio... e poi, ci si perdoni il peccato, ci pareva di combattere la nostra battaglia morale ai Borboni ed a Clary. – Ma due giorni dopo S.E. dovette svignarsela coi bagagli pieni dei manifesti dello stato d'assedio. – In capo a qualche tempo scrivemmo un bel *Fine* majuscolo, il bel sogno d'ogni autore, in fondo all'ultima pagina, ed aspettammo il buon vento per pubblicarli...».

L'occasione fu il brigantaggio degli Abruzzi, giacché ora al 1861 come al 1810 i Borboni avevano sparso il sangue a torrenti; più che il sangue, avevano fulminato l'esacrazione universale su quei poveri illusi che pervertivano col loro genio infernale, con questa differenza che i Carbonari «dopo la più nobile aspirazione, dopo i più grandi sacrifici, erano stati vilmente, ferocemente traditi dalla corte di Napoli, che aveva fatto sperare Costituzione e Italia grande ed unita; e anche più tardi associava i nomi di Pronio e di Rodio a quelli dei più illustri gentiluomini patrioti e Carbonari» mentre «il brigantaggio del 1861 ha fatto un passo dippiù, poiché è la negazione di ogni principio, di ogni partito politico; esso non ha nemmeno il tristo aspetto del 1810...».

Data questa ragione del romanzo, ammesso il genere, i *Carbonari* non sono opera interamente condannevole. La tela ne è grandiosa: gli eventi più strani, le situazioni più complicate, gli scioglimenti più repentini si seguono

ad ogni pagina. V'ha una grande famiglia calabrese devota al culto della patria e per essa provata da infinite sciagure; a fianco, spiccano per il contrasto dei poveri contadini affiliati come i padroni alla carboneria, i quali soffrono anch'essi oltraggio e la perdita dei loro cari, e si pervertiscono al brigantaggio sanguinario; v'ha un Gran Maestro dell'associazione, Corrado, un giovane orfano, le cui avventure di guerra e d'amore tengono del fantastico e lo fanno pervenire all'alto ufficio, che esercita con potere quasi soprannaturale; v'ha un traditore francese il quale si trova spesso sui passi del Capo e ordisce trame contro di lui, e commette ogni sorta di delitti che infine sconta miseramente; v'ha un personaggio misterioso, Mylord, che incita i carbonari alla lotta, che porta ordini segreti, da tutti obbedito, in cui infine si riconosce la stessa regina Carolina, colei che un bel giorno si riavvicina ai francesi dapprima odiati, e abbandona alla loro triste sorte i suoi antichi alleati: nessuno, insomma, vi manca di quegli elementi che un tempo erano reputati unicamente adatti a suscitare interesse e commozione. Tutto il componimento arieggia *Les Compagnons du Silence*, di Paolo Féval, che in quel tempo pareva opera mirabile, e correva per le mani dei divoratori di romanzi, malgrado la proibizione di cui la censura borbonica l'aveva colpito.

Sarebbe certo impresa molto facile enumerare i molti e gravi difetti d'un'opera giovanile; ma l'autore stesso li riconosce quando ripudia il suo lavoro. Questo chiude la bocca alla critica e le toglie il diritto d'intervenire se non nel caso in cui volesse fare uno studio di relazione, sia per rintracciare quelle attitudini che, da uno stato embrionale, si sono venute sviluppando e hanno dato una fisionomia assolutamente propria all'autore, sia per notare i contrasti, i dissidii, le esitazioni, i pentimenti per cui quegli è inconsciamente passato. Un tale studio non è senza utilità, anzi presenta un doppio interesse: nel primo caso un interesse che si potrebbe chiamare affermativo, nel secondo uno che è di negazione. A questo titolo soltanto è permesso di occuparsi di simili lavori, e per questo appunto, è bene averlo avvertito, noi discorriamo dei primi tentativi del Verga.

Questi *Carbonari*, come si sarà rilevato dal fin qui detto, presentano un interesse negativo. La descrizione, da cui l'autore doveva rifuggir poi, vi abbondava, minor parte è fatta alla narrazione; il dialogo vi è ingombrante e falso, come quello che rappresenta situazioni fuori della realtà. Lo stile è spesso contorto, esagerato, gonfio, qualche volta scorretto, ma v'hanno pure, qua e là, dei passaggi felici per sobrietà ed efficacia. C'è, fra l'altro, una descrizione della battaglia navale fra Inglesi e Francesi nello stretto di Messina, fatta con una perizia marinaresca che è testimonianza della coscienza che il giovane autore mette nelle sue scritture; però quale differenza fra questa arida termino-

logia e il fresco sentor di mare che si sprigiona dalle pagine dei *Malavoglia*! Ma già fin da ora la passione calda, delirante, che perviene rapidamente ad un parossismo snervante per la sua stessa violenza, il dramma intimo, le sensazioni vaporose e raffinate arrestano lo scrittore con preferenza. La storia degli amori di Corrado con la marchesa Carolina, dapprima, e con Giustina di San Gottardo poi, ne è un esempio. La passione si sveglia anche nei tuguri, dove l'autore ci conduce per farci assistere a «rivelazioni tristi e patetiche» giacché «il cuore umano batte l'istesso sotto i cenci e sotto i velluti ricamati». Così egli ci racconta la storia di Rita, la piccola pazza, una «figlia dei campi». Ma il momento della pittura, come direbbe un artista, è qui per se stesso più evidente, e Nedda, e la Lupa, e tutte le creature uscite viventi dalla penna del Verga non saprebbero riconoscere in questa Rita una sorella, una compagna della loro vita dei campi.

II

Lo scrittore siciliano, non si tosto provatovisi, abbandonò il genere storico, e in tutta la sua opera successiva non se ne trovano più tracce, se pure non vogliamo rammentare una breve novella che porta per titolo *Le Storie del Castello di Trezza*, nella quale un'antica e fosca leggenda è frammista a una moderna e non meno fosca storia d'amore.

Questo castello di Trezza è oggi una rovina assai pittoresca, giacente in cima ad una bizzarra rocca basaltica, che sorge a poca distanza da Catania, in riva al mare, vicino agli scogli famosi che la favola narra essere stati lanciati dal Ciclope furibondo sul capo del meschinello Aci. Due villaggi, ridenti fra gli aranceti e gli uliveti foltissimi, agglomerano a poca distanza le loro casupole, dai tetti rossicci, che danno ricetto, dopo la faticosa giornata, a una povera gente che trae il suo sostentamento dal benefico mare. La vista di questo sito è originale. Le regolari ed eleganti costruzioni basaltiche a cui potenti forze plutoniche dettero remotamente origine e che il mare lambisce e riveste dei suoi vivi e stillanti tappeti, i profili rigidi e severi come di avanzate sentinelle oceaniche degli scogli aridi e neri; l'aspetto della riva e del maggiore isolotto e del paesaggio circostante che brulle colline limitano ed inquadrano, tutto dà a questa regione un'impronta nuova, strana, che fa pensare a contrade lontane ed ignorate, a quei paesaggi dell'arcipelago normanno che il genio di Victor Hugo ritrasse nella solitudine dell'esilio; e lo spettatore anch'egli non può a meno di invocare un artista che tragga la propria ispirazione da questo piccolo

e bello canto di terra. L'artista non è mancato, poiché Giovanni Verga ha posto qui, più volte, in novelle ed in romanzi, la scena. Senza contare queste *Storie del Castello di Trezza*, qualche minore racconto e l'ultima parte d'un altro romanzo giovanile, i *Malavoglia* qui vissero, in questo piccolo mondo quasi dimenticato, su cui i viaggiatori gettano un rapido sguardo, quando la vaporiera li trascina vertiginosamente lungo la costa orientale di Sicilia.

III

La storia di *Una peccatrice*, paragonata alle altre opere del Verga, offre un interesse che si può chiamare positivo, o di affermazione, giacché essa è una storia intima, un dramma d'amore, dove appare più nettamente manifesta la compiacenza del romanziere nel soffermarsi fra le ebbrezze e i delirii della passione, le stranezze e le volubilità dei caratteri, in un'atmosfera gravida di così acri e snervanti profumi come quelli di una serra calda. Qui non più architettura di eventi, non più studio d'intreccio, non più ricerca dello strano e del meraviglioso; le preoccupazioni politiche, i ricordi di scuola sono svaniti dall'animo del giovane autore, il suo tema è l'amore: il tema stesso della vita. Così, egli ci narra la storia di due cuori, istituendo l'analisi di un sentimento che nasce, divampa e si spegne dopo aver acceso una fiamma più intensa. L'azione già corre rapida, assai meno intralciata da fronzoli e da sorprese, concentrata sobriamente a pochi personaggi. L'autore andava convincendosi dell'efficacia di questa maniera e più tardi ad essa informò le sue concezioni. Una volta, in una sua novellina, egli disse un po' scherzando, un po' sul serio, che non v'hanno altre storie perfette se non quelle a tre personaggi.

La scena di questa *Peccatrice* si apre a Catania, dove Pietro Brusio, un giovane il quale si lamenta di aver viste sfrondate le sue illusioni dalla scuola dell'esperienza, incontra una donna, è colpito dal fascino singolare che si sprigiona da tutto quell'essere, se ne invaghisce senza ancora confessarlo a se stesso e finalmente prova tutte le smanie ed i tormenti d'un amore non diviso e d'una muta gelosia. È uno strano tipo di donna quello in cui egli s'è imbattuto!

— È adorabile, se non è bella! Essa non ha la bellezza regolare, compassata, che direi statuaria, e che non invidia ai modelli dei pittori; ma ha occhio che affascina e sorriso che seduce carezzando, quando questo fascino ci può fare atterrire coi suoi brividi troppo potenti. Questa donna alta e sottile, di cui le forme voluttuosamente eleganti sembrano ondeggiare lente e indecise sotto la scelta toletta che la riproduce con tutta l'attrattiva vaporosa delle mezze tinte,

ha tutte le perfezioni per poter coprire ed anche far ammirare come pregi altre imperfezioni; questa donna che ha bisogno di tutta la delicatezza e la bellezza di contorno del suo collo da inglese per non far troppo spiccare la piccolezza della sua testa da bambina, di tutta la flessibilità della sua vita per far dimenticare l'estrema sottigliezza del suo corpo; di tutta l'abbagliante bianchezza dei suoi denti per fare una bellezza della sua bocca alquanto grande, con cui ella sorride sì dolce che sarebbe a desiderarsi di vederla sempre sorridere, che si serve di tutte le ombre, di tutti i riflessi più lucidi, più belli, più azzurrognoli dei suoi magnifici capelli neri per nascondere che la sua fronte è alquanto alta e larga del soverchio; di tutta la limpidezza dello sguardo dei suoi occhi, infine, per farne ammirare la pupilla di un riflesso molto chiaro; questa donna mi colpisce mille volte dippiù... Io non potrei giammai esprimerti l'effetto che mi fa questa bellezza, che non è tale che quasi per un miracolo, poiché non ha nulla per esserlo, e in cui tutto sembra formare un assieme di grazia e d'incanto... questa bellezza che vuol essere tale a dispetto della natura che l'aveva fatta comune...»

Ma questa raffinatezza, quest'artificio sono proprio i pungoli più potenti dell'amore di Pietro Brusio, il quale confessa che nella donna egli ama «i velluti, i veli, i diamanti, il profumo, la mezza luce, il lusso... tutto ciò che brilla ed affascina, tutto ciò che seduce e addormenta... tutto ciò che può farmi credere per mezzo dei sensi, che questo fiore delicato, del cui odore m'inebbria, che mi trastullo fra le mani, non nasconde un verme, che quest'essere non è, come il mio, debole creta...»

Egli non può pervenire fino a Narcisa, e si strugge in una contemplazione muta, ostinata, pazza, in un «martirio spaventevole che s'imponesse senza saperlo, che l'attraeva però col fascino del precipizio, che alimentava il parossismo febbrile il quale divorava le sue forze e la sua vita, colle sue tristi gioie, coi suoi acri godimenti, coi suoi sogni febbricitanti...»

Egli riceve un insulto dal marito di quella donna, da lei stessa vien chiamato pazzo, passa una notte d'inferno, teme d'impazzire davvero, si scuote dal suo torpore, vuol essere uomo, vuole annegare la memoria di colei nel vino... fra le donne... nell'orgia... e frequenta un luogo ignobile, una sudicia sala da ballo, dove viene provocato; sostiene una lotta, ferisce il suo avversario ed entra così nella stima di quel rifiuto umano. «Egli logorava la giovinezza del suo cuore e del suo corpo in questa vita febbrile, divorante, che s'era imposta; fuggiva lo sguardo della madre e della sorella come se avesse temuto di contaminarle col suo, come se avesse temuto che la muta eloquenza dell'occhio umido della madre non gli facesse sentire tutta l'infamia dell'abbiezza in cui affogava le sue memorie ed il suo amore, che provava ancora rigoglioso

e potente». In breve, egli cade sempre più in basso, sta per uccidersi, ma repentinamente si ravvede, misura l'abisso in cui è caduto, si traccia una via per uscirne, cade nelle braccia della madre invocando il suo perdono e si mette al lavoro con la lena infaticabile.

Egli scrive un dramma, *Gilberto*, un capolavoro che non si tosto rappresentato, a Napoli, ottiene un successo clamoroso, che lo rende celebre e lo ravvicina, per la prima volta, a Narcisa. Costei, ad una replica di *Gilberto* lascia cadere sul palcoscenico un mazzo di fiori, che Pietro fa appassire a furia di baci... quando s'accorge che ad esso è legato un anello. Un dubbio atroce gli si affaccia: quel mazzo non sarebbe uno splendido regalo con cui si paga l'abilità dell'istrione? Egli restituisce il dono con un dignitoso biglietto; il marito della contessa Narcisa lo manda a sfidare, mentre ella gli scrive una lettera scongiurandolo di fare anche le più semplici scuse al conte, il quale sarà lieto di stringergli la mano... Pietro le risponde: «Se amassi una donna, come io e nessuno può amare – e questa donna mi chiedesse una viltà – io la negherei a questa donna. Alla signora contessa di Prato posso assicurare che il conte, suo sposo, non correrà alcun pericolo». Il duello ha luogo, Pietro tira in aria ed è ferito, la contessa abbandona suo marito, va a trovare il giovane generoso ed innamorato, al quale dice che lo aveva notato, tempo fa, a Catania, e la sua discretezza le aveva dato un momento di curiosità e di riconoscenza; ma che ora, dopo il miracolo che l'amore gli ha fatto fare – un miracolo di genio – dopo averlo veduto in quell'opera, com'egli non ha veduto che lei creandola, prenderla quasi per mano e mostrargli il suo cuore, i suoi palpiti, le sue speranze, le sue lagrime, dopo che egli l'ha fatta piangere al suo pianto disperato, e si è arrestato anelante, spossato, colle braccia stese, nel punto in cui sentiva sfuggirsi il fantasma a cui incatenava la sua esistenza... allora, in quel momento, gli avrebbe stese le braccia...

Un delirio li vince; il tempo fugge dinanzi ad essi, fra le voluttà sovrumane che non bastano a dissetare la loro febbre. È dunque vero? il sogno, l'impossibile si è realizzato? Nessun'ombra offusca la loro vita; Narcisa nutre un culto per Pietro, al soffio sacro dell'amore ella si è completamente trasformata, ha rinunciato a tutto quello che altra volta formava il suo unico scopo, e segue l'amante a Catania, dove un nido profumato nasconde ai profani la loro felicità. Ma Pietro, insensibilmente, viene ripreso dal mondo, dai suoi obblighi, dalle sue distrazioni. Narcisa, cui l'immensità di quell'amore è poca, soffoca il dolore che quel lento martirio le infligge. Un giorno ella s'accorge che Pietro non è quello d'una volta, che il suo amore si è intiepidito, che si è spento... Il suo cuore è straziato, ella inghiotte le sue lagrime, si torce le mani, tenta di aggrapparsi con l'ansia della disperazione alla sua vita che le sfugge; ma anche Pietro

soffre atrocemente, la sazietà del possesso, l'eccesso del godimento hanno spenta la sua passione, egli si sforza di riaccenderla, di riprovare quelle sensazioni che formarono il suo paradiso... Nulla; quella donna non sa dargli più nulla, il suo cuore rimane freddo, insensibile; egli piange il suo amore perduto; solo la speranza di riamarla un giorno gli impedisce di bruciarsi le cervella. «Bisogna che io mi allontani da te per qualche tempo, ch'io torni a dubitare della felicità che ho goduto... ch'io dubiti della speranza finanche di questa felicità... bisogna ch'io ti vegga ancora lontana da me, in mezzo alle pompe del tuo lusso, per cercarti ansioso, cieco, folle come allora; e stendere le braccia, delirante, invocando un altro sorso di quella coppa fatale... a cui fui tanto stolto da bere troppo...». D'altronde i doveri della famiglia lo chiamano, egli partirà fra breve per raggiungere sua madre. Narcisa vuol passare questi ultimi giorni ad Aci Castello, sulla spiaggia incantata. Là, ella assiste all'agonia della sua felicità contando i giorni, le ore che le restano, sperando in un miracolo. Pietro è con lei gentile... nient'altro. Una volta vanno in barca, soli, e si lasciano cullare dalle onde, in alto mare. Narcisa spera ancora, e lo supplica di condurla con lui, ancora, sempre; ma Pietro le apre il proprio cuore, le narra i suoi tormenti, le dà un addio supremo. Il giorno in cui egli deve partire, Narcisa che ha invocato tante volte il sonno, l'oblio, la morte, si avvelena. Allora, nel freddo che la vince, ella trova carezze, accenti e baci che ridestano Pietro dal suo torpore, lo fanno sussultare, lo gettano fra le sue braccia, ebbro e convulso. Il miracolo si è avverato. Ma egli non può farne un altro, non può infondere la vita in quell'essere che ora gli appare indispensabile, non può riscaldare quel bel corpo, non può rialzare quella vaga testa che gli si rechina sulla spalla... e Narcisa muore, insensibilmente, voluttuosamente.

La storia di questa *Peccatrice* ha pagine in cui l'ingegno del Verga traspare, in mezzo a molte ingenuità, a molte imperizie da principiante. Vi spira da cima a fondo un caldo soffio di passione e v'ha una concitazione di movimento che qualche volta degenera, ma spesso riesce molto efficace. L'intenzione ne è coscienziosa, non vi manca lo studio del cuore, e le situazioni, se non i caratteri, vi sono sufficientemente sviluppate. Raramente l'autore interviene, con la sua personalità, a interrompere il corso naturale dell'azione; non v'hanno descrizioni ingombranti, non digressioni disturbatrici. Se l'autore piglia qualche volta la parola, lo fa per coonestare le sue intenzioni; egli che ha insistito sui dettagli fisici e morali di qualche personaggio, si difende con la necessità in cui è di far "sentire" i caratteri che presenta, prima ch'essi si vedano nell'azione. «Scopriamo fin dal principio il meccanismo per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il filo motore che è il cuore». Anche la forma con cui il racconto è condotto è più artistica, più svelta, più corretta.

In questa *Peccatrice* si potrebbero trovare molti riscontri, e non volgari, con la *Storia di una Capinera*, con *Eva*, e con qualcun altro dei romanzi di cui l'autore ha accettato la paternità, e che, alla lor volta, cercheremo di esaminare.

Secondo articolo

I

Un'opera d'arte, chi ben guardi, non è che una rappresentazione. Varii ne sono gli oggetti, e molteplici i mezzi, ma questa varietà e questa molteplicità sono appunto le cause della disuguaglianza della produzione. Fra due poeti i quali con mezzi egualmente adatti, ritraggono due sentimenti distinti, non è arrischiato asserire che il maggior successo sarà conseguito da colui il quale avrà fatto oggetto della sua rappresentazione il sentimento più universalmente compreso. Se, invece, essi si prefiggono un unico argomento, e vi si mettono attorno con mezzi diseguali, sarà inteso dai più chi avrà fatto, con i mezzi più semplici, una riproduzione più immediata.

Questa stessa varietà di oggetti e molteplicità di mezzi nella rappresentazione artistica, sono anche le cause del fenomeno non raro d'un'opera falsa nell'esecuzione, ma destinata ad essere apprezzata ed a vivere lungamente malgrado tale falsità. Questo avviene allorquando l'artista si è ispirato alla propria fantasia, alla propria chimera, confidando nella propria potenza d'immaginazione e trascurando l'osservazione diretta della natura.

Come nella pittura e nella scultura tutto riducesi alla rappresentazione della Forma, in letteratura non si tratta che della rappresentazione dell'Idea. Però lo scrittore, e più specialmente il romanziere, ha due vie aperte dinanzi a sé: o rappresentare l'idea, quale si è formata nel proprio cervello, dopo un lungo e quasi incosciente processo di sintesi, o rappresentare un'idea, quale gli si presenta incontro, scomponendola ed analizzandola, senza metterci nulla del proprio. I romantici si appigliano alla prima via, accumulando nei loro eroi una tale dose di sentimentalità che è incompatibile con la forza di resistenza di un organismo reale: ecco la falsità. Diciamo meglio: ecco l'esagerazione, l'eccesso; giacché l'artista è anche nel vero quando ritrae quel mondo che mille circostanze di temperamento, di educazione, d'ambiente hanno creato dentro di lui. Ora, bisogna riconoscere che la massa, il cui verdetto assolve o condanna, non vede troppo addentro nel meccanismo della rappresentazione artistica,

non si appassiona troppo per il processo adoperato e non intende le grosse questioni e le divisioni di scuola a cui dà origine. Se l'autore sa parlare un linguaggio che possa da tutti intendersi, se egli sa ritrarre ciò che v'ha d'universale nel singolo, in modo da fare dell'opera sua come uno specchio, in cui ciascuno riconosca una piccola parte del proprio cuore, il suo successo sarà, nove volte su dieci, assicurato.

Senza dubbio l'esagerazione di una qualità trae seco, e non potrebbe diversamente accadere, il difetto di altre, talché non si trova in tali produzioni né un proporzionato sviluppo di parti, né una sapiente disposizione, né tanto meno una sobrietà di tinte, ma esse si rivolgono ad una parte così sensibile dell'uomo! senza contare che, come tutte le produzioni soggettive, sono anche per i critici documenti interessanti da servire allo studio psicologico d'un scrittore.

II

Quando avremo detto che i primi romanzi del Verga appartengono a questa maniera, ne avremo già fatto l'esame.

La *Storia d'una Capinera* ed *Eva*, sotto la diversità del titolo nascondono una identità di contenuto, poiché non sono che la rappresentazione d'un medesimo sentimento svoltosi in circostanze simili. L'autore ha preso ad argomento, in entrambi i romanzi, il nascere e il divampare d'una passione, che, all'urto della realtà, consuma e distrugge chi l'ha concepita. Maria, l'eroina del primo, ed Enrico, il principale attore, malgrado il titolo, dell'altro, portano in fronte le tracce d'una rassomiglianza profonda, appartengono alla medesima famiglia, anzi, a star bene attenti, non formano che un solo individuo. Quest'essere complesso, il quale conserva intatto il patrimonio delle care ingenuità e delle folli speranze giovanili, un bel giorno si risveglia innamorato, senza neanche saperlo, finché si rende conto del proprio stato e prova tutte le gioie fugaci ed i tormenti ineffabili d'una passione violenta. Allora egli si forma un ideale, tende a conseguirlo, cade nella colpa, lotta e soffre ed infine è vinto.

