

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

4

CATANIA
1987

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 PETRONIO,
GIANVITO RESTA, GIORGIO SANTANGELO, GIUSEPPE SAVOCA, MARIO SIPALA

Direttore: FRANCESCO BRANCIFORTI

Direzione e redazione:
Fondazione Verga - Piazza S. Francesco, 11
95124 Catania - Tel. (095) 348878

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

4

CATANIA
1987

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 1990 FONDAZIONE VERGA

GABRIELLA ALFIERI

**ETHNOS RUSTICANO ED ETICHETTA MONDANA.
LA GESTUALITÀ NEL NARRATO VERGHIANO**

Perché, ovunque i' mi sia, io sono Amore,
Ne' pastori non men che ne gli eroi,
E la disaguaglianza de' soggetti,
Come a me piace agguaglio. E questa è pure
Suprema gloria e gran miracol mio,
Rendere simili a le più dotte cetre
Le rustiche sampogne;

T. TASSO, *Aminta*, Prologo

1. Premessa

Tra gli istituti del discorso narrativo verghiano, i più frequentati dalla critica risultano quelli più altamente dotati di carica folclorica, siano essi a statuto paremiologico (proverbi, modi

• Il saggio che qui si ripubblica con aggiustamenti formali e aggiornamenti bibliografici, è già stato presentato come comunicazione ad un congresso verghiano tenutosi a Siracusa nell'Aprile 1981, ed è già apparso negli "Atti" relativi (*Incontri siracusani su Giovanni Verga*, Siracusa, 1983, pp. 99-141).

di dire)¹ o etnologico (nominazione e appellazione, costumanze, ecc.)². La complessa vicenda interpretativa fulcrata sui testi cosiddetti 'siciliani', e alternatasi tra vistose mortificazioni ed esaltanti celebrazioni, si è sbilanciata infatti sull'assetto linguistico, a scapito dell'aspetto extra-linguistico, relativo cioè alla comunicazione non verbale. Così è rimasta pressoché ignorata, o appena sfiorata dall'interesse degli studiosi, una delle categorie testuali più significative e articolate, la gestualità³.

Eppure la potenza stilistica e l'*ethos* dei gesti dei personag-

¹ Sul proverbio, oltre il saggio ormai classico di A.M. Cirese (*Verga e il mondo popolare; un procedimento stilistico nei "Malavoglia"*, nel vol. *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, 1976, pp. 9-32), e quello elencativo di S. Pappalardo (*Il proverbio nei "Malavoglia" del Verga*, in "Lares", 33 (1967), pp. 139-53 e 34 (1968) pp. 19-32), si veda ora il mio volume (*Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei "Malavoglia"* Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 2, 1985). Un approccio etnologico alla paremiologia verghiana si deve poi a G.B. Bronzini (*Componente siciliana e popolare in Verga*, in "Lares", XLI, 1975, pp. 255-317). Ai modi di dire è dedicato ancora un mio lavoro intitolato *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in "Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani", 14 (1980), pp. 221-95; osservazioni di stampo sociolinguistico sugli ordini discorsivi del narrato verghiano si devono a R. Ambrosini (*Proposte di critica linguistica. La dialettalità nel Verga*, in "Linguistica e Letteratura", 2 (1977), pp. 1-48).

² Sui nomignoli come figure etnologiche mi sia consentito rinviare al mio studio su *Lettera e figura nella scrittura dei "Malavoglia"*, ne "I Malavoglia", Biblioteca della Fondazione Verga, serie Convegni, n. 3, Catania 1982, vol. II, pp. 565-617.

³ La gestualità in genere, nella sua resa letteraria e teatrale, risulta poco indagata, a parte alcuni tentativi sull'epica classica e medievale, e sulla produzione narrativa e scenica francese moderna. Si vedano rispettivamente, R. JEANRÉRET, *Recherches sur l'hymne et la prière chez Virgile*, Bruxelles 1973; F. LOMMATZCH, *System der Gebarden, Dargestellt auf Grund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs*, Berlin 1910; H. U. WESPI, *Die Geste als ausdrucksform und ihre Beziehungen zur Rede*, in «Romanica Helvetica» 33 (1949), pp. 171. Anche in indagini di testi cinematografici e di opere d'arte plastica o figurativa, l'oggetto studiato rimane il codice gestuale come entità reale e contingente, ma del tutto ignorato nella sua rappresentazione e trascrizione letteraria, e nelle sue attinenze culturali. Ricerche più attendibili si hanno per comunità 'viventi', ad opera precipuamente di antropologi statunitensi (cfr. per una compiuta elencazione dei titoli sull'argomento, J. KRISTEVA - M. LACOSTE, *Bibliographie*, in «Langages» 10 (1968), pp. 132-149; il numero dell'autorevole rivista è dedicato ai linguaggi gestuali). Un notevole contributo sullo «stile gestuale» della letteratura orale si deve poi a un'antropologa francese, che ha studiato un testo Tuareg dal punto di vista dei procedimenti espressivi impiegati dal narratore (Cfr. C. CALAME GRIAULE, *Pour une étude des gestes narratifs*, in *Langages et cultures africaines*, Paris 1977, pp. 303-359).

gi verghiani ha attratto l'attenzione dei lettori, comuni e non (dove 'comuni' sta evidentemente per disinteressati, non criticamente motivati). Già Carlo Levi ne notava l'icastica immutabilità legata ad un fatalismo incombente ed autoctono:

era chiaro in ciascuno che il suo viso, i suoi gesti, le sue vicende, il suo destino erano come eternamenti fissati e eterni, non seguendo una storia individuale volontaria e capricciosa, ma uno stile e un costume a tutti comune e immutabile, brillante soltanto di grazia diversa in ciascuno. [...] la morte è sempre presente, con questo vulcano e col mare, ma è come se non ci fosse, perché il destino di quelli che rimarranno vivi sarà uguale a quello dei morti: avranno gli stessi gesti, lo stesso modo di accettare le cose, lo stesso modo di avvolgersi nello scialle e di camminare con la grazia degli animali o dei principi⁴.

Abito corporeo e abito interiore, cuciti all'*habitat* naturale, sarebbero dunque assimilati; alla perennità mitica, forse un po' troppo accentuata nella suggestiva raffigurazione leviana, bisognerà tuttavia aggiungere la perennità 'culturale', antropologica dei contesti narrativi verghiani. Alla statica e silenziosa maestosità dei personaggi immortalati ne *I Malavoglia* e nelle novelle isolate andrà allora unita la dinamica plasticità degli atti comunicativi, riconducibile a una ben definita codificazione etico-etnica.

«Gesti fissati e eterni», «stile e costume a tutti comune e immutabile» sono espressioni che, al di fuori di ogni lettura impressionistica e idealizzante, ormai inattuale, restano accettabili se adottate in un approccio etologico-folcloristico, attento cioè ai comportamenti culturalmente connotati dei personaggi. Corretta in tal senso, la lirica ma lucida analisi di Carlo Levi rende pienamente conto del sostrato etnologico e simbolico del narrato verghiano, sviscerandone la radicale evidenza popolare e demologica. Più recentemente, una più approfondita lettura dei

⁴ Cfr. C. LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Torino 1955, pp. 119-120, corsivo mio.

gesti malavoglieschi, non più 'pietrificati' ma attinenti ad una scontata 'poeticità' del testo, si deve a Tibor Wlassics, preoccupato di rilevarne la dimensione stilistica e a Giovan Battista Bronzini, interessato alla dimensione paremiologica della gestualità⁵. Più che come tratti stilistici tuttavia, i gesti narrati dal Verga⁶, si pongono come tratti comunicativi, organizzati in un preciso codice linguistico ed extra-linguistico di ascendenza culturale e infine come tratti individuanti del parlante-attore.

Vale la pena pertanto di incrementare simili letture fortemente impulsive o denotative⁷, cogliendo la pienezza significativa e quindi connotativa dei comportamenti comunicativi non verbali espliciti dalle figure create dal Verga, nella sua produzione canonica (*I Malavoglia* e novelle afferenti alla sicilianità), e in quella altoborghese, frutto non certo causale o estemporaneo di una inesausta sperimentazione di scrittura. E non è certo superfluo sottolineare in merito, l'ormai impellente necessità critica di amplificare la nozione di 'narrato verghiano', da intendersi nella sua globalità e integralità compositiva e artistica. Ancora, in rapporto al presente lavoro analitico, va detto anche che, se è cosa ovvia che testi come *I Malavoglia*, *Vita dei Campi* o le *Rusticane* siano sottoponibili ad accertamenti analitici ispi-

⁵ Cfr. T. Wlassics, *I gesti dei Malavoglia*, in "Lettere Italiane", 2 (1971), pp. 187-196; e G.B. BRONZINI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei Malavoglia*, in "I Malavoglia", cit., vol. II, pp. 637-685.

⁶ Anche i gesti specificatamente narrativi, pertinenti cioè al narratore orale, vanno integrati nel sistema culturale, e nei sottosistemi paralinguistici ad esso attinenti. Il rapporto gesto/cultura dipende poi dal rapporto gesto/lingua, rientrando a pieno titolo nelle modalità espressive non verbali specifiche di un dato ordine etno-culturale. I gesti del narratore orale avrebbero in particolare la funzione di infondere realtà agli avvenimenti raccontati, e di accattivare l'uditorio gratificandone il piacere di ascolto (Cfr. C. CALAME GRIAULE, op. cit., p. 307). L'accostamento fra letteratura scritta e letteratura orale, al di là dell'assoluto interesse metodologico, varrà, nel caso specifico a meglio definire e differenziare gesti narrati (dal Verga) e narrativi (del *conteur* Tuareg).

⁷ Un rapido resoconto della trattazione della gestualità verghiana si deve ad Wlassics, secondo il quale critica storica (Russo), stilistica (Devoto, Spitzer), ed esegetica, sarebbero concordi sulla "natura mimica e teatrale, da commedia dell'arte, dei conversari acitrezzaiani" (art. cit., pp. 187-8).

rati all'etnologia, o alle cosiddette tradizioni popolari, come attesta il solido contributo di demologi (si pensi al Cirese e al Bronzini), è cosa altrettanto ovvia che gli stessi testi si prestino ad un esame socio-etnico, volto a integrare i tratti espressivi nella pienezza comunicativa dei contesti di volta in volta inscenati dal Verga. E lo dimostrano recenti tentativi, che hanno restituito al lettore di questi anni, certamente più agguerrito rispetto alle generazioni precedenti, almeno dal punto di vista semantico-culturale, lo spessore sociolinguistico e socio-etico di alcune fra le più importanti pagine verghiane⁸.

Non sembrerà allora arbitrario tentare una lettura del narrato verghiano con strumenti critici della linguistica antropologica, nell'intento di ricostruirne la poderosa dimensione 'culturale' e la relativa rete di rapporti comunicativi, basati su un codice comune (verbale e non), e soprattutto di ricongiungerne i binari di scrittura letteraria concepita come documentazione articolata dei moduli di vita di un'intera società, conformemente alla letteratura coeva, scientifica (demologi), storica (meridionalisti) e socio-politica (basti pensare all'inchiesta Franchetti-Sonnino). Sarebbe poi ridondante insistere ancora sulla scalata ciclica dello spaccato sociale contemporaneo progettata dal Ver-

⁸ Fondamentale il richiamo a G. Nencioni, che per primo ha teorizzato l'etnificazione linguistica verghiana come risposta socioletteraria 'democratica' alla questione postunitaria della lingua italiana, e come ineguagliata soluzione espressiva al problema stilistico del verismo (nel saggio *La Lingua dei "Malavoglia"*, in "I Malavoglia", cit., vol. II, pp. 445-513). Gli studi socio-etnici sul narrato verghiano sono purtroppo tuttora limitati a tentativi isolati, che pure segnano una soglia promettente nel processo analitico di un autore tra i più fecondi della nostra letteratura. Quanto alle letture sociolinguistiche, al suggestivo saggio di Ambrosini citato alla nota 1, denso di esempi dalle novelle e dai romanzi maggiori, possono accostarsi le generiche indicazioni di F. Lo Piparo (cfr. G. VERGA, *I Malavoglia* letti da G. GIARREZZO e F. LO PIPARO, Palermo, Edigraph, 1981). Alla semantica culturale sono ispirate alcune delle letture malavogliesche (come quella di Asor Rosa relativa al capitolo II), tenute a Catania nel 1981 per iniziativa della "Società Dante Alighieri", ora stampate nel vol. *I Malavoglia di G. Verga: 1881-1981* a c. di C. MUSUMARRA, Catania, 1982. Per un'interpretazione semantica e retorica dell'*ethnos* malavogliesco mi sia concesso infine rinviare al mio volume *Lettera e figura nella scrittura dei "Malavoglia"*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983.

ga, se non si fosse tuttora costretti a riconoscere che, come s'è accennato, rimane in genere emarginata dal lavoro critico la cospicua serie di testi che esorbitano da quello che è diventato il *corpus* verghiano per antonomasia.

Se perciò sembrerà 'naturale' che testi quali *Cavalleria Rusticana* o *I Malavoglia* offriranno il maggior numero di esempi, e la più fitta tessitura di vincoli comunicativi, non dovrà stupire poi che un saggio di letteratura dell'«altro»⁹ narrato verghiano, si riveli produttivo. In particolare, come si vedrà, la novella *Dramma intimo* di ambientazione altoborghese, fonda il suo impianto scenico su una gestualità altamente sofferta e quasi impercettibile, che accompagna o soppianta il tormentato dialogo dei protagonisti.

2. Il codice gestuale.

Si rende peraltro necessaria, prima di procedere alla diretta esposizione del materiale, una premessa operativa, pur breve e schematica. L'oggetto della nostra disamina infatti sarà quello che, con tecnicismo dell'etnolinguistica, si suol definire «codice gestuale», il sistema cioè di segni non verbali convenzionali e istituzionali, atti a coadiuvare o sostituire i processi sociocomunicativi organizzati linguisticamente. In simile ordine di fattori rientrerebbero marginalmente la mimica, facciale e/o corporea,

⁹ La pregnante e tuttavia discutibile definizione si deve al Madrignani, che ha curato l'introduzione, dal titolo appunto *L'altro Verga*, a una ristampa dell'edizione originale (1884) della raccolta *Drammi intimi*, di cui poi tre novelle furono rifuse nei *Ricordi del Capitano d'Arce*, e le altre tre oblierate (Cfr. G. VERGA, *Drammi intimi*, Palermo 1979). Un felice ripescamento della tarda produzione novellistica verghiana, finalmente analizzata a fondo, si deve a C. CUCINOTTA, *Le maschere di don Candeloro*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 1, Catania 1981. Più fortuna hanno avuto, pur esaminati retrospettivamente e funzionalmente ai capolavori, i primi romanzi, a cui è stato dedicato un convegno atto a promuoverne la ricostruzione storica e sincronica, indipendentemente da analisi prospettive (Cfr. *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. 2, Catania 1981).

e la distribuzione degli spazi comunicativi, l'insieme cioè dei dati para- ed extra-linguistici indagati rispettivamente dalla *cinesica* (positure, movimenti automatici o riflessi), e dalla *prossemica* (distanze e atteggiamenti degli interlocutori e circostanze ambientali-situazionali del dialogo, ecc.). Data tuttavia la scarsa rilevanza culturale, e l'occasionalità di fondo di simili fenomeni, di contro al vigore tradizionalmente operante dei gesti comunicativi, si è preferito concentrare l'esame sul codice gestuale, che meglio si presta poi, a maggior ragione in testi letterari, a verifiche 'filologiche'¹⁰.

Fra i vari tratti narrativi ascrivibili in qualche modo alla matrice culturale folclorica, così folti nell'opera verghiana (proverbi, scongiuri, indovinelli, nessi fraseologici ecc.), i gesti si configurano nettamente come terreno fecondo di indagine, in quanto dotati di autonomia espressiva (stilistica) e comunicativa (linguistica), al punto di formare - come s'è detto più volte - un vero e proprio *codice*, con le rispettive pertinenze di emittenza (nel caso specifico duplice, del narratore interno al testo e dei protagonisti del messaggio-racconto) e di ricezione. Punteremo dunque sulla decrittazione e descrizione del codice gestuale nel narrato verghiano, ritagliandone lo spazio comunicativo interno al testo raccontato, col distinguere gesti di rinforzo o suppletivi al parlato, e gesti alternativi e indipendenti, tenendo ferma l'univocità di regole comunicative all'interno del predetto codice, e la «trascrizione» che il narratore ne ha operato. Di quest'ultimo va sottolineato infatti, al di là o meno della tanto discussa «impersonalità» verghiana, il ruolo attivamente produttivo, dal punto di vista della comunicazione anche gestuale, e non passivamente riproduttivo dell'azione. Analoga funzionalità rivestiva il *con-*

¹⁰ Come specificheremo più avanti, 'filologia' va intesa qui nel suo senso storico, o se si vuole storiografico, di verifica documentaria sulla fonte come dato giustificativo dell'opera successiva. Su simile operazione ricostruttiva, proprio in rapporto all'officina compositiva verghiana, ha recentemente insistito anche Giuseppe Giarrizzo (Cfr. la citata introduzione a *I Malavoglia*).

tastorie, opposto al *cantastorie*, l'uno creatore, l'altro lettore del testo¹¹.

I gesti dunque presentano spiccata aderenza al codice culturale, al pari di messaggi attinenti al folclore verbale, e appaiono verificabili in base alla retorica popolare, e in definitiva ai «generi» codificati e codificativi¹² della tradizione antropologica e linguistica. E si configurano come attualizzazioni di una realtà comunicativa storicizzabile e classificabile, effettivamente concretizzata nella testualità verghiana, letteraria e in parte teatrale. A distinguere gesti codificati ed attitudini dei personaggi, «modi di fare» statici e caratterizzanti, ma non dinamicamente comunicativi, interverrà il contesto. Nelle sue accezioni 'scientifiche'¹³ ed artistiche, si porrà inoltre come indice di riscontro analitico, ineludibile e assai duttile, per definire gesti didascalizzati, immediatamente evidenti, e gesti mimetizzati nel racconto, svelati dalle fonti. Un apporto consistente in tal senso verrà dalla filologia, intesa nel senso sopra precisato (cfr. nota¹⁰) di con-

¹¹ Sulla problematica del «narratore» all'interno del testo e del contesto verghiani, v. R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa 1976; sul cantastorie, v. G. PITRE, *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, 1889, voll. 4. Per il narratore orale e le sue pertinenze gestuali, si veda infine il citato lavoro della Calame Griaule. Integrati nel codice linguistico e paralinguistico, e associati all'espressività mimica, i gesti narrativi formano lo «stile orale», complementare ma diverso dallo stile letterario, situato sull'ordine linguistico e analizzabile, in testi scritti, a prescindere dall'osservazione diretta del narratore, indispensabile nell'altro caso. Le scelte comunicative di quest'ultimo presenterebbero duplice implicazione: sostituzione totale agli eroi del racconto, da lui stessi impersonati, anche gestualmente, e selezione del segno gestuale pur espressivo e rappresentativo culturalmente. I gesti «comuni», relativi al discorso ordinario, punterebbero la riproduzione dialogica nel racconto orale (Cfr. op. cit., pp. 304-5).

¹² Cfr. G. NERCIOSI, *Antropologia poetica?*, in «Strumenti Critici» 1972, pp. 242-258, ora nel volume dello stesso autore *Tra grammatica e retorica*, Torino 1983, pp. 161-175. I generi non saranno da vedersi come astrazioni linguistiche o culturali, ma come pratiche e pertinenti attualizzazioni comunicative, sincroniche e diacroniche. Combinazioni semantiche in cui si articola la significazione, e si concretizza il contenuto culturale collettivo, in forme espressive massime (fiaba e favola epica, sino al poema epico) e minime (interiezioni, giuramenti ecc.), assicurano l'integralità comunicativa di una società strutturata.

¹³ Non è il caso di fornire una bibliografia sulla nozione ormai accreditata e divulgata di «contesto». Basti un riferimento cumulativo a un'opera concretamente concepita sul rapporto espressione-situazione: J. LOTMAN, *Testo e contesto*, Bari 1980.

guaglio con le fonti costitutive del testo narrativo, e di correlativa rielaborazione stilistica verghiana del sostrato antropologico. Utilissima allora la lettura di altri testi di letteratura folclorica, quali le *Parità* del Guastella e i *Costumi ed usanze* del Salomone Marino, e, sul fronte esterno, la consultazione del *Gestire napoletano* del De Jorio, repertorio vetusto (1832), ma utilizzato perfino da moderni antropologi¹⁴.

Per *Drammi intimi*, la cui letterarietà esclude qualunque riscontro di fonti che non siano cronachistiche¹⁵, ci avvarremo invece di un criterio socio-etico più che socio-etnico, in particolare della nozione di «etichetta»¹⁶, ampliata rispetto all'accezione tradizionale di norme comportamentali della buona società, in sistema di norme contestuali e rituali di etologia comunicativa, in ambito culturale e 'acculturato'. Rarefacendosi infatti la co-

¹⁴ Le opere dei folcloristi siciliani saranno citate per esteso via via che ricorreranno nell'esposizione; quanto al De Jorio la cui opera su *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (Napoli 1832), è stata ripubblicata anastaticamente con introduzione di G. COCCHIARA (Napoli 1964), ne va ricordata l'utilizzazione da parte di un etnologo americano che ha studiato la gestualità di immigrati italo-americani (Cfr. D. EFRON, *Gesto, razza e cultura*, Milano 1974, traduzione dell'edizione originale 1941). Il Cocchiara nel ricordarne l'emblematicità («un libro affascinante che riesce a darci un quadro geniale di una delle manifestazioni più vive dell'anima napoletana»), ne raccomandava soprattutto l'attualità metodologica, nel riprodurre «la vera fenomenologia del gesto, il cui linguaggio intanto può avere una sua efficace rappresentazione in quanto si colleghi alle credenze o al rituale che l'ha generato e che lo rinnova» (*Introduzione*, cit., p. XVIII). E con obiettività ne rimarcava i limiti, nella confusione tra la mimica estemporanea e irreflessa, e il gesto che «è il frutto di un processo espressivo e [...] perciò ha i suoi significati, senza i quali rimane del tutto gratuito» (*Ibidem*). Al De Jorio si deve poi un embrionale tentativo di studio dei gesti narrativi manzoniani, allegato allo studio «archeologico» della mimica napoletana. Dello scrittore lombardo, l'abate napoletano si faceva poi scudo nell'esimersi dalla descrizione della gestualità facciale: «Se il chiarissimo Manzoni, che può meritatamente chiamarsi un vero dipintore di quei bei gesti che descrive ne' suoi *Promessi Sposi*, allorché si tratta di tali delineamenti del volto, si contentò di solo annunziarne gli effetti potrà dunque esser piucchè bastante per noi il fare altrettanto» (p. 291).

¹⁵ Come risulta da una testimonianza epistolare, l'episodio dell'innamoramento della figlia verso il compagno della madre, fu ispirato al Verga da un fatto di cronaca narratogli dall'amico Salvatore Paola Verdura.

¹⁶ Cfr. T.C. CIVJAN, *Alcuni problemi della costruzione della lingua dell'etichetta in I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a c. di R. FACCANI e U. ECO, Milano 1969, pp. 273-282.

dificazione etno-culturale, entrerà in gioco la componente comunicativa 'colta', la cui connotazione dominante di sfumata allusività e di ellissi verbale era lucidamente avvertita dal Verga già dal suo esordio narrativo, e via via fino alla maturità¹⁷, e sarà attualizzata nel soffocato dialogo dei protagonisti dei *Drammi ignoti*. La novella su cui si incentrerà la nostra esemplificazione infatti, presenta inoltre il vantaggio analitico di confronti interni ed esterni, in particolare con *La Lupa* che ne costituisce in qualche modo il contraltare rusticano (si pensi al parallelo esplicito rapporto di proporzionalità tra *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*).

Chiariti dunque intenti e prospettive della ricerca, affrontando la visione diretta del materiale, occorre rilevare in ultima analisi il carattere funzionale del gesto, così come è stato fissato dal Cocchiara, nel carattere simbolico, oltreché espressivo di ogni forma comunicativa¹⁸.

Come s'è preannunciato, testi privilegiati nella campionatura saranno evidentemente *I Malavoglia* e *Cavalleria Rusticana*, e non secondariamente le *Novelle Rusticane*, *Vita nei campi* e per la sua emblematicità, *Nedda*; uno spoglio collaterale riguarderà *Drammi intimi*, quale rappresentante di narrato non popolare e aristocratico.

L'indeterminatezza e la difficoltosa parafrasi del materiale gestuale comporta già un grosso *handicap* nella classificazione dei dati, scoraggiando ogni possibile appiglio a griglie prefabbricate. Fra i vari tentativi di elaborare 'grammatiche' del ge-

¹⁷ Si rilegga la prefazione a *Eva*, e la mirabile premessa a *I Malavoglia*: «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 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'idee». Altre allusioni didascaliche sull'incomunicabilità nelle 'alte classi', estrapolabili dai romanzi cosiddetti fiorentini, e mondani in genere saranno esaminate in dettaglio in altra sede.

¹⁸ G. COCCHIARA, *Il linguaggio del gesto*, Palermo 1932.

sto, da quello idealistico del Cocchiara, a quello psicologico del Wundt, criticato ovviamente dal Croce¹⁹, ai più recenti dei pragmatisti americani, nessuno fornisce un modello adeguato. Lo stesso vale per uno dei folcloristi più frequentati dal Verga, che nella prevaricante attenzione naturalistica all'aspetto mimico, di cui pure riconosceva la funzione di «sostegno» della narrazione²⁰, dichiarava la propria impotenza nel tipologizzare o addirittura decodificare molti gesti da lui stesso rubricati negli *Usi del popolo siciliano*:

Provati, se non sei siciliano, a intenderti con un siciliano per mezzo di segni, e resterai nelle secche, perché metà de' ragionamenti e discorsi del siciliano sono muti e mimici; anzi ti accadrà non di rado di sentir cominciare un discorso con parole e di vederlo compiuto con gesti che suppongono frasi taciute, pretermesse e poi legate pe' gesti medesimi. Il siciliano vero, vo' dire il siciliano nato e vissuto in mezzo al popolo, non parla sempre, non dice tutto, non ti racconta per filo e per segno. Natura lo porta a risparmiar di parole quanto gli è agevole di manifestare con gli atti; e se tu non sei tutto occhi a guardarlo in viso e nelle mani, non intenderai una buccicata de' suoi discorsi²¹.

Parimenti l'intraducibilità narrativa del dato folclorico veniva denunciata dal massimo portavoce del Verga, il fraterno Capuana:

¹⁹ Il critico demoliva l'opera del Wundt nei suoi basamenti filosofici, contrapponendovi semmai più valide esperienze descrittive, quali il trattato del De Jorio, o la vecchia monografia del trevisano Bonifacio (1623), concepita come catalogo sistematico «de' cenni» su base anatomica, «arida e formalistica nei criteri interpretativi» e informata al sensismo (Cfr. B. CROCE, *Il linguaggio dei gesti*, in «La Critica» 3 (1931), p. 225). In ogni caso, nell'ottica idealistica del Croce, una qualsiasi classificazione retorica o grammaticale del gesto avrebbe costituito un errore metodologico.

²⁰ Il Pitre così commentava la propria fruizione dalle fonti orali: «Della mimica delle sue narrazioni, specialmente della Messia, è da tener conto e si può esser certi che a farne senza, la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia. Fortuna che il linguaggio resta tale qual'è, pieno di ispirazione naturale, a immagini tutte prese agli agenti esterni, per le quali diventano concrete le cose astratte, corporee le soprasensibili, vive e parlanti quelle che non ebbero mai vita o l'ebbero solo una volta» (Cfr. G. PITRE, *La Sicilia e il folclore*, a. c. di G. COCCHIARA, Messina-Firenze 1951, pp. 18-19).

²¹ G. PITRE, *Usi...*, cit., vol. III, p. 345.

Per trovare un filone nuovo, inesplorato, noi avevamo dovuto inoltrarci nella gran miniera del popolo delle cittaduzze, dei paesotti, dei villaggi, interrogando creature rozze, quasi primitive, non ancora intaccate dalla tabe livellatrice della civiltà; talvolta afferrando qualche fatto eccezionale, residuo di un passato non lontano, ma sparito per sempre, lieti di fissarlo per la storia, prima che se ne perdesse ogni significato e ogni ricordo, talvolta *curiosi di rendere, più che analizzare*, la sfumatura d'un sentimento, la bizzarra modalità di una passione, l'atteggiamento di un carattere, per una rara combinazione di luce e d'ombra da cui era irresistibilmente tentata la fantasia e, stavo per dire, l'impaziente pennello dell'artista²¹.

L'impenetrabilità del soggetto etnologico è tacitamente confermata in una rara enunciazione critico-poetica dallo stesso nostro autore, che incoraggiava un giovane emulo a proseguire sulla via del verismo:

Ella ha sotto mano dei materiali stupendi per degli studi di costumi, e la sua idea di disegnare e raccogliere alcuni tipi di cotesti popolani, tipi così varii, e pieni di vita, e ricchi di colorito, è opportunissima.

o rettificava, scagionandosene, un equivoco sul trattamento dei *topoi* narrativi:

Compare Alfio e Turiddu della mia *Cavalleria Rusticana* non sono mafiosi, ma uomini che seguono le leggi della mafia, quando l'ira e le passioni parlano, come l'*omertà* detta. Riflesso di costumi e non indole propria²².

Alla patente inafferrabilità del messaggio etologico-culturale si aggiunge dunque, per testimonianza diretta, la rielaborazione poetico-stilistica, che scoraggia ulteriormente ogni rigido incasellamento dei dati. Il che però non autorizza l'adozione di schemi

²¹ L. CAPUANA, *La Sicilia e il brigantaggio*, Roma 1982, pp. 10-12 (corsivo mio).

²² Il Verga scriveva in questi termini a Onorato Fava, autore di bozzetti veristici napoletani, a Menotti Bianchi, anche lui bozzettista e dilettante sociologo. Le due lettere, datate rispettivamente Catania, 18 Dicembre 1883 e 14 Giugno 1886, sono pubblicate da G.P. MARCU, *Concordanze verghiane*, Verona 1970, p. 282 e p. 183.

labili e limitati alla funzione emotiva del testo poetico, e pertanto violentemente riduttivi. Non poteva pertanto riuscirci utile il criterio di Wlassics, nella cui analisi la gestualità, univocamente considerata come integrazione della espressività verbale, viene fuori appiattita nel suo valore simbolico, e il gesto, deprivato dalla sua identità di atto comunicativo, si degrada a segnale di contorno, complementare all'enunciazione orale. Così l'*orbis* espressivo de *I Malavoglia*, «laconico e loquace insieme», è mondo «dalle troppe parole e dai troppi silenzi, è anche il mondo dei gesti che sottolineano quelle parole completandole, e acuiscono quei silenzi interpretandoli»²⁴. Individuato il segreto significativo nella poetica allusività del gesto, si arriverebbe così a una radicale visione di simili tratti espressivi vaghi, non esplicitati, «incorporati nel discorso» in qualità di «anima» del discorso verghiano, o «materiali» da un'implicita azione degli interlocutori. Ne consegue una riduttiva bipartizione in «gesti deitici» occasionati dal contesto²⁵, e «misinterpretati», suppletivi dell'azione verbale, e psicologicamente motivati, del tutto avulsi dal contesto culturale. Il critico, a cui va comunque il merito di aver isolato un settore così importante del discorso malavogliesco, ferma dunque la sua attenzione non ai gesti codificati, ma a quelli plastici²⁶, descrittivi come il contar sulle «grosse dita ficcate nei guanti di cotone» di zio Crocifisso alle esequie di Bastianazzo. In un'ottica estetica infine, in cui la poeticità si sposa all'*ars* poetica, i gesti si collocherebbero alla base dell'impersonalità, come capacità di «vivere il discorso», che «rigalvanizza e dà un aspetto di nuova scoperta anche ai ben conosciuti metodi narrativi»²⁷.