Maria, una giovanetta vissuta finora in convento per la secreta ostilità della matrigna e l'indifferenza del padre, rientra in famiglia quando il colera infierisce e costringe a fuggire sui monti. Ad un tratto, ella si trova tutta sola, in mezzo ai campi, sotto la volta degli immensi castagni, ascoltando il canto degli uccelli, raccogliendo fiorellini, riposandosi e fantasticando all'ombra protettrice degli alberi. Com'è bella la campagna! com'è bella la libertà! Ahimè,

ella rammenta il convento, «d'altarino, quei poveri fiori che intristivano nei vasi privi d'aria, il belvedere dal quale vedevasi un mucchio di tetti, e poi da lontano, come in una lanterna magica, la campagna, il mare, tutte le belle cose create da Dio...» il convento, dov'ella è destinata ad essere rinchiusa per sempre!

Così egualmente Enrico si trova, giovane, inesperto, in un mondo nuovo; egli ha lasciato il piccolo paese, l'ambiente angusto nel quale è vissuto e si è stabilito a Firenze, dove sogna ad occhi aperti l'arte e la gloria, felice di passeggiare per le vie della gran città, come se andasse a braccetto con Raffaello o con Michelangelo. «Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni, e aveva in cuore tutti gli entusiasmi, le antipatie, gli affetti della mia illusione. Vivevo come in un'atmosfera del Cinquecento che mi rendeva idolatra dei palazzi anneriti dal tempo, delle gronde sporgenti e malinconiche e delle acque torbide dell'Arno... Non avevo ancora pensato all'Ospedale e al Camposanto...».

A Monte Ilce la famiglia di Maria s'incontra con dei vicini che rendono più lieto quel soggiorno fra i boschi. Fanno delle lunghe passeggiate, passano la sera insieme, ballano, cantano. Una volta il signor Nino, un giovanotto, fa ballare anche lei, Maria, con la tonaca! Quale vergogna, quale peccato! Ma la musica è così bella, tutti quei volti sono così allegri, ed egli è tanto buono, la rincora con parole sì gentili, le stringe così dolcemente la mano, che il suo turbamento svanisce. Ma una folla di pensieri nuovi fermenta nella sua testa, la riempie di vertigini. «Son folle, tutte queste nuove sensazioni saranno troppo violente per me...» Ella vorrebbe piangere, vorrebbe ridere, non sa ella stessa che cosa vorrebbe.

Un turbamento perfettamente simile è quello di Enrico, quando una sera, alla Pergola, dove non è mai stato, vede Eva la ballerina, in un nembro di fiori e di luce. «Guardavo stupefatto, colla testa in fiamme e vertiginosa, provavo mostruosi desideri; e invidie, e scoramenti, e alterezze per la mia arte che sentivo abbassarsi fino ai miei desideri, e pel mio ingegno che pareva si elevasse sino a guardarla faccia a faccia, e in fondo a tutto questo un amaro rammarico di trovarmi in quel meschino posto di platea, e senza guanti... Quella notte non potei dormire; mi sentivo come se avessi tutti i nervi agitati; avevo bisogno di sfogarmi in qualche modo delle mie impressioni...» Egli scrive un articolo caldo d'entusiasmo, un giornalista glielo stampa; Eva lo legge, ne vuol conoscere l'autore. Quand'egli l'incontra, sul palcoscenico «nel rovescio di quel paradiso di tela dipinta e di fiori di carta» prova un dispetto e un'amarrezza indicibili: ella è rossa ed anelante dalla fatica, sorride d'un sorriso strano, distratto, reso sgarbato dalla respirazione accelerata, i capelli le cadono scomposti sulle spalle, alcune stille di sudore rigano il suo belletto... la farfalla è tornata bruco. Enrico

non vuol più andare a trovarla, ma ella lo chiama, di nuovo, una sera alla fine dello spettacolo, e lo porta via con sé. È lei che lo seduce. Egli si lascia fare, si lascia vincere dal suo fascino, in quella corsa piena d'incanti arcani, complici la notte, il freddo; e quand'ella lo lascia sulla soglia della propria casa, egli rimane estatico, come inchiodato dinanzi a quella porta, sentendo una esuberanza di vita quasi dolorosa. «Si, ero geloso di quegli uomini che l'aspettavano in casa sua, alle due del mattino, e li vedevo belli, orgogliosi e sorridenti, rubarmi le sue parole, la sua vista, la sua felicità. Vidi come un baleno dell'avvenire, mi trovai povero, solo, meschino, ridicolo abbandonato su quella soglia, tremante di freddo... Provai dispetto, vergogna, gelosia rabbiosa; sentii che la vertigine di quella sera mi strappava violentemente da tutte le mie affezioni e mi gettava nell'ignoto. Ebbi paura, e l'orgoglio mi diede la forza di giurare che mai più avrei veduto quella donna...».

Così Maria, la povera capinera, incontra un giorno Nino nel castagneto, accetta il suo braccio, tremante, spingendo apposta col piede le foglie secche, per nascondere il battito del proprio cuore, riposandosi sopra un muricciuolo, accarezzando il grosso cane di lui, che ella trova bello, conservando un ricordo deliziosamente doloroso di quella passeggiata. Poi, una volta, mentr'ella piange nella sua cameretta, vede un'ombra alla finestra... è lui, turbato, quasi piangente. Ella vorrebbe che il suolo l'inghiottisse... Giuditta, la sorella di lei, sta accanto a Nino, gli parla, gli sorride tranquillamente, senza tremare, lei!... Se Maria dovesse fare altrettanto le parrebbe di morire. «Nullameno... Dio mel perdoni... mi pare che per questa ragione talune volte io provi per mia sorella un sentimento che somiglia all'invidia... Vorrei esser bella come ciò che sento dentro di me, sorpresa io stessa di cotesta curiosità insolita, e mi rattristo non trovando in me che un fagotto di saia nera, dei capelli tirati sgarbatamente all'indietro, maniere rozze, timidità che potrebbe sembrare goffagine...» Ella si sente sola, triste, infelice; affretta con la mente l'ora del ritorno alla sua tranquilla e modesta esistenza; ma la passione si fa strada nel suo cuore, s'ingrandisce nel silenzio e per gli ostacoli, le appare in tutta la sua terribile potenza e in tutta la sua colpa, prega Dio di strappargliela dal cuore...

Così, nelle incarnazioni dell'unico tipo che il romanziere ha concepito, v'hanno, e non potrebbero non esservi, delle dissomiglianze. Maria, una fanciulla, ha più grande delicatezza di sentimenti, vive in una maggiore intimità d'ambiente. Quando Enrico è in preda a una «gelosia rabbiosa» ella crede di provare «un sentimento, che somiglia all'invidia», quando l'uno fa un giuramento, l'altra rivolge a Dio una preghiera. Entrambi trasgrediscono i propri doveri; ma nella prima la colpa resta soltanto morale, mentre nell'altro trascende a viltà, ad infamie. In Maria la passione non arriva ad essere soddisfatta;

la lotta è latente, forse perciò più profonda; Enrico, un uomo, si agita sopra una scena più vasta, possiede mezzi d'azione, può sfogare i proprii dolori, può farli pagar caro; ma infine, dopo tante vicende, egli finisce come Maria, soccombendo miseramente, nel fiore degli anni, quando la natura è in festa e la vita sorride d'intorno.

La loro morte ci addolora, ma non ci sorprende; la passione a cui sono stati in preda è talmente eccessiva, che non può esser creduta sincera se non a patto di produrre quel tragico scioglimento. Ma anche questa è un'illusione, giacché essi non sono vissuti che d'una vita fittizia. Essi ci appaiono come dei fantasmi, delle ombre, dietro ai quali si nasconde la personalità dello scrittore, a questo punto, che le loro parole non arrivano a coprire la voce di lui. Il giovane romanziere ha derivato questo tipo dalle prime esperienze della vita; lo ha dotato d'una sensibilità estrema, ha accumulato su di lui tutte le ansie e i tormenti e le gioie fugaci e le amarezze ineffabili della passione, lo ha messo di fronte a una triste realtà, ma trascurando qualunque controllo, per partito preso, spingendo tutto agli estremi, rifugiandosi nel proprio ideale, per un bisogno d'isolamento imperiosamente sentito. La sua creazione resta così qualche cosa di ulteriore al vero, e nello stesso tempo un sintomo dello stato della sua anima. Ciò nondimeno, o forse per questo queste storie hanno interessato i lettori, e li interesseranno ancora a lungo. È il fenomeno di cui abbiamo parlato poc'anzi, e di cui il Verga, con la sua coscienza d'artista si rende conto, allorché fa dire ad Enrico, dopo che ha subito le più terribili prove e si rialza dalle bassure dov'era piombato: «Ero falso nell'arte, com'ero fuori del vero nella vita – e il pubblico mi batteva le mani». Esempio questo d'una chiaroveggenza assai rara, la quale ci rende ragione fin da ora dei successi artistici del nostro romanziere. Convien anche dire che qui le sue attitudini vengono felicemente sviluppandosi. La sua potenza descrittiva, specialmente allorché si tratta di momenti psicologici, perviene ad una efficacia non comune.

Nella *Capinera*, allorché Nino è andato alla città, e tarda così a lungo in quella notte invernale, quando nessuno si arrischierebbe per le strade di campagna «in vigilate sospettosamente dai contadini che fanno la guardia al colera», l'ansia, la trepidazione dell'attesa si trasfondono nell'animo del lettore. La descrizione della cerimonia con cui Maria prende il velo lascia una viva impressione nel lettore; ma quando ella sogna di poter fuggire dal convento, di sfuggire a suor Agata, la pazza, v'ha un tal miscuglio d'ingenuità, di terrore, di delirio, che riesce d'un effetto straordinario. «Digli che venga! che venga armato del suo fucile... così farà paura alle mie carceriere... son donne... si lasceranno intimorire... egli le ucciderà se occorre... mi salverà... mi troverà qui... nella mia cella... io gli salterò al collo... Ah! ah!... la monaca... Sì! Ebbene,

la monaca fuggirà!... fuggirà con lui.. col marito di sua sorella... glielo ruberà!... Andranno lontano... Cammina... cammina! Andranno nei monti; andranno nei boschi... Saranno assieme... non avranno paura.. non udranno le grida di suor Agata... ci saranno le stelle, poverà, si udrà l'uragano... Senti, Marianna!... ora è notte... vedi... tutti dormono... nessuno mi vedrà... Io scenderò pian pianino... attraverso il giardino... c'è buio... la sabbia del viale non farà rumore perché avrà compassione di me... andrò alla porta... quella cattiva porta dirà di no!... io piangerò, supplicherò, m'inginocchierò... io le dirò che Nino mi aspetta, che bisogna ch'io vada a trovarlo... allora la porta avrà pietà di me... perché non è monaca... e mi farà passare dal buco della serratura... io mi troverò di là... dove c'è il sole, l'aria, le vie, la gente, *lui!*... dove si può gridare, correre, piangere, abbracciare le persone che si amano... fuggirò, fuggirò... perché se mi vede suor Agata mi afferra... e andrò a bussare alla sua porta... e gli dirò: eccomi! eccomi!...».

In *Eva*, dove c'è un maggior movimento, l'autore è stato costretto a maggior studio, a maggior sincerità. Così, lei, Eva, è sincera quando s'innamora di Enrico, quando lo preferisce a coloro che darebbero una fortuna per un suo bacio; è sincera quando si stupisce della sua stessa passione, quando dice ad Enrico: «Come farò a non amarti più?» od anche: «Sai ch'è più d'un mese che ti amo così?» Comincia a non esserlo, quando dopo aver sofferto rassegnata tutti i suoi capricci, le sue pazze gelosie, s'induce a lasciare il teatro per lui, a dividere la sua meschina esistenza; ma, quasi per farsi perdonare questa inverosimiglianza, ella lo abbandona, sinceramente, senza mendicare sottintesi; ed è più che sincera, è vera quando, rivedendolo ricco, invidiato, corteggiato, gli si dà un'altra volta, una sola, per gelosia, e lo lascia, inesorabile, quando ha ridestato prepotentemente in lui il soffio ardente delle passate tempeste.

Le prime scene d'amore sono d'una fattura magistrale. Si trovano già i primi saggi di quel genere di colloquio, scucito, a scatti, che ha intermittenze piene di significato, a sorprese brusche, inaspettate, che il Verga ha preferito in *Eros* ed in *Tigre reale*.

III

Questi due romanzi vanno messi insieme, perché appartengono ad un medesimo periodo che possiamo chiamare di transizione. La maniera del Verga si viene qui trasformando: le passioni eccessive, i drammi del cuore hanno ancora per lui una grande attrattiva, ma egli già sente il bisogno di guardarsi

attorno, di cercare un termine di paragone, di studiare dei casi speciali. Però lo studio della realtà, l'osservazione della natura non sono ancora in lui così profondi da metterlo in grado di rinunciare all'artificio del suo intervento. Da un'altra parte in questi nuovi lavori non troviamo tutta quella potenza d'immaginazione, quel concentramento di effetto, quella concitazione di movimento che ci piacciono nella *Capinera*, in *Eva*, e riescono ad interessarci alla finzione romantica quasi come a qualcosa di reale. Là, l'esagerazione di una qualità ci fa trovare necessari il difetto di altre, ma qui siamo egualmente lontani dal difetto e dall'esagerazione. Maria, Enrico, sono usciti dalla mente del romanziere, hanno una fede di nascita; ma Giorgio, Alberto, Velleda non sono né creature immaginarie né creature vere, sono degli esseri incompleti; il disagio, la falsità della loro posizione ci si manifesta in cento circostanze; di qui la loro debolezza.

Quel *Giorgio La Ferlita* della *Tigre reale*, per esempio, ci vien fatto conoscere come uno capace di giuocare noncuratamente la vita per un capriccio, ma solito ad esagerare il capriccio fino alla passione, e solito ad esagerare l'idea della passione fino a renderla realmente irresistibile. Ma al momento dell'azione si contraddice. Innamorato «come un pazzo» della contessa Nata, si batte per lei, la cerca avidamente, e, incontrandola, rientra in se, «discorrendo con lei tanto semplice e naturale». Pare che la sua passione sia sbollita, ma si riaccende presto, ancora più violenta, per isbollire nuovamente, insoddisfatta. È egli sincero? È un fatuo? Non lo sappiamo, non l'intendiamo. E questa contessa Nata che è? Ella ha «tutti gl'impeti bruschi e violenti della passione inferma, vagabonda ed astratta, però forte e risoluta, col cuore di ghiaccio e l'immaginazione ardente». Un altro essere pieno di contrasti, un altro «prodotto malsano di una delle esuberanze patologiche della civiltà» che avrebbe bisogno di essere più chiaramente spiegato. Ella ama Giorgio, fin da quando lo ha visto, ma sa comprimere «gl'impeti bruschi e violenti della passione» lo accoglie freddamente, lo spinge ad un duello, poi gli manda un biglietto dicendogli: «Vi amo, parto, addio» poi quando lo riceve in casa sua, in una intimità ch'ella stessa trova compromettente, lo tiene nuovamente a distanza con la sua freddezza, le sue astrazioni di ammalata; s'intravede nel suo cuore un gran fondo di amarezza. Poi pare gelosa; una sera, in fondo a un palco, lo bacia lungamente; poi ancora si disprezza, gli dice che non lo ama, e finalmente quando sta per partire gli scrive una lunga lettera straziante, dicendogli che sta per lasciarlo per sempre, che lo ama; condannandolo a pensare a lei, ad adorarla in ispirito, come una divinità, volendo sopravvivere in lui. Così tutta questa prima parte del romanzo si svolge bruscamente, piena di situazioni strane e cangianti, di cui il lettore non si dà spesso ragione, e che lo lasciano un pò stordito.

Giorgio La Ferlita si è ammogliato, ride delle sciocchezze trascorse, ama sua moglie da cui è riamato, ha un figliuolletto; è felice. A un tratto, quando quella russa che sta per morire lo manda a chiamare, egli lascia la sua casa, il figlio moribondo, Erminia angosciata, e va a trovarla, spinto «da qualcosa più forte di lui» invocando qualcuno che gli bruci le cervella, dicendo di fare il proprio dovere. Ancora, non ci rendiamo conto delle sue azioni. Ma da questo momento il romanzo entra per una via più dritta e più chiara. L'analisi dei sentimenti che prova la povera madre al capezzale del suo bambino, abbandonata dal marito, mentre suo cugino Carlo è accanto a lei, ad aiutarla, a confortarla; della riconoscenza da cui ella è presa per Carlo, dell'amore in cui la riconoscenza si tramuta, della lotta ch'ella sostiene, e dell'altra lotta a cui Giorgio è in preda, fra la passione malsana e gli affetti puri della famiglia, è condotta in modo mirabile, è sobria, acuta, profonda, e produce uno strano contrasto, quel contrasto a cui abbiamo in principio accennato, con le inverosimiglianze, le oscurità e le superficialità della prima parte.

In *Eros* avviene altrettanto. Il giovane Alberto è uscito dal collegio «più bambino di quando c'era venuto» ha un cuore «aperto a due battenti» un'immaginazione «vivace, affettuosa, ma inquieta e vagabonda». Egli va in casa del suo tutore e zio, dove s'incontra con la cuginetta Adele, ch'egli ha amato fin dal collegio, prestandole «tutte le amplificazioni della sua fantasia». Insieme con sua cugina si trova a Belmonte un'amica di lei, la contessina Velleda, la cui vista sveglia dapprima dei calabroni nella testa del giovinotto. Ma per il quarto d'ora egli è innamorato d'Adele, alla quale chiede dei convegni notturni, alla finestra. Velleda ha una scienza di mondo, li lascia soli, disinvolta, leggiadra, elegante; s'ella è presente, Alberto non se ne avvede, o se la guarda con piacere, gli è perché «pareva a lui come se quell'altra bellezza, invece di essere una sottrazione alle attrattive di Adele, ne facesse parte, appartenesse anch'essa alla donna amata... o al suo amore». «Si sentiva gonfiare in petto i germi di tutte le forme dell'amore, come un rigoglio di vita, come acri fiori di giovinezza; era uno strano miscuglio degli occhi turchini di Adele, del suo sorriso pudico, e delle lusinghe dei capelli biondi di Velleda, e della sua elegante civetteria...» Un bel giorno, infine, egli si accorge di non pensare più all'Adelina, e di essere innamorato pazzo dell'amica. La contessa Armandi, che la sa lunga, legge subito nel cuore di Alberto: «Ella è troppo giovane per amare la bruna e non amerà la bionda che per un quarto d'ora. Ella non ama che la sua giovinezza e la donna allo stato di nebulosa».

È quello che accade tutti i giorni, però noi comprendiamo perfettamente Alberto, e lo scusiamo quando reca quel gran dolore a sua cugina, la quale gli restituisce la parola data, e quando segue Velleda a Firenze, malgrado la fred-

dezza di lei. Ma questa freddezza è ostentata, giacché anch'essa lo ama... almeno glielo dice. Glielo prova, anche, rompendo le trattative con un ricco signor De Marchi, per accogliere la domanda d'Alberto. Ella lo ama in un modo un po' strano per una fanciulla, con un misto di fierezza, di orgoglio, con una tinta di romanticismo. Ma repentinamente, questa stessa Velleda, che ha rifiutato la fortuna offertale dal De Marchi vinta dalla passione per Alberto, fa la corte al principe Metelliani, un uomo spregevole, ricco a milioni, per farsi sposare da lui! Perché? È ella stata mai sincera? Ha amato mai Alberto? È un'ammalata? Il segreto di questo carattere ci sfugge; noi assistiamo a tutte le sue stranezze senza comprenderne i moventi. Ma non ci fermiamo a questo, torniamo ad Alberto, che ha dimenticato Velleda, ed ha una relazione con la contessa Armandi, di cui si è formato come un idolo pel quale arrischia la vita. Infatti il marito di lei lo sorprende nella propria casa, lo potrebbe uccidere... ma non lo fa, dicendogli che un giorno saprà il perché, ed allora saprà egualmente che essi sono pari. Alberto pensa sempre alla contessa, ma un giorno conosce che l'idolo era di terra cotta, ch'ella ha un nuovo amante, che ne aveva avuto degli altri prima di lui. Alberto non ci pensa più e ripiglia la vita di prima. Qui succede un'evoluzione nel carattere di lui, che ci lascia stupiti, tanto è rapida ed inaspettata. Che è stato egli finora? Un giovanotto sognatore, fantastico, con un cuore accendibilissimo, che ha amato la cugina non per se stessa, ma per il bisogno di amare, che si è poi invaghito in un modo altrettanto nebuloso di Velleda, e che nella Contessa Armandi ha trovato una iniziatrice. Così lo abbiamo lasciato, ma ad un tratto lo troviamo completamente mutato. «Erano trascorsi parecchi anni ed Alberto aveva ricominciato a far la vita di prima, peggio di prima, abusando di tutto, esagerando il male che cercava egli medesimo, bestemmiando il bene che non poteva raggiungere per fiacchezza di carattere, incallendosi in uno scetticismo di parata... A 28 anni trovavasi isolato, stanco, senza scopo, senza emozioni che non fossero malsane, senza entusiasmo, senza domani...» Lo troviamo in preda a «un funesto spirito di analisi» che non gli conosciamo; lo troviamo in preda a uno scetticismo che non sappiamo che cosa abbia fatto nascere in lui. Evidentemente egli è tutt'un altro uomo, delle influenze profonde lo hanno diversamente plasmato, ma queste influenze noi non conosciamo. Nulla traspare della lotta penosa che si è combattuta nel suo spirito; l'autore asserisce che lotta c'è stata e che essa ha portato quelle conseguenze; noi stentiamo a credergli, non perché la cosa sia impossibile, ma perché l'asserzione non basta. Così, allorquando sentiamo declamare Alberto dinanzi a sua cugina, che egli ritrova ancora innamorata, allorquando le tiene quegli strani discorsi con un viso freddo come una maschera, parlandole del vuoto del proprio cuore e di quel segreto di famiglia al quale non lo abbiamo

visto interessarsi, nasce nel nostro spirito il dubbio che egli non sia che un *poseur*. Ora, nella vita, fermandosi a parlare con occhio distratto, non si vedono che delle maschere e delle pose; sta all'occhio scrutatore dell'artista di svelare i dolorosi segreti che esse nascondono.

Terzo articolo

I

Nel corso di questo rapido esame, eccoci finalmente dinanzi a quella *Nedda* che segna un'epoca nella storia della novella italiana. Di questo piccolo bozzetto, messo dall'autore insieme con altri racconti (*Primavera, la Coda del Diavolo, X, Certi argomenti*) che sono come i *cartoni* dei suoi romanzi, e scritto nello stesso periodo di tempo, avremmo dovuto parlare più presto, e così avremmo fatto se esso fosse rimasto, nell'opera del Verga, quel che prima pareva: un'eccezione. Ma la modificazione che da esso è derivata nella maniera del nostro romanziere è così profonda e durevole, da richiedere un esame speciale.