²⁴ T. WCLASSICS, art. cit., p. 187.

²⁵ Esempio tipico il famoso determinante avverbiale dalla cassa di zio Crocifisso, «grande così», marcato già dal Devoto, «movimento senza didascalia che ha una serie di effetti», «anima della parola del narratore e dei personaggi, e dell'autore» (Ivi, p. 188); in genere comunque simile didascalia sarebbe «completiva non creativa del gesto» (Ivi, p. 189).

²⁶ I gesti così diverrebbero frutto di una visione tridimensionale dei personaggi, presentati a tutto volume senza essere descritti, generalizzando l'«influsso del movimento sulle parole» (*Ibidem*).

Non puntando infine a un descrittivismo rigoristico, ma a una fluida adesione ai contesti, necessariamente diversificati nell'inesausta ricerca scrittoria dell'autore, ho preferito allora attermi alla personale competenza comunicativa, rinforzata dalle succitate fonti demologiche scritte e da una fonte orale che mi ha assistito in casi analoghi con risultati di notevole affidabilità. Non ho esitato inoltre, laddove sentissi l'opportunità e la produttività del metodo, a far intervenire dati di ordine variantistico, non certo per velleità erudita, ma per rispondere alla 'verità' del testo e alle intenzioni poetico-comunicative di un autore che, come è ampiamente accertato, funzionalizzava il codice al contesto di volta in volta narrato o sperimentato narrativamente. Superfluo precisare che la classificazione che segue, aperta a recenti acquisizioni dell'etnolinguistica, risulterà forse empirica, ma non impressionistica, intesa comunque a garantire fedeltà interpretativa e storico-culturale ai contesti esaminati.

Un'ultima precisazione riguarda l'esposizione del materiale: per economia e soprattutto per meglio evidenziare la ricorsività e l'ampia diffusione dei dati esperiti, si procederà infatti per citazioni cumulative, in base a raggruppamenti di significato o valore, per i testi più divulgati²⁸, fermandoci in chiusura su *Dram-*

mi intimi, che offre promettenti risultanze di supporto. Mi sembra del resto che la densità del contesto situazionale, e massimamente il parallelo tra la vicenda del triangolo incestuoso in ambito altoborghese e rusticano, compensino la sperequazione esemplificativa a vantaggio di una lettura dinamica e - in certo senso - pontificante tra due sponde comunicabili, o ritenute tali, della ricerca narrativa verghiana.

Nel passare quindi alla lettura diretta del codice gestuale, occorre precisare che in generale i dati verghiani rispondono alla norma culturale sancita dalle fonti etnografiche compulsate, e autenticata dalla mia testimone orale. Si segnalerà pertanto lo scarto dal repertorio di regole comunicative non verbali solo nei casi più specifici, in particolare laddove intervenga la creatività e la competenza dell'autore o del 'narratore', e il contesto risulti particolarmente connotato o oscuro, nel qual caso sarà citato per esteso con gli opportuni riscontri.

Accanto ai gesti deitici o emotivi, già segnalati dal Devoto e poi dal Wlassics, si registrano gesti profondamente motivati culturalmente: gesti *rituali* di culto, propiziazione o scongiuro, o di lutto, lesionistici o disperati; gesti di espiazione o segregazione; gesti *culturali*, tesi all'individuazione del ruolo professionale o di uno *status* sociale, gesti *comunicativi* di dolore, e di approccio erotico. Un notevole contributo alla resa comunicativa e culturale si troverebbe nella descrizione degli atteggiamenti corporali e mimici dei personaggi che, lungi dall'essere ritratti staticamente come «dèi o statue» (nella visione mitica della turista rammentata dal Levi), o con ridondanza di particolari, si esprimono in un mirabile ed essenziale rilievo plastico. Marginalmente, in prospettiva scenografica, si potrebbe accennare alla distribuzione degli spazi comunicativi (porta, finestra, cortile, ballatoio, piazza, chiesa, ecc.), anch'essi concorrenti alla semantica culturale e alla compiuta traduzione dell'*ethnos*.

Esaminiamo preventivamente la gestualità 'neutra', soggettivamente espressiva in rapporto ai personaggi, e culturalmente

²⁷ Ivi, p. 190.

²⁸ La suddetta visuale 'allargata' non basta comunque a coprire o quantomeno ad attutire una reale sproporzione per cui i testi cosiddetti veristi presentano maggior copia e chiusura positiva di dati, grazie al denso circolo sociocomunicativo e al rigore narrante che ne garantiscono un'autonomia contestuale e culturale pressoché assoluta. Circa i criteri di citazione, si darà di volta in volta in esponente la versione parafrasata del gesto, citando il contesto più significativo, e segnalando in parentesi le altre eventuali occorrenze, con i titoli siglati secondo il seguente criterio: F = *Fantasticherie*; J = *Jeli il pastore*; RM = *Rosso Malpelo*; CR = *Cavalleria Rusticana*; G = *L'amante di Granigna*; GS = *Guerra di Santi*; VC = *Vita dei campi*; N = *Nedda*; R = *Il Reverendo*; M = *Malaria*; O = *Gli orfani*; Ro = *La Roba*; SG = *Storia dell'asino di San Giuseppe*; Mal = *I Malavoglia*; Mi = *Il Mistero*. Le edizioni cui si rinvia sono per *I Malavoglia* quella cumulativa al Mastro, col titolo *I Grandi Romanzi* (Milano 1972), e per le novelle la recente ristampa eccellentemente curata da Carla Riccardi (Milano, 1979, voll. 2). Per le citazioni singole, si indicherà semplicemente in parentesi il relativo numero di pagina. Lo stesso dicasi delle fonti di più corrente consultazione come il De Jorio, di cui daremo in parentesi i relativi rimandi.

non marcata, non relata cioè a un codice oggettivo di comunicazione. Rientrerebbero in questo raggio i gesti classificati 'emotivi' o 'misinterpretati' dal Wlassics, invisibili e silenziosi o urlati ma sempre inarticolati, specifiche pertinenze di Alfio e Mena (es. il dondolarsi ora su di un piede ora su di un altro del carrettiere, o le occhiate oblique della ragazza). Così, a monopolizzare i gesti 'misinterpretati', a funzione deviante e allusiva²⁹, sarebbe la Longa, nello svenimento in risposta all'attesa, vissuta «con cram-pata ostinazione», di una sorte benigna del figlio disperso, già anticipata nella spasmodica aspettazione reale del ritorno dei figli e del suocero dal mare, e in quella *simulata* di Luca. Un altro esempio si avrebbe nella similitudine del «rubare», esplicita al cap. II (quando Maruzza si stringe al petto la piccola Lia come se volessero rubargliela), chiaramente iperbolica, e collegata alla paura del fato che le sottrarrà il marito:

Il meccanismo del gesto 'misinterpretato' verghiano è dunque questo: si devia l'attenzione per appunto *richiamare e appuntare* l'attenzione ai moventi apparenti, e veri, e ancora apparenti, di un semplice movimento³⁰.

Al di là comunque di simili «fughe» stilistico-semantiche, ne *I Malavoglia*, tanto per mantenere l'asse esemplificativo adottato dal Wlassics, sono reperibili innumerevoli gesti, emotivi e non, e sicuramente interpretabili.

Da un rapidissimo esame, si ricava l'occorrenza di reazioni gestuali puramente emozionali, come il lasciarsi «cadere la testa sul petto» di padron 'Ntoni (*Mal.*, p. 197), o lo scrollare il capo del medico alla lunga agonia di padron 'Ntoni, con rinforzo connotativo:

²⁹ «È come se il narratore (che è qui il coro) volesse, per un attimo e in un modo tutto iperbolico e trasparente, deviare l'attenzione del lettore dal reale motivo del gesto, dandone uno tutto fasullo, metaforico» (T. Wlassics, art. cit., p. 194).

³⁰ *Ibidem*. Il gesto misinterpretato può anche avere impiego umoristico.

Don Ciccio veniva la mattina, medicava il ferito, gli tastava il polso, voleva vedere la lingua, e poi se ne andava *scrollando il capo*.

Una notte persino lasciarono accesa la candela, quando don Ciccio aveva *dimenato il capo più forte* (p. 157).

Lo stesso moto corporeo è adottato da compare Tino e dal suo *alter ego* Campana di legno nella contrattazione per la vendita della *Provvidenza* in un contesto fittissimo di messaggi non verbali, denotativi dell'avvicinamento contrattuale, e connotativi della fuga del compratore:

Compare Tino *scrollava le spalle, dimenava il capo* (p. 201).

Infatti, quando gliene parlò, tirandolo in disparte verso l'abbeyveratoio, lo zio Crocifisso rispondeva a spallate, e *dimenava il capo* come Peppinino, e voleva *scappargli dalle mani*. Compare Tino, poveraccio, lo *afferrava pel giubbone*, perché stesse a sentire per forza; *gli dava delle scrollate*; lo *abbracciava stretto* per parlargli nell'orecchio (p. 202).

Ancora il sensale cerca di cattivarsi padron 'Ntoni che deve cedergli la casa, «passandogli il braccio attorno al collo» (*Mal.*, pp. 135 e 137), suscitando l'immediata reazione del patriarca:

Ma padron 'Ntoni non poteva soffrire di andare così per la casa, *col braccio di Piedipapera al collo* (p. 137).

La rabbia finta del complice di zio Crocifisso nel raggio dei poveri Malavoglia è espressa da un gesto distruttivo: «Piedipapera cominciò a bestemmiare e a *buttare il berretto per terra*, al solito suo» (*Mal.*, p. 121), immediatamente ridimensionato dalla specificazione ironicamente allusiva del narratore:

Santo diavolone! - gridò compare Tino, mi fate fare quello che non posso, maledetto sia il giorno e il minuto che mi misi in quest'imbroglio! - e se ne andò *stracciando il berretto vecchio* (p. 122).

Autentica invece la reazione di 'Ntoni al processo di fronte all'infamante accusa verso la sorella Lia:

'Ntoni [...] s'era alzato anche lui nella gabbia, e *strappava il berretto colle mani*, facendo certi occhi da spiritato (p. 264).

Un gesto di supporto al parlato acquista pregnanza nel contesto della predica del nonno, intricato di articolazioni corporee emotive:

'Ntoni si stringeva nelle spalle; e *si grattava il capo* cercando le parole. *'Ntoni si grattò il capo*, e si mise a cercare anche lui cosa avrebbe fatto [...] (p. 186).

O si veda il rassegnato gesto di Ranocchio, sulla cui decodificazione è incerto lo stesso narratore:

e si contentava di mangiarsi il pane asciutto, e *si stringeva nelle spalle*, aggiungendo: - Io ci sono avvezzo. [...] e nessuno avrebbe potuto dire se *quel curvare il capo e le spalle* fosse effetto di bieco orgoglio o di disperata rassegnazione (RM, p. 179).

2.1. Gestì di rinforzo

Altamente densa la circolazione di gesti che rinforzano il discorso verbale, puramente denotativi:

Il soldato non finiva di chiacchierare con quelli che volevano ascoltarlo, *giocando colle braccia* come un predicatore (Mal., p. 127).

o ancora labilmente connotativi:

- Sangue di Giuda! - esclamò Piedipapera *battendo il pugno sul banco*, e fingendo di mettersi in collera davvero (Mal., p. 112).

fino a una palese funzione caratterizzante, come l'ostentazione della moneta, correlativo oggettivo delle ostinate scommesse del segretario:

Volete scommettere dodici tari che non è tutt'oro quello che luccica? andava dicendo [don Silvestro]; e *mostrava ad ognuno il pezzo da cinque lire nuovo* (Mal., p. 52).

Volete scommettere che questa volta va a finir male? ribatteva don Silvestro, *mettendo due dita nel taschino del farsetto, per cavar fuori il dodici tari nuovo* (Mal., p. 96).

Volete scommettere dodici tari che si parlano dalla finestra? - *E tirò fuori il pezzo da cinque lire nuovo* (Mal., p. 162).

Sentite zio Santoro, volete guadagnarvi dodici tari? e *cavò fuori la moneta nuova*, sebbene lo zio Santoro non ci vedesse (Mal., p. 162).

Interessante la significativa mossa di 'Ntoni, arricchitosi col contrabbando:

e la Santuzza non avrebbe potuto mandarlo via, ora che ci aveva dei soldi in tasca e li *faceva ballare nella mano* (Mal., p. 245).

Parziale il riscontro del De Jorio sotto la voce *Danaro*:

Mano accostata e battente la saccoccia per far sentire il rumore delle monete (se ve ne sono) quanto per dinotare l'intenzione di averne, di darme (p. 117).

2.2. Gestì deittici

La deissi gestuale assume maggior rilievo di quello segnalato dal Wlassics, che lo limita alla determinazione avverbiale implicita, di cui peraltro va ricordato un sottile esempio:

La Mena stava ad ascoltare *con tanto d'occhi anche lei*, e all'improvviso lo piantò con un bel saluto, e se ne entrò nell'orto (Mal., p. 56).

dove la congiunzione scandisce un sottinteso gesto di sbalordimento di Alfio nell'apprendere la notizia del progettato matrimonio con Brasi.

Una esplicita parafrasi di una significazione muta del coro si trova al cap. XIV:

Hanno sorpreso il contrabbando e i contrabbandieri; raccontava Pizzuto, - e don Michele ci ha buscato una coltellata. - La gente guardava verso la porta dei Malavoglia, e faceva segno col dito (*Mal.*, p. 256).

Meno implicata la indicazione asseverativa di don Franco, relativa alle verità politiche da lui professate:

e spiegava loro parola per parola quello che diceva il giornale, *mettendoci il dito*, che il mondo avrebbe dovuto andare come era scritto là (*Mal.*, p. 215).

che ci richiama la connotata mossa di Bastianazzo, perplesso di fronte alla lettera del figlio 'Ntoni:

Bastianazzo dimenava il capo e faceva segno di no, che così non andava bene, e se fosse stato in lui ci avrebbe messo sempre delle cose allegre, da far ridere il cuore agli altri, lì sulla carta, - e vi appuntava un dito grosso come un regolo da forcola (*Mal.*, p. 15).

Altrettanto forte la incisiva ostentazione di padron 'Ntoni, ravvivata da un paragone, e dalla frase metaforica pseudo-proverbiale:

e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, *mostrando il pugno chiuso* - un pugno che sembrava fatto di legno di noce - Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro (*Mal.*, p. 9).

che trova puntuale riscontro presso il De Jorio, che la classifica anche come metonimia gestuale.

Con un gesto dinotante la resistenza che si oppone dai corpi duri, il napoletano vi esprimerà la loro durezza. Usa anche questo segno in senso figurato per dinotare la durezza morale, l'ostinazione, e lo fa nel modo seguente: 1. *Mano in pugno, battendo replicate volte su qualche*

solido, con le giunture di mezzo. Così gestendo si dirà: Tizio è un ostinato, non pieghevole, come questo legno, marmo, ecc. (p. 194).

Meramente denotativo il gesto del nonno Malavoglia nella ritrovata sicurezza economica, dopo la *passata* delle acciughe:

E picchiava i pugni sui barili, dicendo ai nipoti: - Qui c'è la vostra casa e la dote di Mena (*Mal.*, p. 176).

2.3. Gesti caratterizzanti

Alcuni atteggiamenti stereotipati agiscono come tratti caratterizzanti, quasi fisionomici dei personaggi. Così il *fregarsi le mani* di don Franco, soddisfatto politicamente della sua spezieria che «pareva un piccolo Parlamento» (*Mal.*, p. 22), trasmesso poi all'avvocato Scipioni:

L'avvocato, dopo che ebbe udito ogni cosa, e si fu raccapezzato per merito di don Silvestro, disse che era una bella causa, da buscarsi sicuro la galera, se non c'era lui, e si *fregava le mani* (*Mal.*, p. 259).

e da questi al segretario:

Ma don Silvestro *si fregava le mani* come l'avvocato, e diceva che lo sapeva lui perché li avevano citati (*Mal.*, p. 260).

e ancora riassunto dal dottore in legge:

⁹⁹ In senso letterale il gesto è applicato a Brasi, invaghito di Mena: «stava appollaiato sulla scranna, colle mani fra le gambe, che se le fregava di tanto in tanto per la contentezza» (p. 116) e ad Alfio, in contesto analogo, ma con presupposizione semantica opposta: «Anche voi ve ne andate dal vicinato, ora che vi maritano, - aggiunse Alfio [...] Così dicendo *si fregava le mani* e rideva, ma colle labbra e non col cuore» (pp. 118-119).

L'avvocato poi tornava dal chiacchierare con 'Ntoni fresco come una rosa, *fregandosi le mani* (*Mal.*, p. 260) ¹¹.

Ancora lo speciale è denotato dal simbolico gesto enunciativo della sua fede radicale:

e diceva che finché ci sarebbero stati i preti era sempre la stessa cosa, e bisognava fare tavola rasa, s'intendeva lui, *trinciando colla mano in giro* (*Mal.*, p. 276).

Commenta il De Jorio:

Tagliare: Il tagliare che si fa con la forbice qualunque oggetto poco resistente; si esprime con indice e medio distesi di taglio, le altre dita chiuse (p. 288).

Così il metaforico «cercare la foglia» del sindaco Baco da seta, colto sempre «col naso in aria», raffigurato dal De Jorio, s. v. *odorare* («narici attiranti a sé l'aria!»), come «Sensazione gradita o dispiacente, con epiteto del volto, gesti più in senso traslato» (p. 229).

2.4. Gesti metaforizzati

Del tutto figurati risultano infine due gesti, classificabili anche come modi di fare, quali il *lavarsi le mani* del padrone della cava dopo la malattia di Ranocchio (RM, p. 187) o il *mangiarsi i gomiti*, chiosato dallo zio Santoro a don Michele

Oh bella! se vi dico che tutto il paese *si mangerebbe i gomiti* dall'invidia (*Mal.*, p. 239).

e per noi dal De Jorio, «nel senso di arrabbiarsi con furore»:

Il gesto non consiste in altro, se non nel far mostra di morsiarsi i gomiti, fare cioè fin l'impossibile. Una tale mimica espressione corrisponde

al detto comando, *se mozzeca lle vovete; te faraggio mozzecà lle vovete* (p. 250).

Se è interessante la rispondenza espressiva tra atto mimico napoletano e siciliano, va notato che nel dialetto isolano l'espressione connota più l'invidia che la rabbia, secondo la resa verghiana, e la formulazione enfatica: *mangiarsi i cuvita a rversa* 'mangiarsi i gomiti colle braccia rivoltate'.

2.5. Gesti rituali

Al di fuori della referenza denotativa, e dall'astrattezza comunicativa labilmente codificata, i gesti si articolano in sistema normativo sull'ordine culturale a partire dalla ritualità.

FARSI LA CROCE

Il gesto elementare della cristianità può segnare lo scoccare dell'ora canonica:

Un'ora di notte! osservò padron Cipolla.
Padron 'Ntoni *si fece la croce* e rispose: - Pace ai vivi e riposo ai morti (*Mal.*, p. 32).

o racchiudere scopi propiziatori:

Va a vedere se la paranza è bene ammarrata; gli disse suo padre [a Brasi], *facendosi la croce* (*Mal.*, p. 39).

Così l'*amante di Gramigna* si segnerà prima della fuga nella novella omonima:

Allora Peppa si fece la croce dinanzi al capezzale della vecchia, e fuggì dalla finestra (p. 206).

Altrimenti l'atto di segnarsi può accompagnare scongiuri:

Lontano sia! ché son figlia di Maria! esclamarono le comari *facendosi la croce* (O, p. 272).

o scongiurare ellitticamente un pericolo, la tempesta nei *Malavoglia*:

Ci sono i diavoli per aria! diceva la Santuzza *facendosi la croce coll'acqua santa* (Mal., p. 38).

e il peccato di lussuria della *Lupa*:

Le donne *si facevano la croce* quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata (p. 197).

Suo genero, quando ella glieli piantava in faccia quegli occhi, si metteva a ridere, e cavava fuori l'abitino della Madonna per *segnarsi* (p. 129).

Fuori dalla literalità sacrale, il gesto indica figuratamente la meraviglia, con referenza significativa ai prelati:

don Gianmaria se n'era andato *facendosi la croce* per la piazza, e borbottando: - Bella razza d'uomini nuovi! (Mal., p. 180).
e [il Reverendo] se si fosse rammentato del tempo in cui lavava le scodelle ai cappuccini, e che gli avevano messo il saio per carità, *si sarebbe fatta la croce colla mano sinistra* (R, p. 229).

Sempre figuratamente è così denotata l'autosufficienza di Jeli, che «sapeva farsi la croce colle due mani» (p. 139).

MANI IN CROCE SUL PETTO

Così Nunziata rinforza il suo giuramento sull'innocenza di Lia nei *Malavoglia* (Mal., p. 267), secondo la prassi attestata dal De

Jorio, mentre con ulteriore supporto gestuale e simbolico e potente allusività contestuale, il gesto ritorna nel *Mistero*:

Ella protestava che non era vero, giurava per l'anima di suo marito, e chiamava a testimoni il Signore e la Madonna appesi a capo del letto, e *baciava colle mani in croce* quella medesima sottana di cotonina celeste che aveva imprestato a compare Nanni per fare la Maria (p. 258).

Baciare la medaglia è anche segno di ringraziamento:

E la Santuzza *baciava la medaglia* che portava sul petto, per ringraziare la Madonna che l'aveva protetta dal pericolo dove era andata a cascare la sorella di Sant'Agata (Mal., p. 274).

PICCHIARSI IL PETTO

Al senso comune di pentimento, ironicamente esplicito da zio Crocifisso:

andava a sfogarsi con compare Alfio, e *si picchiava il petto come davanti al confessore*, che aveva pensato a pagare dieci lire per fargli rompere le ossa a bastonate (Mal., p. 270).

e rispettato iperbolicamente nel *Mistero*:

Appena compariva, portando in collo Gesù Bambino [...] e diceva: «Ecco il mio sangue!» la gente *si picchiava il petto coi sassi* (p. 255).

e letteralmente nel *Reverendo*, la cui concubina:

fu presa dagli scrupoli, come accade alle donne che non hanno nulla da fare, e passano i giorni in chiesa a *picchiarsi il petto* pel peccato mortale (p. 230).

va aggiunto il senso connotato culturalmente di dolore lacerante, in ambito muliebre:

Maruzza, Mena, e le vicine, che strillavano sulla piazza, e si battevano il petto, lo videro in tal modo, disteso sulla scala, e colla faccia bianca, come un morto (*Mal.*, p. 155).

o quello di disperata implorazione:

e i debitori che mandavano in processione le loro donne a strapparsi i capelli e *picchiarsi il petto* per scongiurarli di non metterli in mezzo alla strada (*Ro*, p. 284)

STRILLARE IN CERCHIO

Il compianto di un defunto, oltreché dallo *strillare sulla porta* (*O*, p. 271), è espresso dalle donne disponendosi in un circolo rituale:

Le donne, al vedergli il fazzoletto nero al collo, *gli fecero cerchio* intorno, colle mani intrise di farina, compassionandolo in coro (*O*, p. 273);

e, con netta distinzione dei ruoli comunicativi, al funerale dei morti per malaria:

Le donne *piangono in crocchio*, e gli uomini stanno a guardare, fumando (*M*, p. 264).

Più labilmente la disperazione è espressa da un intrico gestuale in un contesto assai pregnante:

Infatti portarono San Pasquale in processione a levante e a ponente, e l'affacciarono sul poggio, a benedir le campagne, in una giornata afosa di maggio, tutta nuvoli: una di quelle giornate in cui i contadini *si strappano i capelli* dinanzi ai campi 'bruciati' e *le spighe chinano il capo*, proprio *come se morissero*.

- San Pasquale maledetto! gridava Nino *sputando in aria*, e correndo come un pazzo pel seminato.

[...] Nel quartiere alto era una desolazione, una di quelle annate lunghe in cui la fame comincia a giugno, e le donne stanno sugli usci, spettinate e senza far nulla, *coll'occhio fisso* (*GS*, p. 217).

Per il De Jorio, l'occhio fisso, col volto languido e la testa abbandonata sarebbe proprio segno di «mestizia» (p. 189), e sputare in aria è chiaro segno di blasfemia.

LINGUA STRASCICONI

Il gesto, che secondo la fonte orale, avrebbe funzione remunerativa di una grazia ricevuta, è assunto dal Verga in senso espiatorio:

A Pasqua [Nanni] andò a confessarsi, e fece pubblicamente *sei palmi di lingua a strasciconi* sui ciottoli del sacrato innanzi alla chiesa, in penitenza (*L*, p. 201).

FAR LE CORNA

Uno tra i gesti più polisemici è piegato nei *Malavoglia* a funzioni scaramantiche, associato a formule di scongiuro:

State attenti a quel che vi dico oggi, - predicava la Zuppidda - Siamo qui da tre giorni ad aspettare: muore, non muore? Vi dico che egli ci sotterrà tutti. - Le comari *fecero le corna*. «Lontano sia ché son figlia di Maria!» e la Vespa baciava anche la medaglia che ci aveva sull'abitino. «Sciatarà e matara! Tuono dell'aria e vino solforoso!» (*Mal.*, p. 160).

ALZAR LA MANO BENEDICENTE

Infine, un gesto pontificale è appropriatamente adattato alla madre morente:

Li andava chiamando ad uno ad uno, colla voce rauca; e voleva *alzare la mano*, che non la poteva più muovere, per benedirli, come se sapesse di lasciare loro un tesoro (*Mal.*, p. 193).

Il costume, quasi negli stessi termini, è rappresentato dal Salomone Marino, con allusione anche al tesoro da tramandare ai figli²².

Dalla pur sommaria esposizione risulta il rispetto verghiano del tracciato rituale dei gesti, intenzionali e pertanto comunicativi, dotati di rinforzo oggettuale e privi di automatismo, e cooperanti al consolidamento dei vincoli socio-etnici²³. Il che ci porta ancora a ribadire la 'scientificità' dell'operato narrativo del nostro autore, e la sua instancabile ricerca di un'articolazione culturale dei contesti rappresentati.

2.6. Gesti culturali

L'identità culturale, acquisita e riconosciuta dai membri del gruppo socio-etnico grazie al codice comunicativo, ne garantisce anche la sopravvivenza semantica, dell'ordine cioè di significazione, regolando le scelte comportamentali che individuano in fin dei conti *status* e *ruolo* degli individui. Nel caso del testo narrativo poi, i tratti corporei e i relativi atti cinesici, garantiscono la sicura e stabile identificazione dei soggetti. Sarà opportuno allora distinguere tra *autoindividuazione* ed *eteroindividuazione*.

2.7. Autoindividuazione

La prima netta individuazione è quella tra i due sessi, il cui contegno è severamente stabilizzato dal codice etologico, nelle

²² Cfr. S. SALOMONE MARINO, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, a c. di A. RIGOLI, Palermo 1968.

²³ Per i dovuti riferimenti, cfr. A. VECCHI, *Appunti sul gesto rituale*, in «Sociologia religiosa», 11-12 (1964), pp. 13-30.

più diverse esplicazioni. Innanzitutto il silenzio, che sancisce la dignità del dolore nell'uomo, impersonato da padron 'Ntoni alla partenza del nipote:

Il nonno, da uomo, non diceva nulla; ma si sentiva un gruppo nella gola anch'esso, ed evitava di guardare in faccia la nuora, quasi ce l'avesse con lei (Mal., p. 12)''.

Altrettanto ovvia la non igerenza di Maruzza nell'affare dei lupini:

non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva star ferma un momento (Mal., p. 36).

Analogo l'atteggiamento di Sant'Agata al proprio fidanzamento, opportunamente didascalizzato dal narratore:

Mena stava seduta accanto al giovanotto, com'è l'uso, ma non alzava gli occhi dal grembiule, e Brasi si lamentava con suo padre, quando se ne andarono, che ella non gli avesse offerto il piatto con i ceci (Mal., p. 117).

La norma sarà infranta alla fine del racconto, quando la comunicazione è allentata culturalmente, e tutta giocata sul sentimento:

²⁴ Il passo attraeva anche l'attenzione del Wlassics, che, nel rilevare empiricamente ed approssimativamente la «solidificazione» del gesto di Maruzza di ristanarsi a «quattro occhi colle vecchie stoviglie», che animerebbe la frase, si interrogava sul senso dell'atteggiamento di padron 'Ntoni: «Ma il risentimento del vecchio contro la nuora è solo metaforico, o è anche reale? La metafora del resto pare essere tolta di peso da un passo della *Guerra e pace* di Tolstoj (coincidenza di poeti): là è un sergente - se non m'inganno - che, passando sopra il capo di un compagno caduto, guarda i suoi uomini "come se ce l'avesse con loro"» (cfr. art. cit., p. 195 nota 11). A parte la motivazione della citazione, memoriale per dichiarazione del critico stesso, e dominata dall'ossessiva ricerca della poeticità, mi sembra che il contegno di padron 'Ntoni sia dovuto esclusivamente all'adesione al costume tipico per cui le lacrime sono negate all'uomo, e che il paragone ritragga piuttosto l'impressione di Maruzza. La sensibilità del vecchio suocero si esplica del resto nel suggerimento al figlio immediatamente enunciato: «- Va a dirle qualche cosa, a quella poveretta, non ne può più».

La povera Mena *non si fece neppur rossa*, sentendo che compare Alfio aveva indovinato che ella lo voleva, quando stavano per darla a Brasi Cipolla (*Mal.*, p. 282).

ARRICCIARSI I BAFFI

Segno di edonistico compiacimento maschile, è funzionalizzato all'identificazione del vanesio brigadiere:

E se don Michele trovava la Lia sola, la guardava negli occhi, *tirandosi i mustacchi*, col berretto gallonato messo alla sgherra, e le diceva: - Che bella ragazza che siete, comare Malavoglia! (*Mal.*, p. 230). E si fregava il mento, e *si tirava i baffi*, guardandole come il basilisco (*Mal.*, p. 230). Don Michele non diceva nulla, *si spazzolava i baffi*, e si metteva il cappello davanti allo specchio (*Mal.*, p. 109).

PUGNO SUL FIANCO

È l'atto di 'Ntoni, in intimo colloquio con Barbara:

Lo so a chi volete bene! disse 'Ntoni *col pugno sul fianco* (*Mal.*, p. 67).

Così, il barbiere è colto nell'atto di osservare le ragazze:

e *si metteva il pugno sul fianco*, coi capelli lustrati e arricciati come la seta (*Mal.*, p. 37).

La mano in fianco indica secondo il De Jorio:

autorità, pretesione di sé. A tal posizione aggiungendosi il busto ritto e pettoruto, non che la testa elevata, anzi un poco in dietro, non solo i Napoletani, ma benanche tutte le nazioni sogliono rappresentare le persone che hanno o si appropriano con fondamento, o senza, talenti, forza o superiorità di qualunque genere si tratti (p. 176).

SALUTI

Il cenno più frequentemente esplicito è *il far di berretto*, anche metaforizzato nella visione di zio Crocifisso:

I Malavoglia lo pagavano a *furia di sberrettate* (*Mal.*, p. 58).

Un rispettoso riconoscimento è dovuto a don Silvestro:

Però *gli facevano di berretto*, e gli amici gli accennavano col capo, quando andava a chiacchierare nella spezieria (*Mal.*, p. 170).

Interessante, sempre in merito alla ripartizione dei ruoli e quindi delle pertinenze comunicative, il commiato di Alfio e Mena:

[compare Mosca] rimaneva a *stringere la mano* a questo e a quello, anche a comare Maruzza, e ripeteva, come si suol fare quando uno se ne va lontano, e non si sa bene se ci si rivede più: - Perdonatemi se ho mancato qualche volta. - *La sola che non gli strinse la mano fu Sant'Agata*, la quale stava rincantucciata vicino al telaio. Ma le ragazze si sa che devono fare così (*Mal.*, p. 119).

Parlanti gli incisi didascalici, e la congiunzione coordinativa («*anche a comare Maruzza*»), che sottolinea ulteriormente il riserbo della ragazza. Il commiato in ambito parentale è sancito dai ruoli gerarchici predeterminati: così Luca, prima di partire, bacerà la mano al nonno e alla madre, e abbraccerà i fratelli.

Assai più intensa è l'individuazione socioprofessionale in base a dati automaticamente culturali:

BERRETTO SULL'ORECCHIO

Identifica immediatamente e inequivocabilmente il soldato:

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il *berretto rosso* (CR, p. 190).

La Santuzza, dopo che l'aveva rotta con don Michele, aveva preso a ben volere 'Ntoni, per quel modo di *portare il berretto sull'orecchio*, e di dondolare le spalle camminando che aveva preso da soldato (*Mal.*, p. 223). Stavolta 'Ntoni accompagnando il fratello *col berretto sull'orecchio*, talché pareva che fosse lui che partisse, gli diceva che non era nulla, e anche lui aveva fatto il soldato (*Mal.*, p. 83).

Immane il salto connotativo, nella baldanza del reduce di Lissa:

Sentite, quando si è visto quello che hanno veduto questi occhi, e come ci stavano quei ragazzi a fare il loro dovere, per la madonna! *questo cappello qui lo si può portare sull'orecchio* (*Mal.*, p. 128).

e nella sfida di 'Ntoni a don Michele, in cui non va sottovalutata la latenza del modo di dire dialettale *nun perdiri la birritta numenzu la fudda*, 'non perdere la testa', abilmente occultato nella forma verbale causativa che rende altresì letterale il gesto:

E se lo incontrava lo guardava bene in faccia, ammiccando gli occhi, come deve fare un giovanotto di fegato che è stato soldato, *e non si lascia portar via il suo berretto in mezzo alla folla* (*Mal.*, p. 110).

Il rotear gli occhi (l'occhio essendo «timone dei gesti»), è per il De Jorio indispensabile supporto alla minaccia (p. 217). Per il berretto sulle ventitré, che «dà un'aria spavalda, un po' garibaldina a chi lo ha in testa» anche fuori di Sicilia, si hanno altre possibili attestazioni³³.

³³ In Toscana, portare il cappello «sulle ventitré», cioè «di sbieco, molto inclinato da una parte» è segno di smargliasseria, come attesta il Lapucci che ne adduce la motivazione: «Nel vecchio modo di contare le ore (che sopravvive ancora nella campagna e per campanili delle città) il computo va da un'avemaria all'altra, anziché da una mezzanotte alla successiva. L'avemaria corrisponde all'ora del tramonto (le 24); la campana suona per invitare i fedeli a recitare la preghiera alla Vergine e per segnare la fine del giorno. Le 23 sono un'ora prima dell'avemaria, e quindi del tramonto, e sono l'ora in cui il sole è assai inclinato (come il cappello del modo di dire)» (Cfr. C. LAPUCCI, *Per modo di dire*, Firenze 1969, p. 356). Anche il lettighiere, secondo quanto attesta il Salomone-Marino portava il cappello alla sgherra. Dunque spavalderia e 'fegato' sono qualità emblematiche e comuni a soldato e carrettiere, scanditi dalle rispettive pertinenze oggettive (pipa e berretto). Si veda in proposito anche l'esempio della pipa del bersagliere in CR citato qui di seguito, e l'emblematica definizione del suo rivale Alfio, «uno di quei carrettiere che portano il berretto sull'orecchio».

BERRETTO FRA LE MANI

Oltre all'esprimere il rispetto nei colloqui con superiori (ad es. i contadini parlavano al padrone col «berretto in mano»), il gesto denota il carcerato:

e l'avevano chiuso nella stia di ferro, per fargli il processo, *col berretto fra le mani*, e i capelli divenuti per intero una boscaglia grigia in tanti mesi di prigione (*Mi*, p. 256).

Così 'Ntoni al processo

non ardiva soffiarsi il naso per non vedere tutti quegli occhi d'amici e di conoscenti che se lo mangiavano, *e voltava e rivoltava nelle mani il suo berretto* (*Mal.*, p. 261).

PIPA IN BOCCA

È l'emblema del carrettiere, come conferma la fonte orale, figlia e nipote di carrettiere, che rammenta la raccomandazione della nonna al marito di non dimenticarsi la busta del tabacco, prima di partire per i viaggi di trasporto. La pipa aiutava probabilmente i conducenti del carro a mantenersi svegli durante gli spostamenti notturni. Se non stupisce la sua assenza nel caso del sobrio compare Mosca, è immane la presenza nel caso di Turiddu Macca:

Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina [...] Egli aveva portato anche una *pipa col re* a cavallo, che pareva vivo, e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata (CR, p. 190).

2.8. Eteroindividuale

L'identificazione converge sul ricevente del messaggio gestuale in altri casi assai significativi.

ANDAR IN SU E IN GIÙ

Così gli altri membri del gruppo individuano il diverso, l'altro, come in *Nedda*:

Alquanto più in là incontrò il povero matto di Punta che *andava su e giù*, da un capo all'altro della via, colle mani nelle tasche del vestito, canticchiando la solita canzone che l'accompagna da venti anni, nelle notti d'inverno e nei meriggi della canicola (p. 16).

e nei *Malavoglia*:

La sola persona che si vedesse *andare di qua e di là giorno e notte*, era la Locca, coi capelli bianchi e arruffati, che si metteva a sedere davanti alla casa del nespolo, o aspettava le barche alla riva (p. 196).

Così padron 'Ntoni, alla morte del figlio, quasi impazzito dal dolore:

andava di qua e di là, senza sapere che facesse (*Mal.*, p. 53)¹⁴.

Sotto forma di similitudine il gesto ritorna in *Fantasticheria*:

si perdé in una fosca notte d'inverno, solo, fra i cavalloni scatenati, quando fra la barca e il lido, dove stavano ad aspettarlo i suoi, *andando di qua e di là come pazzi*, c'erano sessanta miglia di tenebre e di tempesta (p. 134).

E si pensi al ramingare della *Lupa*, emarginata per altri motivi.

VOLTARE IL CAPO DI QUA E DI LÀ

È segno inequivocabile di spasmodica e vana attesa:

¹⁴ Con ironica denotazione, lo speciale definisce il gesto, puramente emotivo e non culturalmente motivato del nonno: «Padron 'Ntoni è andato tutto il giorno di qua e di là, come avesse il male della tarantola» (p. 419).

Anche la Locca era sempre lì davanti alla casa dei Malavoglia, seduta contro il muro, ad aspettare Menico, e *voltava il capo di qua e di là per la straduccia*, ad ogni passo che sentiva (*Mal.*, p. 65).
e [Mena] restava lì anche lei accasciata su di se stessa, *guardando di qua e di là della strada* cogli occhi stanchi (*Mal.*, p. 229).

Utile il riscontro del Salomone Marino:

Alcuna volta l'ora consueta è trascorsa, la minestra è già cotta, e *iddu* non viene. La massaja, ansiosa ed afflitta, si affaccia palpitante alla porta, esce di strada, va fino alla svoltata della via per guardare e sentire, e poi fa più volte la stessa gita con l'animo triste¹⁵.

Così la Longa, dopo la disfatta di Lissa, manifesta la sua ansietà per il figlio Luca:

La povera donna cominciava a star sempre sulla porta, come ogni volta che succedeva una disgrazia, *voltando la testa di qua e di là, da un capo all'altro della via*, quasi aspettasse più presto del solito i ragazzi dal mare (*Mal.*, p. 131).

¹⁵ Cfr. S. SALOMONE MARINO, op. cit., p. 70. L'intero quadro comunicativo ci è poi restituito dal Pitrè, ancora in ambito rurale: «Se il villano non torna al suo paesello nativo il Sabato sera prima che suoni l'avenaria (e difficilissima cosa è che non torni prima di quell'ora), la moglie, presa da sospetto o da paura, vuol sapere la causa di quell'insolita tardanza, e a far ciò ha un mezzo efficientissimo. Si colloca in un punto centrale della via che abita e volgendosi da quella parte donde deve venire il marito, chiama a voce alta una di quelle vicine: - O *Concetta*, (o altro nome), *vieni ccà un mumentu!* Se Concetta risponderà: - *Nun puozzu veniri*, la moglie si rivolgerà dal lato opposto, chiamando un'altra vicina - O *Rusaria* (o altro nome), *vieni ccà!* Se Rosaria risponde come la prima: - *Nun puozzu veniri*, è segno infallibile che il marito è morto, e allora la donna strilla e si strappa i capelli; se invece la seconda vicina risponderà: - *Ora viéggu*, è segno chiarissimo che il marito si è rissato, è fuggito e verrà più tardi» (Cfr. *Usi...*, cit., vol. IV, p. 489). L'ampia citazione che era necessario riportare integralmente, rende conto della sobrietà stilistica verghiana, sempre tesa a smorzare le note troppo accentuate del sostrato culturale. Un interessante riscontro in ambito culturale toscano, ci viene dal racconto di una contadina, riferito tra le «ricreazioni filologiche» dal Giuliani: «Per me non so dove mi fossi, né che mi facessi: mi mettevo a sedere, quando volevo star ritta; poi di furia uscivo di casa a vedere se appariva qualcuno; rientravo e piangevo, e non sapevo né che dire né che fare, parevo uscita di sentimento» (Cfr. G. GIULIANI, *Moralità e poesia del vivente linguaggio della Toscana*, Firenze 1872, p. 73).

Il gesto appariva 'significativo' al Wlassics, nel senso che traduceva nella fittizia attesa dei vivi, la reale attesa del morto; alla significazione poetica tuttavia, va aggiunta come si vede facilmente, quella culturale.

STAR COLLE MANI SOTTO LE ASCELLE

È l'attitudine per eccellenza dello svogliato, e sembrerebbe pertinenza maschile:

e [gli uomini] perdevano la giornata a stare in piazza *colle mani sotto le ascelle*, e la bocca aperta, ad ascoltare il farmacista il quale predicava sottovoce (*Mal.*, p. 92).

non per niente monopolizzato da 'Ntoni:

La domenica almeno si godeva quelle cose che si hanno senza quattrini, il sole, lo *star colle mani sotto le ascelle* a non far nulla (*Mal.*, p. 145).

perfino nella deambulazione:

Adesso che il nonno stava meglio, girandolava pel paese, *colle mani sotto le ascelle* (*Mal.*, p. 163).

o in una passiva collaborazione alla salatura delle acciughe:

Adesso vorrei qui la Zuppidda! esclamava 'Ntoni seduto sui sassi a far peso anche lui, *colle mani sotto le ascelle* (*Mal.*, p. 176).

MANI IN MANO

La donna invece si gode il meritato riposo colle mani in mano:

quel momento in cui non aveva nulla da fare, [Maruzza] si metteva a

sedere anche lei *colle mani in mano*, e il dorso di già curvo come quello del suocero (*Mal.*, p. 191).

Così Nunziata si godeva «il suo riposo» anche lei, «*colle mani in mano*» (*Mal.*, p. 27), e Mena «se non aveva nulla da fare, si metteva a sedere *colle mani in mano*» (*Mal.*, p. 195). Il De Jorio distingueva appunto le «mani piatte ed incrociate», segno di «dolce far niente», dalle mani in «pettine», espressione di dolore (p. 189). Se ne vedrà immediatamente l'implicazione.

MANI SOTTO IL GREMBIULE

Denotano il riposo, vissuto in genere in gruppo:

La Zuppidda e la Mangiacarrubbe avevano dimenticato tutti gli impropri che si erano detti, e ciacciavano davanti alla porta, *colle mani sotto il grembiule* (*Mal.*, p. 156).

Le poverette s'intendevano fra di loro appunto per questo, quando discorrevano a bassa voce, col capo chino, e *le mani sotto il grembiule* (*Mal.*, p. 229).

o individualmente, come nella solitaria attesa di Mena, colta in insolita inattività, che richiede una didascalia del narratore:

Una sera aspettò sino a tardi per veder tornare compare Alfio insieme al carro dell'asino, *colle mani sotto il grembiule*, perché faceva freddo (*Mal.*, p. 106).

MANI SUL VENTRE

Con allusività ancestrale il gesto veicola l'annuncio della morte, come nel pregnante brano della vedovanza comunicata a Maruzza dalle comari, la cui portata culturale sfuggiva a Wlassics:

Dinanzi al ballatoio della sua casa c'era un gruppo di vicine che l'aspettavano, e cicalavano a voce bassa fra di loro. Come la videro da lontano, comare Piedipapera e la cugina Anna le vennero incontro, *colle mani sul ventre*, senza dir nulla. Allora ella si cacciò le unghie nei capelli con uno strido disperato e corse a rintanarsi in casa (*Mal.*, p. 42).

o in quello relativo al padre dell'orfanella nelle *Rusticane*:

Compare Meno mise gli occhi sulla cugina Alfia, la quale fingeva di guardare l'asino, *colle mani sul ventre* (*O*, p. 277).

Con un'escursione imprevista, si ritrova lo stesso atteggiamento nel *Mastro*, in riferimento alla morte di Bianca:

Le cugine Zacco stavano sedute in giro dinanzi al letto, *colle mani sul ventre*.

o ancora, nel raduno dei parenti dopo la scomparsa di don Diego:

La vecchia, senza bisogno di udir altro, diritta e stecchita come un fuso, andò a prendere il suo posto fra i parenti che al suo apparire s'erano taciuti, seduti intorno sui seggioloni antichi, col viso lungo e *le mani sul ventre*¹⁸.

Il De Jorio chiosava il gesto delle «mani in pettine» come segno di «dolore, tristezza: in questo caso le mani in pettine sogliono portarsi non solo verso il basso della pancia o sulle ginocchia, ma essere disposte rovesciate» e assegnava alle «mani incrociate» in genere l'espressione di «amarezza», esemplificata - nella sua ansia di riscontri archeologici del gestire sincronico - nella Medea Ercolanese (pp. 188-89).

La fonte orale riconosce la gravidanza comunicativa dell'attitudine, che con ascesa connotativa ritroviamo nella prefigura-

¹⁸ Si veda l'edizione citata dal titolo *I Grandi Romanzi*, alle pagine 604 e 484.

zione di una disgrazia, sia essa la finta compera del debito di Piedipapera, intuitivamente avvertita da comare Grazia:

- Vogliono dargli il cattivo Natale a quei poveretti, mormorava comare Grazia *colle mani sulla pancia* (*Mal.*, p. 76).

(dove è da notare la attenuata sostituzione lessicale dell'arcaico *ventre* col più volgarizzato *pancia*); o la temuta perdita di Luca, occultata simbolicamente nella mancata ostentazione delle mani da parte delle comari curiose:

Le vicine venivano *colle mani sotto il grembiule* a domandare se comare Maruzza ci avesse il suo Luca laggiù, e stavano a guardarla con tanto d'occhi prima di andarsene (*Mal.*, p. 131).

Così è parlante l'atteggiamento delle sincere amiche della famiglia dopo la morte della stessa Longa:

La Nunziata, o la cugina Anna venivano di tanto in tanto, col passo leggero e il viso lungo, senza dir nulla; e si mettevano sulla porta a guardar la strada deserta, *colle mani sotto il grembiule* (*Mal.*, p. 196).

In ambito virile la perdita dei congiunti è comunicata col silenzio:

e come fu nel cortile, sotto il nespole, che era scuro, [Ntoni] disse anche:
- E il nonno?

Alessi non rispose; Ntoni tacque anche lui, e dopo un pezzetto:

- E la Lia, che non l'ho vista?

E siccome aspettava inutilmente la risposta, aggiunse colla voce tremante, quasi avesse freddo:

- È morta anche lei?

Alessi non rispose nemmeno (*Mal.*, p. 286)¹⁹.

¹⁹ La morte si qualifica così l'unico dolore stabilizzato sociocomunicativamente. Si confronti infatti l'esplicito annuncio dell'arresto di Ntoni: «L'hanno arrestato stanotte nel contrabbando, insieme al figlio della Locca!» - rispose la cugina Anna, la quale aveva perduto la testa, - Hanno ammazzato don Michele» (*Mal.*, p. 256), e poi quello della condanna, da parte della trafelata gnà Grazia a Lia: «la quale aspettava sull'uscio, come un'anima del purgatorio, le disse prendendo le mani, e tutta sottosopra anche lei: - Cosa avete fatto, scellerata! che al giudice hanno detto che ve l'intendete con don Michele, e a vostro nonno gli è venuto un accidente!» (*Mal.*, p. 265).

Le mani sul ventre infine, ben esposte, denotano la soddisfatta attitudine della donna benestante, emblemizzata dalla Lola di CR.

La gnà Lola si maritò col carrettiere; e la domenica si metteva sul ballatoio *colle mani sul ventre* per far vedere tutti i grossi anelli d'oro che le aveva regalati suo marito (*Mal.*, p. 191).

La singolare espressione di sazietà sembrerebbe riservata alle donne maritate, come dichiara 'Ntoni con sprezzante ironia:

Esse non cercano che di pescare un marito il quale lavori peggio di un cane per dar loro da mangiare e comprarle dei fazzoletti di seta, quando si mettono sull'uscio la domenica *colle mani sulla pancia piena* (*Mal.*, p. 211).

Così, Mara, fidanzata a un fattore benestante, appare al povero Jeli:

stava sull'uscio, *colle mani sulla pancia*, cariche d'anelli, ad aspettare che imbrunisse per andare a vedere i fuochi (J, p. 158).

2.9. Gestì di approccio

L'individuazione dell'innamorato o dell'innamorata, e la relativa tecnica di approccio avviene su precise norme comportamentali, con dicotomia sessuale. In ambito virile la provocazione è univocamente comunicata dal *Passare e ripassare per la via*, che sarà gesto tipico di don Silvestro nei *Mal.*, e di Turiddu in CR:

Turiddu seguitava a *passare e ripassare per la stradiciuola*, colla pipa in bocca e le mani in tasca, in aria d'indifferenza, e occhieggiando le ragazze (p. 191).

PIPA IN BOCCA

Simbolo della dignità maschile, come s'è visto per il carrettiere, in ambito professionale, lo è anche nel contesto dell'innamoramento, come nell'esempio precedente e in questa sequenza da N:

- Io ho riconosciuto la tua voce stanotte, disse Nedda facendosi rossa e zappando con un coccio la terra della pentola che conteneva i suoi fiori. Egli si volse in là, *ed acese la pipa, come deve fare un uomo* (pp. 22-3)

URTARE A SPALLATE O A GOMITATE

La donna, nubile soprattutto, stuzzica il pretendente struciandogli contro, con finta indifferenza, il gomito o la spalla, come farà la Mangiacarrubbe, perfettamente conscia del proprio ruolo comunicativo:

La Mangiacarrubbe sapeva quel che doveva fare se si voleva pigliare Brasi Cipolla [...] Ella gli passava davanti lesta lesta, colle scarpette nuove, e passando *si faceva urtare nel gomito*, in mezzo alla folla che veniva dalla messa; oppure lo aspettava sulla porta, colle mani sul ventre, e il fazzoletto di seta in testa, e gli lanciava un'occhiata assassina, di quelle che rubano il cuore, e si voltava ad aggiustarsi le cocche del fazzoletto sul mento per vedere se le veniva dietro; o scappava in casa com'ei compariva in capo alla straduccia, e andava a nascondersi dietro il basilico ch'era alla finestra, con quegli occhioni neri che se lo mangiavano di nascosto. Ma se Brasi si fermava a guardarla come un bietolone, gli voltava le spalle, col mento sul petto, tutta rossa, e gli occhi bassi, masticandosi la cocca del grembiule, che ognuno se la sarebbe mangiata per pane (*Mal.*, pp. 204-5) ⁴⁰.

⁴⁰ Il densissimo contesto, riassuntivo di tutti i maneggi gestuali dell'approccio rivela la pregnanza del luogo dell'azione, nel caso specifico la finestra, con il relativo vaso di basilico «segno d'amore ricambiato» secondo il Pirè (*Usi...*, cit., vol. III, p. 250), e dono simbolico del comparato in ambito mallebre (si pensi alla Barbara e a Mena nei *Mal.*). Così il «rincatucciarsi nella mantellina» è gesto di istintiva difesa, come nel caso di *Nedda*: «Quando le fanciulle, vestite dei loro begli abiti da festa, si tiravano in là sul banco, o ridevano di lei, e i giovanotti, all'uscire di chiesa le dicevano facce grossolane, ella si stringeva nella sua mantellina tutta lacera, e affrettava il passo, chinando gli occhi» (p. 21).

Non meno subdola la manovra della Vespa con lo zio:

- Non è vero che mi volete bene, seguitava ella *respingendolo a gomitate*, [...]. Ella gli voltava le spalle corrucciata, e senza avvedersene andava *stuzzicandolo coll'omero* (*Mal.*, p. 57).

Assai più marcata e stucchevole una versione preventiva del *Padron 'Ntoni*, recentemente messa in luce⁴¹:

'Ntoni non rispose né sì né no, e si misero *a spingersi e a respingersi amorosamente*, in modo da slogarsi le spalle (p. 962).

MOLLARE PUGNI

L'attacco diventa aggressivo nella fase vitale del corteggiamento, ed è ancora sferrato dalla donna:

Janu la raggiunse, ella si appoggiò all'uscio, tutta rossa e sorridente, e gli allungò un pugno sul dorso - Tò!
Egli ripicchiò con galanteria un po' manesca (N, p. 24).
Ella gli diede un pugno sull'omero e si mise a ridere (N, p. 27).

Oh! quelle mani, compari Turiddu,
- Avete paura che vi mangi?
- Paura non ne ho né di voi, né del vostro Dio.
[...] Ella, per non farsi rossa, gli tirò un ceppo che aveva sottomano, e non lo colse per miracolo (CR, pp. 192-3).

Ancora, con grezza resa stilistica nel *Padron 'Ntoni*:

[La Grazia lavorava] come una povera diavola, anch'essa, al pari di lui, una povera diavola a cui si poteva dire e fare tutto quello che non si poteva dire e fare con la gnà Pudda - proprio come ci voleva

⁴¹ Il frammentario abbozzo del *Mal.* è stato meritoriamente pubblicato, con altri inediti, in appendice al volume di *Tutte le novelle verghiane* dalla Riccardi. Il rinvio in parentesi è relativo a tale edizione (cfr. la nostra nota 28).

per lui, e una volta glielo disse in musica: «Vai viti bedda in su Pizzauti/Maritamani e facemu li pizzituneddi». Stavano scaricando certi sarmenti sotto la tettoja, e Grazia gliene diede un fascio sul muso per insegnargli la creanza (p. 960).

Come assicura il Cocchiara, in ambito rurale lombardo il pugno sferrato a una ragazza, era segno certo di matrimonio prossimo⁴².

La tecnica è ripresa retrospettivamente per suggellare l'amicizia tra Jeli e Mara, che si trasformerà poi in amore, nel canovaccio della novella, intitolato ancora *Jele*: la ragazzina, accapigliandosi per il posto «in prima fila» sull'aia, che il pastorello le aveva preso per «rubarle cogli occhi la festa dei padroni», gli «aveva messo le mani nella ganasce coll'ira gelosa del cane dell'ortolano»:

Jele picchiava pugni sodi sulle reni di lei, ed ella ripicchiava regolarmente, botta e risposta, uno tu ed uno io, per fare il conto giusto. [...] Così annodarono le prime fila della loro amicizia (p. 953).

L'approccio si trasferirà, in ambito amichevole appunto, nella conoscenza di Jeli e del signorino nella versione definitiva, e poi in RM, per suggellare il legame solidale tra Malpelo e Ranocchio.

2.10. Gestì di intrattenimento

L'intrattenimento amoroso, nel rapporto ormai stretto o in via di concretarsi, è scandito dal caratteristico atto di sbriciolare fra le mani foglie o sterpi, che è il gesto tipico di Alfio e Mena:

Così la domenica ruminava fra di sé tutte le ragioni per farsi animo, mentre stava accanto a lei, seduto davanti alla casa, colle spalle

⁴² Cfr. G. COCCHIARA, op. cit., p. 60.

al muro, a *sminuzzare gli sterpolini della siepe* per ingannare il tempo. Ora non son più da maritare, tornava a dire Mena, col viso basso, e *sminuzzando gli sterpolini della siepe* anche lei. - Ho ventisei anni, ed è passato il tempo di maritarmi.

- No, che non è questo il motivo per cui non volete dirmi di sì! ripeteva compare Alfio col viso basso come lei. - Il motivo non volete dirmelo!
- E così rimanevano in silenzio a *sminuzzare sterpolini* senza guardarsi in faccia. Dopo egli si alzava per andarsene, colle spalle grosse, e il mento sul petto (*Mal.*, pp. 282-3).

Con immutato corredo di gesti emotivi e aggiunta mossa di approccio l'atto era già stato collaudato nel corteggiamento in ambito pastorale:

Mara *andava sminuzzando uno sterpolino* di pruno mentre parlava, col mento sul seno, e gli occhi bassi, e col gomito stuzzicava un po' il gomito di Jeli, senza badarci (J, p. 165).

e poi alla coppia Lia-don Michele:

Così, mentre aspettavano gli uomini dal mare, passavano il tempo; ella sulla porta, e don Michele sui sassi, *sminuzzando qualche sterpolino* per non sapere che fare (*Mal.*, p. 231).

e, con diverso referente, a quella 'Ntoni-Barbara:

Barbara, seduta sul parapetto del terrazzo, a *strappare le foglioline secche dei garofani*, [...], faceva cascare nel discorso che «maritati e muli vogliono star soli» e che «fra suocera e nuora ci si sta in malora» (*Mal.*, p. 133).

Puramente emotivi invece, apparivano al Wlassics simili gesti, al pari di altre espressioni di nervosismo, quali il «rigirare il nottolino» del rastrello da parte di Mena all'imbarazzante notizia del suo progettato matrimonio, recatale proprio da Alfio, (*Mal.*, p. 55), o il fare e disfare i nodi della frusta del carrettiere in partenza per la Bicocca (*Mal.*, pp. 118-119). A simili espe-

dienti, il Verga avrebbe affidato «la poesia del passo»⁴³. Se la notazione è generalmente adeguata al contesto astratto, non è da sottovalutare l'implicazione culturale degli atti, non riducibili a veicoli di forza tragicomica.

Una rara testimonianza di ascendenza altoborghese, in situazione analoga, ci viene da *Fantasticheria*:

Il giorno in cui ritornerete laggiù, se pur ci ritornerete, e siederemo accanto un'altra volta, a *spinger sassi col piede*, e fantasie col pensiero (p. 132).

AGGIUSTARSI LE COCCHIE DEL FAZZOLETTO

A punteggiare i duetti amorosi, interviene il gesto pleonastico ed esornativo di rassettarsi il fazzoletto, già anticipato nell'acalappiamento di Brasi, e ancora ripetuto dalla sua futura fidanzata:

A me non mi piacciono quelle frascette che fanno all'amore con due o tre per volta, disse la Mangiacarrubbe, *tirandosi sul mento le cocche del fazzoletto da testa*, e facendo la madonnina (*Mal.*, p. 67)
E gli faceva la smorfiosa, la civetta! *colle cocche del fazzoletto sulla bocca* (*Mal.*, p. 174)

e sperimentato già in *Cavalleria Rusticana*:

- Che è vero che vi maritate con compare Alfio, il carrettiere?
- Se c'è la volontà di Dio! rispose Lola *tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto* (p. 191).

o nel duetto nel *Padron 'Ntoni*, ancora grezzamente bozzettistico:

- Si possono salutare le bellezze di comare Pudda? Le disse inchinandosi elegantemente sul fianco destro - Chi vede voi vede Pasqua.

⁴³ T. Wlassics, art. cit., p. 191.

- Le bellezze sono le vostre, che siete un forestiere, e non guardate più né amici né nemici. - rispose ella *aggiustandosi i capi del fazzoletto contro il mento* (p. 958).

Con vistoso scarto emotivo, l'attorcigliare la cocca del grembiale connota negli *Orfani* lo smarrimento della bambina cui è morta la mamma:

La piccina si affacciò all'uscio, *attorcigliando fra le dita la cocca del grembiale*, e disse: Son qua.
[...] e poscia tornando a chinare il capo, e a *lavorar in furia colle cocche del grembiale*, biasciò sottovoce: - È a letto.
[...] La piccina, vedendo che parlavano di lei, si mise a piangere cheta cheta in un cantuccio, per sfogarsi il cuor grosso, che *aveva tenuto a bada giocherellando col grembiale* (pp. 271-72).

2.11. Gestì di sfida

Anche la sfida, esplicita con gesti di provocazione, si diversifica nettamente nelle pertinenze comunicative di uomini e donne. In ambito virile si articola un vasto panorama di atti di minaccia, dal semplice sguardo, diretto da 'Ntoni al brigadiere:

girando gli occhi intorno, per stuzzicare chi sapeva lui. Don Michele, per amor dei galloni, fingeva di non vederlo, e cercava di andarsene (*Mal.*, p. 243).

con chiara decodificazione del messaggio:

e non voleva passare per canaglia e per spaccone agli occhi della Santuzza e di tutti quelli che avevano assistito alla minaccia (*Mal.*, p. 245).

al far le corna:

Rocco Spatu, e Cinghialenta, che avevano sempre qualche soldo, gli ridevano sul naso, dalla porta della taverna, *facendogli le corna* (*Mal.*, p. 243).

in cui la sfida dei comparì a 'Ntoni perché reagisca al tradimento dell'ostessa con don Michele, si associa al disprezzo, successivamente espresso dallo *sputare in faccia*, nella reazione sdegnata dello stesso 'Ntoni formulata in indiretto libero:

e avrebbe potuto *sputargli in faccia* se lo vedeva con un'altra donna (*Mal.*, p. 238).

così come nella reazione del brigadiere, che acuisce la rabbia del rivale:

ma 'Ntoni ora che don Michele faceva il minchione si sentiva cuocere il fegato, e gli rideva e gli sghinazzava sul mostaccio, a lui e alla Santuzza; e *sputava sul vino che beveva*, (*Mal.*, p. 244).

Comune in certo qual modo ai due sessi è l'esibizione dei pugni, in diverse attitudini:

MOSTRARE IL PUGNO

ma 'Ntoni non lo potevano tenere dal gridargli dietro un mare d'improperi dalla porta dell'osteria, *mostrandogli il pugno* [...], e gli diceva che voleva dargli il resto quando l'incontrava (*Mal.*, p. 244).

PUGNO SUI FIANCHI

tanto che infine gli fecero montare la mosca al naso; e andò a piantarsi proprio nel bel mezzo dell'osteria, giallo come un morto, *col pugno sul fianco*, e il giubbone vecchio sulle spalle, che pareva ci avesse un vestito di velluto, (*Mal.*, p. 243).

Tra le donnicciuole il gesto è eseguito con ambe le mani ⁴⁴:

[Betta] si appuntava i pugni sui fianchi parlando con don Silvestro, e gli rinfacciava (*Mal.*, p. 178).

Ora la moglie di Cinghialenta veniva di tanto in tanto a fare il diavolo davanti all'osteria, coi pugni sui fianchi, strillando che la Santuzza le rubava il marito (*Mal.*, p. 274).