Il bozzetto comincia un po' come tutte le altre novelle; l'autore entra a parlare di sé, del «focolare domestico che era stato sempre ai miei occhi una figura rettorica» ma di cui ora ha compreso tutta la poesia; ed è appunto in una peregrinazione dello spirito, dinanzi alla fiamma che scoppietta, che una scena lontana, la fattoria del Pino, si ripresenta alla sua mente. Senonché la peregrinazione dell'autore qui finisce, e non ci restano dinanzi agli occhi che delle povere figure di contadini, che si muovono con istraordinaria vivacità in un angolo perduto della campagna e parlano un linguaggio semplice e schietto. È il tempo della raccolta delle ulive, le donne venute alla fattoria chiacchierano e ballano e cantano dinanzi al fuoco. Soltanto *Nedda*, quella di Viagrande, non ha cuore di cantare, col pensiero della mamma ammalata, che ha lasciato sola, a Ravanusa, per guadagnar tanto da pagare le medicine e da sdebitarsi con lo zio Giovanni, il quale non è ricco ed ha già prestate dieci lire! Finita la settimana di lavoro, Nedda riscuote i soldi che le toccano e torna a casa, dove trova la sua povera vecchia che sta male, e di lì a poco se ne muore.... La ragazza resta così tutta sola, senza saper che fare, e morirebbe di fame, senza lo zio Giovanni che le procura del lavoro.

Anche Ianu, il suo vicino, le vuol bene, e quando torna dalla Piana, perché

gli son venute le febbri, le porta un bel fazzoletto di seta. Nedda ha piacere di stare con lui, un piacere fatto di sgomento; per questo vanno insieme a Bongiar-do, dove c'è lavoro per tutti. Lì si dissodano dei terreni, uomini e donne trasportano gran corbelli di sassi e dopo una dura giornata dormono alla rinfusa nell'unico casolare del podere, dove fa un gran freddo... Ianu sceglie per Nedda i corbelli meno pesanti, e la notte dice d'aver sempre caldo per dare a lei la sua casacca di fustagno.

La domenica, in festa, vanno nei campi, al caldo sole di giugno, riposando sotto il castagneto, dove mangiano il loro pane nero e le cipolle bianche, e si bagnano la bocca con del vino di Mascali: «Se fossimo marito e moglie, dice Ianu, si starebbe sempre assieme!... L'annata sarà buona per il povero e per il ricco, e alla messe qualcosa potrò metterla da parte... Vuoi essere mia moglie?» «Ella lo guardò serenamente e gli strinse la mano callosa nelle sue mani brune, ma si alzò sui ginocchi che le tremavano per andarsene. Egli la trattenne per le vesti, tutto stravolto e balbettando parole sconnesse, come non sapendo quel che si facesse. Allorché si udì nella fattoria vicina il gallo che cantava, Nedda balzò in piedi di soprassalto e si guardò attorno spaurita. – Andiamo via! andiamo via!» A Pasqua, Nedda non ebbe la comunione e ogni ragazza onesta non le parlò più. Ella aspettava il suo fidanzato, ch'era andato alla Piana, e una sera se lo vide dinanzi sul suo carro da buoi, pallido e contraffatto, per le febbri che gli erano venute da capo, e gli avevano fatto mangiare quei pochi soldi messi da parte. Egli non volle nulla da Nedda, e se ne andò a Mascalucia, alla rimondatura degli ulivi, quantunque le gambe gli ballassero ancora. – E potrai reggerti sui rami alti? – Dio ci penserà!... Ianu cadde dall'ulivo, si spaccò la testa ed ebbe appena il tempo di dire a Nedda: – Il cuore te lo diceva. – Nedda restò ancora più sola, con la sua vergogna e la sua miseria. Ella partorì una bambina stenta, ma non volle che la buttassero alla Ruota. La bambina a cui mancava il latte perché alla madre scarseggiava il pane, deperì rapidamente e morì. Nedda la depose sul letto della sua mamma e le s'inginocchiò davanti cogli occhi asciutti: – Oh! benedette voi che siete morte! Oh! benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolta la mia creatura per non farla soffrire come me!»

Una malinconia penetra nel vostro animo, dinanzi allo spettacolo di tanta miseria, di tanta rassegnazione; la malinconia della campagna, della solitudine dove la magia dello scrittore vi trasporta «Piove! era la parola uggiosa che correva su tutte le bocche, con accento di malumore. La Nedda, appoggiata all'uscio, guardava tristamente i grossi nuvoloni color di piombo che gettavano su di lei le tinte livide del crepuscolo. La giornata era fredda e nebbiosa; le foglie avvizzite si staccavano, strisciando lungo i muri e svolazzando alquanto

prima di andare a cadere sulla terra fangosa, e il rigagnolo s'impantanava in una pozzanghera dove s'avvoltolavano voluttuosamente dei maiali; le vacche mostravano il muso nero attraverso il cancello che chiudeva la stalla, e guardavano la pioggia che cadeva con occhio malinconico; i passerì rannicchiati sotto la tegola della gronda, pigolavano in tono piagnucoloso».

La meravigliosa figura della povera contadina vi sorge innanzi, viva e palpitante, nella deformazione delle gentili sembianze della donna, nella grossolana avvenenza dei lineamenti, nell'ombrosa timidezza, nell'istupidimento della miseria, nella selvatichezza dell'isolamento, nella schiettezza nativa del linguaggio, nella rudimentalità dei sentimenti. È tutta una rivelazione di una vita non sospettata, fatta di stenti, di angustie, di amarezze, di dolori fisici e morali soffocati con cura gelosa, raramente illuminata da un sorriso. Ah! non si fanno complimenti nei tuguri della povera gente! Il medico che consacra ai malati poveri la domenica, che non può consacrare ai suoi poderi, non ne è abituato a fare, e nei casolari dei suoi clienti non vi sono anticamere, o amici di casa ai quali annunziare il vero stato degli infermi! Non ci sono conforti, non ci sono distrazioni! Quando alla Nedda muore la mamma, ella raschetta il lettuccio e la casa, e va a sedersi sulla soglia dell'uscio, guardando il cielo. Se un pettirosso canta fra le frasche e i rovi del muricciuolo di faccia, ella pensa che il giorno innanzi la sua mamma l'aveva inteso cantare. «Nell'orto accanto c'erano delle ulive per terra e le gazze venivano a beccarle; ella le aveva scacciate a sassate, perché la moribonda non ne udisse il funebre gracidiare; adesso le guardò impassibile, e non si mosse, e quando sulla strada vicina passarono il venditore di lupini o il vinaio o i carrettieri, ella diceva: costui è il tale, quegli è il tal altro. Allorché suonò l'avemaria, e s'accese la prima stella della sera, si rammentò che non doveva andare più per le medicine a Punta, ed a misura che i rumori andarono perdendosi nella via, e le tenebre a calare nell'orto, pensò che non aveva più bisogno d'accendere il lume».

Ma come la miseria non permette di pensare sempre ai morti, ed ella si rimette al lavoro, le ragazze del villaggio parlano di lei, perché non rispetta la memoria della sua vecchia e non si è vestita a bruno; e se nel giorno del riposo ella orla il grembiule che ha fatto tingere di nero, il signor curato la sgrida forte!...

E tutto questo senza declamazione, senza rettorica, nella semplicità della realtà. Tutta la scena è ritratta con le sue proprie tinte, scrupolosamente, e conserva quella armonia di composizione, quella sincerità di toni, che formano la bellezza della rappresentazione artistica.

«Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa del paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele» dopo di *Nedda* viene la volta di *Ieli il pastore*, di *Rosso Malpelo* e di «tanti altri matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna e hanno fatto tutto il contrario di quel che vuol fare un cristiano il quale vuol mangiarsi il suo pane in santa pace».

Soltanto, al cosmorama, tutte quelle figure stanno lì, mute, ferme, stecchite, come i personaggi di cera, mentre tutti questi «matti» si muovono nel loro piccolo mondo, straordinariamente animati, e ci raccontano da loro stessi le loro gioie e i loro dolori.

Ecco Ieli, il guardiano di cavalli, a scorazzare per valli e valloni, cacciandosi innanzi la sua mandra, pensando a Mara di massaro Agrippino, pensandoci tanto da farsi capitare l'accidente dello *stellato*; ecco Rosso, che si chiamava Malpelo perché aveva i capelli rossi, e aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, e inventava cento diavolerie nella miniera di rena, alla Carvana, per far disperare i compagni e vendicarsi dei lavori faticosi che riservavano a lui e delle beffe e delle legnate che gli toccavano per giunta; ecco Turiddu Macca, il figlio della gna' Nunzia, che quando tornò di fare il soldato e si pavoneggiava in piazza, le ragazze se lo mangiavano cogli occhi, ch'è la nappa del berretto da bersagliere faceva loro il solletico nel cuore; ecco la *Lupa*, alta e magra, col seno prepotente, pallida come se avesse sempre la malaria, e su quel pallore due grandi occhi e labbra fresche e rosse che vi mangiavano, e con quel nome perché non era mai sazia di nulla. Ed ecco Peppa, una delle più belle ragazze di Licodia, che doveva sposare compare Finu, un bel partito anche lui, e ruppe il maritaggio perché s'innamorò, senza neanche averlo visto, di Gramigna, il brigante a cui davano la caccia; ecco Saridda, che doveva sposare compare Nino, e non se ne fece nulla, per la guerra che scoppiò in paese fra quelli del partito di San Rocco e quelli del partito di San Pasquale; ed ecco Pentolaccia, che aveva voluto pigliarsi per forza comare Venera, malgrado la mamma gli dicesse che non faceva per lui, e successe giusto che la moglie gli adornò la casa, e per questo gli dicevano *pentolaccia*, che egli aveva la pentola al fuoco ogni giorno, e gliela manteneva comare Venera con don Liborio...

E tutti, e tutte, scatenano le loro passioni ed i loro sentimenti, l'amore, la

gelosia, l'odio, l'ira, l'ambizione, la gratitudine, la pietà, vergini e prepotenti come degli istinti. La vita è qui presa nella sua manifestazione primitiva e rudimentale, quasi animalesca. Nelle campagne di Tebidi, al *piano del lettighiere* o sul *poggio alla Macca*, nelle miniere della Carvana, non c'è con chi parlare, il pensiero si ripiega su se stesso, si concentra, diventa torpido e lento. Le idee che entrano in quelle povere teste non ci entrano di botto, tutte in una volta, hanno bisogno di farsi strada a poco a poco, di essere rimuginate a lungo, per ridursi più semplici e comprensibili. Più spesso, quelle menti son chiuse all'idea astratta, e soltanto l'immagine vi è apprezzata; talché i fatti hanno per loro un'importanza più grande delle parole. Tutto ciò genera un sentimento di diffidenza contro quel che esce dalla ristretta cerchia familiare, e una ingenua e grossolana malizia che vuol parere accorgimento. E accanto a tanta semplicità quanta miseria! Nei giorni del dolore bisogna pensare a lavorare, a cercar lavoro, come in tutti gli altri! Quando la cava seppellisce mastro Bestia, Malpelo, il figliuolo, vi è ricondotto dalla mamma, «giacché, alle volte, il pane che si mangia non si può andare a cercarlo di qua e di là» e quando Ranocchio, il compagno di Malpelo, muore, sua madre piange e si disperava «come se il suo figliuolo fosse di quelli che guadagnano dieci lire la settimana». E come è triste quella miniera con l'intricato laberinto delle gallerie, alla luce della lumiera che «fuma come un arcolaio» e getta intorno le ombre dei grossi pilastri rossicci! Anche fuori, a cielo aperto, la cava reca spavento, i racconti paurosi tornano alla memoria. «La sciarra si stendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse o un uccello che vi volasse su. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sotterra. E ogni volta Malpelo ripeteva che al disotto era tutta scavata dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle; tanto che un minatore c'era entrato coi capelli neri, e n'era uscito coi capelli bianchi, e un altro cui s'era spenta la torcia, aveva invano gridato aiuto, ma nessuno poteva udirlo. Egli solo ode le sue stesse grida...» Tale è il loro linguaggio, semplice, immaginoso, con un movimento come di leggenda, efficacissimo. E quali quadri, che varietà di paesaggi, che varietà di orizzonti! Quale influenza non deve spiegare su quelle vergini coscienze la contemplazione di quella natura! Ieli non pativa per quella sua vita randagia «perché era avvezzo a stare coi cavalli che gli camminavano dinanzi, passo passo, brucando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagavano a stormi, intorno a lui, tutto il tempo che il sole faceva il suo viaggio lento lento, sino a che le ombre si allungavano e poi si dileguavano; egli aveva il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco a figurar monti e vallate; conosceva come spirava il vento quando porta il temporale, e di che colore sia il nuvolone quando

sta per nevicare. Ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare in tutte le ore del giorno...» Tutta una poesia: l'alta poesia delle cose!

Questi tipi, questi paesaggi recano un'impressione profonda, indimenticabile. A chi li conosce danno «la nostalgia del paese nativo» per gli altri sono una rivelazione, come quei tipi e quei paesaggi ritratti dai Turgueneff, dagli Auerbach, dai Bret-Harte e da tanti altri. Qui non è il caso di cercare l'influenza che questi novellieri di paese hanno potuto spiegare sul Verga; noi che studiamo lo svolgersi progressivo delle sue facoltà artistiche ci troviamo ora dinanzi a un'opera dov'esse si rivelano in grado eminente. Dai primi tentativi vaghi ed incerti lo abbiamo visto passare al romanzo soggettivo, dov'è riuscito mirabilmente; ma lo studio della realtà gli si è imposto e le prime inquietudini ne appaiono nei componimenti successivi, finché non perviene a un grado eminente nella novella siciliana. Così è della personalità dello scrittore: trasparente ad ogni riga dell'*Eva*, si eclissa, riappare, torna a nascondersi in *Eros*, finché nessuna traccia ne rimane nella *Vita dei Campi*. E qui abbiamo una nuova prova della lenta evoluzione che si è venuta facendo nello spirito del nostro scrittore; infatti nella *Nedda*, la prima delle sue novelle di paese, l'impersonalità a cui egli doveva arrivare poi, non è completa: ogni tanto l'autore entra a parlare per conto suo, per spiegare una situazione, per asserire qualche cosa, fino per ragguagliare in moneta legale i *carlini* siciliani. Piccoli dettagli, è vero, ma che dimostrano che se l'autore è pervenuto alla presente sua forma, non è stato per capriccio o desiderio di voga, sibbene per un alto ideale d'arte a cui si è andato, a passo a passo, avvicinando.

In che cosa consiste, pertanto, cotesta impersonalità dell'opera d'arte? Diciamolo con le sue stesse parole. «Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione d'essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore, ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua

di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire...»

Questa impersonalità non è, dunque, una semplice questione di forma, nel senso più piccolo della parola, un meccanismo di frasi, a cui vien ridotta da certi suoi volgari adepti; è tutto un metodo delicato e complicato, che richiede uno studio coscienzioso nella scelta del soggetto, nella proporzione e nella disposizione delle parti, nella proprietà della dizione; e sopra tutto quel «coraggio divino» di rinunciare a tutti gli artifici, agli stratagemmi, ai ripieghi, ai fronzoli della rettorica, a tutto ciò che potrebbe, anche per un istante, fare intravedere la personalità dell'autore e disturbare lo svolgimento logico e necessario dell'opera d'arte.

III

Se questo coraggio che ha avuto il Verga è molto raro, la colpa è anche del pubblico. Si ripete spesso che i popoli hanno i governi che si meritano; a più forte ragione si potrebbe dire che il pubblico ha quegli scrittori che si merita. Ora il nostro pubblico è abituato da lungo tempo alle rifritture economiche dei più indigesti polpettoni francesi o agli sdilinquimenti arcadici e ai delirii romantici di molti scrittori nostrani. Se si decide a leggere un romanzo, pretende che l'autore gli risparmi qualunque sforzo, qualunque fastidio, e lo pigli per mano, e gli mostri i suoi personaggi, e gli descriva le sue scene, e gli narri le sue azioni, commentando, spiegando, interrompendosi per tornare addietro, ripigliando nuovamente, frammischando il racconto di considerazioni sue proprie, cavandone, se è possibile, la moralità. Allora non è a stupire, se a questo pubblico la verità nuda e impersonale dei *Malavoglia* riesce ostica, se esso non dà ragione al Verga, quando egli dice che «tutte le nostre creazioni rachitiche non valgono un capello della schietta e reale bellezza fisica.» Il quadro dei *Malavoglia* è bello appunto d'una schietta e reale bellezza. L'autore ha portato qui fino alle ultime conseguenze il suo metodo, toccando le più ardue cime dell'impersonalità. Il segreto della sua composizione consiste nel risparmiare al lettore il lungo cammino ch'egli stesso ha dovuto percorrere, per metterlo, fin da principio, nella situazione più adatta a fargli risentire gli effetti voluti, nascondendogli l'individualità che li ha prima risentiti e che ora li riflette, tali e quali. L'effetto ne è grandissimo. Tutti quei poveri pescatori, quei carrettieri, quei contadini, quelle comari che vi stanno davanti, non sono dei tipi astratti, dei quali ognuno possa dire di averli conosciuti in qualche

parte; sono delle creature vive, come non se ne trovano che a Trezza, in quella spiaggia irta di *sciare*, in faccia a quei *fariglioni* incastonati nell'azzurro. I loro bisogni sono limitati come le loro facoltà, come l'angolo di terra su cui i loro padri hanno vissuto e i loro figli vivranno. Quel mucchio di casupole sgangherate e pittoresche «che sembra abbiano il mal di mare anch'esse» ospita quei pescatori «che hanno la pelle più dura del pane che mangiano, quando ne mangiano, giacché il mare non è sempre gentile... Nelle sue giornate nere in cui brontola e sbuffa, bisogna contentarsi di stare a guardarlo dalla riva, con le mani in mano, o sdraiati bocconi, il che è meglio per chi non ha desinato; in quei giorni c'è folla sull'uscio dell'osteria, ma suonano pochi soldoni sulla latta del banco, e i monelli che pullulano nel paese, come se la miseria fosse un buon ingrasso, strillano e si graffiano come se avessero il diavolo in corpo». Così scriveva il Verga, nella *Fantasticherie* che apre la *Vita dei Campi* e fin da allora ci presentava la povera famigliuola dei Malavoglia promettendoci di raccontarne il dramma, «di cui tutto il nodo parmi debba consistere in ciò: che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo o per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo, da pesce vorace com'è, se lo ingoiò e i suoi più prossimi con lui». Così questo racconto è «lo studio sincero e spassionato» del nascere e dello svilupparsi, in quelle umili condizioni, delle prime irrequietudini pel benessere, e della perturbazione prodotta «dalla vaga bramosia dell'ignoto» e «dall'accorgersi che non si sta bene o che si potrebbe star meglio». Senonché, i *Malavoglia* non sono che un episodio d'un più vasto componimento. Allorquando la vita si complica, gli ambienti si specializzano, le influenze di ogni sorta si sviluppano e cozzano fra di loro o raddoppiano di potenza, anche il romanzo, che di questa vita è la rappresentazione, si complica; non gli basta più lo studio di un solo lato, di un solo ambiente, il suo campo è fatto più vasto, e consta di tutta una serie di *momenti* che va dai più semplici ed elementari ai più complessi. Su per giù, è quello che il Turgueneff chiedeva nel romanzo contemporaneo: uno studio dei diversi strati sociali disposto, come quelli, in diversi *piani* man mano più alti: ciò che noi chiamiamo il romanzo ciclico. Allora si vedono sorgere i *Rougon-Macquart* dello Zola, e questi *Vinti* del Verga, dai quali scaturisce un interesse più universale, pertanto più umano.

Nei *Malavoglia* il movente dell'attività umana, la vaga bramosia dell'ignoto, la ricerca del meglio sono presi nel loro stadio primitivo che è la stessa lotta per l'esistenza, per i bisogni più impellenti; qui il meccanismo della passione è meno complicato, si può osservare con maggior precisione. Ma nelle sfere successivamente più elevate, i bisogni si moltiplicano e si raffinano «il conge-

gno della passione va complicandosi, i tipi si disegnano certamente meno originali ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione». Il merito dell'artista, la condizione del successo consiste nel trarsi in disparte, nel lasciare a ciascun quadro le sue proprie tinte, nell'essere sopra tutto sincero. Questa sincerità ha avuto il Verga, fino alla rinuncia di ogni più lecito artificio, fino a dare alla lingua il fresco sapore del dialetto. Da questo lato la sua opera era irta di difficoltà: volendo riprodurre troppo scrupolosamente il linguaggio dei suoi personaggi, rischiava di non farsi comprendere; volendo rispettare troppo scrupolosamente le norme grammaticali, qualunque effetto poteva andar perduto. Egli è stato, volta a volta, ardito e prudente: ora ha tradotto letteralmente, ora ha modificato, ora ha sfidato la sintassi; ma ha sempre lasciato al periodo il proprio giro ed ha riprodotto fedelmente le immagini che più spesso vi ricorrono. Tanta schiettezza, tanta sincerità ha urtato un poco il gusto e le consuetudini del pubblico; ma non è stato questo che gli ha nociuto. Se i *Malavoglia*, pur restando un'opera eccezionale in mezzo alla produzione romantica italiana, non hanno avuto un più grande successo di popolarità, la colpa è, a mio credere, delle dimensioni troppo vaste del quadro. Dato il soggetto di un'opera d'arte, sia essa un romanzo o una poesia o un quadro o una statua, le proporzioni che esso comporta sono, il più delle volte, nettamente definite e chi tentasse di esagerarle in un senso o nell'altro, scemerebbe di tanto il suo effetto. Un motivo semplice, delicato, non è suscettibile d'uno svolgimento grandioso, nella stessa guisa che una concezione alta, complessa, non saprebbe essere costretta in limiti angusti. Spesso si ripete che non tutti i quadri *grandi* sono dei *grandi* quadri, e con questa formula un po' grossolana si constata appunto l'intima connessione fra il soggetto e le sue proporzioni. Così, quello che piace di più nella *Vita dei Campi* è giusto questa sobrietà, quest'armonia di sviluppo, mentre nei *Malavoglia* v'ha forse un eccesso. Le storie di Ieli, della Lupa, non vi lasciano il tempo di provare stanchezza, mentre nel romanzo l'interesse non si mantiene sempre costante.

IV

In tal modo l'evoluzione delle facoltà artistiche del Verga è compiuta; egli è pervenuto a una speciale comprensione dell'opera d'arte, e a un metodo suo proprio di rappresentazione; d'ora innanzi, qualunque studio egli sarà per fare, dovunque lo porteranno le sue nuove ricerche, non troveremo che una sicura e rigorosa applicazione di questi suoi principi.

Se egli avesse concepito dieci anni prima il soggetto del suo nuovo romanzo: *Il marito di Elena*, non lo avrebbe certamente svolto nello stesso modo con cui lo ha svolto ora, non avrebbe dato al dramma quello sviluppo lento, necessario e fatale, non si sarebbe soffermato così pazientemente a raccogliere tutti i più piccoli fatti, tutti i più piccoli indizi che creano o modificano le situazioni psicologiche, non avrebbe rinunciato ai colpi di scena, alle descrizioni soggettive, all'effetto della catastrofe; diciamo di più: forse non avrebbe neanche concepito quel dramma.