La sfida tra le comari si estrinseca in gesti implicati con l'attività materiale di loro competenza, la cui decodificazione è affidata alla didascalica del narratore:

Stavolta egli l'aveva rotta sul serio coi Malavoglia, perché la Zuppidda era andata a togliere la roba di comare Grazia dalla sponda del lavatoio, e ci aveva messa la sua; di quelle soperchierie che fanno montare la mosca al naso (*Mal.*, p. 134).

Così voltarsi la schiena è gesto di estremo disprezzo susseguente alle liti (si pensi alla Longa nei confronti della Sara che le ha «rubato» il saluto di 'Ntoni), che sfocia in un simbolico duello, ampiamente illustrato dal Verga:

Le cose arrivarono al punto che comare Venera e la Longa non si parlavano più, e se si vedevano in chiesa si voltavano la schiena. - Vedrete che arriveranno a metter fuori le scope! diceva la Mangiacarubbe gongolando. [...] Di solito gli uomini non s'immischiano in quelle liti di donne, se no le questioni s'ingrosserebbero e potrebbero andare

⁴⁴ Il De Jorio ricordava significativamente il gesto della signora Perpetua che sclamò «fermandosi un momento sui due piedi, e mettendosi le pugna in su i fianchi, - Come?» (p. 187), e adduceva il significato di «sdegno» e del gesto articolato con una mano sola: «In questo caso colui che rimprovera con la mano in fianco, vi farà segno della sua autorità, e col volto sdegnato, dinoterà la passione che l'agita» (*Ibidem*). Il gesto è assolutizzato nella figura del calafato: «Benedetto Dio! esclamò mastro Turi Zuppiddu, minacciando col pugno che pareva la malabestia del suo mestiere. Va a finire brutta, va a finire, con questi italiani!» (p. 47); «Mastro Turi il calafato stava per levare il pugno a incominciare: - Benedetto Dio! ma guardò sua moglie e si tacque mangiandosi fra i denti quel che poteva dire» (p. 49), e metaforizzato argutamente per la Vespa: «allora si appuntellò le mani sui fianchi, e sfoderò la lingua come un pungiglione» (*Mal.*, p. 27).

a finire a coltellate; invece le comari, dopo che hanno messo fuori la scopa, e si sono voltate le schiene, e si sono sfogate a dirsi impropri, e a strapparsi i capelli, si riconciliano subito, e si abbracciano e si baciano, e si mettono sull'uscio a chiacchierare come prima (*Mal.*, pp. 142-43).

parafrasando narrativamente un'ampia descrizione del Pitirè ⁴⁵.

Con significativa commutazione lessicale, il gesto metaforizzato sancisce l'abbandono dei poveri Malavoglia caduti in povertà:

e le volteranno le spalle, come succede alla gente, quando non ha più nulla (*Mal.*, p. 184).

La sfida si trasferisce addirittura simbolicamente al registro sacrale, nella *Guerra di Santi* dell'omonima novella:

Poiché andare a dire viva San Pasquale sul mostaccio di San Rocco in persona è una provocazione bella e buona; è come venirvi a spuntare in casa, o come uno che si diverta a dar dei pizzicotti alla donna che avete sotto il braccio (p. 211).

Sulla famosissima sfida di Alfio e Turiddu torneremo in chiusura, per un rapido confronto con la versione teatrale.

2.12. Gestì di sdegno

In un *ethnos* chiuso ed arcaico come quello dei *Malavoglia*, non può mancare di manifestarsi lo sdegno, comunicato secon-

⁴⁵ Le «spalle rivolte» significano per il De Jorio «disprezzo o ignorare i fatti altrui»; «voltarsi le schiene» sarebbe eufemismo per «voltare maliziosamente le spalle a qualche persona che lo minaccia, o gli promette qualche cosa, vi aggiunge di più il curvare un tantino la parte superiore del suo capo» (p. 122). Quanto al metter fuori le scope, oltre alla citata referenza al Pitirè (*Usi*), va notata la chiosa del Nardi: «non è un'immagine: in Sicilia, si suol mettere fuori una scopa effettiva, in segno di scherno» (Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia* a c. di P. NARDI, Milano 1963, p. 184 nota 1) e del Russo: «le scope si metton fuori per scherno a qualche spasmante» (Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, in *Opere*, a c. di L. RUSSO, Milano Napoli 1955, p. 288 nota 1).

do una precisa codificazione interattiva fra i due sessi, con gesti di infamante disprezzo:

'Ntoni poi, stregato dagli occhi della Barbara, era tornato quatto quatto a piantarsi sotto la finestra, per mettere pace, che la gnà Venera voleva buttargli sulla testa *la broda delle fave, qualche volta* (*Mal.*, p. 143).

La cagione di risentimento più feconda è ovviamente, in ambito rusticano, la gelosia, che si manifesta con sfoghi canori appunto in *Cavalleria Rusticana*:

Dapprima come Turiddu lo seppe, santo diavolone! voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli a quel di Licodia! però non ne fece nulla, e si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della sua bella (p. 190).

e con un gesto carico di simbologia culturale, nei *Malavoglia*:

E Peppi Naso, il beccaio, dopo che gli spuntò la gelosia di compare Mariano Cinghialenta, il carrettiere, *andava a buttarle dietro l'uscio tutte le corna delle bestie che macellava*, sicché dicevano che andava a pettinarsi sotto la finestra della Mangiacarrubbe (p. 25).

Dove colpisce l'implicazione tra il ruolo professionale (macellaio) e situazionale (cornuto)⁴⁶, risolto nella metonimia finale del «pettine» (di corno, evidentemente).

2.13. Gestualità ludica

In contesti di solidarietà comunicativa si esplica una rete di messaggi ludici, in ambito lavorativo, come nella paranza dei Cipolla:

⁴⁶ In proposito il De Jorio assicurava che, per simili ripicche, le «corni di buo» fossero le «più usitate, e quelle dei buoi Siciliani sono le più ricercate, perché le più magnifiche» (p. 83).

Una pedata per di dietro a chi parla per primo! - disse lo zio Cola. Per non buscarsi la pedata tutti si misero a masticare come buoi [...] Prima compare Mangiacarrubbe gli sferrò una pedata, perché lo zio Cola che aveva fatto la legge aveva parlato per primo (*Mal.*, p. 70).

o in caso di forzata inattività, per la tempesta:

e mastro Turi andava distribuendo per ischerzo agli amici dei pugni che avrebbero accoppato un bue (*Mal.*, p. 37).

o di dichiarato ozio:

Poi quando gli sbadigli vi rompevano le mascelle, si giocava alla *mora*, e a *briscola* (*Mal.*, p. 227).

Particolare motivazione culturale riveste la burlesca «serenata» all'usuraio, inscenata da 'Ntoni e dai debitori mancati:

Una volta inventarono di fare la serenata allo zio Crocifisso, la notte in cui s'era maritato colla Vespa, e condussero sotto le finestre di lui tutti coloro cui lo zio Crocifisso non voleva prestare più un soldo, coi cocchi, e le pentole fesse, i campanacci del beccaio, e gli zufoli di canna, a fare il baccano e un casa del diavolo sino a mezzanotte (*Mal.*, p. 225).

2.14. Gestualità etico-comportamentale

Non sarà privo di interesse poi insistere, in fondo a questa prima campionatura di gestualità codificata, su una tipologia di esempi relativi alla regolamentazione etica del vivere sociale, in risposta a fattori eventivi implicanti comportamenti ritualizzati, come la segregazione per lutto o vergogna. È il caso del rovescio economico di padron 'Ntoni e della sua famiglia:

D'allora in poi i Malavoglia non osarono mostrarsi per le strade né in chiesa la domenica, e andavano sino ad Aci Castello per la messa, e nessuno li salutava più (*Mal.*, p. 138).

Identica la reazione del nipote appena rientrato dalla fallita emigrazione in cerca di fortuna:

Ma per otto giorni 'Ntoni non ebbe il coraggio di metter piede nella strada (*Mal.*, p. 220).

e poi arrestato con l'accusa di contrabbando, per cui:

Infine il povero padron 'Ntoni non osava più mostrarsi per le strade dalla vergogna (*Mal.*, p. 221).

Emblematico il contesto relativo all'iniziazione sociocomunicativa della più giovane dei Malavoglia, alla quale tutti chiedono notizie del nonno ferito nel naufragio della *Provvidenza*:

Lia s'era messa sulla porta, tutta pettoruta [...] e non le pareva vero che tutte le comari stessero ad ascoltarla come una donna fatta (*Mal.*, p. 161).

Un sofisticato rituale, fondato sulla finta indifferenza di venditore e potenziale acquirente, connota la compravendita alla fiera:

il padrone dell'asino torse il capo anche lui per non far vedere di starli ad aspettarli (*SG*, p. 288).

Tra i due si interpone la simulata affettuosità del mediatore, che ci richiama l'ipocrita affabilità del sensale Piedipapera nel pignorare la casa del nespolo:

E correva ad afferrare compare Neli pel giubbone; poi tornava a parlare all'orecchio del padrone dell'asino [...], e gli buttava le braccia al collo [...] Ed abbracciava anche la padrona dell'asino, per tirarla dalla sua (p. 290).

Ricordiamo altri atti rituali, come il sacrificio della chioma sul letto dei defunti, costume arcaico secondo la fonte orale, esemplificato in *GS* da Saridda e in *Nedda* dalla protagonista alla morte della madre:

Quando Nedda ebbe acconciata la morta nella bara, coi suoi migliori abiti, le mise fra le mani un garofano che avea fiorito dentro una pentola fessa, e la più bella treccia dei suoi capelli⁴⁷.

Eguale articolazione si registrerebbe negli atti corporali non direttamente comunicativi, ma ugualmente codificati. Nel rinvviare per l'esame dettagliato a un precedente lavoro analitico⁴⁸, mi limito a citare un esempio di metafora gestuale, relativa alla sdegnosa moglie dello speziale, che acquista tenore connotativo nel passaggio variantistico da una labile figurazione di lingua colta:

La signora, colle labbra cucite, non diceva nulla, per educazione⁴⁹

a un'efficace metafora gestuale di matrice dialettale⁵⁰:

⁴⁷ Il brano destava l'attenzione del Musumarra: «Il gesto teatrale del dono della più "bella treccia" alla bara della morta, è riscattato dalla scarnificata conclusione dell'episodio, onde nasce un senso di solitudine immensa, che conferma la fatale necessità per Nedda di dover continuare a soffrire, perché così "era stato di sua madre, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia"» (Cfr. C. MUSUMARRA, *Verga minore*, Pisa, 1965, p. 146). Il critico rilevava anche, oltre all'ascendenza "culturale" del dolore, il nesso oggettivo della narrazione nella «pentola fessa», che come abbiamo visto, assisteva alla nascita dell'amore di Nedda e Janu: «i fiori sbocciano insieme all'amore» (*Ibidem*). Anche il Russo si esprimeva sul gestire erotico della novella: «Qui sono assai ben colti i vari colloqui d'amore punteggiati di silenzi e di pause, e che quasi sempre si concludono con qualcosa di brusco e selvaggio, un qualche atto manesco, un urtone, un pugno, e in cui si esprime eloquentemente la grazia guerriera di queste contadine e l'imbarazzo delle parole dei loro uomini», e coglieva l'eloquenza delle «fughe», assai «più concessive di cento confessioni o abbandoni» (Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari 1974, p. 79). Pur nella sottile lettura dell'aspetto etologico, sfugge in ogni caso al critico la dimensione etologica del gesto.

⁴⁸ Una schematica trattazione di cinesica e prossemica si trova nel mio saggio precedente su *Processi sociocomunicativi e testo narrante: codice gestuale in contesti "culturali" vergghiani*, pubblicato negli «Atti» del XVI Congresso S.L.I. su *Linguistica e Antropologia* Roma, 1983, pp. 423-449.

⁴⁹ Cito da un'inedita e frammentaria stesura dei *Malavoglia*, dal titolo *La Marea*, conservata nel Fondo Verga della Biblioteca Universitaria di Catania (segn. Ms. U.239.227). Il passo sopra riportato si trova a p. 33.

⁵⁰ *Cò mussu strittu* sta in siciliano per la parafrasi fraseologica di un gesto di ostentato disprezzo. Per la motivazione semantica e culturale del gesto figurato nel contesto dei *Malavoglia*, cfr. i miei citati *Innesti...*, pp. 34-5.

La Signora, *colla bocca stretta*, si voltava a discorrere con lei, (*Mal.*, p. 98).

Un dato variantistico testimonia ancora della sensibilità verghiana ai processi sociocomunicativi non verbali, giocati su tratti gestuali o comportamentali. In un contesto del *Padron 'Ntoni*, opportunamente censurato nei *Malavoglia*, si rintraccia infatti un residuo di etichetta arcaica, introdotto da un goffo *calembour* paronomastico:

Alle grazie di comare Grazia! esclamò il giovanotto dopo aver vuotato il bicchiere di un fiato e buttando con garbo il... dell'«*educazione*» (p. 961).

Il sintomo fisiologico della digestione, connotato come segno di gratificazione postprandiale nell'etichetta cinese, viene omesso dalla notoria discrezione verghiana con reticenza grafemica, eppure costituisce un esempio quanto mai significativo, marcando il passaggio dalla gestualità ispirata all'etica rusticana a quella ispirata all'etichetta galante, assai meno esplicita e codificabile, ma non meno motivata dal punto di vista della drammatizzazione comunicativa. Concluso così l'esame del codice gestuale nei contesti 'culturali', afferenti all'*ethos* arcaico e popolare del narrato verghiano, è il momento di passare ai contesti 'colti', governati dall'*ethos* mondano, nei quali la gestualità trascende il primario valore segnico, per acquisire una pregnanza simbolica tale da surrogare la stessa azione verbale.

2.15. Gestualità intima

Nell'intitolare così il paragrafo dedicato all'analisi de *I drammi ignoti*, non si vuol scendere nel facile e impressionistico deuttivismo di un'equazione *Dramma intimo* = *Gesto intimo*,

quanto invece rispettare la intenzionalità comunicativa dell'autore, ossessionato dalla traduzione adeguata dei conflitti agitati in profondità, delle passioni occultate sotto le trine e i veli, o le camicie di seta.

L'aggettivo *intimo*, solidale a *dramma* nel connotare un sottogenere narrativo e teatrale mutuato dalla letteratura francese⁵¹, costituiva un'ossessione creativa per il Verga, tanto alla ricerca compositiva quanto nella pacata enunciazione (abituale in sede privata) di idealità ed idee poetico-estetiche. Lo si ritrova innanzitutto, con occorrenza troppo frequente per essere casuale, nell'epistolario edito ed inedito, addirittura riferito ad un bozzetto rusticano, opera di un aspirante verista calabrese, a cui il nostro scriveva con incoraggiante schiettezza:

Nel *Comparatico* c'è pura originalità, e il *dramma intimo* non è abbastanza messo in luce; ha pregi di naturalezza comica che fanno bene sperare di un altro lavoro del giovane autore⁵².

In secondo luogo è doppiamente significativo ai nostri occhi che dall'indicazione generica ed astratta del sottogenere letterario, la dicitura *dramma intimo* risulti concretata nel titolo di un novella incentrata sulla vicenda (drammatica ed intimistica quant'altre mai) di una madre e di una figlia innamorate dello stesso uomo, per poi estendersi all'incompiuta versione scenica della

⁵¹ Si vedano in merito le pertinenti osservazioni del Tellini nella *Nota al testo di Drammi intimi* nell'edizione da lui curata di G. VERGA, *Le Novelle*, II, Roma, 1983, pp. 3-5.

⁵² La lettera, datata 14/6/1886, è quella citata al Fava, autore appunto del bozzetto *Comparatico*, (che rimaneggiava l'omonima novella del Capuana), e che la pubblicava appunto come prefazione all'opuscolo, con un errore di lettura provocato dai famosi geroglifici verghiani (*abbastanza meno in luce*) che si è preferito rettificare. Lo stesso Marchi, che ristampa la lettera verghiana, non ha rilevato l'incongruenza, facilmente restaurabile anche senza una verifica autografa. Un'altra probabile svista si trova qualche riga dopo, «E a questo proposito voglio scagionarmi di un *agravio* che se è nato è tutta colpa mia di certo», dove sarà da leggere *equivoco* (il Verga allude infatti al fraintendimento per cui i protagonisti di *Cavalleria* erano visti come mafiosi). Il Marchi interviene invece nel correggere *mafioni* del Bianchi con *mafiosi*, e *indole proprie* in *indole propria*. (Cfr. op. cit., p. 282 nota 2 e 283 nota 1).

novella stessa, ed immortalarsi in un volume di racconti mondani intercalati da bozzetti rustici³³. Si procederà pertanto alla lettura di una raccolta verghiana che di per sé costituisce un sicuro «contraccolpo per una dissociazione stilistico-tematica così esplicita»³⁴, e che può limitarsi in questa sede alla novella che la apre, ricca di dati e spunti indicativi. In primo luogo la marcata insistenza su epiteti fisionomizzanti:

pallidissima; mano scarna e ardente; accento carezzevole; falso sorriso; sguardo inquieto e scrutatore (p. 3); faccia grave e preoccupata, sorriso mentito (p. 4);

o caratterizzanti, in funzione attributiva rispetto ai sentimenti:

un affetto, profondo ed occulto, inquieto, geloso; gioie mondane più sottili, più penetranti; delicata voluttà; attesa angosciata; il batticuore delizioso; impeti di irritazione sorda ed ingiusta (p. 11); scoramenti improvvisi (p. 22);

uso calcolato dell'antitesi:

[il medico] esaminava l'inferma, tenendo fra le dita bianche e grassocce il polso delicato e pallido della fanciulla (p. 5).

Vi si riconosce poi un codice gestuale estremamente articolato, ed esplicito in feroci silenzi e scambi di occhiate nei momenti cruciali, come quello in cui il medico, dalla tachicardia di Bice all'arrivo del marchese Danei, indovina il *focus* del male nell'innamoramento della ragazza:

³³ Si allude al racconto *Dramma intimo*, comparso la prima volta ne «L'Illustrazione Italiana» del 7 e del 14/1/1883, e poi intitolato *I drammi ignoti* nella raccolta in volume *Drammi intimi* (Sommaruga, 1884), per poi riassumere il titolo originario di *Dramma intimo* ne *I ricordi del capitano D'Arce*.

³⁴ La frase è del Madrignani, nell'introduzione all'edizione Sellerio (p. 10). Si noti che di *Drammi intimi* è da poco uscita l'edizione critica (curata da chi scrive) per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga (Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1987).

Ma non lasciava il polso dell'inferma; fissando uno sguardo penetrante su la fanciulla che aveva chinato gli occhi. La madre aspettava ansiosa. Un istante gli occhi ardenti della figlia s'incontrarono con quelli di lei, e avvampò subitamente in viso (p. 5).

Ovvero quello della confessione d'amore della figlia:

La madre scrutava quel viso pallido e impenetrabile con uno sguardo ardente, arrossendo e impallidendo a vicenda: - Ami qualcheduno, figlia mia?

Bice spalancò gli occhi all'improvviso, tutta una fiamma in volto. Poi con quegli occhi sbarrati e quasi paurosi, fissi negli occhi pieni di lacrime della madre, balbettò con un accento ineffabile d'amarrezza e quasi di rimprovero: - Oh mamma! (p. 107).

2.16. Gestualità effusiva

ABBRACCI

La mimica si fa spasmodica, e comunica tutto col niente, dissimulando l'intensità delle lacerazioni interiori in un «tremito» o in un «palpito» più o meno convulso, il più delle volte «agitando le labbra senza proferir parola» o affogando in abbracci, convulsi anch'essi, la propria pena. È in una serie di amplessi che si attua il trapasso del dramma della figlia che si chiude col matrimonio, e quello - non meno «intimo» e sofferto - della madre che si apre:

All'improvviso riaprì gli occhi, e le buttò al collo quelle povere braccia magre e tremanti sotto la batista, con un moto indefinibile di confusione, di tenerezza e di sconforto.

Madre e figlia si strinsero teneramente a lungo, senza dir parola, piangendo entrambe delle lacrime che avrebbero voluto nascondersi (p. 7).

Un altro abbraccio sigilla il sacrificio della madre, che pur vedova e libera di rimaritarsi, 'cede' il suo compagno come sposo legittimo alla figlia:

Tutt'a un tratto, come quella si chinava sopra di lei, l'avvinse al collo con le braccia tremanti, stringendola con una forza che diceva tutto (p. 11).

Le effusioni si moltiplicano durante il fidanzamento, che segna anche la «miracolosa» guarigione di Bice,

raggiante di una vita nuova, colla cecità, colla credulità, coll'oblio, coll'egoismo della felicità che espandeva nel seno della madre, la quale sorrideva (p. 15).

e alla vigilia delle nozze:

[La figlia senza saper perché] l'abbracciò stretta, nascondendole il viso in seno (p. 15).

Alla partenza degli sposi:

Madre e figlia si abbracciarono strette, strette, lungamente (p. 16).

e alla prima visita della contessa Anna in casa di Bice, ormai marchesa Danei:

si buttò al collo della mamma con un diluvio di carezze e di parole sconnesse (p. 17).

L'abbraccio è anche un segno di gratitudine per la rassegnazione (rassicurante per la ragazza) della madre al proprio invecchiamento. Anna mostra ai suoi 'cari figli' i capelli bianchi e Bice «con uno slancio affettuoso, le buttò le braccia al collo, e le cacciò la testa in seno, senza dir nulla» (p. 19), e sigilla infine l'addio:

Quando fu l'ultimo momento, alla stazione, erano commosse tutte e due, abbracciandosi senza dire una parola, come se si lasciassero per sempre (p. 22).

STRETTE DI MANO

Il dialogo tra Anna e Roberto si gioca invece su un complesso scambio di strette di mano, che non è il cordiale gesto di saluto, ma un intricato rapporto pseudoverbale, intrecciato nelle scene-chiave a tremendi silenzi. Emblematica la sequenza in cui la contessa rivela all'amante l'innamoramento di Bice per lui:

Tante volte erano rimasti soli [...] assorti in un silenzio che accomunava i loro pensieri e le loro anime nella stessa preoccupazione dolorosa. [...] Stettero alquanto senza aprir bocca, con la fronte sulla mano. La contessa aveva tale espressione in tutta la sua persona, che Roberto non sapeva cosa dirle. Finalmente le stese la destra. Ella ritirò la sua (p. 8).

Roberto era commosso anche lui. Tentò di pigliarle la mano. Ella lo respinse dolcemente (p. 9).

Ella gli tese la mano che ardeva, evitando di guardarlo [...] Poi stese le mani a Danei, senza dir nulla, come nei bei tempi trascorsi (p. 12).

- Io ho già tutto sacrificato a mia figlia. Poi gli tese la mano, e soggiunse: - Sentite com'è calma? - (p. 14).

La stretta di mano ricorre anche nel rapporto comunicativo madre-figlia: nella definitiva rinuncia al passato (perfino in dimensione memoriale) Anna, nel sottolineare che stava per diventare nonna,

rivolgendosi verso di loro, stese semplicemente le mani a tutti e due. Roberto gliela baciò, chinando profondamente il capo (p. 20).

[E Bice] di tanto in tanto le stringeva la destra nervosamente; ed ella sentiva quella stretta penetrarle sino al cuore come una fitta (p. 20).

BACIAMANO

Anche il gesto di etichetta assume valore connotativo nel ristrutturarsi del rapporto amoroso in rapporto di parentela tra suocera e genero. Il giorno del matrimonio:

Roberto le baciò la mano senza poter dissimulare un certo turbamento (p. 16).

Alla stazione, lo stesso giorno, con sottolineatura metonimica:

Roberto le baciò la mano, sul guanto (p. 17).

SILENZI

Il mutismo del dialogo che nei momenti di maggior tensione si fa garanzia della comunicazione intima, diventa una minaccia a dramma consumato:

[Roberto] parlava, parlava, quasi avesse paura del silenzio (p. 12).
E - una sera che Bice s'era ritirata prima del solito, e Roberto era restato con la contessa nel salone a farle compagnia, il silenzio piombò all'improvviso fra di loro (p. 19).

mentre ai tempi beati era complice dell'amore:

Il silenzio era caduto all'improvviso fra loro due [ed] egli le avea sussurrato all'orecchio una parola abbassando la voce ed il capo (p. 11).

INCOMUNICABILITÀ

Altrettanto ricostruibile appare la complessa resa stilistica dell'incomunicabilità effettiva, di fronte al desiderio affettivo dei personaggi di stabilire contatti reciproci, per cui tutto rimane vago

ed inespresso. Innanzitutto l'incapacità a codificare e decodificare messaggi verbali, si esplica in una fitta serie di aggettivi in -bile marcati dal prefisso negativo *in-*:

silenzio insormontabile (p. 9); angoscia indicibile (p. 9); viso pallido e impenetrabile (p. 10); soffio appena intellegibile (p. 10); con accento indefinibile (p. 22).

Quantomai significativo il caso di un «accento ineffabile d'amarrezza e quasi di rimprovero» (p. 10), che nella seconda stesura verrà nominato esplicitamente come «senso di pudore»¹⁶. Non mancano rare esplicitazioni:

La sera del battesimo, al vedere i pizzi e i diamanti della mamma, aveva mormorato, stringendosi nelle coperte, agrottando le ciglia, con uno strano accento di rancore quasi selvaggio:
- Come sei bella! (p. 22).

o occultamenti improvvisi: «interrogazione di angoscia repressa» (p. 24).

Senza spingerci alla caratterizzazione dei personaggi su cui si impernia il dramma, con un Danei amorfo rispetto alla personalità definita e ben conformata delle due donne, dietro le quali egli si schermisce di volta in volta, e senza scandagliare l'intimo agitarsi psichico della tragedia, segnaliamo semplicemente l'uso dei determinanti *inconsciamente* e *incosciente*, in contesti critici:

Come rientrava nella camera dell'inferma, dall'ombra del cortinaggio gli occhi della figlia luccicavano ardenti, fissi su di lei, con un lampo *incosciente* che l'agghiacciò sulla soglia (p. 9).
La figlia alle volte aveva *inconsciamente* degli sguardi acuti che correvano dal fidanzato alla madre (p. 15).

¹⁶ La variante riguarda la seconda stesura della novella nei *Ricordi del capitano D'Arce* (cfr., p. 684 dell'edizione citata di *Tutte le novelle*).

Può giovare infine il confronto fra la versione altoborghese e rusticana del dramma familiare, in particolare nelle soluzioni gestuali che scandiscono l'azione (sigliamo con *L. La Lupa* e con *D. I Drammi ignoti*):

Maricchia piangeva notte e giorno, e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia, come una lupacchiotta anch'essa, quando la vedeva tornare da' campi pallida e muta ogni volta.
- Scellerata! - le diceva - Mamma scellerata! (L., p. 200).

A questo potremmo accostare il brano appena citato degli sguardi febbrili di Bice, o quello parimenti ricordato della sera del battesimo:

al vedere i pizzi e i diamanti della mamma, aveva mormorato, stringendosi nelle coperte, agrottando le ciglia, con uno strano accento di rancore quasi selvaggio: - Come sei bella!

E poi una volta, nella febbre, con gli occhi accesi:

- Quando partirai? (D, p. 22).

A Pasqua [Nanni] andò a confessarsi, e fece pubblicamente due palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato innanzi alla chiesa in penitenza (L., p. 201)

Roberto era presso il camino, in silenzio, col capo un po' curvo, come gli pesasse qualche cosa sull'anima, e sentisse di essere di troppo fra quelle due donne, in tal momento. Quando i suoi occhi si incontrarono con quelli di Anna arrossi; e fu quella l'unica volta che fra di loro divampasse un ricordo del passato (D, p. 19).

Al di là dell'ovvia artificiosità di simili accostamenti, è facilmente percepibile lo scarto espressivo tra i due contesti, l'uno violentemente esplicito, l'altro soffusamente implicito, e la notevole abilità verghiana nel passare dall'uno all'altro registro narrativo. E, se si volesse andare oltre nelle ipotesi, si potrebbe pensare che la cosiddetta impotenza a ritrarre i drammi intimi, in confronto alla potenza rappresentativa dei drammi rusticani, risenta anche della mancanza di riscontro e di materiali da riellaborare per i contesti delle 'alte sfere'. Senza tuttavia avventu-

rarci in simili meandri interpretativi, ci basta notare come i gesti effusivi, irriflessi o programmati che siano, rendano conto, travalicando il piatto livello espressivo-emotivo, del 'drammatico' e 'intimo' dialogo degli aristocratici protagonisti del racconto, tutto articolato su di un asse comunicativo in cui la codificazione verbale è rarefatta o irrilevante.

Il sommario saggio di lettura che troverebbe riscontri pertinenti in altri testi della stessa raccolta (come *Ultima visita*), se ne attesta da un lato la validità, non solo «sperimentale e documentaria»⁵⁶, ne rivela dall'altra la promettente verginità analitica. Se si estendesse infatti il sondaggio all'altro e abbondante narrato 'mondano', a cominciare dai romanzi 'fiorentini' per finire con il *Capitano D'Arce*, non si avrebbe certamente un tessuto comunicativo meno ampio e articolato di quello riscontrato nel narrato verista.

Lo stesso varrà per il teatro, in cui la «messa in scena» richiederebbe il più ricercato e marcato rilievo di tratti assorbiti nella narrazione. E sembrerebbe confermarlo un breve assaggio dalla versione scenica de *La Lupa*, in cui il gesto si riduce ad istruzione didascalica per l'attore:

Pina (soffocata, chinando prima il capo due o tre volte, senza poter parlare)

[Alla profferta di Nanni di sposare la figlia]

Mara (sorpresa, recandosi le mani al petto, quasi colpita al cuore)

O si veda la traduzione dei gesti rituali, ridotti a strana e ridondante esibizione:

[Alla provocazione di Pina, Nanni] tentando di svincolarsi:

No, gnà Pina! (Cava dal petto l'abitino della Madonna con mano tremante): - Vi faccio lo scongiuro, guardate!

Pina. Lascia stare quell'abitino che non giova! Te l'ho fatto tante volte io lo scongiuro... e non è giovato! ...

⁵⁶ Il giudizio è del Madrignani (cfr. op. cit., p. 10).

Nanni. - No! no, gnà Pina! ... Andiamo diritto all'inferno adesso!... (Si ode stridere in alto la civetta). Sentite, la civetta (Imprecando col pugno rivolto al cielo). Su te il malaugurio, bestiaccia.

La processione di penitenza è progettata fin nei minimi particolari scenici:

E sentite... ditegli pure a compare Janu... la corona di spine in capo, la voglio di spine vere! che pungano! Non si deve dar la burla dinanzi al Cristo morto.
(porterà lo stendardo, millantatamente: «anche in palma di mano!»)
Mara (chinandosi a baciarle la mano alla madre) ma colle lacrime agli occhi
Nanni (che sta per prorompere fa il segno della croce) Brutto diavolo, va via!... una tentazione!³⁷

Pur volendosi astenere da giudizi di valore, comunque ridimensionabili dalla diversità del 'genere' testuale³⁸, salta agli occhi la goffa intrusione del dato gestuale, che diventa un dato integrativo, e non centrale come nel narrato. In questo senso Verga non realizza la naturalezza espressiva che è stata giustamente additata come ideale del parlato teatrale, «programmato dall'autore, privo della spontaneità del parlato in situazione reale, e perciò irrealmente calzante e 'pulito'»:

Il parlato recitato [...] è una specie del genere «parlato» soltanto in virtù di quella spontaneità provocata cui l'attore perviene incarnandosi nella sua parte, *vivendo* come ben si dice, il suo personaggio; spontaneità non quanto all'invenzione delle frasi, che restano quelle scritte

³⁷ G. VERGA, *Tutto il teatro*, a c. di N. TEBESCO, Milano 1980, p. 106 e pp. 110-111.

³⁸ Utilmente orientativa in merito può riuscire la consultazione del volume *Letteratura e teatro*, a c. di R. SCRIVANO (Zanichelli, 1988), un'antologia di letture ricca di spunti e riferimenti bibliografici.

dall'autore, ma quanto ai fattori paralinguistici e cinesici, che l'autore non ha potuto affidare alla scrittura³⁹.

E si veda infine, per ulteriore conferma ed evidenza, il confronto tra la versione narrativa e scenica di CR; nel gesto di sfida innanzitutto:

Turiddu dapprima gli aveva presentato il bicchiere, ma compare Alfio lo scansò colla mano. Allora Turiddu si alzò e gli disse:

- Son qui, compar Alfio.

Il carrettiere gli buttò le braccia al collo.

- Se domattina volete venire nei fichidindia della Canziria potremo parlare di quell'affare, compare.

- Aspettatemi sullo stradone allo spuntar del sole, e ci andremo insieme.

Con queste parole si scambiarono il bacio della sfida. Turiddu strinse fra i denti l'orecchio del carrettiere, e così gli fece promessa solenne di non mancare (p. 195).

Compare Alfio. - Salute alla compagnia.

Turiddu. - Venite qua, compare Alfio, ché avete a bere un dito di vino con noi, alla nostra salute l'uno dell'altro.

Colmandogli il bicchiere.

Compare Alfio. (Respingendo il bicchiere col rovescio della mano).

- Grazie tante, compare Turiddu. Del vostro vino non ne voglio, che mi fa male.

Turiddu. - A piacer vostro.

(Butta il vino per terra e posa il bicchiere sul deschetto.

Rimangono a guardarsi un istante negli occhi).

[...] Turiddu. - Che avete da comandarmi qualche cosa, compar Alfio?

Compar Alfio. - Niente, compare. Quello che volevo dirvi lo sapete.

Turiddu. - Allora sono qui ai vostri comandi.

³⁹ G. NENCIONI, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in «Studi di grammatica italiana», VI, 1977, p. 227. L'ideale sarebbe stato pienamente realizzato da Pirandello che, «per assicurare la perfetta concelebrazione del rito teatrale, autorizza la perenne rimanipolazione del testo, coniando tuttavia «una lingua il più possibile 'parlata' già nella scrittura. E non alludo alle perentorie didascalie, che stagliano le maschere dei personaggi e ne governano le gestualità e la modalità, ma alla sapiente resa dei fenomeni del parlato nella stessa rappresentazione grafica» (Ivi, p. 228). Il saggio si può ora leggere ristampato nel citato volume dello stesso autore *Tra grammatica e retorica*, pp. 210-53.

Gnà Lola: - Ma che volete dire?

Compare Alfio (senza dar retta alla moglie e scostandola col braccio)
- Se volete venire un momento qui fuori, potremmo discorrere di quell'affare in libertà.

Turiddu. - Aspettatemi alle ultime case del paese, che entro in casa un momento a pigliare quel che fa bisogno, e son subito da voi.

(Si abbracciano e si baciano. Turiddu gli morde lievemente l'orecchio.)

Compar Alfio. - Forte avete fatto, compare Turiddu! e vuol dire che avete buona intenzione. Questa si chiama parola di giovane d'onore⁴⁰.

e nella descrizione del duello, sciolta narrativamente persino nei particolari anatomici:

Entrambi erano buoni tiratori; Turiddu toccò la prima botta, e fu a tempo a prenderla nel braccio; come la rese, la rese buona, e tirò all'anguinaia (CR, p. 196).

e punteggiata dalla schermaglia discorsiva:

- Aprite bene, gli occhi! gli gridò compar Alfio, che sto per rendervi la buona misura.

Come gli stava in guardia tutto raccolto per tenersi la sinistra sulla ferita, che gli doleva, e quasi strisciava per terra col gomito, acchiappò rapidamente una manata di polvere e la gettò negli occhi dell'avversario.

- Ah! urlò Turiddu accecato, son morto.

Ei cercava di salvarsi facendo salti disperati all'indietro; ma compar Alfio lo raggiunse con un'altra botta nello stomaco e una terza nella gola (CR, p. 196).

totalmente cancellata nel testo teatrale e riassunta nel grido di Pippuzza, universalmente noto anche per la enfatica trascrizione operistica:

Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu⁴¹!

⁴⁰ G. VERGA, *Teatro...*, cit., p. 46.

⁴¹ Ivi, p. 48.

Dal confronto contestuale risulta immediatamente la divaricazione fra le due soluzioni, icastica e plasticamente realizzata quella novellistica, del tutto allentata e labile quella scenica. Anche il codice gestuale si rilassa notevolmente nel dialogo teatrale, in cui la didascalia del famoso bacio è affidata significativamente allo stesso Turiddu, che spiega all'ignara Lola:

Non avete visto che ci siamo baciati per la vita e per la morte con vostro marito?⁴²

che resta tra le punte comunicative più alte e attendibili del testo.

Né regge il confronto il tenore stilistico del gesto metaforico di «gettare polvere negli occhi», ricondotto ad atto letteralmente eseguito, secondo una prassi accreditata dalla penna verghiana⁴³.

Per pura curiosità si confronti la sfida tra due barcaioli in una regata, riprodotta in un romanzo storico di autore catanese: «Per quanto è vero Dio, non vi lascerò dispiaciuto - rispose Luigi, ponendosi una mano sul petto, e inarcando le ciglia», con una mimesi in cui si riconosce anche perentoriamente lo statuto etnologico caricato dei tratti cinetici, culturali: «Ignori che le son cose, che si devono rispettare in ogni tempo, perché son costumi nostri?» E ancora: «Vedete, ciò appena potrebbe satysfarmi - e'l barcaruolo, dicendo queste parole, tirò co'l pollice teso della man dritta, su l'abbronzata fronte una linea sopra la cui epidermide lasciò per un momento una striscia bianca. Poscia, atteggiandosi in un modo comico e curioso, con una gamba ferma, e l'altra sporta in avanti, si compose in un'attitudine che formava la lettera *h* con le braccia incrociate, e due occhi

⁴² Ivi, p. 47.

⁴³ Mi sia permesso in proposito un ulteriore rinvio al mio vol. *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»* (cit.).

arcigni⁶⁴. A parte l'inverosimile espressione linguistico-sintattica del brano, è da rilevare la stentata raffigurazione del dinamismo gestuale, più vicina allo stile di un De Jorio, che non alla insuperabile sobrietà ed efficacia verghiana.

La manipolazione, insistita e funzionale alla sobrietà di scrittura, della materia gestuale e culturale in genere, paragonabile alla compiuta elaborazione contestuale dei proverbi nei *Malavoglia*⁶⁵, sembra infatti la preoccupazione compositiva dominante del Verga, che proprio nei *Malavoglia* raggiunge il culmine creativo ed espressivo. Si pensi alla serrata codificazione gestuale, 'vissuta' e attualizzata appieno dai personaggi, che vediamo agire non verbalmente, senza che il narratore ce ne avverta. È significativo in proposito che il predicato *gesticolare* sia adoperato in astratto, solo una volta:

I Morti non sono ancora venuti, rispondeva Piedipapera *gesticolando*; abbiate pazienza (*Mal.*, p. 59).

e nell'unica altra occorrenza⁶⁶ risulti metaforizzato:

L'avvocato seguì a parlare senza sputare, senza grattarsi il capo, per più di venticinque lire, [...] e se ne andarono intontiti, sopraffatti da tutte quelle ragioni che avevano, ruminando e *gesticolando* le chiacchiere dell'avvocato per tutta la strada (*Mal.*, p. 79).

in cui il senso è più forte del semplice 'mimare' ripetendo i consigli del legale, e accusa invece la 'digestione' e l'assimilazione

⁶⁴ Cfr. S. BRANCALEONE, *Antonio Gusio*, Catania, 1856, vol. I, p. 7 e p. 61. La seconda citazione è nel vol. II, p. 96. Gli esempi indipendentemente da confronti impossibili, vogliono essere indicativi di un'abbozzata volontà o meglio velleità di riprodurre un sistema sociocomunicativo, con relativi fattori gergali che sarebbe interessante studiare.

⁶⁵ Cfr. ancora *Il motto degli antichi*, qui citato alla nota 1.

⁶⁶ Desumo il dato dalle concordanze dei *Malavoglia* (ed. 1881), elaborate dal CNUCI per l'Opera del Vocabolario dell'Accademia della Crusca, che per generosa iniziativa del Presidente Giovanni Nencioni sono ora consultabili anche presso la Fondazione Verga, la quale è fornita di copia dei tabulati.

della consulenza. Potente pure la rinuncia del dottor Scipioni a intercalare gesti alle parole, e quindi a risparmiare tempo e denaro⁶⁷. La reticenza verghiana a enunciare il verbo, è superata solo tardivamente, come rivela una variante dell'autografo dei *Malavoglia*:

e [compare Alfio] se ne andava tranquillamente col suo carro in mezzo alla gente che vociferava e gesticolava⁶⁸ (p. 128),

sostituito nella stampa da un concreto gesto di minaccia:

se ne andava tranquillamente, insieme al suo carro, in mezzo alla gente che gridava coi pugni in aria (*Mal.*, p. 97).

Inversamente, un forte tasso connotativo si rivela in gesti ellittici o silenziosi, o con tardiva esplicitazione; giova anche qui il confronto variantistico, tra la stesura incompiuta e la stampa dei *Malavoglia*, nel passo relativo alla partenza di 'Ntoni:

Così se ne tornarono ad Aci Trezza, zitti zitti e a capo chino, [...] Bastianazzo [...] come li vide comparire a quel modo, mogi mogi e con le scarpe in mano, non ebbe il coraggio di aprire bocca, e se ne tornarono a casa⁶⁹ -

se ne tornarono ad Aci Trezza zitti zitti e a capo chino. Bastianazzo come li vide comparire a quel modo, mogi mogi e colle scarpe in mano, non ebbe animo di aprir bocca, e se ne tornò a casa con loro (*Mal.*, p. 12).

Il mutamento della punteggiatura accelera nella stesura definitiva il processo percettivo, focalizzato nell'espansione ogget-

⁶⁷ Dell'avv. Scipioni si dice efficacemente che «era giovane ma quanto a chiacchiere ne possedeva da mettersi in tasca tutti gli avvocati vecchi che pretendevano cinque onze per aprir bocca, mentre lui si contentava di venticinque lire» (p. 78).

⁶⁸ La variante si legge a, p. 128. Il manoscritto dei *Malavoglia* è conservato nel Fondo Verga della Biblioteca Universitaria di Catania, colla segnatura Ms. U.239.5.

⁶⁹ Si cita da *La Marea*, p. 18.

tuale (*colle scarpe in mano*) che, quasi appendice epitetica accentua l'oggettivazione del contesto, come se le cose stesse stessero a contemplare.

Conclusioni

In conclusione il Verga si rivela, ancora una volta, e grazie all'esame di materiale non specificamente linguistico o 'letterario', scrittore di serio impegno artistico e 'scientifico', capace di trasfigurare dati etnologici grezzi o pittorici e di integrarli in istituti discorsivi linguistici e in strutture paralinguistiche ai fini della migliore coesione simbolica e 'culturale'. E di elevare la dimensione folclorica, antropologicamente introspettiva, retroflessa sulla 'propria' cultura, a una dimensione etnologica vasta, estroversa e aperta alla trasmissione di messaggi codificati, all'interno e all'esterno. Superando gli ambiti testuali infatti, singolarmente (basti pensare all'analogia della sfida in CR e in *Eva* col rifiuto del bicchiere, di vino e di 'sciampagna' ovviamente), e globalmente, i gesti codificati dal Verga si generalizzano in una prospettiva quasi universale, che era poi l'intento dell'autore di superare la relazione provincialmente ristretta col lettore, attualizzata nel racconto culturalmente ispirato ma folcloricamente smorzato, e teorizzata nell'ostinata antidialettalità. Il progressivo allentamento della rete comunicativa gestuale dal narrato popolare a quello altoborghese (mediata già dal rilassamento codificativo nel *Mastro* e nelle *Rusticane*), potrebbe allora confermare il reale e realizzato intento di programmare la 'forma' al 'soggetto', o il 'codice' al 'contesto' via via abordati, e porsi come verifica concreta di un progetto estetico forse più ostentato e vagheggiato che calcolato e preventivato, e forse perciò più spontaneo e naturale. Come del resto lo stesso Verga raccomandava a un giovane discepolo:

Non si preoccupi però di seguire un genere piuttosto che l'altro, se esso non risponde alle più intime ispirazioni del suo temperamento artistico.

Scriva come il cuore e la mente gli dettano e, se questi inclinano piuttosto alle novelle di genere intimo e delicato, pensi che l'«Arte» ha braccia lunghe come la misericordia di Dio⁷⁹.

⁷⁹ G. VERGA, Lettera a O. FAVA, cit., in G.P. MARCHI, op. cit., p. 282. L'arguta parafraasi proverbiale è del Farina, come ricordava lo stesso Verga al giovane allievo, a cui ribadiva la propria militanza di scrittore e non di critico: «non mi sento di affermare altrimenti una teoria qualsiasi o dei principi artistici, che cogli esempi».

FRANCESCO BRANCIFORTI

UN NUOVO TESTIMONE PER *L'AMANTE DI GRAMIGNA*

1. Nel fascicolo di febbraio del 1880 usciva nella «Rivista minima di scienze, lettere ed arti», diretta da Salvatore Farina, la novella *L'amante di Raja*, con una lettera-prefazione dell'autore per il direttore della rivista letteraria¹. Pubblicato il numero della rivista e ricevuto il fascicolo, il Verga si mise a correggere il testo a stampa, in vista certo della sua riedizione in volume: ora questo fascicolo della rivista, che reca ai margini le note autografe dell'autore, si conserva ancora nella biblioteca di Casa

¹ Come si sa, il Verga era stato presentato a Salvatore Farina dal Capuana sin dal novembre del 1872 e si era stabilito subito tra di loro un cordiale rapporto di amicizia (cfr. G. RAYA, *Bibliografia verghiana*, Ed. Ciranna, 1972, pp. 15-6, nn. 48-52; sulla «Rivista minima», vedi N. BONIFAZI, *La «Rivista minima» tra Scapigliatura e realismo*, Urbino, 1970, e F. VITTORI, *La «Rivista minima» da Ghislanzoni a Farina (1865-1883)*, in «Otto-novecento», 1980, pp. 95-109. Il letterato (sardo di nascita, ma milanese di elezione) aveva presentato Verga al Treves («Farina mi diede una lettera per Treves, il quale mi accolse freddamente...»; lettera al Martini del 5 novembre 1880, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni ed., 1979, p. 102) e aveva recensito *Eva* nel numero del 17 agosto del '73 della medesima «Rivista minima» e *Nedda* nel '74 sulla stessa rivista («Riesce ad un fatalismo che fa male...»), così come recensirà *Vita dei campi* nell'ottobre dell'80. Il tema de *L'amante di Gramigna* era stato suggerito allo scrittore dallo stesso Capuana, come dichiara quest'ultimo nella conferenza su *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* tenuta a Bologna il 12 maggio 1894 (poi nel vol. *L'isola del sole*, Catania, Giannotta, 1914).

Verga² e merita senz'altro di essere segnalato (sia pure con più ritardo del dovuto³) al fine di richiamare l'attenzione degli studiosi per l'indubbio interesse che esso riveste nel quadro della tradizione manoscritta della celebre novella. Carla Riccardi nella edizione critica di *Vita dei campi*⁴ ha descritto con molta chiarezza questa tradizione che ha inizio con i primi abbozzi (R¹, R², R³; ma nel caso presente non interessano) e prosegue invece con i testimoni delle due redazioni della novella, quella pubblicata nella «Rivista minima» (Riv¹) e quella pubblicata in volume (Tr¹). In particolare i testimoni indicati sono:

R⁴ = Fondo Mondadori, Microfilm VII. Copia in microfilm del manoscritto preparato per la «Rivista minima», manoscritto già esistente, ma andato smarrito nelle vicende dell'acquisizione delle carte Verga nella Biblioteca Universitaria Regionale di Catania.

A = Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, Ms. 239-231, manoscritto inviato a Treves per la stampa in volume⁵.

Come si sa, nel passaggio dalla edizione in rivista a quella in volume, il testo di *L'amante di Gramigna* fu sostanzialmente

rielaborato sia nel suo assetto narrativo, sia nella sua veste formale. I testi pervenuti (direttamente o indirettamente) testimoniano tre fasi di questo rifacimento: una prima fase che ha inizio quasi all'indomani dell'invio del manoscritto alla rivista⁶, allorché, riavuto probabilmente insieme con le bozze e rimastogli in mano dopo aver rimandato queste ultime corrette in tipografia, su di esso abbozzò qua e là qualche correzione (qui indicato con R⁴corr); una seconda fase rappresentata dalla copia della rivista ora ritrovata (per comodità, da ora in poi, siglata Riv²), sulla quale il Verga torna ad annotare correzioni più numerose e puntuali, fino a quando, ed è la terza fase, avendo ormai maturato uno sviluppo narrativo più ampio⁷ in una scrittura meno

² Segn.: B. V. 79; vedi *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo a cura di C. Lanza, S. Giarratana, C. Reitano, Catania, 1985*, p. 380.

³ Il rinvenimento è stato infatti del tutto casuale. La Fondazione Verga ha raccolto nella sua biblioteca tutte le edizioni originali delle opere dello scrittore (in buona parte, naturalmente, in fotocopia). Per la realizzazione di questo programma le ricerche sono state condotte in tutte le principali biblioteche italiane, con buoni risultati. La biblioteca di Casa Verga, in fase di riordinamento, non era entrata in un primo momento nel suddetto piano; solo ultimamente, sulla scorta di un catalogo a stampa affidabile, è stato possibile recuperare in fotocopia i volumi non reperibili altrove. Tra gli altri, questa copia del fasc. 2° dell'anno X della «Rivista minima» con le postille marginali del Verga. È indubbio che il testo ora rinvenuto andava segnalato nel regesto dei manoscritti verghiani compilato a servizio dell'Edizione Nazionale; vedi F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, nel vol. *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1986, pp. 57-170.

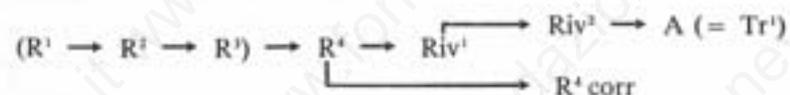
⁴ GIOVANNI VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica, a cura di Carla Riccardi, Banco di Sicilia - Le Monnier, Firenze, 1987, pp. LXXIX-LXXX. A questa edizione (vol. XIV dell'Edizione Nazionale) si fa riferimento per i richiami del testo, dell'apparato e delle appendici.

⁵ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio...*, p. 119.

⁶ Con i documenti, di cui disponiamo, si può tentare di dare una precisa datazione. Il secondo fascicolo della «Rivista minima» porta la data del 15 febbraio dell'80; ma già il 22 gennaio il Verga, avendola probabilmente licenziata, considerava pubblicata la novella (il contratto di cessione al Treves del volume *La vita dei campi* così enumera i testi: *Fantasticheria*, *Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore*, *L'amante di Raja* ed una quinta inedita; cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves*, Herder ed., Roma, 1986, pp. 48-49). Tra le lettere, qui pubblicate in APPENDICE, che testimoniano, per altro, un intensificarsi, in questo periodo, dei rapporti personali dello scrittore col Farina, ce ne è una, la quinta, purtroppo senza data, che pare riferirsi alle bozze della novella; essa infatti si apre con una chiara indicazione: «Eccoti le prove, rimandamele presto». Un indizio, per quanto esile, forse serve a dare una data alla lettera: in essa si fa cenno ad un «periodico di beneficenza *Milan-Milan* che sarà venduto al veglione». Non sarà proprio il veglione, cui partecipò anche Verga e per il quale annotò nel suo *Libro dei conti*, sotto la data del 31 gennaio, la spesa di cinque lire? Se è così, ecco il termine *ante quem* sia per la lettera, sia per l'invio delle bozze. Per quanto riguarda i *Libri dei conti* di Casa Verga, prossimamente in questi stessi «Annali» ne sarà data una minuta e dettagliata descrizione sia sotto il profilo biografico, sia sotto il profilo linguistico.

⁷ A parte la sostituzione del nome del protagonista, di cui si dirà in appresso, la versione definitiva differisce sostanzialmente da quella pubblicata precedentemente. Il riferimento riguarda soprattutto la seconda parte della novella, nella quale sono inserite *ex novo* alcune parti sostanziali, quali il dialogo di Peppina con la madre (98-105), a giustificazione del rifiuto di sposare Fimu «candela di sego» e per intero l'episodio dell'incontro di Peppina con Gramigna e il suo colloquio col malvivente nei fichidindia di Palagonia e il suo ferimento (130-159) ed ancora il ferimento e la cattura di Gramigna (160-173), ed infine il trasferimento di Gramigna «all'isola» e la permanenza di Peppina nei «servizi» del carcere (204-220). Cfr. A. NAVARRIA, «*L'amante di Gramigna*» e «*L'amante di Raja*», in «Belfagor», VI, 1951, pp. 195-200; e soprattutto CARLA RICCARDI, «*L'amante di Gramigna*»: nascita e trasformazione di una novella manifestata, negli *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli, 1983, pp. 347-369.

asciutta e concisa, abbandona le correzioni minute e limitate e decide di approntare per la stampa in volume (A) un testo della novella quasi del tutto rifatto. La suddetta trafila potrebbe rappresentarsi con uno schema del seguente tipo:



2. La dinamica di questa tradizione, nei due momenti iniziali, ora può essere chiarita interamente. Come s'è detto, il primo indizio della insoddisfazione del Verga è dato da alcune correzioni, poche in verità e del tutto saltuarie, annotate sul manoscritto residuo della stampa in rivista, successive ad essa perciò e quindi in vista di un rifacimento⁸. Nella sostanza si riducono a due solamente, la correzione cioè di *Raja* in *Gramigna* per tutta l'estensione del testo⁹ e la seguente ancora

⁸ Così anche la Riccardi nell'ed. cit. G. VERGA, *Vita dei campi*, p. LXXX.

⁹ Il confronto degli abbozzi dà conto del lento maturare del carattere del protagonista e parallelamente del suo nome. Il soprannome di *Raja* («un certo Raja») è tratto dal nome di una pianta selvatica e spinosa, che cresce negli anfratti tra pietre e sterpaglie, conosciuta dai contadini (il fiore, una volta, era considerato commestibile), ma poco nota con questo nome fuori dall'ambiente strettamente popolare. Esso è registrato nel vocabolario dialettale del TRAJANA, *Nuovo vocabolario siciliano italiano*, Palermo, rist. 1968 (s.v. *raja*: «... Pianta spinosa: smilace. *Smilax aspera*»), ed in quello inedito di GIUSEPPE TRISCHETTA MANCI, *Vocabolario siciliano italiano per tutti*, 1878-1930 (s.v. *raja*: «*Smilax mauritania*, smilace delle siepi, salsapariglia nostrale, stracciabrache»), come anche nei testi di botanica, ad es. di VINCENZO FARINA, *La flora sicula*, Sciacca, 1874, p. 226 e soprattutto OTTONE PENZING, *Flora popolare italiana. Raccolta dei nomi dialettali delle principali piante indigene e coltivate in Italia*, Genova, 1924, vol. I, p. 462 e II, p. 446. La voce compare nel poemetto *Lu veru piaciuri* di Domenico Tempio, Canto II, ott. 13^a, vv. 7-8: «O stavano intricati / Raja spinusi a ruvittazzi ingrati» (*Opere di Duminiu Tempio catanesi*, da la Stamperia di li Regj Studi, 1815, III) e nell'ode saffica *Supra la necessitati origini d'ogni beni* dello stesso poeta, ai vv. 14-16: «... e lu marinu sali / va 'ntra sipali, e pri la lunga praia / sborvica raja» (DOMENICO TEMPIO, *Opere scelte*, a cura di C. Musumarra, Catania, Giannotta, 1969, p. 205). Nel testo della novella, fin dai primi abbozzi, il soprannome è accompagnato dalla spiegazione, «... un nome maledetto come l'erba che lo porta» (R¹, R¹ ed

R⁴(= Riv¹)

9 e i proprietari non osavano più mettere il naso nei loro affari

R⁴corr

e i proprietari non osavano più affacciare il naso nei loro affari

e inoltre un'aggiunta interlineare (= sostituzione?), che non si sa bene a quale porzione di testo attribuire:

R⁴(= Riv¹)

29 il trionfo del romanzo, la più completa e più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa

R⁴corr

il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché (*spscr. nell'int.* non potrà rivaleggiare) l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa

A parte quest'ultima nota, che ha tutto l'aspetto di un tentativo di testo alternativo, arrestatosi alla prima battuta, le altre due correzioni e soprattutto la prima (la sostituzione sistematica di *Raja* con *Gramigna*) pongono R⁴ corr in una fase autonoma, se non successiva, rispetto a Riv², dal momento che in questo il nome del protagonista resta ancora *Raja* come del resto fino alla prima stesura di A. A conferma può richiamarsi la nota autografa tracciata nel margine superiore di R⁴ («Stampato nella Ri-

R⁴), cui segue il racconto - per sentito dire - delle malefatte del brigante e della fama della sua inafferrabilità: in R¹: «... sgusciava sempre loro fra le unghie come un'anguilla, scompariva sotterra come un farfarello, spuntava fuori se gli camminavano sulle calcagna, e finiva coll'aver ragione lui, quasi fosse Orlando dei Paladini di Francia»; e subito dopo, ad attenuare la descrizione enfatica «... a cercar le pulci a un povero diavolo quando egli non vi fa nulla di male e vuol cercarsele da sé». In R⁴ il passo è modificato in una forma più sobria: «Carabinieri e militi a cavallo lo inseguivano da due mesi, senza essere riusciti a mettergli le unghie addosso; era uno solo, ma valeva per venti, e la mala pianta minacciava di abbarbicare». Così lentamente, quasi faticosamente, l'«erba maledetta» diventa la «mala pianta», che prende piede e s'abbarbica nascostamente, sì che estirparla diventa difficile, perché la maggior parte vive sotterra (e parallelamente, «rispondeva fucilate quando gli camminavano sulle calcagna»). A questo punto la sostituzione di *Raja*, poco conosciuto e del tutto dialettale, con *Gramigna*, non solo più noto e comune nell'italiano, ma soprattutto più consono alle ragioni di senso, s'affaccia come appunto in margine a R⁴ (di ritorno dalla tipografia della «Rivista minima») e poi passa in A, come s'è detto, ma solo in fase di rilettura, e da qui definitivamente nel testo della stampa Treves. Vedi G. VERGA, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Salerno Editrice, Roma, 1980, vol. I, p. 233, n. 4.

vista *Minima* fece 163 righe di 55 in media lettere e spazi ciascuna riga, pagine []»¹⁰, la quale denuncia chiaramente che fu apposta in rapporto diretto con la stampa in volume, al fine di stabilire un rapporto quantitativo tra la prima stampa e la seconda, che il Verga si accingeva ad approntare e che doveva dilatare il testo in una misura più redditizia (se non più efficace).

3. Il vero e proprio anello intermedio tra il primo testo a stampa (Riv¹) e il testo definitivo in *Vita dei campi* (Tr¹) è perciò rappresentato da questo testimone (Riv²) ora venuto alla luce, come è confermato dalla serie di correzioni che esso porta ai margini, le quali vengono assunte in buona parte e sin dalla prima stesura nel rifacimento definitivo (A) e poi nella stampa successiva (Tr¹). Esse sono indicate nella seguente tavola¹¹:

¹⁰ L'annotazione, come si vede, è incompleta perché il Verga lasciò in bianco il numero delle pagine corrispondenti. Ma "corrispondenti" a che cosa? Se il calcolo si riferisce alle pagine della rivista (pp. 99-103), bisogna pensare che egli disponeva in quel momento solo di bozze in colonna (e non di stampa impaginata), oppure che lo rimandava ad una successiva ripresa (ma tali minuziosi conteggi sono solitamente condotti sino in fondo). Più verosimilmente è da credere che il calcolo delle righe (rapportato al numero medio degli spazi pieni e vuoti per riga) è fatto per ricavare il numero approssimativo delle pagine, che avrebbe occupato il testo nella nuova stesura non ancora iniziata o non ancora portata a termine. Il calcolo delle pagine è "corrispondente" ad altra stampa e per questa ragione è lasciato in sospeso.

¹¹ Per facilitare i riscontri, la numerazione di Riv¹ si è rapportata al testo critico R¹ pubblicato in *Appendice I, V* dalla Riccardi nella cit. edizione (pp. 189-192). È tuttavia da segnalare qualche discrepanza tra il testo di Riv¹ e la restituzione dell'edizione critica: 2 *Caro Farina* corsivo Riv¹, *Caro Farina* tondo ed. crit.; 13 *contraddittori* Riv¹, *contraddittori* ed. crit.; 19 *volontieri* Riv¹, *volentieri* ed. crit.; 35 *sorta* Riv¹, *sorta* ed. crit.; 37 *lo* Riv¹, *la* ed. crit.; 47 *proprietari* Riv¹, *proprietari* ed. crit.; 64 *candela* Riv¹, *Candela* ed. crit.; 73 *saltava, dalla* Riv¹, *saltava dalla* ed. crit. Sulla colonna di destra s'è dato il testo corrispondente di A, del manoscritto cioè della redazione definitiva stampata nell'ed. Treves (Tr¹); ovviamente manca, quando il testo non coincide ed è, come si vedrà, del tutto diverso.

Riv ¹	Riv ²	A (= Tr ¹)
1 <i>Caro Farina</i> , Eccoti per l'articoletto che mi hai fatto l'onore di chiedermi, non un racconto	<i>Caro Farina</i> , Eccoti non un racconto	1 <i>Caro Farina</i> , eccoti non un racconto
27 dell'uomo interiore, che	dell'uomo interiore, e che	
31 della passioni umane, che	delle passioni umane, e che	33 delle passioni umane; e che
34 sembrerà <i>siasi fatta da sé</i> , sia sorta	sembrerà essersi fatta da sé, sorta	
37 che lo intravide	che la intravide	40 che la intravide
43 che lo porta e che	che lo porta, il quale	47 che lo porta, il quale
50 un terremoto, pattuglie	un terremoto: pattuglie	60 un terremoto per ogni dove: pattuglie
65 e due mule baja	e una mula baja	78 e una mula baja
65 come il sole, e portava	come il sole, che portava	79 come il sole, che portava
73 campagna saltava, dalla mula	campagna, saltava dalla mula	87 campagna, lasciava la mula
81 le mule baja	la mula baja	107 la mula baja
89 Peppa ascoltava quello che in istrada dicevano del suo amante dietro le immagini benedette	Peppa ascoltava quello che dicevano del suo amante nella strada, dietro le immagini benedette	119 Peppa ascoltava quello che dicevano nella strada dietro le immagini benedette
91 e gli avevano rotto le gambe a fucilate	e gli avevano tirato addosso una tal gragnuola di fucilate, che finalmente avevano trovato un lago di sangue per terra,	
93 Allora si fece la croce	Allora Peppa si fece la croce	128 Allora Peppa si fece la croce
101 la lupa aveva sentito	la bestia selvaggia aveva sentito	

4. Appena ricevuto il fascicolo della rivista, il Verga vi annotò ai margini corsivamente queste poche correzioni, di primo getto, quando ancora non gli si affacciava l'ipotesi di un rifacimento più radicale; per quanto occasionali, esse tuttavia non sono del tutto irrilevanti, se poi tutte o quasi tutte furono assunte nella redazione definitiva e se corrispondono ad alcune linee di tendenza permanenti della tecnica compositiva dello scrittore. Non sarà inutile, dunque, spendervi qualche parola di commento¹².