Similmente, le *Novelle rusticane* discendono in linea diretta dalla *Vita dei Campi*, e il paesaggio siciliano, animato da tante e così varie e così vive figure, torna ad essere oggetto della sua rappresentazione. Se egli esce un momento fuori da quell'ambiente, e osserva la vita delle più basse classi nelle grandi città e la ritrae nelle sue nuove novelle: *Per le vie*, i tipi sono mutati, ma il metodo, la forma son sempre quelli, e si conservano eguali nei *Drammi intimi*. Dopo essersi liberato dal convenzionalismo e averlo combattuto nel romanzo, egli combatte con audacia tanto più grande quanto più forte è il nemico, il convenzionalismo del teatro, e porta sulle scene i suoi poveri contadini, che non sembrano sbigottiti di trovarsi a quel posto e seducono il pubblico con la sincerità del loro linguaggio e delle loro passioni.

Domani i suoi nuovi *Vinti* lo metteranno di fronte a nuovi ambienti più raffinati, a nuovi tipi più complessi, ad altri drammi più intricati, ma dappertutto egli porterà la sua bella serenità di osservatore acuto e sincero, il suo alto ideale dell'arte.

FEDERICO DE ROBERTO

SERGIO CRISTALDI

VERGA TRA NARRATIVA E TEATRO: LA CACCIA AL LUPO

La breve novella *La caccia al lupo* appartiene alla fase estrema della produzione verghiana: la sua prima redazione è del 1897, e si colloca, pertanto, nell'arco di tempo in cui Verga si dedica esclusivamente alla *Duchessa di Leyra*, salvo l'importante escursione in campo teatrale della *Lupa*, rappresentata in prima assoluta a Torino nel gennaio 1896¹.

¹ *La caccia al lupo* novella apparve per la prima volta sulla rivista catanese "Le Grazie", nel primo numero, datato 1 gennaio 1897. La rivista, data per smarrita, è stata recentemente recuperata da G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una rivista letteraria nella Sicilia dell'ultimo Ottocento: "Le Grazie"*, Acireale, 1978. "Le Grazie" non ebbero una vasta circolazione e del resto esaurirono le pubblicazioni dopo il primo anno di vita. Cosicché Verga poteva proporre, invano, quattro anni dopo al Giacosa *La caccia al lupo* come testo inedito per il periodico "La Lettura" (Cfr. P. NARDA, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, 1949, p. 830). In seguito, egli ne curò un omonimo rifacimento teatrale, che fu rappresentato contemporaneamente al Teatro Manzoni di Milano e all'Alfieri di Torino il 15 novembre 1901, insieme ad un altro atto unico, *La caccia alla volpe*. I due lavori, denominati dal Verga "bozzetti scenici", furono pubblicati insieme dal Treves l'anno successivo. Il primitivo testo narrativo, invece, non venne inserito in nessuna raccolta di novelle verghiane edita durante la vita dello scrittore, anche se fu nuovamente pubblicato, a sua insaputa, da Sabatino Lopez

Il motivo dell'adulterio vendicato, su cui essa è basata, era già ampiamente presente nella novellistica verghiana; basti pensare a *Cavalleria rusticana*, *Pentolaccia*, in particolare a *Jeli il pastore*, in cui si trova un passo che anticipa molto da vicino la situazione iniziale del testo scritto più tardi per "Le Grazie", dove protagonista è ancora un pastore: si tratta dell'improvviso rientro a casa di Jeli, costretto dalla sua attività a prolungate assenze punteggiate da regolari e prevedibili apparizioni, in una notte di burrasca in cui non era atteso dalla moglie, costretta ad occultare l'amante in cucina per poter esibire l'immagine consueta dell'ordinato e incorrotto focolare domestico disposto ad accogliere il suo legittimo padrone. La *Caccia al lupo* ripropone la medesima evenienza e la commenta sviluppando la stessa sigla animalesca fruita in *Jeli il pastore*. Qui, il quadro atmosferico in cui si svolgeva l'inopinato ritorno del protagonista era definito dal sintagma "una notte da lupi", che evocava nel medesimo periodo in posizione immediatamente contigua il riferimento al lupo-ganzo intento a perpetrare la sua rapina, con una felice integrazione tra lo sfondo minaccioso del temporale notturno e l'attuazione del tradimento coniugale, realizzata grazie all'interferenza tra le due metafore zoomorfe:

sul "Secolo XIX" di Genova nel gennaio del 1902. Eppure il Verga ritornò nel 1906 sulla novella rielaborandola, come provano alcune lettere a Dina Sordevolo (cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una rivista...*, pp. 52-53). La seconda redazione doveva apparire postuma, nel 1923, su di un'altra rivista catanese, "Siciliana", preceduta da una breve nota del direttore, Natale Scalia, il quale allegava anche un primitivo abbozzo incompiuto, rinvenuto tra le carte dell'originale (cfr. "Siciliana", I, 1923, I, p. 19; su questa rivista, cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo 900*, Acireale, 1975). L'edizione interlineare della novella, nella duplice redazione del 1897 e del 1923, si deve a G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una rivista...*, Appendice, pp. 123-132 (a tale edizione faremo riferimento nel presente lavoro). Una analisi comparata dell'abbozzo e delle due stesure è stata effettuata da C. MUSUMARRA, *Saggi di letteratura siciliana [La caccia al lupo di Verga]*, Firenze, 1973, pp. 3-17. Sul periodo conclusivo dell'attività letteraria verghiana, cfr. M. SIPALA, *L'ultimo Verga*, Catania, 1969; R. LUPERCINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, 1974.

Ma la notte di Santa Barbara [Jeli] tornò a casa ad ora insolita, che tutti i lumi erano spenti nella stradiciuola, e l'orologio della città suonava la mezzanotte. Una notte da lupi, che proprio il lupo gli era entrato in casa, mentre lui andava all'acqua e al vento per amor del salario...².

Allo stesso modo, *La caccia al lupo* annunzia dapprima "una sera di vento e di pioggia, vero tempo da lupi"³, per giocare poi reiteratamente sull'allusione all'animale simbolico, attentatore dell'onore familiare. Gli elementi, da cui si svilupperà *La caccia al lupo*, sembrano dunque già contenuti nella celebre novella di *Vita dei campi*: Verga ha isolato e approfondito una circostanza che vi era utilizzata solo di passaggio, attualizzandone la potenzialità di situazione narrativa autonoma e in sé conclusa, e al tempo stesso ha valorizzato al massimo la metafora del lupo. Il testo posteriore, tuttavia, non si dispone nella linea di uno sviluppo in tutto coerente col modello originario: una radicale trasformazione investe lo spunto tenuto a disposizione, garantendo l'originalità della *Caccia al lupo* non solo rispetto a *Jeli il pastore*, ma di fronte al resto degli esemplari verghiani che rappresentano la repressione violenta di una relazione extraconiugale. La sortita improvvisa del marito, che avviene in una occasione esteriormente identica, non è più il frutto di un caso ma di una accurata premeditazione, comporta la consapevolezza acquisita in precedenza dell'adulterio e la volontà di punirlo. La vendetta, di conseguenza, si realizzerà nella casa stessa, in quello spoglio interno rurale dove è concentrata tutta la narrazione, che esclude rigorosamente gli esterni e situa la colpa e la condanna tra le medesime, squallide pareti. L'abitazione di Jeli, alla quale del resto spetta un ruolo secondario in una vicenda ambientata per lo più *en plein air*, era solo il teatro della profana-

² *Jeli il pastore* in G. VERGA, *Le novelle [Vita dei campi]*, a cura di G. TELLINI, Roma, 1980, p. 205.

³ *La caccia al lupo* in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una rivista...*, p. 125.

zione del legame familiare, ma non dell'omicidio: era facile per don Alfonso evaderne ignorato utilizzando l'uscio del cortile grazie all'abile stratagemma di Mara; la resa dei conti sarebbe avvenuta altrove, nel campo della fattoria, dove i signori intervenuti ad una scampagnata avevano improvvisato un ballo con le contadine. La casa dove si svolge tutta l'azione della *Caccia al lupo* si configura piuttosto come il luogo in cui si compie un agguato mortale: siamo più vicini, da questo punto di vista, a *Pentolaccia* ed anche al *Marito di Elena*, senonché all'interno domestico è addossata una responsabilità nuova, lo si fa divenire una trappola scientemente predisposta, una prigione in cui gli amanti sono destinati a rimanere rinserrati senza alcuna possibilità di fuga. In questo contesto, acquistano grande rilevanza le porte: l'unica apertura che dà sull'esterno e quella che mette in cucina sono oggetto continuo dell'azione dei personaggi. Nell'*incipit* della novella, Lollo, primo ad entrare in scena, viene presentato nell'atto di bussare e aprire cautamente l'uscio: «Picchiò prima pian piano, sporse dall'*uscio* la faccetta inquieta»⁴. Subito dopo, nel descrivere l'ambiente come si mostra allo sguardo indagatore del marito, lo scrittore avverte che vi era «tanto di stanga all'*uscio* di cucina»⁵, dove le bestie facevano un tale schiamazzo da far impallidire la donna. Più avanti, alle prime insinuazioni del marito, ella darà «una rapida occhiata all'*uscio* della cucina»⁶; e, al momento in cui, a causa del temporale, cresce lo scompiglio sospetto in cucina, si mette a strillare «attaccata all'*uscio*»⁷. Quando poi, per una ventata, il lume si spegne, Lollo, per evitare una eventuale fuga dell'amante favorita

dall'oscurità, corre «a stangare la porta di fuori»⁸. Infine egli esce e serra dall'esterno l'abitazione, cosicché la trappola si chiude definitivamente:

Usci così dicendo, senza dar retta alla moglie, e chiuse l'*uscio* di fuori.
– Che mi chiudete a chiave? – Strillò la donna picchiando dietro l'*uscio*⁹.

All'uscita di Lollo fa da *pendant* l'apparizione di Michelangelo: «S'apri invece l'*uscio* della cucina e comparve Michelangelo»¹⁰. I suoi vani tentativi di evasione si eserciteranno sulle aperture della casa, porta e finestra: «correva (...) tentando la porta e l'inferriata della finestra»¹¹; «furioso scuoteva di nuovo porta e finestra»¹².

Si può notare, a questo punto, come mentre il titolo *La caccia al lupo* sembra evocare un movimento pluridirezionale in uno spazio aperto, siamo in realtà in presenza di un ambiente angusto, dove le aperture hanno importanza vitale. L'unico moto possibile è un moto in luogo circoscritto, di andamento circolare, espressione di circospezione o di inutile affanno. Lollo «si mise a girondolare per la stanza»; «tornò a girondolare cheto cheto»¹³. La moglie si dispera «aggirandosi per la stanza colle mani nei capelli»¹⁴. Michelangelo «correva di qua e di là in punta di piedi proprio come un lupo colto in trappola»¹⁵; il lupo, infatti, aveva detto prima

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 130.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 130.

¹² *Ivi*, p. 131.

¹³ *Ivi*, p. 129.

¹⁴ *Ivi*, p. 130.

¹⁵ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. Il corsivo è nostro, come in tutte le successive citazioni tratte dal testo verghiano.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 127.

⁷ *Ivi*, p. 128.

Lollo, «gira intorno, nella buca, gira e rigira tutta la notte»¹⁶. Vi è dunque un notevole *climax* nella rappresentazione del medesimo movimento circolare, a seconda dei personaggi a cui è riferito: il marito «gironcola», la donna «si aggira», l'amante «corre». Verga, in coerenza col suo metodo narrativo, piuttosto che definire direttamente i vari stati d'animo, preferisce coglierli attraverso la connotazione attenta di azioni e gesti, raggiunta con un uso scaltrito e tempestivo delle alternative che la sua essenziale tastiera semantica gli concede. La circospezione di chi sa di sorprendere il tradimento, lo smarrimento femminile, il panico del colpevole smascherato sono individuati e messi di fronte dai tre verbi che realizzano altrettante sfumature diverse di un medesimo significato fondamentale. E si può aggiungere che l'intensificarsi del movimento, oltre ad indicare un crescendo psicologico, accompagna il precipitare della situazione, fino al culmine parossistico della corsa di Michelangelo, che è il dibattersi insensato dell'animale chiuso in trappola e senza scampo. A questo punto, lo scrittore introduce una variazione. L'aggirarsi per la stanza dei due amanti, come si vede soprattutto nella donna, più che vero e proprio tentativo di fuga è manifestazione di paura. A questo movimento circolare si contrappone per un momento il tentativo di Michelangelo di raggiungere il tetto: un moto verticale, ascensionale, che assume notevole carica liberatoria rispetto alla ripetitività del rigirare per la camera. Il balzo verso l'alto, tuttavia, è frustrato: la novella si chiude sul tragico *diminuendo* del brancolio dell'uomo al buio, una volta spentosi il lume.

La metafora del lupo-amante rimaneva vincolata in *Jeli il pastore* al precedente della «notte da lupi» da cui emanava, senza essere ulteriormente richiamata; adesso viene avviata a una certa distanza dalla notazione temporalesca ed è ampiamente dilatata fino ad informare tutta la narrazione, contribuendo in maniera decisiva a determinare la fisionomia dei personaggi. Torna utile,

¹⁶ Ivi, p. 128.

ai fini del presente discorso, fare riferimento alla classica definizione aristotelica della metafora per analogia come proporzione di quattro termini¹⁷. Qui, la trappola sta agli animali come la casa sta agli amanti¹⁸. Si riscontra una perfetta e calzante rispondenza degli elementi costitutivi della metafora con le *personae* e l'ambiente della novella. La condotta del lupo è replicata da Michelangelo, il quale, puntualizza lo scrittore, «correva (...) proprio come un lupo»¹⁹ e «mugolava come una bestia presa al laccio»²⁰. La donna ha lo stesso contegno passivo e supplichevole dell'agnella e la casa funziona esattamente alla stregua di una trappola. L'accostamento uomini-animale è dunque dominante nella *Caccia al lupo*, e deborda dagli stessi confini della metafora centrale. «Voi altre avete sette spiriti *come i gatti*» dice Lollo alla moglie, la quale «gli si strusciava addosso, *proprio come una gatta*»²¹. Lo stesso Michelangelo «si arrampicò *come un gatto* cercando di arrivare al tetto»²². In questo contesto, assume risalto un tratto che altrimenti definiremmo quasi uno stereotipo, l'improperio «bestia» rivolto da Lollo alla moglie. Inoltre, nella prima parte della narrazione, Michelangelo è chiuso in cucina assieme a polli e galline, la cui presenza rumorosa è notevole: «polli e galline facevano un gran schiamazzo»²³; «la gallina nera si mise a chiocciare malaugurosa»²⁴. I due amanti, avvicinati al mondo animale, appaiono, in effetti, dominati dall'istinto, sono passione istintiva e natura. Passione che, nell'ante-

¹⁷ La nota trattazione aristotelica della metafora è in *Poetica*, 21. Cfr. *Opere*, trad. it., Bari, 1973, vol. X, *Rhetorica, Poetica*, pp. 243-244.

¹⁸ In verità, questa proporzione appare come lo sviluppo di un più elementare rapporto lupo : agnella = amante : donna. Il quadro figurale è inoltre più complesso e prevede l'inserimento di un altro elemento, i cacciatori, per cui si potrebbe instaurare l'ulteriore proporzione cacciatori : animali = marito : amanti. Va riconosciuto che tutte queste possibilità sono sapientemente fruite dallo scrittore nel corso del racconto, con una fedeltà rigorosa all'assunto figurale di partenza.

¹⁹ *La caccia al lupo* cit., p. 130.

²⁰ Ivi, p. 131.

²¹ Ivi, p. 129.

²² Ivi, p. 131.

²³ Ivi, pp. 125-126.

²⁴ Ivi, p. 126.

fatto della novella, si manifesta come attrazione sessuale e poi si fa paura cieca della morte. In questo senso non sono personaggi nuovi. La novellistica verghiana conosce già bene queste figure tutte istinto e natura; così come ha già esperito l'accostamento uomini-animali: basti pensare al caso clamoroso della *Lupa*. Nuovo è semmai l'ambiente-trappola; ed è una scelta che non si spiega esclusivamente con l'intenzione di creare un assoluto isolamento dei protagonisti dal contesto sociale, di disattivare ogni loro contatto con l'orizzonte della vita comunitaria per ancorarli saldamente alla dimensione del privato.

Quando scriveva *La lupa*, Verga poneva la relazione tra la gnà Pina e Nanni Lasca sullo sfondo della campagna siciliana: in tal modo, radicava la pulsione erotica nell'*humus* ancestrale e primigenio dell'universo naturale, per avvalorarne l'autenticità eversiva rispetto agli statuti cristallizzati dell'insincera convivenza civile. L'eros si poneva come esplosione di bruciante vitalità, riattigliamento di una comunione con la natura mai del tutto rinnegata, del resto, nel *milieu* contadino. Ora la posizione di Verga è mutata: la spinta carnale non conduce a una dilatazione ma ad un infossamento del soggetto, ne provoca una degradazione bestiale che lo sospinge verso un oscuro sottosuolo di reazioni viscerali e inconsulte, simboleggiato icasticamente dalla camera rimasta al buio. Se la coppia adulterina non evade mai dal casolare del pastore, ciò è segno che l'istinto, l'eros non sono più avvertiti come forze liberatrici, come una sorta di inconsunta riserva vitale sempre a portata di mano per i primitivi verghiani, ma come maglie che ingabbiano l'individuo consegnandolo all'astuzia e, in definitiva, alla supremazia altrui. Lollo, il quale controlla l'ingresso della casa, può fruirne liberamente ed entra ed esce a suo piacimento, rappresenta colui che sa dominarsi e autodeterminarsi ed è in grado di imporre la sua volontà, conducendo i suoi antagonisti dove egli ha stabilito.

Il pastore è diverso dagli altri due personaggi. Essi subiscono l'azione, Lollo la dirige: è lui a ideare e apprestare la trappola dove

essi verranno imprigionati. Dunque, non è come loro tutto istinto e passione, e non è assimilabile al mondo animalesco. È utile rilevare un particolare sinora sottaciuto: nella metafora centrale, vi è un solo termine non zoomorfo, i cacciatori, ed è appunto Lollo a corrispondervi²⁵. Si può dire che egli è il vero e proprio demiurgo della novella; provocato dal tradimento, architetta il successivo intreccio e scioglimento della vicenda. Certo, Lollo vuole vendicarsi, ma non è un impulsivo: freddo, lucido, opera realizzando un progetto congegnato in precedenza. La sua presenza fisica appare insignificante: i diminutivi che sbizzano il ritratto di questo «omettino magro e rattappito»²⁶, dalla «faccetta inquieta»²⁷ e «gli occhietti spenti»²⁸, lasciano emergere una figura sparuta e meschina. Dietro queste apparenze si scopre però astuzia e padronanza di sé. Egli non si mostra mai sorpreso o impacciato, ma si muove sempre con accortezza e tempismo. All'inizio bussa «pian piano»²⁹ e sembra attendere prima di entrare; lo si vede, quindi, cenare e fumare «accendendo la pipa tranquillamente»³⁰ e poi parlare «appisolandosi quasi sulla pipa»³¹; infine, si alza «adagio adagio»³² per cercare il bastoncello di rovere. L'insistita lentezza gestuale del pastore contrasta efficacemente con l'agitazione della donna, sconvolta e incapace di dominarsi, tanto da porgere al marito, nel momento in cui gli apparecchia la cena, la pipa già caricata. Ma tale lentezza non implica affatto un rilassamento: Lollo è sempre

²⁵ È vero che a proposito di Lollo Verga osserva che ciarlava «come una vecchia gazzia» (ivi, p. 127). Tuttavia, si tratta di una notazione riferita ad un tratto, il parlare, tipicamente umano, e il paragone stesso, abbondantemente lessicalizzato, conserva una netta dominanza antropomorfa, poiché comporta, all'origine, una attribuzione di caratteristiche umane al mondo animale.

²⁶ Ivi, p. 125.

²⁷ Ivi, p. 126.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 125.

³⁰ Ivi, p. 126.

³¹ Ivi, p. 127.

³² Ivi, p. 128.

guardingo, sotto il travestimento di una ostentata tranquillità. Tant'è vero che, quando il lume si spegne, prevenendo la possibile sortita di Michelangelo, corre tempestivamente a stangare l'ingresso; per ricominciare poi a cercare «cheto cheto»³³, dimostrando assoluto dominio di sé e della situazione.

Ma ciò che contraddistingue il comportamento di Lollo è una calcolata equivocità, che si dissipa del tutto solo quando egli esce. Il pastore non adotta risoluzioni clamorose, si dà da far precipitare gli eventi, preferisce pose ambigue; peraltro, non accusa mai direttamente la moglie, replica nel discorso la stessa ambivalenza dei gesti. Tutto ciò che egli fa o dice si offre a una pluralità di interpretazioni, lascia un residuo di dubbio: è vero, in certi momenti dà la netta sensazione di sapere, salvo smentire se stesso e dirottare a sorpresa atteggiamenti inizialmente minacciosi verso esiti innocui. In questo modo, Lollo non spinge risolutamente verso la catastrofe immediata, la attira e la sfiora per poi evitarla e rimandarla. Si determina così il peculiare andamento drammatico della prima parte, in cui la tensione è di continuo accesa e lasciata cadere³⁴. Lollo giunge a casa ad un'ora insolita, con aria indagatrice, ode il frastuono proveniente dalla cucina ma si siede per mangiare; innescando un discorso minaccioso, si mette ad investigare intorno, come se volesse stanare il rivale dal nascondiglio, per sollevare poi inaspettatamente un bastoncino di legno. La sua singolare «inchiesta» è vanamente punteggiata dalle interrogazioni della moglie, lasciate inesorabilmente senza eco, sin dalla prima battuta di costei³⁵. La

novella rimane, pertanto, avvolta a lungo in una atmosfera di incertezza e sospensione, anche perché Verga ha lasciato all'oscuro il lettore a proposito delle reali intenzioni di Lollo, né ha voluto informarlo sulla effettiva presenza o meno dell'amante in cucina, premurandosi anzi di offrire una spiegazione alternativa dello schiamazzo delle bestie, attribuibile al violento temporale³⁶. Solo quando il marito si allontana, chiudendo dal di fuori, abbiamo un atto inequivocabile che sancisce la condanna degli amanti.

Lo sconcertante contegno di Lollo, che è una riprova di come la sua vendetta sia pensata e realizzata a sangue freddo, è voluto in vista di un piano prestabilito, la cui esecuzione appare pilotata in maniera ineccepibile. Notasi però, anticipando, che il marito non si limita a ciò che è strettamente funzionale all'obiettivo dello smascheramento dell'antagonista. L'indugiata sosta in casa mira a qualcosa di più, a sconvolgere cioè la consorte infedele, stressata dalla brusca altalena di apprensione e speranza, a scatenarne il terrore. In ordine a ciò, l'arma più tremenda di Lollo è la parola: per quanto Verga lo definisca dapprima «uomo di poche chiacchiere»³⁷, osserva in seguito che «non la finiva più (...) ciarlano come una vecchia gazza»³⁸, e soprattutto che «quando parlava così (...) quell'omettino magro e rattrappito vi faceva proprio paura»³⁹. Sembra di assistere a una metamorfosi: il tipo taciturno, capace di esprimersi appieno solo nell'agire, caratteristico del mondo verghiano degli umili, acquista una capacità fatica impreveduta. E in

quasi non avesse udito» (ivi, p. 126); «- Ma che cercate? Che volete? - (...) Egli rispose con una specie di grugnito» (ivi, p. 128).