La prima di queste linee di tendenza, e la più vistosa, caratterizza gli interventi sulla forma del periodo. Credo infatti che sarebbe facile, ed anche istruttivo, ricostruire attraverso lo studio di queste correzioni la storia della formazione del periodo nella sintassi della novella: si troverebbe qui probabilmente documentato un processo assai interessante, nel quale da una costruzione di primo getto costituita da moduli accostati "a crudo", senza legamenti (di congiunzioni, di punteggiatura, o anche di pronomi), si passa gradualmente ad un costruzione "a catena", nella quale i moduli si susseguono legati dalle congiunzioni (sullo stesso piano orizzontale) e a volte legati con leggere subordinazioni (consecutive o causali) e quindi su piani diversi e graduati. Osservando appunto queste correzioni, sembra avere *in vitro* questo fenomeno, che si manifesta sia in strutture semplici ed elementari, sia in altre più complesse; non solo, ma esso è più manifesto, se si considera nel suo processo completo, dai primi abbozzi alla stampa in volume del Treves.

Ecco l'esempio di intervento in una struttura semplice,

Riv ¹	Riv ²	A (= Tr ¹)
50-1 il giorno dopo un terremoto, pattuglie, squadriglie	il giorno dopo un terremoto: pattuglie, squadriglie	60-1 il giorno dopo un terremoto per ogni dove: pattuglie, squadriglie

¹² Di una di esse, evidente correzione di refuso tipografico, è superfluo parlare; tale è da considerarsi infatti 37 che lo intravide Riv¹, che lo intravide Riv² (= A).

nella quale la modifica della punteggiatura ha interrotto l'originaria costruzione a moduli accostati graduandoli e differenziandoli ed ha preparato l'ulteriore espansione del testo definitivo (Tr¹).

In due luoghi si ha l'esempio di correzione del tipo indicato su strutture più complesse. Sarà necessario tenere presente per intero il contesto:

Riv ¹	Riv ²	A (= Tr ¹)
24-8 Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, la scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le risorse dell'immaginazione che diventerà inutile proseguire in questo studio dell'uomo interiore che i soli romanzi che si scriveranno saranno fatti diversi?	Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, la scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente tutte le risorse dell'immaginazione, che diventerà inutile il proseguire in questo studio dell'uomo interiore, e che i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?	25-9 Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguimento in cotesto studio dell'uomo interiore, la scienza del cuore umano, che sarà frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generosamente tutte le risorse dell'immaginazione che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?
28-32 io credo che il trionfo del romanzo... si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa ¹³ che il processo della creazione rimarrà un	io credo che il trionfo del romanzo... si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un	30-4 io credo che il trionfo del romanzo... si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo ¹⁴ della creazione rimarrà

¹³ In R¹ prima *perfetta*, poi *completa*.

¹⁴ In A prima *lo svolgersi*, poi *il processo*.

mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta

mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta

un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta

Nell'uno come nell'altro caso, ad una serie di proposizioni consecutive accostate seccamente l'una accanto all'altra si sostituisce in Riv² una costruzione "a catena", ove le consecutive a serie sono coordinate dalla congiunzione, che senza dubbio allenta la tensione sintattica dell'intero periodo¹⁵. Non solo; ma nel primo caso la nuova articolazione ha reso il periodo più dinamico e sciolto, talché esso s'è prestato con maggiore flessibilità alla definitiva stesura di A (= Tr¹), ordinata su due periodi, distinti e paralleli, nei quali ritorna (ma con ben altra linearità) la costruzione "a secco", che è un dato di fondo della scrittura vergiana.

¹⁵ Il processo ora individuato viene da lontano e fa parte integrante del modo di comporre del Verga. Se si rilegge infatti il passo corrispondente nei due abbozzi precedenti (R¹ ed R²), si noterà che la stessa articolazione in due periodi già presente in R¹ («io credo che il trionfo del romanzo... si raggiungerà...» 28, e «e il romanzo avrà l'impronta... e l'opera d'arte sembrerà...» 33-4) manca nei suddetti abbozzi, ove il periodo è unico, costituito da una sola proposizione principale e da una sequenza di subordinate accostate "a secco":

R¹, 13-22

Il trionfo di un'opera d'arte sarà quando, parlo del romanzo che delle opere d'arte è la più completa, l'affinità e la coesione delle sue parti sarà così completa, la sincerità della sua realtà così evidente, l'armonia delle sue forme così perfetta, ch'essa apparirà con tale impronta di verità, di spontaneità, di necessità, come fosse sorta come un fatto naturale, che si sia fatta da sé, che non lasci alcun punto di contatto col l'autore, alcuna impronta della mente in cui nacque, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcun segno delle labbra che ne mormorarono le parole come il fiat creatore, ch'essa stia lì, isolata, palpitante di vita ed eterna come una statua di bronzo di cui l'autore abbia avuto il coraggio piuttosto che di volgere il musetto contro la sua opera immortale, di celarsi dentro la sua ombra e sparire.

R², 13-24

Il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà quando 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, l'armonia delle forme così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che l'opera dell'artista semblerà *si sia fatta da sé*, sia sorta spontanea come un fatto naturale, senza lasciarsi alcun punto di contatto col l'autore che non consenta più nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui nacque, alcuna ombra dell'occhio che l'intravvide, alcun segno delle labbra che ne mormorarono le parole come il fiat creatore, ch'essa stia per ragion propria, isolata, palpitante di vita ed immortale, come una statua di bronzo di cui l'autore avesse avuto il coraggio divino di celarsi e sparire nella sua ombra immortale.

Altrove questa preferenza (secondaria) alla coordinazione sembra essere contraddetta; nei due passi seguenti

Riv ¹	Riv ²	A (= Tr ¹)
43-4 certo Raja..., un nome maledetto come l'erba che lo porta e che da Nicosia a Caltagirone s'era lasciato dietro	certo Raja ¹⁶ ..., un nome maledetto come l'erba che lo porta, il quale da Nicosia a Caltagirone s'era lasciato dietro	47-8 certo Gramigna ¹⁷ ..., un nome maledetto come l'erba che lo porta, il quale da un capo all'altro della provincia
65-6 ed era un giovanotto grande e bello come il sole, e portava lo stendardo	ed era un giovanotto grande e bello come il sole, che portava lo stendardo	79-80 ed era un giovanotto grande e bello come il sole, che portava lo stendardo

infatti una proposizione coordinata è sostituita da una subordinata relativa. Ma in entrambi i casi la correzione era sollecitata dalle condizioni del contesto, rappresentato nel primo da una subordinata relativa anomala, che è stata così ricondotta al suo naturale riferimento (sogg. *Raja*), e nel secondo da una coordinata, alla quale, come senso, meglio s'addice una costruzione subordinata, in rapporto diretto ai due aggettivi precedenti.

Ancora un'altra correzione riguarda la sintassi del periodo:

Riv ¹	Riv ²	A (= Tr ¹)
34-5 l'opera d'arte sembrerà <i>si sia fatta da sé</i> , sia sorta spontanea	l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, sorta spontanea	37-8 l'opera d'arte sembrerà <i>essersi fatta da sé</i> , aver maturato ¹⁸ ed esser sorta spontanea

¹⁶ *Raja* corr. in *Gramigna* in R².

¹⁷ *Raja* corr. in *Gramigna* in A.

¹⁸ In A *aver maturato* su corr. di *esser maturato*.

In questo caso a due proposizioni oggettive (al solito, accostate "a secco") sono sostituite due infinitive, le quali preparano la stesura definitiva di A (= Tr'), formata da tre infinitive, due delle quali legate da congiunzione (costruzione "a triangolo").

La seconda linea di tendenza, che queste correzioni rivelano, è rappresentata da puntuali (e circoscritte) modifiche di senso, che a prima vista potrebbero attribuirsi ad un processo di revisione esterna del testo (per ristabilirne la coerenza, per chiarire un passo, per differenziare una locuzione), ma che comportano quasi sempre un approfondimento formale della scrittura e del suo significato. Ad esempio, la ricorrente correzione di «due mule baje» in «una mula baja» (65 e 81), che sembra ridimensionare la consistenza patrimoniale di massaro Finu, non serve tanto a rendere coerenti i due luoghi con ciò che dirà il promesso sposo nella sua insistente richiesta di matrimonio («... che gli pareva mill'anni di condursela in casa in groppa alla mula baja», 75-6) e a ciò che gli risponderà la Peppa («- La vostra mula lasciatela stare, che io non voglio maritarmi», 76-7), poiché a rigore non sono necessariamente in contraddizione¹⁹, quanto per ottenere, con la riduzione al singolare, l'effetto opposto, esponenziando con «la mula baja» il vertice della condizione di "benestante" del giovane.

Ancora un altro esempio di modifica, in apparenza per chiarimento del testo: l'introduzione del soggetto in 93 non risponde a necessità sintattiche, dal momento che la protagonista è nominata poche righe innanzi e resta soggetto unico per l'intero

¹⁹ Evidentemente quello di Finu è un modo di dire enfatico, e la immediata risposta di Peppa riprende proprio l'ultima parola di lui. In una precedente stesura del passo, poi eliminata, la ripresa era condotta su un altro termine: «il seminato era una *magia* a vedere, e ch'ella sarebbe stata attonita a vedere quanto grano le avrebbero trasportato in casa le due mule quand'ella fosse stata la padrona... - Non ci venite più alla sera, gli disse alfine, perché io non sarò mai la padrona del vostro seminato».

passo, ma a ragioni espressive, poiché, come è noto, lo schema iterativo è uno degli strumenti adoperati dal Verga per aumentare l'intensità della sua scrittura.

Infine, in un altro caso, la modifica appare insignificante, ché cambia solo l'ordine delle parole (89 «quello che in istrada dicevano del suo amante» corr. in «quello che dicevano del suo amante nella strada»): a parte la sostituzione del sintagma «in strada» con l'altro «nella strada», certo meno letterario e più vicino alla forma del dialetto parlato, la correzione sembra denunciare una certa insoddisfazione, che diventa esplicita ed è colmata nella redazione definitiva (Tr'), ove il complemento di argomento («dicevano del suo amante») è soppresso (119-120 «Peppa ascoltava quello che dicevano nella strada») non solo per coerenza con lo sviluppo del racconto, poiché a quel punto Gramigna non è ancora l'amante di Peppa²⁰, ma per rendere più generica e confusa e per ciò più penetrante la "voce" del coro e forse anche per contenutezza verbale.

Ragioni meno labili giustificano altre correzioni di senso. La prima ad apertura del testo: la soppressione di un riferimento circostanziale nella lettera dedicatoria («per l'articoletto che mi hai fatto l'onore di chiedermi») per togliere alla lettera medesima e alla novella ogni riferimento occasionale ed attribuire all'una e all'altra autonomia ideologica e narrativa²¹.

Più complesse ancora le ragioni di altre due correzioni di

²⁰ Lo era nelle dicerie della gente, in Riv' allusivamente (80-4: «Le comari... scucivano e tagliavano dei fatti suoi come andava fatto»), in A poi esplicitamente (106-115: «Le comari... andavano dicendo ogni sorta di brutte storie, che Gramigna veniva a trovarla di notte nella cucina, e che glielo avevano visto nascosto sotto il letto... Però ella seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano»).

²¹ Il processo ha un'altra conferma: nella redazione definitiva di Tr' è soppresso un altro elemento "storico", poiché mentre in Riv' e Riv' il territorio dell'attività criminale di Gramigna è ben localizzato («che da Nicosia a Caltagirone s'era lasciato dietro il terrore della sua fama»), in Tr' (48-9: «il quale da un capo all'altro della provincia s'era lasciato dietro il terrore della sua fama») l'indicazione diventa più generica e perciò più temibile. Non è fuor di luogo notare che in due abbozzi (R' e R') il racconto inizia: «... alcuni anni sono nella provincia di Catania...».

sensu, sia per la loro consistenza (non tanto testuale, quanto di semantica narrativa), sia per la loro integrazione nella storia della costruzione del racconto, per il loro stato cioè di "anelli di passaggio".

Si consideri la prima: a 101 «la lupa» è corretto in «bestia selvaggia». Apparentemente semplice ed innocua sostituzione, ribadita e confermata poi nella stesura definitiva di Tr¹ («stava rincatucciata nella cucina come una bestia feroce»); ma essa deriva da un graduale processo di trasformazione, che dagli abbozzi, attraverso Riv¹ e Riv², arriva a Tr¹ (e va oltre, sino a Tr⁴). Originariamente «lupo» e «lupa» erano entrambi i protagonisti, Gramigna e Peppa: nel primo abbozzo (R¹) si legge infatti: «allora perse la testa, e scappò di casa a piedi, sola, di notte, come una lupa in amore, per andare a vedere quel lupo preso alla tagliuola», 75-7) ²². E così l'appellativo è passato, attribuito ai due protagonisti, in Riv¹, dove poco dopo, a 95 si legge «Raja fu preso poco tempo dopo, colle gambe rotte, in fondo a una grotta, come un lupo» ²³. La differenziazione avviene dunque in Riv², e l'appellativo viene riservato solo per Raja, mentre a Peppa viene ora dato quello di «bestia selvaggia», probabile reminiscenza di R¹ 30 («lo cacciavano come una bestia feroce») opportunamente rimaneggiato per ragioni di contesto («la bestia selvaggia aveva sentito il bosco»). Del resto «bestia feroce» ricompare, come s'è visto, in Tr¹ 190-1 «... stava rincatucciata nella cucina come una bestia feroce» ²⁴.

Se in questa correzione si assiste ad una leggera modifica del senso del racconto, che di fase in fase cambia essenziali coor-

²² Ed ancora in R¹, 47-8, «quando l'ebbero rivisto nella piana..., come un lupo stanato misero una guardia ad ogni pozzo»; e 50-1, «doveva essere proprio come un lupo arrabbiato»; ed infine 55, «udendo di quell'uomo cacciato come un lupo».

²³ E finalmente alla loro discendenza: Riv¹, 101-2, «ella se ne andò alla città, col suo lupacchiotto in collo» (e così Riv²).

²⁴ Altra ricaduta nello stesso appellativo nella redazione più tarda del '97: Tr¹, 170-2, «e quello che le agghiacciò il sangue più di ogni cosa fu il luccicare che ci aveva negli occhi, da sembrare un pazzo», e T⁴, «e aveva la schiuma alla bocca, gli occhi lucenti come quelli del lupo».

dinate narrative (ad esempio, il dramma della sete, cupa, insistente, disperata di R¹, si attenua nella successiva redazione, fino a diventare motivo accessorio), l'ultimo intervento invece permette di individuare la fase intermedia di una evoluzione del testo non solo in senso narrativo, ma anche – e direi soprattutto – in senso formale. Si faccia il confronto tra Riv¹, Riv² e Tr¹ nel seguente passo:

Riv ¹	Riv ²	A (= Tr ¹)
91-2 e gli avevano rotto le gambe a fucilate, ma tuttavia non erano riusciti a scovarlo	e gli avevano tirato addosso una tal gragnuola di fucilate che finalmente avevano trovato un lago di sangue per terra, ma tuttavia non erano riusciti a scovarlo	123-6 Finalmente sentii dire che avevano scovato Gramigna nei fichidindia di Palagonia. — Ha fatto due ore di fuoco! dicevano... Ma gli hanno tirato addosso tal gragnuola di fucilate che stavolta hanno trovato un lago di sangue dove egli si trovava

Da una stesura concisa e scarnificata (Riv¹) si passa ad un testo amplificato e particolareggiato (Riv²): e tuttavia ancora steso sul piano uniforme della descrizione. Il vero salto espressivo avviene in Tr¹, in cui il piano descrittivo viene come "sfondato" in profondità con la creazione di illusori piani prospettici: la protagonista in proscenio, presente e solo in ascolto, in scena un coro anonimo narrante, nello sfondo l'episodio narrato e commentato. La scrittura ha finalmente acquistato la sua piena libertà espressiva e formale, in un sofisticato sistema linguistico.

5. Altre indicazioni, infine, suggerisce il testo de *L'amante di Gramigna* o meglio ancora di *L'amante di Raja* (Riv¹ e Riv²),

indicazioni di coordinate letterarie con almeno due testi coevi. Si rilegga la seguente descrizione di compare Finu, *candela di sego*:

ed era un giovanotto grande e bello come il sole, e portava lo stendardo di Santa Margherita senza piegare le reni come fosse un pilastro (65-66)

e sono subito evidenti i legami con due testi paralleli, che presentano i medesimi schemi e moduli descrittivi: la presentazione sia di Bastiano (*Bastianazzo*), sia del giovane 'Ntoni nel primo capitolo dei *Malavoglia*. Si rilegga il primo passo:

Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore; poi suo figlio Bastiano, *Bastianazzo*, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città

e poi anche il secondo

Per disgrazia il ragazzo ('Ntoni) era fatto con coscienza, come se ne fabbricavano ancora ad Acitrezza, e il dottore della leva, quando si vide dinanzi quel pezzo di giovanotto, gli disse che aveva il difetto di esser piantato come un pilastro su due piedi che sembravano pale di fichidindia.

È vero che il riferimento ad un santo «grande e grosso» è un luogo comune: trovasi almeno in due degli abbozzi de *L'amante di Gramigna*, «chi lo diceva un San Paolo» R¹ e «chi lo diceva grande come S. Cristoforo» R². Nel nostro testo l'immagine s'è fermata e come «trasferita», ancora su un modulo di esemplificazione popolare. E tuttavia appare chiaramente la medesima matrice inventiva e il medesimo formulario immaginativo; una conferma ulteriore nella metafora successiva,

quella del «pilastro», anch'essa di origine e uso popolare²³.

Il secondo testo, a cui si ricollega il passo citato de *L'amante di Gramigna*, è nient'altro che quello de *La Lupa*,

— Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele

la novella pubblicata nella «Rivista nuova di scienze, lettere e arti» di Napoli il 15 febbraio 1880, negli stessi giorni, quindi, della nostra novella: il sintagma «bello come il sole» si ripete in entrambe, ad avvalorare una contemporaneità d'ispirazione e di scrittura peraltro ben nota e riconosciuta.

²³ Fin qui il ritratto fisico di compare Finu; ma un altro dato, meno esplicito e più interno alla trama, suggerisce il soprannome. «Candela di sego», cioè candela fatta di sego, di grasso animale, fa riferimento, comune nel dialetto, al sostantivo *sir 'sego'* attribuito al carattere fisico e comportamentale di un uomo insignificante, scialbo, senza attrattiva alcuna: legato a «candela» ('spilungone') nella locuzione verghiana interpreta appieno nel soprannome fantasiosamente popolare le caratteristiche del personaggio, sbiadito e senza interesse fisico e sentimentale (almeno per Peppa). Vasta ed approfondita la bibliografia sull'uso dei proverbi in Verga ed in generale sui rapporti della cultura popolare e la sua prosa, specie riguardo ai *Malavoglia* (v. soprattutto G.B. BRONZANI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Int. di Studi, Fondazione Verga, Catania, 1982, vol. II, pp. 637-683 e G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbo e contesto nei «Malavoglia»*, Fondazione Verga, Catania, 1985); assai scarsa invece ed episodica la ricerca specifica sui soprannomi (sic. 'ngiuria, peccu, ecc.), su cui v. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»*, negli stessi Atti cit., vol. II, p. 575 e seg.

APPENDICE

LETTERE DI SALVATORE FARINA AL VERGA*

I

Milano 29 Agosto '73

Carissimo signore ed Amico,

Reduce dalla campagna, dove passai due mesi colla famiglia trovo la sua gentile lettera, che mi mostra che ella non mi ha posto in dimenticanza, come potevo temere dal suo silenzio. Ho letto già la sua *Eva* leggiadra, ed ho trovato moltissimo da lodare, moltissimo senza complimenti di sorta. Quel che io ne pensi leggerà in un articolo che scrissi in proposito sulla *Rivista Minima*¹, e di cui le mando copia perché veda tutte le impertinenze che le dico insieme alle lodi. Le dirò di più che potrò errare circa i difetti, ma sono sicuro di aver dalla mia tutti gli uomini di buon gusto letterario in ciò che trovo da lodare senza restrizioni — e glielo dico senza timor di peccare per vanagloria. Ci dia presto un altro lavoro più perfetto di quest' *Eva*, senza nissun peccato originale se fosse possibile; il progresso evidentissimo tra l'*Eva* e la *Capinera* ne danno legittimo argomento ad aspettarlo. Ho trovato fra i libri pervenutimi quand'ero assente una tragedia *Irene* del Signor Giuffrida². La leggerò e ne parlerò, (o se non io, altri) nella *Rivista*. Le manderò a suo tempo il numero contenente l'articolo. Creda che io serbo eccellente memoria di lei e desidero di rivederla presto e di stringerle la mano in Milano come ora faccio col pensiero.

Con stima di Lei Aff.to Amico
S. FARINA

1. Segn.: Ms. 238. 3118. Descr.: foglio da lettera, cm. 12 × 19, senza busta.

¹ Come s'è detto, la recensione del Farina era comparsa il 17 agosto.

² Di Gabriello Giuffrida, drammaturgo catanese, amico caro del Verga, si conservano nella biblioteca dello scrittore alcune opere teatrali: *Giovanna Greu*, Catania, tip. Galàtola, 1870; *Due sorelle*, Catania, tip. Galàtola, 1871; *Un passo obbliga l'altro*, Catania, Galàtola, 1872; *L'amico del marito*, Catania, tip. Galàtola, 1876; cfr. *Biblioteca...*, pp. 203-4. Nel carteggio Verga sono inoltre pervenute alcune lettere del Giuffrida (del 1° marzo 1881, del 15 maggio 1901, del 12 novembre 1909, del 21 agosto 1910 ed infine del 28 agosto 1914).

* Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania

2

Milano 7.9.'75

Carissimo Signor Verga

La ringrazio della buona memoria che conserva di me e della sua letterina piena di cose gentili. Ricevetti a suo tempo la *Tigre Reale*¹, in cui rinvenni i soliti pregi ed altri che non mi aspettavo. Un abbonato della *Rivista Minima* mi offrì tempo fa uno studio su tutti i suoi romanzi; poi non si fece più vivo; e siccome io ho cessato interamente di occuparmi di bibliografia, perché mi manca spesso perfino il tempo di leggere i libri che mi vengono inviati, incaricai un buon amico d'un cenno sul suo nuovo volume. Ancora non si è visto; ma spero verrà, altrimenti rimedierò io alla meglio². Fui assente da Milano fino a pochi di fa; feci un viaggio circolare con mia moglie, e buscai caldo, polvere e fumo di vapore — null'altro. Tornato trovo il monte temuto di faccende, che vado demolendo un po' alla volta, colla pigrizia che è un altro dei frutti ricavati dalla vacanza e dal viaggiare.

Ho ricevuto tempo fa una relazione del sindaco di Mineo³, poi una lettera non ufficiale. Che fa il nostro Capuana? Seppi che era stato infermo; ma non mi pare ancora guarito del tutto, se scrive relazioni di sindacato invece di racconti e di studi critici. Se lo vede gli suggerisca questa ricetta: «prendi il vapore, e lascia la Sicilia».

Ed ella che fa, signor Verga? Sebbene noi navighiamo volgendoci la poppa, io mi volto sempre con piacere, con curiosità, con affetto a vedere la sua

rotta e lo accompagno con occhio d'amico. E penso con compiacenza⁴ che se la diversità di concetti artistici è una barriera grave, comunque si dica il contrario, perché turba gli entusiasmi e le espansioni, non può però mai guastare il fondo della stima e dell'amicizia⁵. Io le stringo la mano forte e mi le dichiaro inalterabilmente il suo

Dev.mo ed aff.mo
F. FARINA

2. Segn.: Ms. 238. 3123. Descr.: foglio da lettera, cm. 13 × 21, senza busta.

¹ Il romanzo era uscito qualche mese prima stampato dall'editore Brigola; cfr. F. BRANCIORI, *Lo scrittore...*, pp. 84-90.

² In verità la «Rivista minima» non pubblicò nessuna recensione a *Tigre Reale*. Ne parlarono P. Moimenti in «Serate italiane» (23 maggio), B.C. Molineri nello stesso giornale il 4 luglio, E. Treves nella «Nuova Illustrazione Universale» (4 luglio) e F. Cameroni ne «Il Sole» (4 e 5 luglio).

³ [L.C.], *Il Comune di Mineo, Relazione del Sindaco*, Catania, tip. Galàtola, 1875, pp. 122; v. C. DI BLAS, *Un documento di L.C. amministratore del Comune di Mineo*, ne «Il popolo di Sicilia», 28 nov. 1935.

⁴ con compiacenza agg. nell'interlineo.

⁵ Con ogni evidenza il Farina allude alla divergenza di opinioni manifestatasi in occasione della recensione a *Nedda* uscita nella «Rivista minima» il 21 giugno del '74. Al giudizio del critico («... riesce ad un fatalismo che fa male...»), il Verga così reagisce nella lettera alla famiglia del 12 luglio: «Io non so capire cosa intenda dire colla *fatalità* o *fatalismo* che critica nella *Nedda*. Se le condizioni di quelle classi sono tali! e, piuttosto che immaginare, non ho potuto che raccontare? Treves leggendolo [l'articolo] mi disse di lui non *ne capisce niente* e mi duole di dire che mi pare appunto così»; cfr. G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 86, p. 69. Un confronto ravvicinato della lettera dedicatoria de *L'amante di Gramigna* con la suddetta recensione farebbe emergere probabilmente rapporti assai significativi di puntualizzazione ideologica e di contrapposizione dei due testi.

3

Milano 4.6.'76

Caro Verga,

Vi sono gratissimo della lettera cordiale ed affettuosa che mi avete scritto, e da un pezzo ve ne volevo ringraziare. Che volete? Da molti giorni patisco una svogliatezza opprimente, che cresce ogni giorno, e crescerà finché non avrò messo mano a qualche cosuccia nuova. Voi che fate? Da un pezzo

anche voi non mettete in luce niente, ma so che lavorate¹: che avete molte cose pronte. — Quest'anno vi abbiamo aspettato invano²; dove passerete l'inverno venturo?

Continuate volermi un po' di bene; gradite i saluti di mia moglie ed una stretta di mano dal vostro aff.mo

FARINA

3. Segn.: Ms. 238. 3121. Descr.: cartolina postale; ind.: «Al chiar.mo Signor | Giovanni Verga | Catania | per Sant'Agata». Timbro con la stessa data.

¹ Alla data di questa lettera non era ancora uscito il volume di novelle *Primavera ed altri racconti*, ed. Brigola, e forse nemmeno la novella *Certi argomenti* stampata nella *Strenna italiana* di Ripamonti - Carpano. Nei numeri 16 e 23 gennaio dell'«Illustrazione italiana» era apparsa la novella *La coda del diavolo*.

² Verga aveva lasciato Milano nel giugno del '75 (e precisamente il 18; vedi G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga (1875-1876)*, in «Biol. cult.», marzo 1984, p. 32), e non vi ritornerà che nel novembre del '77, trattenuto a Catania da ragioni di salute sua e della madre (lettere al Capuana del 21 febr. e del 22 nov. del '77, in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 43, p. 56 e n. 48, pp. 59-60).

4

Casa 13.12.'79

Caro Verga

Domani (sabato 14) alle ore 8 in punto ti aspetto col Capuana a desinare alla buona meco, in compagnia del Sacchetti emigrante¹.

A rivederci — non mancate.

Una stretta di mano in acconto —

S. F[ARINA]

Fammi il piacere di far pervenire l'accluso biglietto al Capuana — di cui ignoro il recapito².

4. Segn.: Ms. 238. 3119. Descr.: biglietto da visita con la firma autografa a stampa in rosso sul *recto* e il messaggio sul *verso*; misura cm. 6 × 10.

¹ «Emigrante», come scrive scherzosamente il Farina, a Torino, da dove il 31 gennaio successivo scrive una cartolina postale al Verga, che con gli amici aveva pensato di partecipare al veglione di carnevale: «Carissimi — Ecco le risposte: 1° Si può intervenire pagando il biglietto (15 lire) — Devo prenderli? Telegrafatemi quanti siete e chi. 2° Nessun obbligo di costume per gli uomini — basta il frack. 3° La festa avrà luogo mercoledì 4 febbraio. Ora che mi avete lusingato non mi fate il brutto tiro di non venire. La festa sarà favolosamente bella: eppoi procurerò di farvi stare allegri. Aspetto ansiosamente il vostro telegramma e l'indicazione precisa del vostro arrivo. Arrivederci dunque, Vostrissimo | SACCHETTI» (Segn.: Ms. 238.4061). Sui rapporti di amicizia e di collaborazione letteraria di Verga e Sacchetti (per il «Pungolo») e Capuana, v. le lettere del Capuana al Verga del 23 sett. 1878 e del 6 nov. dello stesso anno e del Verga a Capuana del 5 e 12 sett. del '79, in G. RAYA, *Carteggio...*, rispettivamente n. 54, pp. 64-5 e n. 56, p. 66 e nn. 87-88, p. 90.

² In quel momento il Capuana a Milano abitava in Via Solferino 16.

5

Gennaio 1880¹

Caro Verga

Eccoti le prove², rimandemele presto —

Ricordi mi prega di pregarti perché tu mandi subito due righe autografe, da venir riprodotte in una tavola apposita, insieme con altre, in un periodico di beneficenza *Milan-Milan* che sarà venduto al veglione —

Han mandato già Carducci, De Amicis ecc.; ci sarà anche qualche riga mia... pur troppo! Dico pur troppo perché non so che cosa dire e fare.

[S. FARINA]

5. Segn.: Ms. 238.3122. Descr.: foglietto volante di carta rigata (cm. 13 × 14), senza firma e senza saluti; trattasi probabilmente di un biglietto di accompagnamento delle bozze inviate a mano.

¹ Per la datazione di questo foglio, vedi la nota n. 6.

² Si riferisce molto probabilmente alle bozze di stampa de *L'amante di Gramigna*; cfr. la nota sopra citata.

Casa 22.2.'80

Caro Verga

Ho trovato la musica e i documenti del Perrotta, che si erano nascosti sotto un monte di carte. Le presento oggi al Ricordi e le raccomando caldamente¹.

Non mi potresti dare qualche pagina staccata del tuo *Padron Toni* da far pregustare ai lettori?² Farei per amor tuo il soffietto... al tuo editore. Non è poco! Senza scherzi, ti sarei gratissimo.

Non dire che ti secco e credimi

aff.mo tuo
S. FARINA

6. Segn.: Ms. 238.3124. Descr.: foglio da lettera, cm. 13 × 20, senza busta.

¹ Giuseppe Perrotta (1843-1910), musicista catanese, amico del Capuana e del Verga, aveva cercato ripetutamente tramite i suoi amici letterati di farsi conoscere a Milano. Già nel dicembre del '75 il Farina per incarico di Verga aveva portato al Ricordi due romanze del compositore catanese e il Capuana nel marzo del '77 procurava un articolo del Filippi sulla «Perseveranza» per l'*Album* dell'amico musicista. Questo secondo intervento del Farina presso Ricordi non dovette avere esito positivo, se il Capuana esortava il 7 aprile successivo l'amico a non perdersi d'animo per il rifiuto dell'editore; nel settembre dell'anno precedente il Verga in persona si proponeva di far visita al Ricordi per caldeggiare la causa dell'amico musicista. Il 22 marzo 1884 infine il Verga gli richiese «un pezzo per piccola orchestra d'introduzione» alla *Cavalleria rusticana*; il poema sinfonico, già composto nell'aprile, fu ritenuto poco adatto e poté essere eseguito solo il 29 luglio 1886 all'Arena Pacini di Catania sotto la direzione di Giuseppe Pomè. Vedi F. GUARDONE, *Giuseppe Perrotta*, Catania, Tip. La Siciliana F.lli Perrotta, 1911; cfr. anche G. RAYA, *Carteggio...*, n. 36, pp. 50-1 e n. 331, p. 292.