³⁶ «Il lume era sulla tavola, il letto bell'e rifatto, tanto di stanga all'uscio di cucina dove polli e galline, spaventati anch'essi pel temporale, certo, facevano un gran schiamazzo» (ivi, pp. 125-126). L'uso dell'*erlebte rede* permette allo scrittore di mantenere un apparente riserbo e di lasciare intendere, al contempo, quanto la giustificazione resti sospetta, la si intenda come versione difensiva della donna o come battuta sarcastica di Lollo.

³⁷ Ivi, p. 125.

³⁸ Ivi, p. 127.

³⁹ Ivi, p. 126.

³³ Ivi, p. 129.

³⁴ Questa stessa dinamica è stata evidenziata nella struttura dell'omonimo bozzetto scenico da S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, 1972, p. 271. Tuttavia, nell'adattamento teatrale, come avremo modo di precisare, essa si rivela meno tesa e compatta di quanto avveniva nella novella.

³⁵ «(...) sua moglie, poveretta, cominciò a tremare come una foglia, ed ebbe appena il fiato di bisbigliare: - Che fu... che avvenne?... Ma Lollo non rispose nemmeno - Crepa -» (*La caccia al lupo cit.*, p. 125); «- Ma che volete fare? Parlate almeno! - Egli la guardò

verità Lollo giostra abilmente tra una tattica del silenzio e una opposta disponibilità a «ciarlare», dopo che la moglie ammutolisce per le sue mancate risposte. Un primo aspetto di questa *performance* verbale è l'individualizzazione del discorso, che è altra cosa rispetto alla coloritura dialettale e alla caratterizzazione sociale del linguaggio. I contadini e i pescatori del Verga si esprimono, solitamente, adoperando frasi e immagini tratte da un repertorio codificato universalmente noto e consacrato dall'uso. Anche nei momenti drammatici e decisivi le loro frasi sembrano esemplate su un rituale linguistico che è un aspetto di un più vasto codice comportamentale. La moglie del pastore è senz'altro integrata in questo orizzonte consuetudinario della comunicazione; parla affidando sentimenti ed emozioni a vocativi religiosi ormai lessicalizzati e fruiti come esclamazioni di natura estremamente convenzionale⁴⁰. Il protagonista, invece, dimostra una personale originalità e creatività verbale e utilizza le più sottili potenzialità connotative del linguaggio. È Lollo, in prima persona, a innescare la metafora animalesca, evocando la «caccia al lupo». Nel suo discorso vi è un uso continuo, istituzionalizzato del doppio senso, autorizzato dalla perfetta congruenza dell'immagine prescelta e di ogni suo termine, dallo strettissimo legame intercorrente tra significante e significato metaforici in ogni zona del montaggio figurale, anche se con gradazioni differenziate. Certo, il significante gode sempre di una sua autonoma coerenza e l'ermeneutica letterale rimane autorizzata anche nei passaggi più ambigui, altrimenti verrebbe messo in crisi il gioco metaforico. D'altra parte, la possibilità di una lettura alternativa si offre con altrettanta continuità, grazie a un meccanismo di risposnde esteso a tutta la latitudine della «caccia», sì da determinare una concorrenza del senso riposto troppo insistita per

⁴⁰ Quando, ad es., il turbine spegne il lume, e dunque in una circostanza vitale per l'adultera, la quale potrebbe propiziare la fuga di Michelangelo, la sentiamo esclamare: «Santa Barbara! Santa Barbara!» (ivi, p. 128).

essere casuale. Il che avviene senza necessità di forzature o sbilanciamenti eccessivi, data la felicità della scelta del designante, di cui è agevole, nel frangente particolare in cui i personaggi si trovano, cogliere il sottinteso metaforico. Seguendo più da vicino la dinamica dei rapporti fra messaggio manifesto e latente, si possono sorprendere tre diverse modalità in cui si configura l'allusività di Lollo, variamente alternate nell'ambito del suo discorso. Il primo caso, ed il più generalizzato, comporta l'esplicitazione del significante: il marito parla apparentemente del lupo e dell'agnella, pur alludendo al referente implicito. Tutto ciò che viene detto degli animali, infatti, si può intendere per gli amanti. La distanza tra i due termini può essere a tratti notevole; ad esempio, quando assistiamo all'esposizione «tecnica» del procedimento con cui si tira il lupo dalla fossa. Si noti, viceversa, in un altro passo, il raccorciamento dello scarto ottenuto per mezzo della sfumatura erotica di alcune espressioni:

Gli si prepara il suo bravo trabocchetto... *un bel letto sprimacciato di frasche e foglie...* l'agnella legata lì sopra, che lo tira la carne fresca, il mariolo!... e se ne viene *come a nozze* a sentire il belato e la carne fresca... Col muso al vento, se ne viene, e gli occhi lucenti di voglia...⁴¹.

Vi sono poi dei momenti in cui il referente nascosto trapela più decisamente. Ciò avviene almeno due volte. Anzitutto, quando il marito dice del lupo: «Come capisse ch'è finita e bisogna doman-

⁴¹ Ivi, p. 27. Dalla densità di questi riferimenti erotici si può indurre come Lollo, malgrado tutto, subisca ancora l'attrazione della moglie; egli stesso, più avanti, con una battuta a chiaro sfondo sessuale («Questo è il biscotto per chiudere la bocca al lupo... Ce ne vorrebbe un altro per te, ce ne vorrebbe!» ivi, p. 129) la eccita a una timida effusione affettiva, che tuttavia fa subito cadere rifiutandosi di deporre la sua fredda noncuranza. Si tratta dunque di una attrazione che il pastore tende decisamente a rimuovere, ostentando una impenetrabile imperturbabilità al cospetto della donna.

dar perdono a Dio e agli uomini»⁴². L'atto di chiedere perdono è proprio esclusivamente dell'uomo: in questa frase, il referente sotterraneo diventa dominante, in certo modo si esplicita, poiché guadagna maggiore aderenza alla circostanza descritta. Alla fine, Lollo si congeda con queste parole: «Sta cheta che il lupo non ti tocca. Ha da pensare ai casi suoi, piuttosto»⁴³. La battuta pare rivolta all'agnella che egli porta via con sé, ma essendo l'ultima del pastore suona come un beffardo addio alla donna. Il terzo caso, il più interessante, può denominarsi sospensione del significante. Questa volta non vi è, cioè, nessun significante esplicito che sia passibile di una eventuale ermeneutica. Si raggiunge il *maximum* dell'ambiguità, poiché Lollo adopera solo pronomi, senza indicare un termine diretto, letterale; e in un contesto intessuto di espressioni assolutamente ambivalenti, adattabili alla «caccia al lupo» ma allo stesso modo, e senza bisogno di interpretazione metaforica, alla situazione della coppia adulterina. Non è un caso se questo tipo di allusività inaugura e conclude il discorso del marito; anche se nel secondo esempio la coerenza del procedimento si intacca verso la fine:

– Non aver paura. Voglio pigliarlo in trappola... Rischiarvi la pelle... Ah, no! Ah, no! sarebbe bella!... Con chi viene a rubarvi il fatto vostro... rischiarvi la pelle anche! Ho già avvisato Zango e Buonocore. Ci hanno il loro interesse pure⁴⁴.

– Vedremo... Il gusto è a vederlo in trappola... che ne fate poi quel che volete... senza dar conto a nessuno... Anzi vi danno il premio al municipio...⁴⁵.

⁴² Ivi, p. 128.

⁴³ Ivi, p. 130.

⁴⁴ Ivi, p. 127.

⁴⁵ Ivi, p. 130.

Col loro reciproco interferire, i diversi piani riconosciuti attivano il crescendo drammatico delle sequenze, salvo poi smorzarlo, convogliando il confronto verso zone di apparente tregua.

L'esame analitico del «parlare» di Lollo e il riconoscimento della sua estrema stratificazione, indica il peso notevole che esso assume nella novella. Le parole del pastore, lungi dall'esaurirsi nella divagazione, sono esse stesse azione, sono una modalità fondamentale del suo agire. Non è di secondaria importanza il fatto che tutta la novella si incentri sulla «caccia al lupo» mimata dal discorso di Lollo, relegando in un sottinteso antefatto il corteggiamento di Michelangelo e limitandosi a suggerire la catastrofe conclusiva. In un certo senso, la catastrofe è già avvenuta, poiché è stata rappresentata verbalmente e metaforicamente dal marito, il quale indugia con voluta lentezza e compiaciuta minuzia di particolari sulle singole fasi. La donna, e attraverso lei il suo amante, l'hanno già una prima volta vissuta. Lo si desume dal contegno di costei durante la raffigurazione della «caccia»: è sufficiente un primo accenno perché ella, già scossa, si smarrisca⁴⁶. Lollo riprende, ma sospendendo il significante («Non aver paura. Voglio pigliarlo in trappola...» etc.) e circondando la narrazione appena avviata con un alone di minacciosità. Dopo una pausa, torna a riferirsi apertamente alla lettera, ma la sospensione della sequenza precedente ha ormai attivato il circuito evidenza-latenza, ed egli può scaricare violentemente sull'animale di cui parla la bile covata e repressa, certo di essere inteso. Quando l'evocazione della cattura giunge al suo acme, con l'infuriare della ferocia dei cacciatori che infieriscono sulla preda impotente⁴⁷, lo scrittore fa intervenire

⁴⁶ «C'è un lupo... qui vicino... voglio pigliarlo (...) Ella, facendosi sempre più pallida, colle labbra tremanti, mormorava: – Gesù!... Gesù!...» (ivi, p. 127).

⁴⁷ «(...) Ma appena cade nella trappola poi, diventa un minchione, che chi gliene può fare, gliene fa: sassi, legnate, acqua bollente!» (*Ibidem*).

l'agnella, che si agita e sbatte il capo sul tavolo. In tal modo l'animale è l'unico protagonista della rappresentazione verbale a trovarsi al tempo stesso nella scena reale che si svolge nella camera. Legata sul tavolo allo stesso modo in cui sarà legata nella fossa, colta da una improvvisa smania in concomitanza col racconto della lapidazione del lupo, l'agnella rende presente e attuale la caccia, ravvicina al massimo i piani della parola e della realtà, contribuendo a scatenare la reazione della donna. Costei, coinvolta dall'evidenza e dalla trasparenza allusiva della narrazione di Lollo, si riscopre l'oggetto reale della violenza che vi è esibita e chiede al marito di troncane le sue ciarle biliose, implorando così al contempo la sospensione della «caccia» di cui avverte di essere l'effettiva vittima:

L'agnella, come se capisse il discorso, ricominciò a belare (...) Sobbalzava di nuovo a scosse, rizzando il capo, e tornava a batterlo sulla tavola come un martello. – Basta! basta, per carità! – esclamò la donna, giungendo le mani, quasi fuori di sé⁴⁸.

Quanto accadrà in seguito all'adultera e al suo complice sarà una puntuale conferma di quello che Lollo ha annunciato. Il comportamento di Michelangelo replica quello del lupo: anch'egli non tocca neppure la donna, gira e rigira per la stanza, si rassegna infine e attende i «cacciatori». La perfetta coincidenza di *res* e *verba* è a questo punto sufficientemente sottolineata: con sicuro intuito narrativo, lo scrittore interrompe il racconto, evitando di scivolare in una troppo insistita ripetizione. Contrariamente a quanto avviene di solito in Verga, non c'è bisogno di seguire l'azione in tutto il

suo svolgimento, poiché essa è già tutta nella parola. Qui risiede il nodo della rigorosa coerenza e compattezza retorica della novella.

L'analisi del comportamento verbale di Lollo permette di delinearne con maggiore compiutezza la fisionomia. Egli non è caratterizzato dalla passione ma nemmeno dall'interesse, quanto dalla malignità. La sua è una demiurgia malvagia. Naturalmente, non bisogna dimenticare che è pur sempre un marito tradito, ha subito per primo il torto, aderisce a un codice sociale che gli prescrive di vendicarsi. Pure, il suo atteggiamento va al di là della punizione sanguinosa dell'adulterio esigita dalla legge dell'onore. Basta pensare all'essenzialità, alla chiusa compostezza di un compar Alfio per comprendere come la «cavalleria rusticana» sia lontana. La decisione di intrappolare gli amanti e poi esporli alla gogna di uno smascheramento pubblico travalica la prassi consueta del regolamento dei conti, che esige solitamente una appartata segretezza e, diciamo pure, la disponibilità al rischio personale nel confronto diretto. Il piano di Lollo si contraddistingue per un *surplus* di cautela, non concede nulla all'alea della sfida paritaria («Rischiarvi la pelle... Ah, no! Ah no! etc.»), mira a ridurre all'impotenza l'avversario prima ancora di attaccarlo, e per giunta con un concorso di alleati («Ho già avvisato Zango e Buonocore»). Ma c'è di più. Si può leggere tutta la novella, e segnatamente il primo quadro, come uno studio della dialettica realtà-finzione, maschera-verità verificata solitamente dal Verga negli ambienti aristocratici e trapiantata questa volta nel mondo contadino, nell'ambito del lavoro preparatorio alla *Duchessa di Leyra*, dove quella dinamica doveva riuscire dominante⁴⁹. Tuttavia, la polarità intimo-ma-

⁴⁸ Lo stesso Verga, in una lettera a E. Rod del 14 luglio 1899, sottolineava la necessità di tener conto, nella rappresentazione delle classi elevate, "di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti [provati cioè dal popolo]" (G. VERGA, *Lettere al mio traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, 1954,

nifesto qui funziona in modo assai particolare, e non semplicemente perché i campagnoli non possono inopinatamente rivestirsi della disinvolta *nonchalance* mondana. Va ricordato che la posta in gioco non è un successo o uno scacco galante, ma la vita stessa e questo rende ben altrimenti angosciato il confronto. La donna, comunque, è incapace di una reale strategia dissimulatrice, lascia trapelare manifestamente, nelle movenze turbate, nell'alterazione della fisionomia, delle parole, degli atti, lo sconvolgimento interiore; si legge infatti senza sforzo l'alternanza di sentimenti opposti che trascorre in lei, se ne controlla agevolmente la malcelata reattività. Diverso è il caso di Lollo. Ma non è sufficiente dire che egli finge, e senza dubbio non finge semplicemente per dissimulare. Il pastore non si propone di nascondere quanto di insinuare, di prospettare in modo larvato ma efficace e spaventoso la verità. La stessa riserva di incertezza concessa all'interlocutore non fa che accrescerne lo smarrimento, lo dissocia imponendogli un insopportabile avvicendamento di tensioni psicologiche contrastanti. In realtà, Lollo ha indossato una maschera sadica, per avviare la sua rivalsa e permettersi al tempo stesso di studiare l'angoscia fatta germinare in anticipo nei suoi avversari. Il diaframma tra sentimento e gesto, nel caso specifico tra sentimento e parola, non va solo nel senso di una repressione e diversione; o meglio, la repressione è funzionale a controllare e graduare la carica offensiva di ogni manifestazione esterna, avvolta da uno schermo sottile ma non per questo meno nociva. L'involucro metaforico, anzi, consente di anticipare e allungare i tempi del supplizio, realizzato dapprì-

p. 131). Il tema della maschera nell'ultimo Verga è stato indagato, soprattutto nella sua declinazione "burattinesca", da C. CUCINOTTA, *Le maschere di don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga, 1981.

ma oralmente. Il pastore, così, consuma una prima volta in maniera trasposta l'annientamento degli offensori, gestendo il confronto con la moglie con la massima noncuranza per sorprendere le diverse reazioni dello sprovveduto *partner*, condotto a contemplare prima del tempo la sua fine attraverso il *translatum* metaforico, che impone la compenetrazione tra significante e significato. È decisivo, a questo proposito, il tropo prescelto: certo questo processo avviene *in absentia*, dato che la seconda parte della proporzione analogica non riesce mai ad affiorare del tutto sul piano della lettera; ma si è continuamente provocati a riconoscerne la presenza e ad individuarla. Il legame tropico, così, cattura Michelangelo e la donna nell'orbita del lupo e dell'agnella, ne decreta la medesima sorte mortale.

L'artefice di questo messaggio ha in vista una particolare contropartita. Lollo vuole «assaporare» malignamente il terrore che sa instillare³⁰. Si compiace del male che arreca in eccedenza e senza che gliene derivi alcun utile materiale³¹. In fondo, la narrazione sciorinata alla moglie è perfettamente superflua, date le circostanze: lo scopo pratico dell'inopinato ritorno a casa, e cioè sorprendere la flagranza dell'adulterio e attivare la trappola, è stato conseguito da quando Lollo è entrato. In ordine allo smascheramento e alla repressione della congiura erotica, le ciarle sul lupo e l'agnella sono gratuite: scaturiscono dunque da una volontà gratuita di nuocere. Dopo aver costruito, almeno dalle *Rusticane* in poi, un universo gravato da determinismi economici o istintuali, restringendo lo

³⁰ Il verbo "assaporare" ricorre significativamente due volte nel corpo del medesimo periodo: «la moglie fissò gli occhi smarriti in volto al marito, che non la guardava neppure, chino sulla sua pipa *assaporandola*, quasi *assaporasse* già il piacere di cogliere la mala bestia» (*La caccia al lupo* cit., p. 127). Dato il contesto ravvicinatissimo, è evidente l'intento di insistere sullo stesso termine per suggerire il compiacimento di Lollo.

³¹ È stato già osservato che Lollo è "quasi sadico nel preparare la sua vendetta (...) il suo intento non è quello di scoprire subito il nascondiglio dell'amante, bensì quello di godersi malvagiamente la paura dei due amanti" (C. MUSUMARRA, *Saggi...*, pp. 7-8).

spazio della libertà umana e attuando ogni responsabilità, lo scrittore siciliano sembra in qualche modo riscoprire la possibilità di un orientarsi autonomo della volontà, che si configura come un orientarsi verso il male. Ed è proprio la responsabilità linguistica del protagonista la spia della sua imputabilità morale. Per questo Lollo è un personaggio nuovo, o meglio, data la *brevitas* del testo, la possibilità di un personaggio nuovo che balena al tramonto della carriera letteraria del Verga.

La novella, in definitiva, sembra risentire di atmosfere ideali ed espressive di notevole modernità, anticipatrici della temperie novecentesca. L'attenzione al problema del male fa pensare a un grande modello europeo, Dostoevski, che avrebbe polarizzato l'attenzione del secolo ventesimo, ma era intanto già conosciuto e seguito in Italia, ed avrebbe ispirato di lì a poco, per restare in un ambito vicino al Verga, *Il marchese di Roccaverdina*; per altro verso, la tendenza alla condensazione e agli effetti di scorcio, la scelta di una chiusa che vuole suggerire ma non realizzare esplicitamente lo scioglimento della vicenda fanno sospettare la fruizione di tecniche narrative nuove, quali ad esempio andava sperimentando nelle sue prime prove il giovane Pirandello: non è improbabile che Capuana, il quale incoraggiava da vicino gli esordi pirandelliani, ne mettesse al corrente l'autore dei *Malavoglia*.

La posizione innovativa della *Caccia al lupo* conferma come non sia possibile interpretare gli anni seguiti al felice decennio della produzione «verista» come una fase di aridità e di senescenza artistica dello scrittore: dietro il suo silenzio si svolge un sotterraneo lavoro di ripensamento che però non è generato esclusivamente dalle difficoltà e dalle aporie esplose all'interno del suo sistema ideologico e poetico. L'immagine di un Verga ormai chiuso in se stesso, tetragono agli influssi della cultura di fine secolo e ai fermenti prenovecenteschi va sfumata, forse corretta; resta ancora da verificare se e in che misura egli abbia recepito le novità di atteggiamenti, di sensibilità e di gusto inaugurate da un Novecento incipiente di cui doveva rimanere almeno spettatore per oltre un ven-

tennio, e quali contraccolpi queste novità abbiano potuto scatenare nelle sue convinzioni e nei progetti artistici: il caso della *Caccia al lupo* ci autorizza a lasciare aperto il discorso.

La scansione in tre momenti della stesura della *Caccia al lupo* (il primitivo abbozzo, il testo pubblicato sulle "Grazie" e quello definitivo comparso postumo su "Siciliana") suggerisce una ipotesi generale: nel passaggio dall'abbozzo alla prima redazione la novella acquista la fisionomia che le è propria, che viene confermata e precisata nella seconda redazione.

Nell'originario lacerto manoscritto il protagonista dimostra un carattere impetuoso e irreflessivo, che pare rispecchiato dal nome stesso, che è «Truono» e non «Lollo»³². Il suo comportamento è violento ed egli non appare ancora diverso dagli amanti, ma come loro istintivo e passionale. Il mutamento del nome, nella redazione delle "Grazie", non è che un aspetto della trasformazione del marito, adesso freddo e calcolatore. Inoltre, nell'abbozzo è assente qualsiasi accenno alla «caccia al lupo»: Truono si reca subito in cucina ed è sorpreso, a questo punto, dallo spegnersi del lume provocato dalla violenta folata che penetra dalla finestra aperta³³. Nella prima redazione tra l'ingresso del marito e lo spegnimento del lume si dispiega, invece, la «caccia», che informa di sé tutto l'episodio e fa di Lollo un essere lucido e maligno e non più un passionale alla stessa stregua dei suoi comprimari. Nel passaggio dall'abbozzo alla prima redazione la novella riceve dunque il suo aspetto peculiare: da potenziale dramma di tradimento e di sangue, si trasfigura nell'evocazione di un carattere crudele e determinato. Ciò avviene grazie alla metamorfosi di Truono in Lollo e all'acquisizione della

³² Cfr. C. MUSUMARRA, *Saggi...*, p. 7; G. FENOCCHIARO CHIMIRRI, *Una rivista...*, pp. 46-47.

³³ Cfr. "Siciliana" cit., p. 19.

metafora animalesca come elemento centrale della rappresentazione.

Tra le varianti introdotte nella seconda redazione, la frase «che pareva proprio una bestia presa in gabbia», riferita alla donna, viene cassata, insieme all'ampio periodo in cui era inserita. Essa ricompare, però, nella seconda redazione subito dopo, riferita, con lieve aggiustamento, a Michelangelo, il quale corre «proprio come un lupo colto in trappola»⁵⁴. In questo modo, si ha una precisazione del referente: la bestia catturata non è l'agnella ma il lupo, e referente del lupo è appunto Michelangelo. La precisazione adegua con maggiore esattezza il contesto particolare alla generale metafora animalesca. Ancora: nella redazione delle "Grazie" si leggeva «si arrampicò sulla tavola per dare la scalata al tetto, annaspando». La stesura del 1906 suona diversamente: «sollevò la tavola come un fuscello e la mise sul letto, e sopra la tavola uno sgabello, e vi si arrampicò come un gatto, cercando di arrivare al tetto»⁵⁵. È introdotta la notazione nuova «vi si arrampicò come un gatto»: e già s'è constatato come essa sottolinei l'assimilazione degli amanti al mondo animale. La stesura pubblicata su "Siciliana", in definitiva, rafforza ed esplicita ulteriormente la tipizzazione zoomorfa di Michelangelo e della donna, staccandoli definitivamente da Lollo.

Da ultimo, basta riferirsi alla più considerevole innovazione presentata dal testo seriore: il lume, già spento dal vento e poi riacceso nella fase centrale della narrazione, si spegne definitivamente, per mancanza d'olio, nell'*explicit*. L'estinguersi della luce suggella la fine del racconto e allude alla fine degli amanti. L'oscurità avvolge le loro ultime parole, gli impropri dell'uno, le preghiere dell'altra. Si compie definitivamente la regressione di Michelan-

⁵⁴ *La caccia al lupo* cit., p. 130.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 130-131.

gelo e della donna nel buio limbo dell'esistenza istintuale; e, al tempo stesso, scende un tragico sipario sulla loro vicenda.

La caccia al lupo non doveva rimanere un episodio circoscritto nell'ambito narrativo: maggiore risonanza era destinata a conquistare nell'altro versante dell'attività verghiana, il teatro. Ben altra notorietà e fortuna rispetto alla novella rimasta pressoché ignorata, sortì infatti all'omonimo rifacimento teatrale, scritto a cinque anni di distanza⁵⁶. Eppure, il «bozzetto scenico» non sembra raggiungere il livello artistico del suo archetipo narrativo, nonostante la sua indubbia resa drammaturgica, sostanzialmente riconosciuta dai più recenti interventi critici⁵⁷.

⁵⁶ La stesura avvenne fra il settembre e il novembre del 1901, come ci informano le lettere di Verga a Dina Sordevolo. Nella lettera datata 26 settembre 1901 lo scrittore annuncia: "Io ho lavorato molto bene, tutto il santo giorno, dalla mattina alla sera. (...) Presto avrai la *Caccia al lupo* stampata da Treves, e in seguito anche l'altra commediola [si tratta della *Caccia alla volpe*]. Treves ha portato il manoscritto della prima con sé a Milano, per farla stampare, ma non sarà pubblicata né l'una né l'altra prima delle recite. Però mi duole che Praga non abbia mantenuto il segreto, come gli avevo raccomandato, e i giornali parlino già di queste rappresentazioni che possono anche abortire. Ho rifatto quasi per intero la *Caccia al lupo*, vedrai, e sto rifacendo l'altra, e ne son contento. Da un pezzo non lavoravo così di lena come in questo mese" (G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, 1971, n. 112, pp. 103-104). La missiva del 3 ottobre replica lo stesso tono: "Sono in piena vena di lavoro e vorrei condurlo molto avanti in questi due giorni (...) Ho lavorato dalla mattina alla sera" (*ivi*, n. 120, p. 105). La rappresentazione milanese, come la contemporanea torinese, sarebbe avvenuta il 15 novembre, a brevissima distanza dalla stesura, ultimata ai primi di quel mese, come avverte la lettera a Dina del 1 novembre 1901 (*cf.* *ivi*, n. 121, p. 106). Dalle parole di Verga si evince un indubbio fervore creativo, e forse anche una certa ansia di concludere, per presentarsi tempestivamente a un pubblico già allertato di cui lo scrittore cercava il consenso per compensare l'incipiente fallimento della *Duchessa di Leyra*. Vedremo, nel corso della nostra analisi, come il bozzetto presenti qualche scompenso accanto a probabili concessioni a una condiscendente teatralità.

⁵⁷ Sulla *Caccia al lupo* bozzetto si possono isolare indicativamente le annotazioni di S. FERRONE, *Il teatro...*, pp. 253-281; A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze, 1974, pp. 139-147; N. TEDISCO, *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Ippolito*, Napoli, 1980, p. 20.

Potrebbe sembrare criticamente inopportuna e poco redditizia la commisurazione tra i due testi, non omologabili poiché appartenenti a due generi letterari diversi. La cautela, a cui le acquisizioni della attuale ricerca retorico-formale ci hanno abituato, non autorizza facili e indebite sovrapposizioni: *La caccia al lupo* bozzetto è un'altra opera rispetto alla novella, anzitutto per il fatto stesso di essere concepita e strutturata per un palcoscenico. Da questo stesso presupposto, tuttavia, il raffronto testuale riceve una sua giustificazione, a patto che venga convogliato verso una particolare direzione. Esso, cioè, può permettere di cogliere come dei materiali che avevano assunto un assetto narrativo, vengano ricomposti nella diversa forma drammatica. Bisognerà poi verificare se queste trasformazioni hanno abilitato il nuovo testo a conseguire, sul piano drammatico, quella coerenza e novità già esperite con altri mezzi sul versante della narrativa.

Molti, comunque, sono gli elementi comuni da riconoscere prima di inventariare le differenze. L'ambientazione non muta e le *personae* vengono confermate in blocco, anche se con un leggero ritocco Michelangelo diviene Bellamà e alla donna viene attribuito il nome di Mariangela; invece degli impersonali Zango e Buonocore, s'incontrano i Musarra padre e figlio, coinvolti maggiormente senza però conquistare il rango di attanti effettivi: si resta così ancorati al triangolo originario, senza ulteriori intrusioni, almeno sul palcoscenico. La stessa struttura generale conserva la primitiva bipartizione, presentando nuovamente con puntuale specularità un primo momento in cui si fronteggiano Lollo e Mariangela e un successivo duetto tra l'amante e la donna, la quale, sempre presente, mantiene il ruolo di vittima-esca, e come l'agnella contribuisce involontariamente ad attirare il «lupo» nel trabocchetto predisposto dai «cacciatori». Il copione, anche se non dichiara alcuna suddivisione (l'atto è unico e privo di articolazioni sceniche) ripropone, pertanto, l'iniziale ed efficace impianto in due grandi quadri, integrato tuttavia da una coda, il rientro finale di Lollo accompagnato dai Musarra. Mentre il secondo quadro reca, oltre a questa novità

assoluta, una *amplificatio* ragguardevole dello scontro tra gli amanti, il duetto Lollo-Mariangela è svolto secondo il noto gioco di allusioni e sottintesi, e ciò consente allo scrittore di utilizzare in buona parte le sequenze della novella, pur scomponendole e ordinandole diversamente. Data la stretta vicinanza con l'esemplare, Verga recupera i raccordi narrativi, adoperandoli massicciamente in funzione di didascalie⁵⁸. Non siamo di fronte ad una inerte ripetizione: trasportate nel corpo del copione, le stesse frasi, anche immutate, acquistano il valore di attenta indicazione di regia. L'operazione era in un certo senso necessaria per mettere meglio a fuoco la complessa disposizione psicologica dei personaggi, i quali partecipano ad una generale strategia di dissimulazione inedita per il teatro verghiano, non uso prima d'ora a porre e decifrare

⁵⁸ Proponiamo di seguito due passi corrispondenti, rispettivamente della novella e del bozzetto; ma gli esempi si potrebbero moltiplicare, dato che buona parte delle didascalie è tratta di peso dalla prima. Riportiamo, in questo caso, per la novella la redazione del 1897, quella cioè anteriore al bozzetto:

Fuori l'ira di Dio, lui con quella faccia e a quell'ora insolita: sua moglie, poveretta, cominciò a tremare come una foglia, ed ebbe appena il fiato di biascicare: – Che fu?... che avvenne?... Ma Lollo non rispose nemmeno – Crepa. – Uomo di poche chiacchiere, specie quando aveva le lune a rovescio. Masticò sa lui che parole tra i denti, e seguì a guardare intorno cogli occhietti torbidi. Il lume era sulla tavola, il letto bell'e rifatto, tanto di stanga all'uscio di cucina dove polli e galline, spaventati anch'essi pel temporale, certo, facevano un gran schiamazzo, tanto che la donna diveniva sempre più smorta, e non osava guardare in faccia il marito. (*La caccia al lupo* cit., pp. 125-126).

– Fuori l'ira di Dio. – La moglie, al vedersi dinanzi il marito a quell'ora insolita, con quel tempo, e con quella faccia, comincia a tremare come una foglia, ed ha appena il fiato di balbettare: Che fu?... Che avvenne?... Ma egli non risponde nemmeno "crepa". – Uomo di poche chiacchiere, specie quando ha le lune a rovescio. Masticò sa lui che parole tra i denti, e seguì a cercare in ogni angolo cogli occhi torbidi. Il lume è sulla tavola; il letto bell'e rifatto; tanto di stanga all'uscio della cucina, in fondo, dove galli e galline, spaventati anch'essi pel temporale, di certo, fanno un gran schiamazzo – tanto che la povera donna si confonde sempre più e non osa neppure guardare in faccia il marito. (*La caccia al lupo*. Bozzetto scenico, in G. VERGA, *Tutto il teatro*, Milano, 1980, p. 131).

la dialettica intimo-manifesto. Uno strumento da valorizzare a tal fine erano appunto le didascalie, ed esse si offrivano praticamente a portata di mano: bastava scorporare dalla novella i passaggi più idonei e disporli abilmente a contorno delle battute. Lo scrittore offre così una serie di spie atte a sorprendere la polarità immanente agli attanti: ad es. il pallore, il tremito o il pianto di Mariangela, meno abile e maggiormente indiziata per il turbamento esterno rispetto agli altri. A volte le notazioni sono strettamente psicologiche, specie a carico del marito, il quale si tradisce meno ed obbliga ad uno scandaglio più intimo. In questo caso, il travaso è eseguito a volte con una certa meccanicità e alcuni passaggi mal si ambientano nella nuova funzione didascalica, poiché si possono apprezzare solo nella lettura e risulta problematico ipotizzarne una utilizzazione registica⁵⁹.

La rassegna delle analogie si ferma a questo punto, e attesta come Verga abbia lavorato mantenendosi assai vicino alla novella, molto più di quanto non avesse fatto in precedenza con le rielaborazioni teatrali di *Cavalleria*, *Il canarino del n. 15*, *La lupa*. Il bozzetto, tuttavia, non è un mero travestimento scenico del testo comparso sulle "Grazie". Vanno dapprima registrate alcune integrazioni sul conto dell'amante di Mariangela, del quale apprendiamo una serie di inediti precedenti che valgono a caratterizzarlo come volubile e fatuo vagheggino rusticano. È Lollo, poco prima di uscire di scena, a riassumere una precedente avventura di Bellamà, «quello che fa il gallo colle donne altrui»⁶⁰, con la moglie di Musarra, giunta sino alla fuga dei due ma troncata poi dall'uomo ormai sazio, il quale si risolve ad abbandonare la donna «in mezzo

⁵⁹ Si pensi a espressioni come «uomo di poche chiacchiere, specie quando ha le lune a rovescio»; «ma egli non risponde nemmeno 'crepa'»; «guarda come non avesse udito, con quegli occhi spenti che non dicono nulla» (ivi, p. 133); «chino sulla pipa, assaporandola, quasi assaporasse già il piacere di cogliere il lupo» (ivi, p. 134). Giustamente S. FERRONE, *Il teatro...*, p. 265, parla di «tecnica più letteraria che scenica».

⁶⁰ *La caccia al lupo. Bozzetto scenico* cit., p. 137.

alla strada, povera e pazza davvero»⁶¹. L'impressione sfavorevole a carico di costui si accresce allorché egli gioca il suo ruolo in prima persona: si dà inizialmente un'aria di braveria per assicurare Mariangela, ma quando si rende conto del pericolo che realmente corre è afferrato totalmente dal panico, giunge a minacciare con violenza la complice, salvo poi ritirarsi pavidamente in cucina appena avverte che il marito sta per rientrare. L'ipocrita spavalderia di Bellamà era un tratto già presente nella prima redazione della novella, ma Verga stesso lo elimina nella redazione definitiva apparsa postuma su "Siciliana": resta pertanto peculiare del bozzetto, con l'aggravante della viltà. Lo stesso squallore si riverbera su Mariangela: da una ulteriore illuminazione dell'antefatto, apprendiamo la sua non indifferente parte di responsabilità nell'intreciarsi della relazione adulterina, senz'altra giustificazione che una volgare civetteria, priva del turgore sensuale di altre figure femminili del Verga:

BELLAMA. Adesso mi rinfacci la moglie di Musarra?

Quando mi correvi dietro per farmela lasciare, no!

MARIANGELA. Io vi correvo dietro, scomunicato?

BELLAMA. Tu sfacciata! Ti mettevi sulla porta e mi ridevi!...⁶²

Un personaggio, dunque, senza spessore e senza fascino, a cui viene addebitata, per di più, una immotivata ingratitudine coniugale, tanto dall'amante quanto dal marito. Anche ella, inoltre, nel finale, pur di salvarsi, non esita a tentare un disperato espediente ai danni dell'amante⁶³. Promotori di uno squallido tradimento a

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 141.

⁶³ BELLAMA' (*indendo aprir l'uscio scappa a rifugiarsi nello stanzino in fondo, impreca*). Maledetta!... Maledetta!... MARIANGELA (*al marito che appare sulla soglia, guardingo, e col fucile spianato*). Aiuto! C'è un uomo! lì dentro!... Mentre stavo spogliandomi!... (*ibidem*).

carico del pastore, i due sono pronti a tradirsi a vicenda: il loro alterco finale prevede l'esplosione di un violento rancore reciproco, con movenze da rissa sull'orlo della violenza omicida, laddove nella novella era più che altro la manifestazione di un comune terrore. Rispetto al precedente narrativo, Verga procede accrescendo la colpevolezza degli amanti, sottolineandone il temperamento spregevole.

Nella novella si riscontrava una pressoché totale assenza di dialogo, in vista della realizzazione di una condizione monologante dei personaggi. Lollo non rispondeva quasi mai alle domande della moglie, lasciando cadere lunghe pause di silenzio fra le poche parole barattate, prima di avviare autonomamente l'evocazione della «caccia al lupo». Anche Michelangelo e la donna si isolavano nell'*explicit*, col recitare, ognuno per proprio conto, la rispettiva sequela di ingiurie e preghiere. Questa condizione monologante non poteva essere ripristinata nel bozzetto, dove, arricchendo sensibilmente gli interventi e disponendoli ad incastro, Verga realizza un tessuto dialogico animato da una fitta rete di rapide e secche battute. Ciò vale non solo per la veemente contesa finale, ma anche per il primo quadro: Lollo, che nella novella non si curava di sollecitare alcuna risposta dalla donna e mostrava di non badare all'anomalia del comportamento di lei, adesso la incalza con interrogazioni insinuanti, pronto a sfruttare ogni sua *défaillance* per coglierla in fallo. Ecco il caso forse più clamoroso:

MARIANGELA. Ve ne andate?

LOLLO. Lo vedi.

MARIANGELA. Tornerete presto o tardi?

LOLLO. Perché vuoi sapere se torno presto o tardi?⁶⁴

⁶⁴ Ivi, pp. 136-137.

Questa strategia di immediata aggressione verbale è sovente utilizzata da Lollo⁶⁵. In questo modo, tuttavia, si attenua quell'immagine di superiorità che il personaggio offriva di sé nella redazione narrativa: il silenzio, l'ostentata noncuranza accreditavano la presunzione di onniscienza del pastore, sottolineavano il suo sicuro dominio della situazione, lo sollevavano in una sfera irraggiungibile. Qui, invece, pur di mettere subito l'avversario con le spalle al muro, non si perita di attaccarlo più volte direttamente, ma così facendo lo invita alle repliche, lo abilita al ruolo di interlocutore paritario. Lollo, insomma, scende allo stesso livello della moglie, le concede spazio e finisce, a lungo andare, per esporsi a una sortita giocata sulla falsariga della pantomima melodrammatica:

MARIANGELA (*supplichevole, a mani giunte, colla voce rotta*). Compare Lollo!...

LOLLO (*duro*). Che vuoi? via, dillo!

MARIANGELA. Compare Lollo!... Guardatemi in faccia! (*Si butta ginocchioni ai suoi piedi e cerca di afferrargli la mano*). Lasciatevi baciare la mano... come Gesù misericordioso!⁶⁶

Nell'ambito di questa direzione, dal monologo al rapido dialogo, obbligata ma con punte aggressive troppo insistite e nemmeno producenti nel marito, la metafora della caccia al lupo perde la sua centralità, diviene una remota comparazione mantenuta in sottofondo a cui solo a tratti si fa riferimento. Il fatto stesso che si calchi con forza la mano sul *designatum*, scomponendo e disperdendo la

⁶⁵ MARIANGELA (...) Gesù! che paura mi avete fatta! LOLLO (...) Oh bella! ti fo anche paura?... tuo marito ti fa paura adesso? (ivi, p. 131); MARIANGELA (...) Ma che avete stasera?... Parlate, in nome di Dio! LOLLO. Niente ho. Tu cosa mi vedi? (ivi, p. 135); LOLLO (...) Ti divertirai anche tu, quando l'avremo preso!...MARIANGELA. Oh!... no!... Io no!... LOLLO. Perché? Non sei mia moglie? (*ibidem*).

⁶⁶ Ivi, p. 138.

densità metaforica nella scontata analiticità di una similitudine scopertamente esplicativa, sta a provarlo. I termini, schematicamente passati in rassegna, vengono distinti e allontanati, la tensione tropica si allenta, non impone più quella immediata aderenza che chiudeva inesorabilmente gli amanti nello stesso destino sortito nella mimica verbale agli animali della caccia; anche se la minaccia è ben più eclatante:

LOLLO. (...) Dobbiamo prendere un lupo stanotte.

MARIANGELA. Un lupo?

LOLLO. Sì, tanto tempo che gli facciamo la posta! Gli ho teso la trappola... una trappola sicura... Vedi, come uno che fosse preso qui dentro, che neanche il diavolo lo salverebbe...⁶⁷.

Il primo sintomo, ad apertura di sipario, della svalutazione della metafora animalesca è che Lollo non reca più sotto lo scapolare l'agnella, ma imbraccia, in sua vece, un fucile. Non siamo in grado di inferire fino a che punto abbia influito sul Verga la preoccupazione di non appesantire inopportuno il realismo della rappresentazione rischiando la presenza di un animale, probabilmente ingombrante e problematica su di un palcoscenico. Resta il fatto che la sostituzione risulta tra le meno felici⁶⁸, poiché l'agnella, lo abbiamo detto, prestava alle parole di Lollo il colore della realtà, spingeva la donna nel vortice dell'identificazione metaforica, contribuendo a farla inconsciamente arrendersi al ruolo di vittima. La cancellazione totale, dal copione, dell'animale è peraltro in linea con l'erosione dell'immagine zoomorfa, la cui evocazione distesa, a parte degli sparsi accenni, viene rimandata nel diverso montaggio del bozzetto e subisce inoltre un deciso raccorciamento. È un dato

⁶⁷ Ivi, p. 133.

⁶⁸ Cfr. anche N. TEDESCO, *Il cielo...*, p. 20.

significativo quest'ultimo, perché dalla novella al bozzetto lo scrittore realizza generalmente un accrescimento di materiali e tende a sfruttare al massimo tutto ciò che la redazione narrativa può offrirgli. Solo per quanto attiene alla «caccia» si ha una inversione di tendenza: salta un intero passo, quello intermedio, e, invece di occupare tutto l'arco della prima scena, il drammatico resoconto viene compresso in un unico intervento di Lollo, impercettibilmente inframmezzato da una breve battuta di Mariangela. Rimane dunque un episodio importante ma delimitato, preceduto e seguito da altri di non minore rilevanza, che sembrano porlo in second'ordine. Verga preferisce sviluppare altri spunti e costruire su di essi il nuovo lavoro, e si risolve anzi a sfrondare proprio quello che parrebbe, a prescindere dall'informe abbozzo, il nucleo generatore della novella, a cui essa deve giustamente il titolo, mantenuto ancora nel dramma. Dove però non è possibile riconoscere alla metafora la stessa funzione decisiva: anzi, essa viene declassata al rango di «storia» fatta credere alla moglie addirittura per blandirla e illuderla. Tale interpretazione appare dapprima in bocca a Mariangela: «Come fossi una bimba!... mi contate la storia del lupo!...»⁶⁹; torna, seppure in forma dubitativa, in una didascalia: «oppure volesse contar proprio la storia del lupo a sua moglie, per chetarla»⁷⁰; viene definitivamente confermata da Bellamà: «La storia del lupo può farla bere a te che sei una sciocca, tuo marito!...»⁷¹. Del resto, i due amanti si appigliano a lungo al significante, stentano a penetrarlo nella sua dimensione riposta. Ciò non avveniva nella novella, e può sembrare paradossale che si verifichi nel dramma, ove il marito si è mostrato senz'altro meno reticente. È vero comunque che l'originaria carica allusiva si è dispersa, l'immagine

⁶⁹ *La caccia al lupo. Bozzetto scenico* cit., p. 135.

⁷⁰ Ivi, p. 136.

⁷¹ Ivi, p. 140.

ha smesso di funzionare come un feroce messaggio che annuncia e in certo modo realizza la terribile vendetta, risulta un espediente atto a disorientare Bellamà e la complice:

BELLAMÀ. Ma allora perché se n'è andato?

MARIANGELA. Diceva che l'aspettano... Che danno la caccia al lupo stanotte...

BELLAMÀ. Al lupo?... Sarà benissimo... Allora io che c'entro?

MARIANGELA. Ora diceva una cosa, ora ne diceva un'altra...⁷²

Per converso, il canovaccio prevede un massiccio incremento della gestualità, che assurge a componente decisiva, mentre è la parola stavolta ricondotta a compiti di supporto e di commento. Lo constatiamo in Mariangela, la quale esordisce «chiudendo in fretta l'uscio della cucina»⁷³, mossa già sospetta per la platea, proprio per la concitazione con cui deve essere eseguita. Per impedire a Lollo l'adito a quell'uscio ella non esita a pararglisi contro «colle braccia protese»⁷⁴, come a difendere col proprio corpo l'accesso a quella zona della casa che va interdotta al marito a tutti i costi: l'ultimo, disperato ripiego, data la risolutezza di costui, è lasciar cadere in terra la lucerna, ma questa volta Lollo è più svelto, anche se è costretto a saltarle addosso per strappargliela di mano. L'ostinazione con cui Mariangela trattiene il marito al di qua della cucina è fin troppo rivelatrice e lascia ben poco spazio alla finzione. Per di più, ella non sa reprimere un movimento maldestro appena accennato nella novella, ripreso e amplificato nel dramma, con calcolata ricerca dell'effetto:

⁷² Ivi, p. 139.

⁷³ Ivi, p. 131.

⁷⁴ Ivi, p. 132.

LOLLO, (...) S'è visto Bellamà?

MARIANGELA (si lascia cadere la roba di mano, mentre sta servendolo, e balbetta). No... Perché? Non s'è visto...⁷⁵

Alla fine del primo duetto, la donna, a cui questa volta Lollo ha preventivamente annunciato che chiuderà a chiave da fuori, tenta perfino di insinuarsi tra il pastore e l'uscio appena dischiuso per fuggire. Non è il caso poi di insistere ancora sulla sua colluttazione con Bellamà.

È in Lollo, comunque, che l'*amplificatio* gestuale raggiunge i risultati più vistosi. Verga vuole recuperare per questa figura una imponenza scenica che non poteva ammettere l'aspetto insignificante proposto dalla novella. Le didascalie cassano inesorabilmente tutti i diminutivi e le connotazioni spregiative sul fisico del pastore⁷⁶. Vi è inoltre una variazione importante a proposito della sua entrata in scena. Lollo non si introduce più in casa dopo aver aperto egli stesso per affacciare in un primo momento solo il volto, nascondendo il corpo dietro il battente. Questa volta è la moglie che va ad aprire ed è costretta a misurarsi, subendo un violento impatto, con tutta la persona del pastore, il quale le sta dinanzi «faccia a faccia (...) col fucile in mano e il viso torvo»⁷⁷. Sono i suoi gesti, ora, e non le sue parole, a spaventare la donna; a comin-

⁷⁵ Ivi, p. 133. Il testo del 1897 suonava: «- S'è visto oggi Michelangelo? - domandò Lollo. - No... no... - balbettò la moglie che fu ad un pelo di lasciarsi cader di mano la grazia di Dio» (*La caccia al lupo* cit., p. 127). Il lieve ritocco operato dalla perentoria didascalia è sufficiente a trasportarci da una atmosfera in cui regna una felpata circospezione a una diversa dove l'occasione teatrale spinge ad esaltare l'atto brusco, clamoroso.