² Nell'autografo manca, per evidente dimenticanza, il punto interrogativo. Com'è noto, il Verga, impegnato in pieno al rifacimento del romanzo, lasciò cadere la proposta: solo nel numero del 1° gennaio dell'81 uscirà, auspice lo stesso Treves, nella «Nuova Antologia», il cap. X del romanzo con il titolo *Poveri pescatori!*

Casa 2.3.'80

Caro Verga

Oggi ho parlato col Ricordi, il quale ancora non ha provato i pezzi, ma mi ha promesso che fra due o tre giorni mi saprà dire qualche cosa¹.

Ti mando lire 15, che mi hai prestato; ti pagherò gl'interessi un'altra volta. E ti stringo forte la mano

[S. FARINA]

7. Segn.: Ms. 238.3117. Descr.: biglietto da visita; cfr. n. 4.

¹ Vedi la nota n. 1 della lettera precedente.

Casa Domenica 2 Maggio [1880] (?)

Caro Verga

Oggi ho Torelli con me — vorrei avere te pure — si mangierebbe un boccone e si farebbero molte ciancie — Mia moglie ti prega con me di non mancare alle 8 1/2 — Ti aspetto

Tuo aff.mo
S. F[ARINA]

8. Segn.: Ms. 238.3120. Descr.: biglietto da visita (cfr. n. 4); manca nella data l'indicazione dell'anno.

L'ELABORAZIONE DI *FANTASTICHERIA**

1. La recente edizione critica di *Vita dei campi*¹ consente di fare il punto - forse definitivo - su *Fantasticheria*.

Si ricorderà che la novella tornò all'attenzione della critica pochi anni addietro, quando Nino Borsellino², sulla base di una 'indagine' di Sciascia³ e della minuta di una lettera di Verga al Sonnino, del 4 febbraio '78, la declassò da *primo cartone* dei *Malavoglia* a ingegnosa e posticcia *fictio* letteraria, definendola un «abile tentativo di simulare con fittizi dati biografici» la nascita del capolavoro.

* Il presente articolo riprende in parte il contributo presentato per il Congresso su *Naturalismo e verismo* (Catania 10-13 febr. 1986); vedi gli *Atti*, vol. I pp. 239-255.

¹ Si tratta del volume XIV della Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, uscito nel 1987, per i tipi di Le Moonnier, a cura di C. RICCARDI: vi si rimanda (senza ulteriori indicazioni) per tutte le citazioni che seguono. Il testo della novella (che riproduce la prima edizione Treves del 1880 e non già - come era lecito attendersi - la quarta del 1897) è alle pp. 3-12; gli autografi stanno, in *Appendice I*, alle pp. 125-130.

² Cfr. *Storia di Verga*, Laterza, Bari 1982, pp. 47-62.

³ Cfr. L. SCIASCIA, *La chiave della memoria*, in «Sigma», n. 1/2 (1977), pp. 3-11. Lo scrittore nota che il viaggio in treno del Verga e della sua amica ad Acì Trezza si sarebbe svolto prima della battaglia di Lissa, in cui morì Luca Malavoglia (dato, nelle "quarantott'ore", per vivo) e che la ferrovia Giardini-Catania fu aperta al traffico il 3 gennaio 1867, deducendo che prima di quella data, ad Acì Trezza, «non c'era la donna [...] alla quale Verga si rivolgeva». Una prima risposta indiretta a Sciascia è in V. MASIELLO, *Il punto su Verga*, Laterza, Bari 1986, pp. 25-26; ma si veda *infra*, nota 19, p. 121.

E, in effetti, nella minuta della lettera suddetta (di cui aveva dato notizia Vito Perroni⁴), il Verga offriva al Sonnino, perché fosse pubblicato sulla «Rassegna settimanale», dal 1° aprile di quell'anno, un «racconto» che «occuperebbe all'incirca [...] 60 colonne del giornale», corrispondenti, secondo i calcoli dello stesso scrittore, a «243 o 250 pagine» di un volume.

Borsellino, argomentando dunque che tale «racconto» fosse *I Malavoglia* o, almeno, una loro prima redazione, dedusse che la novella (presumibilmente di più remota origine ma pubblicata dapprima sul «Fanfulla della domenica» del 24 agosto 1879) non poteva essere il *cartone* del capolavoro, come si era fino ad allora universalmente creduto: piuttosto una nuova «sfuriata» calcolata «per mantenere vivo frattanto il «commercio» con i lettori».

Era una tesi arditissima, che rischiava di mettere in crisi consolidate acquisizioni critiche (prima fra tutte quelle di Russo, relativa alla «genesì polemica dei *Malavoglia*») solo che si fosse provato essere appunto *I Malavoglia* il «racconto» che Verga offriva al Sonnino.

Ma Vitilio Masiello⁵, basandosi sulle indagini della Riccardi⁶, smentiva la tesi di Borsellino: fino al febbraio del '78 Verga lavorava a un'opera «tipo Nedda» (nello stile); solo nella tarda primavera del '78 prendevano l'avvio *I Malavoglia*, in seguito alla «svolta» verista e al «sacrificio incruento» di *Padron 'Ntoni*.

E, d'altra parte, lo stesso Masiello avanzava l'ipotesi che la lettera al Sonnino «potrebbe valere come una semplice pro-

posta che anticipa l'evento», alla stregua della lettera a Ferdinando Martini, in cui Verga, già nel gennaio dell'83, «dava come imminente la pubblicazione» del *Mastro-don Gesualdo*, che «sarà portato a termine, in prima redazione, solo nel maggio dell'88».

Il cerchio sembrava chiudersi: lo scrittore, nel febbraio del '78, non avrebbe potuto offrire al Sonnino *I Malavoglia*, nemmeno in una prima redazione; *Fantasticheria* precederebbe, dunque, la stesura del capolavoro, o nascerebbe «in sincronia» con quello. Epperò Masiello poteva affermare che «le risultanze filologiche [...] anziché smentire esaltano la centralità della novella [...]».

Si direbbe, tuttavia, che la tesi di Borsellino e la «replica» di Masiello, muovendo sul terreno infido delle cose opinabili, abbiano solo sfiorato la questione fondamentale. Che era (ed è) quella della inequivocabile origine preverista della novella.

Si consideri che la minuta della lettera al Sonnino è «scritta sul retro di una pagina cancellata di *Fantasticheria*, o comunque di un testo che poi sarà rielaborato nella novella»⁷, donde deriva di necessità che la data del 4 febbraio 1878 debba essere considerata come termine *ante quem* della nascita di *Fantasticheria*: il Verga riutilizzava, quel giorno, una pagina ormai, evidentemente, inutile dell'opera. Come dire che il passo cancellato è da ritenersi la lezione (rifiutata dall'autore) di una redazione portata già a compimento prima del 4 febbraio del '78.

Nulla, poi, esclude che Verga offrisse al Sonnino non già *I Malavoglia*, ma un'ampia rielaborazione di *Padron 'Ntoni*: dello stesso ci è, infatti, pervenuto un manoscritto «acefalo, mutilo o, più probabilmente, incompiuto di 82 carte» che corrisponde, nota la Riccardi⁸, solo alla seconda parte dell'opera. In effetti il bozzetto, cresciuto fino a raggiungere la dimensione di un ro-

⁴ Cfr. Sulla genesi de «*I Malavoglia*», in «Le ragioni critiche», 2/6 (1972), pp. 471-526. La Riccardi (*Introduzione a G. VERGA, Vita dei campi...*, p. XXIV) corregge Perroni il quale aveva indicato, per la minuta, la data del 7 febbraio 1878.

⁵ Cfr. *Il punto...*, pp. 25-27.

⁶ Ci si riferisce in particolare al saggio, *L'autografo dei primi "Malavoglia": "Padron 'Ntoni"*, «*Cavalleria rusticana*» e il romanzo, in *I Malavoglia*, BIBLIOTECA della Fondazione Verga, Serie Convegni, Catania, 1982, vol. II, alle pp. 713-720 in specie.

⁷ N. BORSSELLINO, *Storia...*, p. 57.

⁸ *L'autografo dei primi Malavoglia...*, pp. 714-715.

manzo, nel febbraio del '78 doveva essere già stato portato a termine o era comunque in una fase di elaborazione molto avanzata (tanto, cioè, da poter essere eventualmente completata da Verga entro il 1° aprile o tutt'al più nel corso della stampa a puntate sulla «Rassegna settimanale»).

Data peraltro la prassi quasi abituale del Verga preverista di far precedere le sue opere da premesse autobiografiche, è più che presumibile che una nuova redazione di *Fantasticheria* fosse pronta, in quei giorni, per essere pubblicata, in simbiosi col «racconto»; essa farebbe seguito all'altra (di cui residua il frammento) di più remota origine.

Troveranno conferma queste ipotesi nei documenti che, finalmente, l'edizione critica esibirà? E, in caso affermativo, non sarà da rinvenire un più stretto rapporto fra la novella e *Padron 'Ntoni* (che non è - ci si passi il truisimo - *I Malavoglia*)?

Sappiamo ora che di *Fantasticheria* esistono due diverse stesure autografe, non datate: l'abbozzo e la redazione inviata in tipografia per la pubblicazione sul «Fanfulla della domenica»: si leggono (con il frammento di cui aveva già detto Vito Perro'ni) nelle copie microfilmate di proprietà dell'editore Mondadori, non essendo disponibili gli originali.

I suddetti manoscritti costituiscono, ovviamente, le tappe più importanti e significative dell'accidentato *iter* testuale dell'opera (che si protrasse fino al 1897, anno della quarta edizione Treves)⁹. Essi molto dicono, invero, sulla genesi e sulla elabo-

⁹ La novella apparve dapprima (come sappiamo) sul «Fanfulla della domenica» del 24 agosto 1879; fu, quindi, pubblicata in *Vita dei campi*, Milano, Treves nel 1880 (= Tr¹). Dopo le ristampe del 1881 e del 1892, una nuova edizione fu ospitata nel «Numero speciale di Natale e Capodanno» della «Illustrazione italiana» del 1893; definitiva è la quarta edizione Treves del 1897 appunto (= Tr⁴). La prima edizione Mondadori (1940), che non sempre coincide con Tr⁴, «si è supposto fotografata una fase immediatamente precedente Tr⁴» (Cfr. C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. XI e agg., di cui utilizziamo le sigle).

razione della novella, se considerati, in specie, nei loro nessi diacronici e, soprattutto, nel contesto cui abbiamo fatto riferimento.

Sarà, però, necessario procedere (dopo una veloce descrizione dei materiali) alla collocazione dei testi.

Partiamo dal frammento, che costituisce il primo documento della genesi di *Fantasticheria*:

ci siamo arrampicati sugli scogli; col pretesto d'imparare a remare vi siete fatte sotto il guanto delle bollicine che rubavano i baci, abbiamo passato sul mare una notte romanticissima, gettando le nasse per far qualche cosa che, agli occhi dei nostri barcaiuoli, valesse la pena di buscarsi dei reumatismi, e l'alba vi ha sorpresa sull'alto del fariglione, rosicchiando dei biscotti, un po' pallida, leggiadramente imbambolata e sorridendo a voi stessa.

Allora, guardando attraverso il bicchiere il sole nascente, e domandandogli forse in quale emisfero vi avrebbe trovata, fra una settimana, mi diceste «Non capisco come si possa vivere qui tutta la vita».

Eppure la cosa è più facile che non sembri. Non possedendo centomila lire di rendita, prima di tutto, e in contraccambio soffrendo qualche volta la fame fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano battere le mani d'ammirazione, e tremando di freddo l'inverno sotto quei tettucci

Sul verso di questa pagina (dopo averla biffata) Verga scrive (come sappiamo), il 4 febbraio del 1878, la minuta della lettera a Sidney Sonnino.

Il problema filologico del frammento resta quello della sua datazione; ma sembra proprio si tratti del passo limpido e corretto di un testo definito.

La seconda tappa dell'*iter* testuale di *Fantasticheria* è costituita dall'abbozzo F¹ in cui si distinguono due fasi redazionali: una fase α che corrisponde alla «prima redazione in pulito»¹⁰

¹⁰ C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. LXX. Solo della «prima redazione in pulito» (cc. 1-17) daremo, nei passi citati, fra parentesi, il numero delle righe.

condotta con inchiostro nero-viola e una fase correttoria α^1 (condotta con inchiostro viola).

Sull'una e sull'altra farà luce (non poca, come vedremo) l'analisi delle varianti. Per la "prima redazione in pulito", in particolare, sarà possibile stabilire (sulla base dello schema narrativo e dei personaggi in essa prefigurati) l'esatta datazione e la funzione cui era destinata.

Altrettanto nettamente emergerà il progetto ideologico sotteso alla seconda fase dell'abbozzo, che è 'distante' dalla prima (non solo per la «netta diversità degli inchiostri usati»¹¹) e forse anche dall'autografo definitivo (composto, senza dubbio, nel 1879, poco prima della pubblicazione nel «Fanfulla della domenica»), che notevolmente, come vedremo, se ne discosta sul piano contenutistico e stilistico: fra l'una e l'altra redazione è presumibile, insomma, che sia intercorso un certo lasso di tempo¹² (tutto quello che possa dar conto del ripensamento).

Ma è ora di passare in rassegna le varianti esistenti fra le prime due fasi dell'abbozzo nonché quelle fra l'abbozzo e l'edizione prima in rivista, di gran lunga più rilevanti, peraltro (anche perché investono la struttura), di quelle, solo grafiche, interpuntive, lessicali, delle successive edizioni.

Noteremo *en passant* come il frammento originario si innesti per espansione nella successiva redazione della novella. In verità le prime righe del frammento, fino a *fariglione*, ritornano quasi identiche nell'abbozzo: solo qualche minuta variante in-

terpuntiva, lessicale (*nasse > reti*) o grammaticale (*vi ha sorpresa > ci ha sorpresi*). Il successivo motivo dell'alba, appena annunciato nel frammento, si prolunga, invece, in una insistita descrizione paesaggistica nella prima fase dell'abbozzo, così come il *portrait* della bella dama si fa più dettagliato, anche in direzione ironico-parodistica:

fr.

e l'alba vi ha sorpresa sull'alto del fariglione, rosicchiando dei biscotti, un po' pallida, leggiadramente imbambolata e sorridendo a voi stessa.

Allora, guardando attraverso il bicchiere il sole nascente, e domandandogli forse in quale emisfero vi avrebbe trovata, fra una settimana, mi diceste «Non capisco come si possa viver qui tutta la vita».

F¹

e l'alba ci ha sorpresi sull'alto del fariglione, un'alba modesta e pallida che ho ancora dinanzi agli occhi, striata di lunghe ombre violette sul mare verdastro, raccolta come una carezza su quel gruppetto di casucce che dormivano, raggomitolate sulla riva, e in alto diggià trasparente, profonda, sterminata, al di là delle nuvolette opache che sembravano basse e scure. La vostra elegante figurina si stampava netta e vigorosa in cima all'isolotto, colle linee sapienti che ci metteva la vostra sarta, e il profilo fine e leggiadro che ci mettevate voi: un bel quadretto davvero! e s'indovinava che lo sapevate anche voi dal modo in cui rosicchiavate i vostri biscotti, e vi stringevate nello scialle, e sorridevate con grandi occhioni sbarrati a quello strano spettacolo, e a quella stranezza di trovarvi. Poscia, guardando attraverso il bicchiere il sole nascente, e domandandogli forse in qual altro emisfero vi avrebbe trovata fra due settimane, esclamaste ingenuamente: «Non capisco come si possa viver qui tutta la vita!»

Quasi una riscrittura totale, che molto dice sulla distanza (parrebbe anche temporale) che intercorre fra i due testi. Da re-

¹¹ *Ibidem*. La fase correttoria (che si localizza nelle cc. 2-14) è riportata in *Appendice I*, nella seconda fascia di apparato, alle pp. 126-130: vi si rimanda per le citazioni che seguono.

¹² C. RICCARDI, *Introduzione...*, p. LXX, ipotizza che α^1 e l'autografo definitivo (costituito dalle carte 1 e 15-17 dell'abbozzo, da una seconda redazione in pulito delle cc. 2-5, da una seconda redazione ai margini delle cc. 6-14) siano stati redatti pressoché simultaneamente, basandosi sul colore dell'inchiostro, comune alle due redazioni. Il suddetto autografo si discosta dalla pubblicazione in rivista (*Riv*) e dalla successiva *Tr*¹ per varianti che non incidono sul piano strutturale né su quello ideologico.

gistrare, però, nell'abbozzo, il ritmo strascicato della descrizione, che amplifica oltremodo il periodo, costringendolo a divagare lungo tre relative (*che ho ancora dinanzi agli occhi / che dormivano / che sembravano*) e a infittirsi di una aggettivazione tanto ridondante, quanto ardua nei nessi sintattici.

Ritornato, in sede di revisione, sul testo, il Verga provvedeva, in effetti, a snellire il periodare asmatico della suddetta descrizione, espungendone un tratto (*profonda, sterminata, al di là delle nuvolette opache che sembravano basse e scure*) e propiziando la coordinazione della frase successiva (*La vostra elegante figurina si stampava [...]*) con la precedente: il ritratto veniva così inserito nel paesaggio mattutino e vi restava poi nella prima edizione Treves:

[...] e l'alba ci sorprese nell'alto del *fariglione* un'alba modesta e pallida, che ho ancora dinanzi agli occhi, striata di larghi riflessi violetti, sul mare di un verde cupo; raccolta come una carezza su quel gruppetto di casuocce che dormivano quasi raggomitolate sulla riva, e in cima allo scoglio, sul cielo trasparente e profondo, si stampava netta la vostra figurina, colle linee sapienti che ci metteva la vostra sarta, e il profilo fine ed elegante che ci mettevate voi.

La seconda fase redazionale dell'abbozzo procede, peraltro, lungo questa linea di tendenza decisamente espuntiva, che sembra sorretta da motivazioni formali (come nel caso suddetto) ma anche ideologiche: Verga cerca l'espressione più calibrata da un lato e, dall'altro, mira a ricompattare la narrazione secondo mutate (come vedremo) esigenze compositive.

Singolare, in tal senso, l'espunzione, in α' , del lungo periodo di α (26-32), che qui si trascrive:

Quel branco di casipole è abitato da pescatori - gente di mare - dicono loro, come altri direbbe *gente di toga*; pure il mare non è sempre gentile, come quando baciava i vostri guanti, e alle volte in inverno quella gente di mare deve contentarsi di starlo a guardare dalla riva, per delle intere settimane, colle mani in mano, o sulla pancia, il che è meglio,

per chi non ha desinato, e in quei giorni c'è gran folla sull'uscio dell'osteria, ma i monelli piagnucolano e si acciuffano fra di loro come se avessero il diavolo in corpo.

Lo scrittore mira, nella seconda fase redazionale, a un narrato "medio", che faccia a meno di toni oltranzosi e "creaturali" (*sulla pancia*) o tende (com'è più probabile) a ridurre le notazioni troppo scopertamente polemiche di α' ?

La tentazione, quale ch'essa fosse, non durò a lungo: nell'autografo definitivo Verga recuperò il passo espunto, restituendolo però sulla pagina come arricchito di un più profondo e contenuto pathos. Si rilegga in *Tr'*:

Quel mucchio di casipole è abitato da pescatori; "gente di mare", dicono essi, come altri direbbe "gente di toga", i quali hanno la pelle più dura del pane che mangiano, quando ne mangiano, giacché il mare non è sempre gentile, come allora che baciava i vostri guanti... Nelle sue giornate nere, in cui brontola e sbruffa, bisogna contentarsi di stare a guardarlo dalla riva, colle 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 minestra fosse un buon ingrasso, strilano e si graffiano quasi abbiano il diavolo in corpo.

Verga ritorna alla prima fase redazionale dell'abbozzo e, con sapienti ritocchi di punteggiatura e di sintassi (la scorporazione in due periodi) esaspera la denuncia in quella contenuta, conseguendo (senza discostarsi dal tono urbano e salottiero imposto dall'estrazione sociale del destinatario) risultati espressivi di innegabile vigore. Lo specifico stilistico della novella - sia detto per inciso - sembra proprio consistere nella ricerca di un punto di equilibrio fra l'urgenza di temi estremi, polemici e l'intento di mantenere la scrittura entro forme svagate e salottiere: quanto più "innocua" e scontata la rappresentazione della vita dei "poveri diavoli" (secondo l'ottica stravolta della bella dama), tanto più dirompente l'effetto conoscitivo e polemico cui il narratore mira.

Certo, la struttura binaria, antitetica, oppositiva della novella pare fortemente rimarcata nella "prima redazione in pulito", che su una fitta serie di micro-antinomie era costruita, ad ogni sventura dei "barcaioli" opponendosi, in controcanto, una ironica o sarcastica 'posa' della signora¹³. Nel corso della revisione il Verga provvede a espungere o a modificare alcune di queste sequenze, che egli dovette avvertire come estranee al suo mutato disegno narrativo.

Quale fosse l'esigenza reale sottesa al cambiamento, si evince chiaramente dall'espunzione di una lunga sequenza della prima fase redazionale dell'abbozzo (localizzata fra le carte 10 e 13, dal rigo 97 al rigo 130): la macroscopica variante muove da ragioni ideologiche *tout court* ed è estremamente importante ai fini della datazione di α e di α' . Riportiamo il passo in questione per intero:

Dopo che fu morto i suoi conterrazzani s'avvidero che gli volevano un gran bene, perché era stato un buon diavolaccio, punto superbioso nei bei tempi in cui teneva sedici remi al suo comando, e sempre pronto a dare una mano per tirare in secco una barca, o un pugno di sale al vicino che ne mancasse per la salatura delle acciughe, anche dopo che quella povera ricchezza se ne fu andata a brano a brano, e delle due barche furono mangiate all'osteria anche i carcamì, l'inverno della malannata - a due lire il quintale. L'ostessa se ne era sempre rammentata - non per il buon affare che avea fatto - e negli ultimi tempi in cui Padron 'Ntoni avea tirato quelle poche bracciate di vita all'ospedale avea tenuto l'occhio su di lui. Gli soleva mandare di nascosto qualche leccornia vietata dai regolamenti, delle chiocciole stufate, così buone da succhiare per chi non ha denti, della mostarda che cominciava a liquefarsi, dei fichi d'india secchi; incaricava i carrettieri e i pescivendoli che andavano in città di fare un salto sino a Porta d'Acì per vedere se quell'anima di Purgatorio fosse ancora là, e tutte le volte che andava al mercato

¹³ Si consideri l'insistenza con la quale si contrappone, nella prima redazione in pulito, alla «domnicciola cui facevate l'elemosina [...] diglià calma e rassegnata, come persona avvezza ai guai e alle amarezze», la signora «sazia di capricci, di adulazioni» e, poco più avanti, «il profumo del vostro *Kissmequick*» a «quella mantellina rattoppata che stringevasi timidamente allo stipite dell'uscio».

del lunedì ci faceva un salto anche lei per recargli una parola cristiana, per fargli vedere che c'era un cane che si rammentava di lui; Ciccu suo nipote era lontano, in America; l'altro era meglio non parlarne, l'altro era nei guai; Lia, era a balia, a Giarre, e i suoi bambini a viver della grazia di Dio, una grazia assai magra ad Acì Trezza, per le vie del villaggio dalla mattina sino all'ora in cui comare Nunziata li chiamava come chiamava le sue galline, e dava loro per carità una manata di paglia sotto l'arco della scala.

Del resto l'opera pietosa dell'ostessa non andava perduta nemmeno quaggiù, cosa che non succede tutti i giorni. La stima e il rispetto di cui godeva la buona donna, calunniata per l'acqua che vendeva assieme al vino, cresceva presso i carrettieri ed i pescivendoli in proporzione delle noje che recava loro con quelle sue commissioni caritatevoli. Le comari ch'erano al mercato, vedendola passare così affaccendata dinanzi alla schiera dei loro polli e ai loro panier di uova, non osavano rifiutarle il servizio di far le sue provviste, e portagliele sino a casa, nelle ceste vuote. La sera si chiacchierava del malato dell'ostessa davanti al banco della bettola, le donne in crocchio, col viso lungo, colle mani raccolte sotto il grembiule, e per non sembrar da meno, prolungavano le ciarle pietose, che intanto a casa risparmiavano l'olio alla lucerna; e non badavano tanto pel sottile se i loro uomini ne bevessero un mezzo litro di più. Già il lume dell'osteria stava acceso egualmente sino alle nove.

A parte le varianti minute e i recuperi che Verga fece nella stesura definitiva¹⁴, il passo è un documento importantissimo anche per la conoscenza del *bozzetto sacrificato* (cioè di *Padron 'Ntoni*), cresciuto, come sappiamo, fino a raggiungere la dimensione di un romanzo, nonché, di conseguenza, per misurare il divario esistente fra questo e *I Malavoglia* sotto il profilo stilistico e contenutistico: il "salto" operato da Verga, dopo la "svolta" del '78, vi si rivela in tutta la sua emblematica pregnanza.

A nessuno sfugge che questa prima redazione dell'abbozzo consente di affrontare il problema della datazione non su aleatori dati filologici 'esterni' (la carta, l'inchiostro, la scrittura *etc.*),

¹⁴ Si pensi alle «chiocciole stufate, così buone da succhiare per chi non ha più denti» (106-107) e al sintagma «l'altro era nei guai» (113).

né tampoco sulla base di incerti connotati stilistici, ma su oggettive - e, si direbbe, solide - prove contenutistiche: i personaggi e, in parte, le vicende del "dramma" che vi si prefigurano non sono quelli della stesura finale dei *Malavoglia*, né quelli di precedenti stesure del romanzo, quali almeno siamo in grado di conoscere dagli appunti di Verga relativi a «personaggi, carattere, fisico e principali azioni» dei *Malavoglia*¹⁵, dove, per esempio, non compare alcun personaggio di nome Ciccu.

È ovvia pertanto la deduzione che i personaggi indicati in questa stesura siano quelli di *Padron 'Ntoni* e che, quindi, essa fosse destinata a precedere non già *I Malavoglia*, ma *Padron 'Ntoni* (che era stato portato a termine prima del 4 febbraio 1878): l'opera che vi si preannuncia appare imperniata sul personaggio del vecchio pescatore, che ha due barche e che in una «malannata» perde tutto e si indebita: nessun riferimento al commercio dei lupini. Il «vecchietto» ha quattro nipoti (tre maschi e una femmina): uno, di nome Ciccu, «era lontano, in America; l'altro era meglio non parlarne, l'altro era *nei guai*»; la femmina, Lia, «era a balia, a Giarre, e i suoi bambini a vivere della grazia di Dio». Completa il quadro familiare «comare Nunziata», che qui accudisce ai «tre marmocchi» di Lia. Generici «conterrazzani», infine, fra cui spicca la buona ostessa.

Nel "racconto", dunque, con Ciccu di cui non troveremo più traccia nei *Malavoglia*, comparivano due nipoti maschi tralignanti (quello che era *nei guai* prefigura il giovane 'Ntoni del capolavoro) e una sola nipote, Lia, sposata, vedova - si direbbe - e madre di tre «marmocchi».

Se lo 'spazio' che questi personaggi minori occupano nell'abbozzo è direttamente proporzionale, come sembra, alla loro 'presenza' nel "racconto", si deduce che essi non vi svolgessero parti di comprimari; solo Lia, la «donna delle arancie», ricopre un ruolo

più consistente nella novella e forse anche nel "racconto". Ma è questo, a parte la diversa composizione anagrafica della famiglia, un ulteriore segno della natura preveristica di *Padron 'Ntoni*, opera di un solo personaggio (niente affatto corale, dunque), in cui agli altri (parenti o «conterrazzani») sono riservate parti minori, di 'comparse' o di 'generici' tutt'al più. Si consideri che delle 17 carte di cui si compone il nostro testo, ben 6 sono occupate dalla presentazione di *Padron 'Ntoni*. La tecnica decisamente antinomica di α attesta, peraltro, l'impronta ancora romantico-scapiagliata (alla *Nedda*) della novella e, quindi, del "racconto".

Di marca preveristica si rivela la esplicita mitizzazione¹⁶ del mondo subalterno dei «barcaiuoli», in cui sono dati come preminenti sentimenti di cristiana solidarietà. In tale ottica pare, infatti, di dover leggere la sequenza, poi espunta, dell'ostessa, che si «era sempre rammentata - non per il buon affare che avea fatto -» di *Padron 'Ntoni* e della sua generosità e aveva cercato, anche contro i «regolamenti», di alleviare le sue pene di malato derelitto all'ospedale, trovando peraltro il consenso dei suoi compaesani.

Del resto l'opera pietosa dell'ostessa non andava perduta nemmeno quaggiù, cosa che non succede tutti i giorni. La stima e il rispetto di cui godeva la buona donna, calunniata per l'acqua che vendeva insieme al vino, cresceva presso i carrettieri ed i pescivendoli in proporzione delle noie che recava loro con quelle sue commissioni caritatevoli. (118-122)

Aci Trezza è, in α , un villaggio dove i nobili affetti si impongono sulle logiche utilitaristiche del mondo di «quaggiù»:

¹⁵ Si sfiora qui, *en passant*, una problematica fondamentale ai fini della interpretazione dei *Malavoglia*. Ci limitiamo a ricordare che in *Vita dei campi* e nel capolavoro, secondo G. BALDI (*Verga e il verismo*, Paravia, Torino, 1980 e *L'artificio della regressione*, Liguori, Napoli, 1980), non è ravvisabile alcuna mitizzazione del mondo rurale, laddove, secondo V. MASELLO (*Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari, 1970, pp. 66-91), tale mitizzazione è affatto operante.

¹⁶ Si veda E. GIROTTI, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 62 e sgg.

«non per il buon affare che avea fatto», l'ostessa si prende cura di Padron 'Ntoni.

A questo passo fa da *pendant* quell'altro (che è rimasto nelle edizioni a stampa), in cui la prospettiva edenica pare perfettamente focalizzata:

Parmi che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione.

La dimensione idilliaca che è di queste proporzioni, per quanto conservata nella stesura definitiva della novella, alla stagione preveristica esattamente inerisce. Così come l'ottica ravvicinata "fra due zolle" che il Verga indica come unico approccio conoscitivo di quella realtà in un altro passo famoso della novella:

Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io, ma per poter comprendere siffatta caparbieta che è quasi eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cose, che fanno battere i piccoli cuori. (41-45)

Nella redazione finale lo scrittore si limitò a qualche variante lessicale (*quasi > per certi aspetti; cose > cause*) accogliendo il resto nella sua interezza.

Lo stesso «ideale dell'ostrica» risale a questa fase remota della elaborazione di *Fantasticheria*, visto che qui è per la prima volta esposto (il testo definitivo lo accoglie per filo e per segno):

- Insomma l'ideale dell'ostrica! direte voi. - Proprio l'ideale dell'ostrica, e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non essere nati ostriche anche noi.

Preveristico infine il "nodo" del «dramma che qualche volta forse vi racconterò»: «che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo 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».

Anche questo passo famoso rimase, tale quale, nella stesura finale. Insieme con l'*explicit* della novella, in cui si esprime icasticamente la carica militante del Verga bozzettista:

Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio.