⁷⁶ In due casi, dove cioè il contesto non è globalmente espunto, è possibile sorprendere le trasformazioni: «Seguitò a guardare intorno con gli occhietti torbidi» (*La caccia al lupo* cit., p. 125), «Seguita a cercare in ogni angolo cogli occhi torbidi» (*La caccia al lupo. Bozzetto scenico* cit., p. 131); «La guardò quasi non avesse udito con quegli occhietti spenti che non dicevano nulla» (*La caccia al lupo* cit., p. 126), «la guarda come non avesse udito, con quegli occhi spenti che non dicono nulla» (*La caccia al lupo. Bozzetto scenico* cit., p. 133).

⁷⁷ Ivi, p. 131.

ciare da quello con cui brandisce il fucile con evidenza teatrale, e non nel senso neutro del termine. Anche perché il copione impone un continuo riferimento all'arma: al primo rumore proveniente dalla cucina Lollo la afferra e torna ad abbracciarla nel momento in cui il lume si spegne. L'impressione destata nella donna è fortissima, ed è la circostanza dello schioppo tenacemente esibito a indurla a sospettare che il marito sappia, non certo la «storia» della caccia al lupo⁷⁸. Non bisogna credere, però, che lo scrittore rinunci a quell'ambiguità caratteristica della novella; egli tende semmai a travasarla nei gesti, diversamente ordinati nel nuovo ordito scenico e per di più reduplicati. Lollo si mette a cercare subito, non dopo aver cenato, e cerca due volte, prima il pezzetto di legno, poi la cordicella. Analogamente, rivolge il fucile una prima e una seconda volta verso l'uscio della cucina. Ed è in fondo una replica il suo ingresso conclusivo, francamente il punto più debole di tutto il lavoro: Verga cerca il *fortissimo* finale, e non si accorge che l'evento, terribile finché presagito, risulta scontato se viene mostrato nel suo effettivo verificarsi senza presentare nulla di nuovo rispetto a quanto largamente previsto.

Va certamente riconosciuto che il bozzetto guadagna una posizione ragguardevole nell'ambito del teatro verghiano. Nella decisione del Verga di destinare alla traduzione scenica la quasi sconosciuta novella pubblicata alcuni anni prima su "Grazie" avrà anzi influito una presumibile consapevolezza della levatura del testo e la volontà di recuperarlo, sviluppandolo e adattandolo adeguata-

⁷⁸ BELLAMA' (*agitato*). No... Non può essere... Nessuno mi ha visto, al buio... MARIANGELA (*cogli occhi scintillanti*). Gliel'ho letto in faccia... Certo certissimo!... Cercava da per tutto, col fucile in mano?... (ivi, p. 139).

mente alla nuova dimensione prescelta. Fra l'altro, giovandosi a bella posta della sua «clandestinità», lo scrittore si presentava alle platee di Milano e Torino con un lavoro dall'argomento praticamente nuovo. L'accoglienza del pubblico doveva suffragare l'operazione con un consenso se non travolgente, senz'altro positivo⁷⁹. E indubbiamente, grazie alla sua metamorfosi drammaturgica, *La caccia al lupo* riceve un risalto, all'interno della produzione verghiana, a cui la primitiva redazione novellistica difficilmente poteva aspirare. Nell'economia complessiva dell'esperienza teatrale verghiana il bozzetto spicca, mostrandosi non indegno della mano che aveva scritto *Cavalleria* e *La lupa*, e risulta di gran lunga superiore alla coeva *Caccia alla volpe*. Tra la statica riesumazione di ambienti e personaggi del gran mondo, dove una frusta schermaglia galante si trascina stancamente, e le incalzanti sequenze del dramma contadino, la distanza è veramente considerevole⁸⁰. La ricerca di mentalità e di costume preparatoria alla *Duchessa di Leyra* si spegne definitivamente con *La caccia alla volpe*. Il dittico, piuttosto, segna il prepotente risorgere della vocazione per gli umili, che si dispiega con rinnovata libertà nel tramite teatrale, dove

⁷⁹ Da un resoconto giornalistico della prima apprendiamo che sia a Milano che a Torino "la grande maggioranza comprese, ammirò e batté le mani con calore" a onta di isolati dissensi (LEPORELLO, recensione in "Illustrazione italiana", 24 novembre 1901, p. 351). L'esito complessivo dello spettacolo però fu in parte compromesso dalla caduta di *Caccia alla volpe* in ambedue i teatri (*ibidem*). Discreto credito, peraltro, l'opera ha mantenuto presso il pubblico, anche in rapporto alle altre di Verga. Se consideriamo i dati forniti da un primo censimento delle rappresentazioni verghiane apprestato da S. FERRONE, *Teatro...*, pp. 309-316, constatiamo che *La caccia al lupo* è, dopo *Cavalleria* e *La lupa*, il lavoro più rappresentato del Verga, insieme a *Dal tuo al mio* (entrambe annoverano complessivamente otto recite). Meno rappresentate *In portineria* e *Caccia alla volpe* (quattro recite), mentre *Rose caduche* ha all'attivo soltanto una recita postuma.

⁸⁰ Allo stesso Verga non sfuggiva lo squilibrio tra i due bozzetti, che pure aveva concepito come momenti complementari di un dittico unitario e che voleva appaiati nella recita. In fase di stesura, egli scriveva alla Sordevolo: "sto rifacendo adesso l'altra commediola [*La caccia alla volpe*], che voglio riesca il meglio possibile, onde non scapiti troppo al confronto della prima" (G. VERGA, *Lettere d'amore...*, n. 113).

lo scrittore non è più impacciato dalla responsabilità di ottemperare al programmato ciclo dei *Vinti*. Riproponendo la medesima situazione del breve testo narrativo nell'ambito della sua drammaturgia, egli in definitiva ha potuto concederle maggiore approfondimento e sviluppo.

Certo, i mezzi dovevano essere adeguati al nuovo genere: il bilancio del rapporto parola-azione si inverte decisamente a favore del secondo elemento, e non poteva essere diversamente, dato che il teatro verista, a onta della sua carica anticonvenzionale e innovativa, resta un teatro «aristotelico», dove ciò che conta è il *mythos*, l'intreccio effettivamente agito, mentre il discorso riveste un'importanza sussidiaria. L'inversione di tendenza è perseguita con grande rigore, a costo di non indifferenti rinunce; tuttavia, non sempre si recupera, sotto il rispetto drammaturgico, la perfetta tenuta della stesura narrativa. Anzitutto, proprio a causa della flagrante, ossessiva oltranza gestuale. Giocano qui sfavorevolmente le inerzie ereditate dalla precedente produzione teatrale verghiana. Il teatro verista, di cui Verga stesso era l'artefice, il maestro riconosciuto, doveva riuscire brusco e sanguigno, pittura di temperamenti violenti e risoluzioni drastiche: tale, almeno, era l'immagine che il pubblico se n'era formata⁸¹. E non è improbabile che Verga, bisognoso di successo dopo il lungo silenzio narrativo, condiscendesse a un certo tipo di attese e si decidesse a introdurre forzature che riecheggiano esiti già esperiti e noti, ripetendo se stesso per accattivarsi l'approvazione del pubblico. Lollo che rientra col fucile spianato prima che cali il sipario, ad es., può ricordare Nanni Lasca intento a brandire furiosamente la scure contro la gnà Pina. Vi sarà

⁸¹ A proposito del successo di *Cavalleria*, l'Ojetti si domandava fino a che punto avessero influito "la violenta rarità e stranezza dei tipi, così che per molto tempo e per molte menti superficiali tutta la Sicilia parve fotografata nel gesto di Turiddu che morde l'orecchio a compar Alfio" (cit. in N. Tedesco, *Il cielo...*, p. 9).

stata, inoltre, la volontà di rafforzare il chiaroscuro con *La caccia alla volpe*, in cui tutto è consumato dietro la cortina di una impeccabile disinvoltura, e i contendenti si limitano ad un reciproco caustico motteggio. Tuttavia, nel bozzetto contadino, per l'intemperanza delle pose si fanno assai ristretti i margini del gioco allusivo, che doveva rimanere una delle dimensioni salienti della *pièce*, ma si fa in molti luoghi forzato e improbabile. Il senso manifesto di parole e atti, nel primo duetto, è sottoposto a una usura fortissima, si regge a malapena, a volte non si giustifica più senza il ricorso al suo corrispondente sotterraneo. È problematico, ad es., attribuire una qualche verosimiglianza al fatto che il pastore si mette a frugare la stanza armato per cercare un bastoncino di legno. Resta arduo per converso spiegare perché, nonostante la patente disposizione persecutoria di Lollo, Mariangela e Bellamà si interrogano a lungo sui suoi moventi. La dilatazione della scena, rapidamente scorciata nella novella, era inevitabile, ed è evidente anche l'intenzione dell'autore di creare un *crescendo*, dal dubbio alla certezza, con la successiva conflagrazione del brutale diverbio fra i due; ma necessitavano maggiori giustificazioni sul piano dell'intreccio.

Peraltro, l'acquisito assunto regionalistico di riprodurre fedelmente sulle scene un determinato costume locale, con le sue norme e i suoi statuti comportamentali, finiva per ridimensionare la novità del protagonista, fatto in parte rientrare nel ruolo, ormai vulgato a partire da *Cavalleria*, del marito vilipeso a cui spettava di diritto, anzi era imposta, una faida sanguinosa, giusta le prescrizioni dell'onore siciliano. La contiguità stessa con il bozzetto aristocratico e continentale⁸² spingeva a privilegiare lo studio sociale e di costume e a realizzare, annacquando le caratteristiche individuali, l'alternativa lupi-volpi, col porre fianco a fianco i ruoli del consorte

⁸² *La caccia alla volpe* è ambientata nei dintorni di Roma.

possessivo e dell'amante disinvolto, per il quale invece la gelosia è una infrazione al codice dell'uomo di mondo e di spirito e semmai un espediente galante in più per variare l'abitudinario *fair play* privo di sorprese. Lo scrittore si preoccupa dunque di giustificare Lollo, al fine di cancellare quel tanto di gratuito che poteva comparire nella primitiva formulazione novellistica. Ciò viene realizzato in due modi: anzitutto con l'evidenziare la meschinità degli antagonisti, prima lasciati in ombra, nei quali si travasa parte della negatività già concentrata massicciamente sul protagonista (e ciò vale a sgravare quest'ultimo da quel carico di responsabilità che gli era precedentemente attribuito); e inoltre, con l'accreditare le buone ragioni del consorte immeritadamente offeso. E non conta tanto il fatto che Lollo senta il bisogno di recitare una non richiesta *apologia sui*, sotto specie di amaro commento alle vicende di Neli Musarra⁸³, dal momento che proprio il suo rivale si improvvisa assertore della sua eccellenza morale rispetto alla donna⁸⁴. Il pastore, insomma, si appiattisce, la sua malvagia demiurgia è meno lontana dai canoni consentiti della ritorsione maritale. Per omologarlo ulteriormente gli si crea perfino un *alter ego*, Neli Musarra, colpito dal medesimo oltraggio e coinvolto nell'esecuzione finale. Una spia linguistica del reinserirsi di Lollo negli schemi comportamentali del mondo contadino è il ricorso ai proverbi, che d'altra

⁸³ LOLLO. Ah Gesù? Avere una donna ch'è tutto per un pover'uomo... e tenerla in palmo di mano... e darle il sangue e la pelle perché se ne faccia scarpe... e vedersi poi cambiare pel primo che la vuole!... (*La caccia al lupo. Bozzetto scenico* cit., p. 137).

⁸⁴ BELLAMA. Tu sfacciata! Ti mettevvi sulla porta e mi ridevi!... con un marito che non te lo meritavi, e lo cambiavi pel primo che passava!... (Ivi, p. 140). La somiglianza delle espressioni di Lollo e Bellamà implica la comune adesione ad una più generale mentalità in cui si riconoscono entrambi, e ne segna il riavvicinamento. Ciò significa che Lollo è sempre meno una figura *sui generis*, e può essere omologato ad un determinato ambiente.

parte segna un impoverimento delle sue risorse fatiche, lo attira nell'area del conformismo espressivo⁸⁵.

Il drastico contrasto della novella, ove è ipostatizzata la radicale antinomia persecutore-vittime, viene attutito e sfumato in vista di una redistribuzione di responsabilità a carico di Bellamà e della complice, duramente messi sotto accusa. La loro depressione etica riabilita Lollo, adesso presentato senz'altro come esecutore di una giustizia rusticana. In questo modo, però, le acquisizioni originali della novella rischiavano di rimanere espunte. Non è un caso se Verga, ritornando più tardi sulla redazione delle "Grazie", ne confermasse la primitiva disposizione, cassando anzi qualche tratto, vistosamente fruito dal bozzetto, che poteva turbarne la fisionomia⁸⁶.

⁸⁵ MARIANGELA. Io male non he ho fatto, LOLLO. Meglio: male non fare paura non avere (ivi, p. 137); MARIANGELA. (...) Venite a letto piuttosto... con questo freddo!... sentite? LOLLO. A letto?... No... No... grazie tante!... Prima... No! a letto no!... Chi dorme non piglia pesci... (*ibidem*).

⁸⁶ Ricordiamo che il passo in cui Michelangelo si atteggiava a tutore delle sorti dell'adultera smascherata viene cancellato. Al personaggio si condona in questo modo l'imputazione dell'ipocrisia e lo si riconduce, senza ulteriori sfumature peggiorative, alla parte di vittima.

ALFONSO LEONE

NON ALVEARI MA SEDIE DI VIENNA
NEL SALONE DI CASA TRAO

Antonio Mazzarino, latinista e filologo, ha recentemente richiamato l'attenzione sugli «alveari coperti di drappo nero», che (in occasione del battesimo della piccola Isabella) arredavano «torno torno» la sala grande, «ancora parata a lutto, qual'era rimasta dopo la morte di don Diego»¹, chiedendosi cosa mai ci stanno a fare in quel luogo gli alveari², o piuttosto com'è avvenuto che abbiano essi potuto sostituire i «seggjoloni antichi» di cui l'autore del romanzo parla alcune pagine prima³, e sui quali avevano preso posto «seduti intorno» i parenti, subito accorsi alla morte di don Diego.

Mi pare che l'illustre filologo e amico rischiarì la questioncella verghiana attraverso una tale ampiezza d'indagini, con una diligenza così scrupolosa, che sarebbe vano sperarne maggiori; e credo anche che egli abbia definitivamente bandito ogni dubbio che la voce *alveari* possa esser dovuta a un errore di stampa, come si è più volte prospettato. Non mi pare tuttavia che riesca a trovare (è

¹ *Seggjoloni e alveari nella sala grande di casa Trao*, in *Scritti offerti a G. Raya dalla facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, Roma, 1982, pp. 327-352.

² *Mastro-don Gesualdo*, ed. Treves, 1889, II, 5, 15.

³ *Ivi*, II, 3, 31 e 34.

lui stesso d'altronde che lo confessa, parlandoci dei suoi vani tentativi presso il Pitrè e il marchese di Villabianca) una qualche documentazione per asserire che quegli alveari sono, come lui crede, alveari veri; questo vuoto anzi di documentazione, questa assenza totale di testimonianze su una pretesa tradizione (la sostituzione cioè delle sedie con alveari in occasione di lutti) mi spinge a ritornare sul piccolo problema, nella speranza di proporre una più convincente soluzione.

Mazzarino si fonda, direi, unicamente (se si eccettua quel legame «api-morte» che ricorre nel folclore di taluni paesi europei; ma siamo ancora ben lontani dalla sostituzione degli alveari ai seggioloni dei salotti!...) su una nota di cui Willem François de Jonge correda la sua traduzione olandese di *Mastro-don Gesualdo*: «In Sicilia, in occasione di funerali solenni, anticamente presso le famiglie importanti si usava preparare, per gli invitati, delle arnie invece di sedie. L'origine e il significato di questa antichissima usanza, comunicatami dallo stesso autore, non li ho potuti scoprire».

Ora, a parte quell'*invitati* (ma *invitati* a che?) che il Verga, conscio delle abitudini isolate, non ci pare avesse potuto suggerire, anche se il Verga avesse realmente informato il suo traduttore olandese di questo rito della sostituzione degli alveari alle sedie, non essendo esso confortato neppure da un solo riscontro (ed è davvero curioso che ne fosse depositario solo il Verga, mentre esso era ignoto del tutto ai conterranei del suo tempo!), noi dubiteremo della serietà dell'informazione. Ma noi siamo anche persuasi, e proprio per quella luce che Mazzarino proietta sui rapporti epistolari del Verga circa la traduzione olandese del *Mastro-don Gesualdo* e sull'atteggiamento da lui costantemente tenuto, in particolare, verso chi gli chiedeva qual era il significato della voce *alveari* nel luogo citato del romanzo, che questa informazione non poté mai esserci stata.

Intanto, non esistette una relazione epistolare diretta tra Verga e W. F. de Jonge, scrivendo per lui allo scrittore catanese l'olandese Malvina Twiss Suermondt e probabilmente anche Roberto Giusti,

pretore di Dicomano. Inoltre, in questo scambio di lettere, può darsi che il Verga si sia limitato ad escludere quei «significati speciali» o l'«errore di stampa» che i suoi amici corrispondenti sospetavano, riconfermando la lezione e il valore semantico di *alveari*; e può darsi anche che W. F. de Jonge, considerando la voce *alveari* nel suo significato letterale, e trovandola naturalmente diversa dai *seggjoloni* che la logica richiedeva, si sentisse autorizzato, dietro la riconferma verghiana di *alveari*, ad appianare il divario con una piccola concessione alla fantasia («anticamente presso le famiglie importanti...»). Ma la voce potrebbe essere stata suggerita al Verga da un accostamento analogico, e anche in questo caso, se richiesto sull'esattezza di essa, non avrebbe potuto che confermarla.

Possiamo forse render più esplicito il nostro discorso mediante il seguente paragone. Nel *Gelsomino notturno* il Pascoli scrive: «La Chiocchetta per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle». Il nome contadino delle Pleiadi (*Chiocchetta* appunto) mette dunque in moto la fantasia del poeta, il quale vede il cielo stellato come un'aia di pigolanti pulcini. Ebbene, se qualche lettore avesse avanzato dubbi sull'esattezza della voce *pigolio*, chiedendo per es. al poeta se non dovesse per caso leggersi *tremolio*, egli avrebbe potuto salvare l'analogia solo riconfermando la prima lezione. Come appunto faceva il Verga coi suoi *alveari*. Ma c'è di più.

Ritenendo ovviamente che cogliere l'analogia dovesse essere affidato all'intelligenza dei lettori, Verga tergiversava di fronte alle espresse domande di questi. In una lettera del Giusti all'autore del *Mastro-don Gesualdo* si legge: «La di Lei gentilissima 21 corrente non risponde veramente alla mia domanda di natura essenzialmente linguistica diretta a stabilire il significato della parola 'Alveare' nella frase citata»; parole dalle quali Mazzarino opportunamente evince che «al Giusti che aveva bussato a cuori il Verga avesse risposto a picche».

Per tutte queste considerazioni a me pare di dover categoricamente escludere che il Verga avesse dato al traduttore olandese (sia pure indirettamente) quell'informazione che l'altro ritiene di

aver ricevuta. Ancora verso la fine della vita, il Verga, rispondendo all'amico Alessi Di Giovanni (a Noto), e quasi che il problema gli fosse posto allora per la prima volta, scriveva: «Grazie, Egregio e Caro Amico, La ringrazio appena e come posso. Ho riscontrato io pure a pag. 186 quegli *alveari (?) coperti di drappo nero* che non so spiegarmi, e non so cosa vogliano dire e come siano sfuggiti a me e all'editore. Ne prendo nota per avvisare al caso l'editore della nuova edizione e lasciare quelle *api* a quello delle prime».

Mazzarino pensa che la memoria «in quam primam senectus incurrit» lo tradiva; io invece (a parte il fatto che i vecchi di solito le cose del momento dimenticano, ma le antiche ricordano) vedo nella risposta del Verga un'ostinata persistenza sul fare tergiversante di sempre. Sta di fatto, comunque, che nulla egli fece per non trasmettere all'editore della nuova edizione (il Bemporad) quelle *api* che, almeno a parole, diceva di voler lasciare solo all'editore (il Treves) delle prime.

È ovvio che i commentatori, intendendo superare l'aporia *seggioloni/alveari*, parlino di sostituzione dei primi coi secondi. Ma il concetto «sostituzione» è solo dei commentatori; non (si badi!) del Verga, il quale, guardando le cose con occhi di poeta o con la mentalità elementare (che spesso è lo stesso) degli attori dei suoi romanzi, vede gli *alveari* nei *seggioloni* della sala grande: identifica insomma gli uni con gli altri e, sfumando in questo modo l'aporia, non ha di conseguenza bisogno di parlare di sostituzione.

Per convincersene, basta rifarsi al manoscritto inviato alla "Nuova Antologia", la quale per prima pubblicò, a puntate, il romanzo. Dal manoscritto (oggi conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania) risulta evidente ciò che il Verga scrisse in un primo momento e come successivamente corresse. Scindendo qui le due stesure, che nel manoscritto sono ovviamente sovrapposte (con tagli sull'originaria, che viene rifiutata), abbiamo (i corsivi sono miei):

I

la grande sala parata ancora a lutto, *i favi da miele* coperti di drappo nero che servivano di scanni, com'era l'uso delle famiglie antiche;

II

la gran sala parata ancora a lutto, *le scranne* coperte di drappo nero, com'era l'uso delle famiglie antiche.

I favi da miele che servivano di scanni (che passeranno in seguito ai più sbrigativi *alveari torno torno* [scil. nella sala]) rappresentano dunque l'immagine prima e più spontanea suggerita al Verga dai seggioloni. Appena (impensierito probabilmente dall'arditezza dell'immagine) ha l'autore un momento di ripensamento, dice *scranne* senz'altro, e non più *favi che servivano di scanni*. Ma da questi rilievi si deduce che, se i termini sono intercambiabili, *scranne* e *favi da miele* sono la medesima cosa. Che è quanto dire che per Verga non c'è sostituzione di un oggetto con un altro, ma coincidenza o identità.

Scambi di vocaboli (come potrebbe esser quello di *favi/scranne*) suggeriti da un accostamento analogico non sono del tutto eccezionali, non dico nella lingua dei poeti, ma persino nel parlare quotidiano. Viaggio una volta, di buon mattino, su un autobus, per terre non molto lontane da quelle del *Mastro-don Gesualdo*; e, ad una fermata, vidi scendere una squadra di contadini, con le zappe sulle spalle, che si avviavano al lavoro. Sentii allora uno dei passeggeri rimasti celiare sulle *penne stilografiche*, di cui ciascuno di quelli era fornito. A fini scherzosi la denominazione dell'oggetto più nobile (la penna) si era potuta scambiare con quella dell'oggetto più spiccatamente plebeo (la zappa), grazie appunto a un accostamento analogico che li vedeva entrambi come strumenti di lavoro. Ancora in Sicilia, entro certi ambienti e con tono solitamente scherzoso, ho sentito chiamare *pulcini* (per una vaga somiglianza di aspetto) gli sputi catarrosi, e *bombe* (perché dure come bombe) le

mandorle, il cui mallo non si stacca ancora facilmente dal guscio. Che ci sarebbe dunque di strano se un procedimento analogico (la cui origine ci proponiamo di chiarire) avesse suggerito al Verga lo scambio di *scranne* con *favi*?

A sviare lo studioso da un'interpretazione analogica dei *favi* (poi divenuti *alveari*) o, meglio, a legarlo al significato letterale della parola, avrà forse contribuito un'errata attribuzione dell'inciso *com'era l'uso delle famiglie antiche*, presente nelle due stesure riportate sopra, e continuato fino nell'edizione definitiva, che è la seguente:

La sala stessa era ancora parata a lutto, qual'era rimasta dopo la morte di don Diego, coi ritratti velati e gli alveari coperti di drappo nero torno torno per i parenti venuti al funerale, com'era l'uso nelle famiglie antiche.

L'inciso viene riferito alla funzione che i *favi* o *alveari* svolgevano nella sala ([*favi*] *che servivano di scanni, com'era l'uso delle famiglie antiche*, [*alveari*] *torno torno per i parenti venuti ai funerali, com'era l'uso nelle famiglie antiche*), e si conclude che uso delle famiglie antiche era quello di sostituire, in occasione di lutti, gli scanni con gli alveari. Ma si tratta di un riferimento errato.

La coscienza dell'arditezza dell'immagine («i *favi* coperti di drappo nero», «gli *alveari* coperti di drappo nero») spinge invero l'autore, volta per volta, a un chiarimento («[*favi*] che servivano di scanni», «[*alveari*] torno torno per i parenti venuti al funerale»), che viene a trovarsi accostato all'inciso *com'era l'uso delle famiglie antiche*. Ma la vicinanza non significa che l'inciso *com'era l'uso...* debba necessariamente riferirsi all'appendice chiarificatrice, e quindi alla pretesa sostituzione degli scanni con gli alveari. Nella struttura del periodo l'appendice chiarificatrice può sentirsi benissimo un po' in ombra, quasi fra parentesi («i *favi* da miele coperti di drappo nero [che servivano di scanni], com'era l'uso delle fami-

glie antiche»), e l'inciso *com'era l'uso...* riferito alla «copertura con drappo nero», che è informazione costante di tutte le stesure o redazioni.

Che sia questo, anzi, il modo di sentire dell'autore, lo dimostra in maniera inconfutabile la correzione da lui apportata al già ricordato manoscritto per la «Nuova Antologia», attraverso cui i *favi che servivano di scanni* scompaiono, mentre l'inciso viene mantenuto: non può dunque che riferirsi alla consuetudine delle coperture: «*le scranne coperte di drappo nero, com'era l'uso delle famiglie antiche*».

In verità, uso delle famiglie antiche non era quello di sostituire alveari ai seggioloni della sala grande, bensì quello di velare, in occasione di lutti, e seggioloni e ritratti di drappo nero.

Resta ovviamente da vedere come i seggioloni suggeriscono al poeta l'immagine dei *favi* (poi divenuti *alveari*, che i *favi* nel loro interno contengono), ossia qual è la scintilla da cui nasce il procedimento analogico. Ma non bisogna anzitutto dimenticare che tale immagine non è legata alle sedie comuni, alle umili seggiole in cui capita a volte d'imbattersi nelle varie stanze del palazzo, ma solo ai «*seggioloni antichi*»⁴ della sala grande: seggioloni quindi di un certo stile e di qualche lusso, quelli che Mazzarino ritiene «*unici superstiti testimoni*» (con le dorature degli stucchi, le carte della lite e l'albero genealogico) di una fortuna ormai tramontata.

Orbene, penso che qualunque lettore conosca le sedie cosiddette di Vienna, comprendenti in senso lato tutte quelle col sedile di «*finocchietto*» (come almeno in Sicilia si dice) o di strisce di canna d'India, di cui è caratteristica l'intrecciatura a fori pressoché esagonali, i quali inconfondibilmente richiamano alla mente le fitte cel-

⁴ Ivi, II, 3, 34.

lette dei favi, che le api costruiscono dentro le arnie. Non mi stupisco quindi che la fantasia del Verga (che di favi doveva essere esperimento, essendo allora a Vizzini fiorente l'apicoltura) sia stata messa in moto da questa somiglianza: tanto più che essa è colta talvolta anche fuori del campo delle sedie, riflettendosi nel parlare corrente. *Nido d'api* è per es. detto un tessuto di cotone con disegno a cellette (quadrate o esagone) come il favo delle api; *brisca* (ossia 'favo') è chiamato, in qualche comune del Catanese, il «formaggio con occhi» (cfr. *Vocabolario Siciliano* a cura di Piccitto); *favo* è stato per qualche tempo denominato (se l'espressione entra nella 7ª edizione dello Zingarelli) il radiatore cellulare delle automobili.

Per esprimere l'immagine balenatagli alla mente, il Verga dice prima *favi da miele*, per chiarezza aggiungendo che *servivano di scanni*, appunto perché era arduo per il lettore cogliere l'analogia; successivamente, temendo per un momento di riuscire (anche così) oscuro, rinuncia ai *favi*, e chiama il mobile col suo vero nome (*scranna*); successivamente ancora ritorna all'immagine iniziale, usando tuttavia *alveare* che, mentre è comprensivo dei *favi* (che nel suo interno contiene), non ha tuttavia la consistenza pastosa di questi, la quale necessariamente distoglie il lettore dal pensare a una sedia... Supporre d'altra parte che dalla campagna si trasportassero in salotto, in occasione di funerali, delle arnie vuote, significherebbe, a mio avviso, non dare alcun peso alla lezione *favi*, che è invece quella originaria e più genuina, esprime un'immagine certamente non distrutta dal successivo termine *alveari*.

Un Verga che nella *Roba* chiama ironicamente *biscotto* il cibo che Mazzarò è costretto a passare ai suoi mietitori la mattina; un Verga che nei *Malavoglia* chiama senz'altro il mare *il vecchio brontolone*, poteva benissimo quindi, seguendo un processo analogico affine, chiamar *favi* o *alveari*, probabilmente fra il serio e l'ironico, i pomposi seggioloni della sala grande.

Le sedie di Vienna hanno sempre costituito, rispetto alle normali, il lusso di una casa, ed è comprensibile che anche in quella

dei Trao, ne attestassero ancora la tramontata fortuna. Alcune potevano ripetere nella spalliera l'intrecciatura a cellette o a nido d'api del sedile, come mi par di vedere per es. in una figura dell'*Enciclopedia Italiana*⁵ che ne presenta una del 1780 circa, e non sarei invero alieno dall'immaginare affini a questa i seggioloni dei nostri Trao.

Anche a prescindere dalle conclusioni cui ci conduce l'analisi linguistica, la tesi che noi proponiamo all'attenzione degli studiosi ci sembra assai più credibile dell'altra degli alveari veri: sia perché indipendente dalla presupposizione di una tradizione, che sembra viceversa di non essere mai esistita (la sconosce anche il Di Giovanni, che è contemporaneo e conterraneo del Verga, né questi, rispondendogli, gliela ricorda); sia per il non eccezionale ritorno, attraverso la terminologia, dell'immagine dei favi (come abbiamo visto), se un oggetto presenta un disegno a piccole celle.

L'unica difficoltà per la nostra spiegazione potrebbe forse costituirsi, agli occhi di alcuni, il passo in cui è detto che donna Sarina Cirmena, accorsa alla morte di don Diego, si lascia cadere «sul seggiolone di cuoio in mezzo ai parenti riuniti nella gran sala»⁶. Ma una difficoltà essa non è. A parte il fatto che era del tutto possibile che seggioloni di cuoio si mischiassero ad altri di finocchetto, non bisogna dimenticare che logica artistica e logica razionale procedono su binari diversi. La fantasia del poeta può insomma aver visto la zia Cirmena accasciarsi su un seggiolone di cuoio, e successivamente (e indipendentemente da questo fatto) sedie di Vienna esser velate di nero secondo l'uso delle famiglie antiche. Nel parlarci occasionalmente dei mobili di casa Trao dobbiamo insomma esser paghi che il Verga ce li presenti quali di volta in volta li vede la sua fantasia d'artista; non possiamo pretendere in lui la coerenza e lo scrupolo di chi fa un inventario.

⁵ Vol. XXXI, tav. LV.

⁶ II, 3, 31.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA*

* In attesa che la Redazione degli "Annali" possa organizzare una RASSEGNA BIBLIOGRAFICA sistematica, com'è nei suoi disegni, i primi numeri conterranno ciascuno una rassegna tematica di raccordo. S'inizia con la prima dedicata a De Roberto.

Bibliografia derobertiana (1981-1983)

a cura di Antonio Di Grado

V'è, in certi "ritorni" ormai periodici di De Roberto dopo decenni di totale oblio, una sorta di necessità storica, governata da un determinismo sul quale non avrebbe avuto dubbi, per primo, lo stesso De Roberto, che con il ferreo determinismo positivistico intrattenne, come è noto, qualche fruttuoso commercio.

Diamo un'occhiata alle date. La prima stagione della ritrovata fortuna critica dell'autore dei *Vicerè* coincide con gli anni Sessanta: la monografia di Spinazzola è del '61, nel '63 Tedesco scrive i primi suoi saggi derobertiani; e nel '72, al culmine di quella stagione, escono *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto* di Carlo Alberto Madrignani e *Strutture conoscitive e invenzioni narrative* di Natale Tedesco.

Gli anni Sessanta, dunque: uno spartiacque decisivo della nostra storia, un momento di vertiginosa modernizzazione ma anche di prima messa in opera d'un sapere critico, deciso a sbarazzarsi delle risorse teleologiche e apologetiche dello storicismo e a mettere in dubbio, già sul nascere, le magnifiche sorti e progressive delle trasformazioni in atto. In quella stagione, e sulla scia di fresche – e al limite fuorvianti – letture gattopardesche, opere come *I Vicerè* dispiegano finalmente tutto il loro potenziale corrosivo di demistificazione, di critica dei Valori, di messa in questione d'una pretesa continuità storica funzionale solo alla perpetuazione del dominio.

La seconda stagione è quella odierna. E se oggi De Roberto riconquista finalmente il posto che gli compete, ci piace pensare che ciò avvenga sull'onda di quel vituperato "riflusso" che altro non è che ritorno alla pratica salutare del dubbio dopo anni di incontinenze ideologiche e di sbornie palingenetiche.

Il costume della scepsi sistematica e della diffidenza postideologica era stato familiare a De Roberto, che grazie ad esso attraversò indenne una scena politico-culturale che sembrava esaurirsi nelle opposte lusinghe d'un positivismo ingenuo e corrivo e d'un chiassoso e provinciale estetismo. Erano gli anni in cui maturava quel processo irreversibile di "disincantamento del mondo" di cui parlerà Max Weber e di cui l'opera di De Roberto è profondamente segnata: e quell'opera,

accanitamente attestata su una caparbia volontà di leggere la realtà senza le comode lenti delle ideologie ottocentesche e primonovecentesche, incontra oggi, finalmente, i suoi lettori ideali, anch'essi sufficientemente disincantati, anch'essi disposti alla scommessa di una conoscenza orfana di rassicuranti "fondamenti" teoretici.

E inoltre s'è realizzata, oggi, un'altra condizione, necessaria per consentire quell'incontro: e cioè l'abbandono di tutta una serie di pregiudizi estetici legati a quell'idea ormai improponibile di "letteratura pura" che, insieme con un sostanziale conservatorismo conoscitivo, aveva finora condannato all'oblio De Roberto anche presso certa cultura "progressista". Riassumendo i termini della questione, si può dire dunque che "la narrativa impura di De Roberto vuole, invece, un lettore aperto, libero, eterodosso, non convenzionale".

Sono, queste che abbiamo appena citato, parole di Natale Tedesco; e si leggono nell'introduzione alla sua recente monografia *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico* (Palermo, Sellerio, 1981). E in questo volume, con cui Tedesco corona la sua antica e strenua fedeltà all'opera derobertiana, si possono agevolmente ravvisare alcuni incontestabili punti fermi, tali da metter ordine in più d'una *querelle* critica sulla letteratura di fine secolo. Secondo Tedesco, infatti, l'opera derobertiana, frutto di una crisi interna (e dunque estranea alle chimere dell'incipiente irrazionalismo) della cultura positivistico-naturalistica, travalicò decisamente quella cultura, anticipando certi esiti pienamente novecenteschi del "realismo analitico" grazie al suo inesausto razionalismo critico (e autocritico), alla sua "premeditata volontà espressionistica", a quella "struttura saggistica, discorsiva e gnoseologica" che, insieme con una scrittura arditamente incline al plurilinguismo, poteva cogliere meglio del monolinguismo lirico-evocativo di un Verga le contraddizioni e la crescente complessità del reale. Sottratto finalmente alla rigida ipoteca della cosiddetta triade veristica, De Roberto è consegnato da Tedesco al Novecento, alle sue "culture della crisi" e alla storia del romanzo moderno, che dalla narrativa dei rapporti causali oggettivi si volge alla "narrativa del relativismo" anche per il tramite della "soggettività dilemmatica derobertiana".

I prodromi di quella rivoluzione copernicana, che investe tanto il versante conoscitivo quanto quello della tecnica narrativa, si possono cogliere già nel *Raeli* e nelle prime raccolte di novelle, dove la tecnica, portata alla luce e analizzata da Tedesco, del "riporto interno dei dati esterni" serve a esprimere, nei tratti espressionisticamente deformati d'un mondo che progressivamente sarà ridotto all'urlo inarticolato dei successivi esiti del "secondo sperimentalismo derobertiano", una "concezione mondana" negativa se non addirittura nichilistica, di matrice leopardiana ma ancor meglio imparentata con Baudelai-

re e con Nietzsche. Ma non d'una protesta metastorica si tratta, bensì (e l'impianto compiutamente "politico" di opere come *I Vicerè* e *L'Imperio* sta a documentarlo) di una ideologia societaria ostinatamente volta al ripensamento di una storia che tuttavia, una volta consumata la rottura con l'epica risorgimentale e perfino con la sua estrema e disincantata variante mastrodongesualdesca, appare tutta negativa e dominata da cieche e trasformistiche "volontà di potenza".

Un documento esemplare di questo tormentato rapporto con la storia ci viene ora offerto dall'industria editoriale, finalmente disposta a rimuovere De Roberto dai polverosi scaffali dei minori e degli epigoni (oppure di certi "libri-monumento" troppo datati e dunque illeggibili) e a riciclarlo nelle imponenti tirature e nelle lucide e squillanti copertine dei tascabili.

Ci riferiamo a un recente Oscar Mondadori, che ripropone il romanzo parlamentare *L'Imperio* a cura (e con una acuta introduzione) di Carlo Alberto Madrignani, che è come dire dell'altro protagonista della riscoperta derobertiana. Di fronte a quel "libro terribile" (come lo stesso autore lo definiva) e drammaticamente irrisolto, capace ancor oggi di turbare e irritare, Madrignani – non nuovo a quest'impresa, nè a fare i conti in genere con l'antiparlamentarismo *fin de siècle* (si veda fra l'altro la ricca silloge *Rosso e nero a Montecitorio*, da lui stesso curata e pubblicata da Vallecchi) – non si limita alla *lectio facilior* dell'analisi ideologica ma scava più a fondo, nella radicalità senza appello di una nichilistica critica dei Valori, nell'ambiguità di chi ha scontato "la doppiezza di tutte le posizioni e la falsità di tutti gli enunciati" ma proprio per questo può subire la fascinazione di tesi estreme e antitetiche, nel relativismo scettico che travalica il diffuso e generico "rigetto della politica" per attestarsi sul terreno della "critica della stessa possibilità di assumere posizioni politiche".

Allo stesso Madrignani, del resto, si devono altri preziosi (e altrettanto recenti) sondaggi nella stessa direzione: è il caso dei saggi *Pensiero politico e "vissuto politico" in Federico De Roberto* (in AA.VV., *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo, 1980), *Federico De Roberto, l'inattuale* (in "Belfagor", 31 maggio 1981), notevole per l'esatta collocazione – sia pure in disparte e con una forte carica di "inattualità" – di De Roberto nella "crisi della ragione" di fine secolo e per l'individuazione delle differenze fra il "racconto obliquo" dei *Vicerè* e la scommessa più diretta con la realtà politica dell'*Imperio*, e infine *Retorica e rettorica dei discorsi politici di Consalvo* (in "Galleria", gennaio-agosto 1981), in cui si indaga acutamente il nesso retorica-ideologia nei due discorsi pubblici di Consalvo Uzeda: il comizio elettorale dei *Vicerè* e la conferenza antisocialista dell'*Imperio*. Nello stesso numero di "Galleria", interamente dedicato a De Roberto e curato da Sarah Zappulla Muscarà, vanno segnalati

i saggi di Gianni Grana, Giorgio Santangelo, Riccardo Scrivano, Natale Tedesco, E. P. Burrows, J. P. De Nola, R. Perroud, I. P. Volodina e della stessa Zappulla Muscarà.

Al settore tutt'altro che secondario del teatro derobertiano (con le scene l'autore intrattenne, come è noto, un rapporto non privo di drammaticità e di esiti incerti, ma capace altresì di dar vita a un piccolo capolavoro come *Il Rosario*) è dedicato un altro Oscar Mondadori, anch'esso dato alle stampe nel 1981, che di quella produzione teatrale raccoglie i testi esemplari: il già citato *Rosario, Il cane della favola, La strada maestra, La tormenta*. L'agile volumetto è corredato da un'introduzione di Natale Tedesco (che al teatro di De Roberto ha recentemente dedicato un denso capitolo del suo *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida, 1980) e dalle accurate note ai testi di Vincenzo Licata (che sullo stesso argomento si è cimentato nel saggio *Il teatro di Federico De Roberto*, in "Nuovi quaderni del Meridione", gennaio-marzo 1980). A questi scritti, infine, va aggiunta la monografia di Vincent J. Cincotta, *De Roberto commediografo* (Catania, Tringale, 1980).

Non meno decisivo, anche se finora meno frequentato, è infine il settore degli studi su De Roberto critico letterario e pubblicista. Sulla collaborazione al "Corriere della sera", sul rapporto intellettuale che legò lo scrittore al più prestigioso direttore di quel quotidiano, e su più d'un aspetto inedito della cultura non solo letteraria di De Roberto, getta nuova luce il carteggio con Albertini pubblicato da Sarah Zappulla Muscarà (*Federico De Roberto a Luigi Albertini. Lettere del critico al direttore del "Corriere della sera"*, Roma, Bulzoni, 1979). Un altro volume, che si deve all'autore della presente nota (A. Di Grado, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica". Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron, 1982), affronta invece le polemiche leopardiane di fine secolo, cui De Roberto contribuì con la monografia del '98 sul poeta di Recanati e con alcuni interventi giornalistici contro Max Nordau e contro quanti, fra gli allievi di Cesare Lombroso, avevano fatto appunto di Leopardi il terreno di sperimentazione dell'utopia positivista di una formalizzazione scientifica del reale e perfino dei suoi versanti più oscuri. Affrontare il "caso Leopardi" equivaleva in quegli anni, per costoro come pure per il più cauto e disincantato De Roberto, a pronunciarsi sulle prime avvisaglie della "crisi dei fondamenti" e del "disagio della civiltà" che di lì a poco avrebbero agitato le acque della cultura europea. La negatività leopardiana – sia che la si esorcizzasse come "malattia" sia che ci si sforzasse più laicamente di comprenderne le ragioni storiche – diveniva dunque un nodo da definire per spianare la strada alle "magnifiche sorti e progressive" o per rimetterle in discussione.

Altri sondaggi e altre letture si sono succeduti negli ultimi anni e mesi,

fino a questo '83 che chiude la nostra rapida bibliografia. E vanno citati anzitutto l'acuto saggio che Marziano Guglielminetti ha dedicato proprio alla monografia leopardiana (*Le rose e l'asfodelo*, sul n. 13, 1981, di "Lunario nuovo") e il ponderoso e umoroso volume che Gianni Grana, un altro fedele esegeta derobertiano, ha redatto sul maggior romanzo del nostro autore (*"I Vicerè" e la patologia del reale*, Milano, Marzorati, 1982); mentre all'*Imperio* chi scrive ha dedicato recentemente alcune "note" (A. Di Grado, *Dal riformismo autoritario all'autoritarismo senza riforme*, in "Laboratorio", n. 10-11, 1983). E non va trascurato, per finire, il duplice contributo (saggistico e insieme divulgativo) di accurate edizioni delle opere, che vanno, oltre a quelle già citate, dalla recente e già "classica" edizione dei *Vicerè* nei "grandi libri" Garzanti con ampia e intelligente introduzione di Mario Lavagetto a quella nei Classici UTET curata da Gaspare Giudice.

La riacquisizione critica di Federico De Roberto è, dunque, ormai definitiva; ma altri sondaggi e altre sintesi certamente si avvicenderanno, negli anni a venire, nel tentativo di dire una parola in più, o di fornire ulteriori notizie, sulla sconcertante disponibilità intellettuale e sulla sottile modernità di quel vecchio signore sornionamente in bilico, col suo monocolo e i suoi modi *vieux jeu*, fra Otto e Novecento.

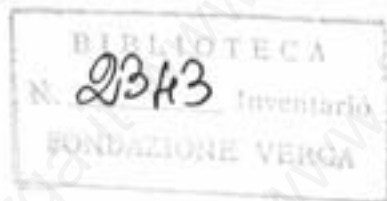
INDICE

<i>Presentazione</i>	p. 5
FRANCESCO BRANCIFORTI, <i>La prefazione dei Malavoglia</i>	» 7
FRANCESCO NICOLOSI, <i>Verga tra De Sanctis e Zola</i>	» 41
FEDERICO DE ROBERTO, <i>Romanzieri italiani: Giovanni Verga. Nota introduttiva di Antonio Di Grado</i>	» 99
SERGIO CRISTALDI, <i>Verga tra narrativa e teatro: La caccia al lupo</i>	» 133
ALFONSO LEONE, <i>Non alveari ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao</i>	» 173
 RASSEGNA BIBLIOGRAFICA	
<i>Bibliografia derobertiana (1981-1983), a cura di Antonio di Grado</i>	» 182

Direttore responsabile: FRANCESCO BRANCHFORTI
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 575
del 17-11-1981

Finito di stampare nel mese di Dicembre 1985
presso Idonea Giovanni Litografo - Catania

Fotocomposizione: Southcomp Catania



BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA FRANCESCO BRANCIFORTI

SERIE CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 Nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316
- I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti dell'II Convegno di Studi (Catania, 21-22 Nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228
- I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 Nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930
- Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310

SERIE STUDI

- COSIMO CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335
- GABRIELLA ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 320

SERIE CARTEGGI

- FERDINANDO DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 560

In preparazione:

- R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*
- W. HEMPEL, *«I Malavoglia» di G. Verga e la ripetizione come principio di struttura narrativa*, con presentazione di Giovanni Nencioni
- AA.VV., *«I Malavoglia»: le "fonti" e la loro elaborazione*, a cura di R. Luperini
- F. DE ROBERTO-G. VERGA, *La lupa, libretto d'opera*, a cura di B. Alfonzetti