Uno scrittore-pedagogo, che insegna agli umili (le «ostriche») come guardarsi dalle insidie naturali («del gambero») e da quelle della civiltà (il «coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio»).

Certo, il Verga conserva queste tematiche nella redazione finale della novella (apparente aporia di cui ci occuperemo più avanti), ma ciò non toglie che esse, storicamente, nascano in un diverso contesto e che ad esso debbano essere ricondotte.

Non poche conferme vengono, in definitiva, dalla sola analisi tematica della "prima redazione in pulito", alla tesi della natura preveristica della novella: certamente anteriore alla "svolta" della primavera del '78 e, molto probabilmente, alla data del 4 febbraio di quell'anno: il "racconto", da essa prefigurato e preceduto, Verga offriva quasi certamente al Sonnino.

Ma il lungo passo, espunto già nella seconda fase redazionale, si rivela estremamente importante anche sul piano stilistico, giacché costituisce un documento emblematico della scrittura verghiana prima della "svolta" verista, a un passo com'è (se non appariamo troppo teleologici) dall'*artificio della regressione* e dal discorso indiretto libero.

Si rilegga:

Dopo che fu morto i suoi conterrazzani s'avvidero che gli volevano un gran bene, perché era stato un buon diavolaccio, punto superbioso nei bei tempi in cui teneva sedici remi al suo comando, e sempre pronto a

dare una mano per tirare in secco una barca o un pugno di sale al vicino che ne mancasse per la salatura delle acciughe, anche dopo che quella povera ricchezza se ne fu andata a brano a brano, e delle sue barche furono mangiate all'osteria anche i carcami, l'inverno della malannata - a due lire il quintale. (96-103)

Il narratore utilizza lessemi e stilemi popolari (*era stato un buon diavolaccio; sedici remi al suo comando; dare una mano; un pugno di sale; furono mangiate all'osteria*), ma non assume interamente l'ottica dei «conterazzani», non *regredisce* al loro stesso livello socio-linguistico, non mimetizza la loro parlata. Ne vien fuori un *discorso* che non è più l'indiretto tradizionale e non è ancora l'indiretto libero. In altri termini, coesistono la voce del narratore popolare e la voce dell'intellettuale borghese¹⁷, che la prima asservisce ai suoi bisogni espressivi: nessun barcaiuolo avrebbe mai utilizzato le forme dotte *s'avvidero, punto superbioso*, né tampoco l'ossimoro (*povera ricchezza*). E quando, poco più oltre, la mimesi linguistica sarà totale egli si sentirà in obbligo di usare il corsivo, per distanziarla, così, da sé e dal lettore:

[...] incaricava i carrettieri e i pescivendoli che andavano in città di fare un salto sino a Porta d'Acì per vedere se quell'anima di Purgatorio fosse ancora là, e tutte le volte che andava al mercato del lunedì ci faceva un salto anche lei per recargli una parola cristiana, per fargli vedere che c'era un cane che si rammentava di lui [...].

Ma era questa la via che lo avrebbe portato alla mimesi dialettale, al coro, al narratore popolare, all'eclisse, insomma, dell'autore.

Nella seconda fase redazionale dell'abbozzo, Verga amputò dunque (per tornare al nostro discorso) il testo della lunga sequenza di Padron 'Ntoni, aprendo la pagina all'avvento di nuovi perso-

¹⁷ Il fenomeno è stato ravvisato e descritto anche in *Nedda*: si veda almeno A. MARCHESI, *Introduzione alla semiologia della letteratura*, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 256-261.

naggi: segno innegabile - dicevamo - di un nuovo disegno compositivo. Ora fanno la loro apparizione Luca «che è partito per imbarcarsi sulle navi del re», la Longa «che vi ha aspettato il marito», Mena «che vi ha comprato due nastri di fettucce per adornarsene la domenica», Bastiano che «era morto»¹⁸.

Vi è, certo, sottesa una fase redazionale del «racconto» più vicina (ma non allineata), nella materia narrativa, alla stesura finale dei *Malavoglia*: Luca non è ancora lo splendido isolano morto eroicamente a Lissa¹⁹; Mena ha le movenze civettuole («ha comprato due nastri di fettucce per adornarsene la domenica») che saranno di Lia. Quanto basta, tuttavia, per considerarla certamente posteriore alla «svolta» verista della primavera del '78.

Si direbbe che in questa fase, Verga tenda, da un lato, a ridurre lo 'spazio' di Padron 'Ntoni a tutto vantaggio degli altri protagonisti, nonché a smorzare le sequenze antinomiche, disseminate nel testo di F¹: una linea di tendenza smentita dall'autografo definitivo (che recupera, in parte, la lezione della «prima redazione in pulito», come abbiamo visto), ma confermata poi durante la elaborazione del romanzo, in cui l'intento di oggettivare si impone su quello polemico ed elegiaco del «bozzetto» (forse, fino ad annullarlo).

Pensava già Verga di pubblicare la novella in rivista? O non riteneva piuttosto di poterla ancora utilizzare come premessa ai *Malavoglia* (dopo averla conformata al romanzo)? Ciascuna delle due ipotesi è, in astratto, ugualmente plausibile.

¹⁸ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi*, a c. di C. RICCARDI..., apparato, seconda fascia, pp. 128-130.

¹⁹ Si consideri che nella prima serie di appunti di Verga, relativi al programma di «svolgimento dell'azione» dei *Malavoglia*, è Alessi che muore a Lissa («Arriva all'osteria la notizia della morte di Alessi a Lissa»), e che invece, nella seconda serie degli stessi appunti, relativi a «personaggi, carattere, fisico e principali azioni», Luca «il ritratto del padre, il dicembre 1865 surroga il fratello nell'armata. È ucciso a Lissa il 1866» (E. GIUDETTI, *Verga: guida storico-critica...*, pp. 62 e 64). Nell'abbozzo non figurano né Luca né Lissa: in questa assenza forse la soluzione del problema posto da Sciascia (v. *supra* alla nota 3).

Non c'è dubbio, però, che l'autografo definitivo (e quindi il testo della prima edizione Treves) sia stilisticamente più maturo ed esatto della seconda fase dell'abbozzo. Valga per tutti il confronto sinottico fra le due redazioni del passo in cui viene descritta la morte di Padron 'Ntoni all'ospedale:

α¹
[...] ed ora che è morto laggü al-
l'ospedale, lontano dalla casa, fra quat-
tro muri bianchi, come un cane.

Tr.¹
Ora che è morto laggü all'ospedale del-
la città, il povero diavolo, in una gran
corsia tutta bianca, fra dei lenzuoli
bianchi, masticando del pane bianco,
servito dalle bianche mani delle suore
di carità, le quali non avevano altro di-
fetto che di non saper capire i meschi-
ni guai che il poveretto biassicava nel
suo dialetto semibarbaro.

Si consideri che il Verga, dopo la febbre espuntiva della seconda fase redazionale, ritorna qui (e non è il solo caso) alla primitiva stesura dell'abbozzo, nella quale la scena della morte era meno sinteticamente rappresentata:

Invece poi Padron 'Ntoni è morto all'ospedale, in una gran corsia tutta bianca, assistito da suore caritatevoli, ch'erano lì per questo, e c'erano avvezze, - e se avevano un difetto era di non saper capire quel che biassicasse dei suoi meschini guai il moribondo nel suo dialetto semibarbaro. Voi stringendovi al petto il manicotto di volpe azzurra, vi rammenterete con piacere che gli avete dato venti lire al povero diavolo (91-96).

Ma non è chi non veda il divario stilistico che separa la redazione definitiva dalle precedenti e soprattutto dalla fase correttoria dell'abbozzo. Insistendo, con esiti veramente espressionistici, sul freddo cromatismo del «bianco» (bianca la corsia, bianchi i lenzuoli, bianco il pane, bianche le mani delle suore), il narratore inventa un epicedio superbo di funeraria bellezza; la stessa punteggiatura seconda efficacemente il moto dell'anima,

rompendo il periodo statuario della prima redazione, in più sin-
copati e martellanti membretti. E non si rimpiange troppo il con-
trappunto sarcastico-polemico della bella dama che si appaga al
pensiero di aver fatto il suo «dovere» nei confronti del vecchio,
offrendogli venti lire di elemosina²⁰.

Verga si era convinto che il romanzo verista non avrebbe in
alcun modo sopportato la «fantasticheria» autobiografica come
premessa: donde la decisione di pubblicarla in rivista: i personaggi
stessi, ora anonimi, testimoniano della conquistata autonomia.
Epperò la novella, come sgravata della funzione servile, cui era
dapprima destinata, libera tutte le sue potenzialità espressive, man-
tenendosi sublime in equilibrio fra istanze polemiche e leggerez-
za di stile.

Essa, ora, sul piano tematico, riflette, senza dubbio alcuno,
una avanzata fase di elaborazione del romanzo. I personag-
gi sono tutti là, fermati sulle pagine nelle pose inequivocabili del
capolavoro: Padron 'Ntoni che «è morto laggü all'ospedale della
città»; Luca ch'era, agli occhi della signora, «un David di rame»
e ch'è «morto da buon marinaio, sulla verga di trinchetto,
fermo al sartame, levando in alto il beretto, e salutando l'ulti-
ma volta la bandiera col suo maschio e selvaggio grido d'isola-
no»; Bastiano, che «si perdé in una fosca notte d'inverno, solo,
fra i cavalloni scatenati, quando fra la barca e il lido, [...] c'era-
no sessanta miglia di tenebre e di tempesta».

L'autografo definitivo di *Fantasticheria* resta però al di qua
della stesura finale del capolavoro. Ne sono spia inequivocabile
le vicende di Lia²¹ e di 'Ntoni: questo «è rimasto a Pantelleria»;

²⁰ Il passo fu recuperato nell'autografo definitivo (159-161), ma le «venti lire» divennero «cento».

²¹ Cfr. R. BERTACCHINI, *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'800*, Studium Ed., Roma 1969, pp. 246-247. Mal s'adatta, invero, alla vicenda di Lia il *flash* memoriale sulla ragazza che, prima di perdersi nella «città grande», rideva «se vedeva un altro sorriso notissimo alla finestra di faccia» (è compare Alfio Mosca il dirimpettaio dei Malavoglia); non aveva forse Verga risolto ancora, nell'agosto del '79, il dilemma Mena-Lia? Si consideri pure che nella novella resiste «la donna delle arancie» (che portava, nell'abbozzo, il nome di Lia) con i suoi «marmocchi».

quella, in specie, si perde «nella città grande» in seguito alla morte del nonno (e non prima, come avverrà nel romanzo). Né la trama sarà più cambiata nelle edizioni successive; ormai i residui legami col racconto erano stati definitivamente tagliati e l'opera brillava di luce propria.

Verga credette che la novella, riplasmata, potesse sopravvivere al «sacrificio incruento» di *Padron 'Ntoni* (e mai decisione fu più felice). Ma *Fantasticheria* non prefigurava più il bozzetto e non illustrava nemmeno il romanzo: aggiornata a livello di personaggi e di struttura, conservava nel suo tessuto narrativo le antinomie e gli umori splendidamente polemicamente della sua cultura d'origine, nonché la valenza chiaramente «soggettiva» (romantica) dell'impegno del narratore.

Epperò come opera di frontiera oggi andrebbe giustamente considerata: documento vivo del travaglio attraverso cui Verga, fra mille contraddizioni e con estrema gradualità, conquistava la sua maturità di scrittore²².

In assoluto: la scintilla (con *Padron 'Ntoni*) che avrebbe prodotto «gran fiamma», ma anche un'esperienza che si doveva bruciare perché potesse nascere il capolavoro.

La genesi preverista della novella viene corroborata e, anzi, definitivamente ratificata, dalle risultanze filologiche.

Un elemento di novità, però, si acquisisce dall'analisi dei testi: che *Fantasticheria*, nei fatti, accompagnò, rimodellandosi nel tempo, la lunga e tormentata fase del trapasso dal bozzetto marinaresco al romanzo verista, senza snaturarsi tuttavia.

Certo, nessuno ha in mente di alzare steccati (impossibili) fra una stagione culturale e l'altra del Verga. Sia perché i nessi

²² Una lucida disamina dell'itinerario verghiano dai romanzi catanesi ai *Malavoglia* è in V. PALADINO, *La conquista dei "Malavoglia" (l'autore, il lettore, l'opera)*, in *I Malavoglia*, BIBLIOTECA della Fondazione Verga..., vol. 1, pp. 237-257. Utilissimo e molto documentato il saggio di N. MINO, *Società, politica e ideologia nell'opera di Verga. Dal romanzo storico al Verismo*, in «Annali» della Fondazione Verga, 2 (1985), pp. 7-120.

e i passaggi sono (lo attesta in maniera esemplare la storia del testo della nostra novella) estremamente gradualità, sia perché il Verga fu uno scrittore «totalitario», cioè uno scrittore che cresceva su se stesso, per accumulazione, non rinnegando niente, inglobando tutto (si pensi, per converso, alle abiure reiterate del Manzoni). Ma questo non ci esime dall'obbligo di distinguere, chiamando le cose col loro proprio nome.

Il fatto, in breve, è che *Fantasticheria*, fosse stata anche composta «in sincronia» con *I Malavoglia* (e ora sappiamo che non è del tutto vero), si porta dappresso le stimmate della cultura preverista, da cui proviene. Basti pensare al frammento famoso (che è il primo documento ufficiale della sua genesi): quale che sia la sua data di nascita (ma bisognerà forse pensare ad un'epoca non poco anteriore al 4 febbraio 1878), racchiude chiaramente *in nuce* tutta la carica polemica di cui è intrisa la novella: i due mondi antitetici della borghesia settentrionale (sarcasticamente emblemizzata dalla fatua signora) e dei «barcaioli» meridionali; la visceralità appena contenuta della denuncia («soffrendo qualche volta la fame»); l'ironia («vi siete fatte sotto il guanto delle bollicine che rubavano i baci»); la consapevolezza dell'ignoranza della borghesia («non capisco come si possa vivere qui tutta la vita»); l'idillio («fra questi scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro»). Insomma, gli ingredienti fondamentali di questa sferzante, piccola-grande opera. Che fu - e resta - molto di più che il *primo cartone* dei *Malavoglia*.

2. Vale, forse, la pena di soffermarsi su tre testi, che segnano tre tappe fondamentali dell'attività letteraria di Giovanni Verga: la «sfuriata posta in capo all'*Eva*» (del 1873), *Fantasticheria* (pubblicata 1879) e la duplice *Prefazione* ai *Malavoglia* (del 1881). Si tratta di ripercorrere, in breve, il filo (doppio, per la verità) che li collega: quello della polemica sociale, vogliamo dire, indissolubilmente intrecciato, in effetti, con l'altro della poetica

(o delle poetiche) dello scrittore catanese. Nella convinzione, peraltro, che una linea evolutiva nella ricerca letteraria di Verga (materata di storia in quei cruciali anni Settanta) sia immediatamente percepibile attraverso tali scarni lacerti.

Presenta chiari risvolti antiborghesi la celebre prefazione a *Eva*: «La civiltà è il benessere; e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale [...] Viviamo in una atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita»²³. L'obiettivo della polemica è una borghesia affetta da mammonismo, sentina di vizi e sacello di ipocrisie (la polemica antindustriale, agitata, all'epoca, dalla Sinistra meridionale²⁴ in specie, ne è lo sfocato, invero, referente), cui si contrappone l'arte «ch'è la manifestazione dei vostri gusti», «che ha il solo torto di aver più cuore di voi», che, infine, «dolori sconosciuti [...] raccoglie e [...] vi getta in faccia. Tematiche, in fondo moralistiche (rimanda alla scapigliatura letteraria il vittimismo ironico dell'arte come «lusso di scioperati»), esibite a bella posta per prevenire le «immancabili accuse» dei «paolotti della letteratura»: un giovane insicuro (dice bene Debenedetti)²⁵, un romanziere quasi affermato (sottolinea Borsellino)²⁶, dal pulpito del suo rigorismo isolano-scapigliato, scaglia la sua predica laica contro la «febbre dei piaceri», ipocritamente vissuta da alcuni (almeno) dei suoi lettori, assegnando, nel contempo, all'arte il compito di smascherare tale farisaica *way of life*, e contestando (*sub specie morali-*

²³ G. VERGA, prefazione a *Eva*, Brigola, Milano, 1873. La «posizione antiborghese» del Catanese «si precisa», in *Eva* - a giudizio di N. MINEO, *Società, politica e ideologia...* p. 31 - come «estraneità e rifiuto, sul piano etico-esistenziale prima che sociale e politico».

²⁴ Per una più dettagliata informazione, vedi N. MINEO, *ivi*, p. 30 e sgg.

²⁵ Verga e il naturalismo, Garzanti, Milano, 1976, p. 196.

²⁶ Storia..., p. 32.

tatis, dalla parte della Verità, vale a dire) non il progresso (che appare accettato come un dato di fatto), ma la sua *esclusività*. Ora, a noi, la «sfuriata» in sé (a prescindere, ovverossia, dai rapporti di continuità-rottura, che la legano alle precedenti esperienze letterarie del romanziere, e da quelli controversi²⁷ con la materia effettiva del racconto), pare, nella sua sintetica ed icastica pregnanza, emblematica di quella particolare stagione letteraria del Verga, in cui, tra vecchio e nuovo, matura il passaggio dalla cultura fiorentina alla successiva - e più avanzata - esperienza milanese. E in questa ottica di 'manifesto' ci permettiamo, per il momento, di considerarla. Vi leggiamo, pertanto la prima esplicita teorizzazione - in chiave realistica - da parte del Verga, dell'opera d'arte, intesa come *rappresentazione* («I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il *cancan* litografato sugli scatolini dei fiammiferi») e come *denuncia* (l'arte «raccoglie e [...] vi getta in faccia» i «dolori sconosciuti» che, alla fine, voi «create»); nonché la forte caratura contestativa, moralistica (prepolitica, diremmo) dell'impegno sociale del Catanese, in questa particolare fase del suo itinerario letterario e umano. La poetica realista (il nuovo) e la tematica antiborghese (il vecchio) appaiono, invero, strettamente interrelate, essendo, peraltro, l'istanza moralistica il principale collante. Nella prefazione egli pare focalizzare, in effetti, meglio che nei precedenti romanzi, il nemico da smascherare, ma non altrettanto nettamente i valori alternativi e gli alleati con cui (e per cui) lottare: sociologicamente, pressoché irrilevanti, invero, gli artisti come Enrico Lanti, per costituire il polo «positivo» di una normale dialettica politica. Si direbbe, insomma, che l'impegno del Verga si esaur-

²⁷ La prefazione fu scritta, molto probabilmente, a Milano nel 1873, laddove la prima stesura del romanzo risale, com'è noto, al 1869. Sulla questione si veda: C. COLICCHI, *Letture di «Eva»*, in *Saggi verghiani*, Messina, Peloritana, s.d., p. 8 e sgg.; V. MASELLO, *Verga e la crisi della società postunitaria*, in *Verga fra ideologia...*, p. 52 e sgg.; N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, p. 26 e sgg.

risca appunto nella denuncia antiborghese. Limite certamente storico²⁸ (ove si pensi alle incertezze e ai ritardi del ceto medio nel quindicennio della Destra) e non solo esistenziale (se mai si diano esistenze fuori della storia), ma tant'è.

Fu durante la composizione di *Nedda* (nel 1874) che la questione sociale incominciò a porsi in termini politici e comunque sociologici per Verga: con il «bozzetto campagnolo» il Catanese infatti riscopriva (in termini antiarcadici)²⁹ l'antitesi città-campagna e, in tutta la sua drammatica conflittualità, il rapporto Nord-Sud. Dietro *Nedda* c'è, con tutta evidenza (lo ha acutamente sottolineato di recente Mineo)³⁰ il dibattito sulla questione sociale, che è «ormai topico fare discendere [...] da quello sconvolgente evento che fu la Comune proletaria di Parigi nel 1871», e soprattutto le due inchieste³¹ (quella *sociale* - specialmente caldeggiata dalla Sinistra - e quella *agraria*), che, accomunate nella relazione parlamentare congiunta del 13 marzo 1874, costituirono la piattaforma della politica riformista del governo (in funzione antisocialista ovviamente). In effetti l'esigenza di *conoscere* (per migliorarla) la realtà meridionale (avvertita dai settori più avanzati della Sinistra) è cospicua nel famoso «bozzetto campagnolo», tanto da costituirne, con molta probabilità, il nucleo genetico e ideologico fondamentale, non-

²⁸ Cfr. G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, vol. VI, *Lo sviluppo del capitalismo e del movimento operaio (1871-1896)*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 68 e sgg. e A. ASOR ROSA, *La cultura*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità ad oggi*, t. 2°, Torino, Einaudi, 1975, p. 958 e sgg. Assai suggestiva la tesi di N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, p. 32, secondo cui l'atteggiamento di Verga «si può collegare, sia pur come transcodificazione etico-umanistica, col dibattito che si accende in Italia, tra economisti e politici, sul tema delle banche a partire dal 1873».

²⁹ Ancora in *Storia di una capinera* la campagna appariva "sublimata" nei colori dell'idillio "alla Perco"». Si veda G. MARIANI, *Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana, I Maggiori*, Milano, Marzorati, 1956, pp. 1208-1209, 1269, e N. MINEO, *Società, politica e ideologia...*, pp. 23-25.

³⁰ Ivi, p. 49 e sgg.

³¹ Ivi, p. 52.

ché il principale vettore stilistico (che a stento si fa strada fra moduli letterari ancora "romantici"). Ma è vero altresì che l'immersione del Verga nel mondo contadino siciliano si accompagna a un ben più consapevole rigetto della classe egemone e dei suoi miti: alla scoperta, insomma, di una *polarità* fra i modi cittadini del Nord e quelli agropastorali del Sud, dove questi erano tanto autentici (e miserevoli) quanto quelli si rivelavano fatui (e tuttavia privilegiati). Non sembra, a tal riguardo, insignificante il fatto che, nel costruire il "ritratto" di *Nedda*, Verga abbia (lo notava giustamente Colicchi)³², "puntualmente" rovesciato il ritratto di *Eva*; che, insomma, *Nedda* nasca come anti-*Eva*: «una fanciulla onesta, tenacemente legata alla madre e al lavoro», in opposizione «a *Eva* e alle *grigettes* milanesi, ansiose di far fortuna anche a costo della propria vergogna». Mentre perseguiva fino a fondo, nel bozzetto, il suo intento conoscitivo («Se le condizioni miserrime di quelle classi son tali!» - esplodeva in una lettera³³ alla famiglia del 12 luglio 1874, per contestare il peccato di *fatalismo* addebitatogli dal Farina) Verga, in effetti, *gettava in faccia* ai suoi lettori borghesi (alla loro cattiva coscienza) le *lacrime vere* dei contadini siciliani, radicalizzando così il contrasto oggettivamente esistente fra le due Italie: la *rappresentazione* si faceva automaticamente *denuncia*. È questo il contesto, come ognuno vede, in cui nasce (quando che sia stata, precisamente, composta) *Fantasticheria*, che del dualismo città-campagna, Nord-Sud porta nel suo corpo più di qualche scarno residuo: la polemica sociale - latente o implicita nel bozzetto - qui trova anzi la sua più vibrante e rilevata espressione. E con essa, certamente, la prospettiva mitica («quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione») e fatalistica («mi è parso ora di leggere una fatale

³² *Saggi verghiani*, cit. p. 33.

³³ G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimiri, Bulzoni Ed., Roma, 1979, p. 86.

necessità nelle tenaci affezioni dei deboli») e «l'ideale dell'ostrica» e la dimensione idillica («Parmi che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena...»): suggestioni che forse si conservano³⁴ nella compagine strutturale dei *Malavoglia*, ma che a questa specifica stagione culturale chiaramente ineriscono.

Il rapporto del Verga con la problematica sociale del suo tempo si precisa, comunque, in *Fantasticherie*, secondo un'ottica politica (il divario Nord-Sud e l'opposizione ricchi-poveri), per certo evolutiva rispetto alla precedente impostazione moralistica della prefazione a *Eva*: il moralismo verghiano (mai smesso) ha trovato una sua canalizzazione più concretamente politica; la poetica, parallelamente, senza rinnegare certo gusto per le antinomie scapigliate si è fatta più esplicitamente *tendenziosa* («Per le ostriche l'argomento più interessante deve essere quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio»): militante - verrebbe fatto di dire - non certamente verista.

Le due prefazioni³⁵ ai *Malavoglia* furono scritte, com'è noto, nel gennaio del 1881 (il diciannove di quel mese la prima, il ventidue la seconda), quando il romanzo era stato finalmente portato a compimento: la "scoperta" verista, annunciata al Paola, e i principi che ne erano derivati, avevano trovato la loro naturale applicazione sulla pagina e «l'opera di immaginazione perdendo quel che aveva di vago e di luminoso nel concetto», aveva assunto «precisione di colore e di forma». La condizione del Verga è quella di chi guarda appagato, con sufficiente distacco, al suo lavoro, tracciandone sinteticamente, per i letto-

³⁴ Pare escluderlo G. PETRONIO, «I *Malavoglia* tra storia, ideologia e arte» in «Problemi», 62 (1981), 207-213, poi in *I Malavoglia*, BIBLIOTECA della Fondazione Verga, Atti del Congresso Internazionale di Studi per il Centenario dei "Malavoglia" (Catania, 26-28 nov. 1981), Catania 1982, vol. 1, pp. 329-356.

³⁵ Una rigorosa ricostruzione del testo è in F. BRANCIFORTI, *La prefazione dei «Malavoglia»*, in «Annali» della Fondazione Verga, 1 (1986), pp. 7-39.

ri, le ragioni che l'avevano guidato e gli scopi che si era prefisso: la prefazione diventa «un testo canonico del verismo»³⁶, la *summa*, quasi, delle proposte di poetica, che, per successive approssimazioni e chiarimenti, avevano accompagnato l'attività letteraria verghiana a partire dal 1878 (restandone, significativamente, fuori quelle contenute nel presunto "cartone"). Un solo punto di contatto si registra, in effetti, fra i due testi suddetti del 1881 e la novella di *Vita dei Campi*: quello relativo, nella fattispecie, alla «vaga bramosia dell'ignoto», chiara variante dello stilema «per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio», che si legge in *Fantasticherie*. Stilemi omologhi sottendono, tuttavia, contesti culturali molto differenti: nella prefazione sono (storicamente) «le prime irrequietudini del benessere» ad arrecare perturbazione «in una famigliola vissuta sino allora relativamente felice», laddove nella novella (metastoricamente) «allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo 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». In altre parole: la «lotta per l'esistenza» (darwinianamente intesa come «cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile») *travolge e depone sulla riva* i "vinti" (di tutte le classi sociali), nella prefazione ai *Malavoglia*; il «mondo» *tout court*, «da pesce vorace com'è», *divora* i deboli pescatori («le ostriche») in *Fantasticherie*. E se una certa contiguità concettuale è rinvenibile fra i due diversi enunciati (letterale il primo, metaforico il secondo), a nessuno sfuggirà l'entità del salto che fra i due testi si evidenzia (e di cui la variante suddetta è solo una spia): dal mito (regionalistico) alla storia; da una visione riduttiva della dinamica sociale (il «mondo» - le «ostriche») a una più articolata e complessa (il progresso «grandioso», se «visto nell'insieme»;

³⁶ F. BRANCIFORTI, *La prefazione...*, p. 7.

«i deboli che restano per via»; «l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana»); dall'idillio all'elegia («la famigliola vissuta sino allora relativamente felice» è più di un'attenuazione della «pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione» nella novella); dalla denuncia (settoriale, partigiana) allo strazio («Che peccato!»).

Le due prefazioni danno, insomma, l'esatta misura della maturazione ideologica del Verga, nel corso del triennio 1878-1880, da un lato, e della genialità delle soluzioni da lui adottate sul piano della poetica e della tecnica compositiva, dall'altro. Il superamento dell'ottica "provinciale" nelle questioni connesse con la problematica sociale, coniugandosi perfettamente (e trovandovi il suo corrispettivo letterario) con la *teoria dell'impersonalità*, assai funzionale, in effetti, ad una rappresentazione del "Mondo", meno asfittica e "soggettiva" di quella fiorentina e protomilanese. Quanto abbia influito, in tale ampliamento di prospettiva, la cooptazione del Verga alla «Rassegna settimanale» nonché la sua scelta "moderata" e il definitivo distacco dal Cameroni³⁷, non è dato sapere. Certo esso non può non essere collegato a quell'«atmosfera»³⁸ esaltante, che si era creata attorno ai primi governi della Sinistra, quando sembrò che le attese di molti intellettuali progressisti-moderati (fra i quali, con De Sanctis, Capuana e Martini, lo stesso Verga) potessero trovare una efficace risposta sul piano operativo. Epperò, a fronte della suggestiva tesi di un Verga senza "conversione"³⁹, si configurano due - addirittura - inequivocabili "svolte" nella carriera letteraria del Catanese: una realistico-regionalista, nel '74 (illustrata - parrebbe - da *Nedda*, *Padron 'Ntoni*, *Fantasticheria*), l'altra verista, del '78. La problematica è, certo, complessa, né si ha

qui - nonché la pretesa - nemmeno la tentazione di esaurirla; si vorrebbe tuttavia richiamare l'attenzione su un dato (che pare invero assai rilevante) della "conversione" del '78, vale a dire sulla valenza decisamente antiletteraria (o, meglio, metaletteraria) del verismo verghiano, quale viene, in specie, teorizzato nelle due prefazioni ai *Malavoglia*. Né ci si riferisce tanto alla nozione del «racconto» come «studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini del benessere», quanto al *canone della sincerità* (per così dire), esposto e ribadito nella prima prefazione: «Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice», afferma dapprima il Catanese, e poco dopo: «Perché la riproduzione artistica di codesti quadri sia esatta, *bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; essere sinceri per dimostrare la verità* (corsivo mio), giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale». E infine: «rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere». Queste proposizioni (che possono essere confuse con generiche professioni di verismo) vengono riprese ed esplicitate nella lettera al Capuana del 25 febbraio di quello stesso anno, là dove lo scrittore confessa all'amico che «tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione [...] senza *messa in scena*», nelle «prime pagine», «era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà»⁴⁰.

L'assillo della realtà e del vero (topico nella poetica romantica e manzoniana soprattutto) pare qui risolversi nel rifiuto di ogni forma di arte belletteristica, di ogni «artificio letterario», che

³⁷ Vedi ancora, N. MINO, *Società, politica e ideologia...*, pp. 106-107 in specie.

³⁸ Ivi, p. 119.

³⁹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo...*, pp. 381-426.

⁴⁰ Da *lettere al Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 162.

possa togliere al lettore «l'illusione completa della realtà». Né tale petizione di oggettività può essere intesa come neutralità-indifferenza da parte del narratore. Si direbbe, al contrario, che egli miri a convincere (non più a commuovere) il lettore, servendosi dell'arma più efficace: quella appunto della *realtà*, che fa, naturalisticamente, tutt'uno con la *verità*. Epperò nel *canone della sincerità* c'è, forse, la soluzione del riproposto "problema della "regia": *gettare in faccia* al pubblico borghese, epidermicamente ottimista, le *lacrime delle cose* (non quelle del compromesso e sospetto scrittore borghese), e vigilare perché da questo principio non si deroghi. Mentre contesta la "letteratura", Verga, paradossalmente, sembra aver sposato, infine (senza venir meno, si badi, ai suoi assunti politici e morali), il partito della (grande) letteratura: il narratore, ora, conduce le sue battaglie, solo utilizzando (e magari inventandoseli) strumenti letterari, che gli consentano, *iuxta propria principia*, di cavare il massimo di "illusione" realistica dalla pagina scritta. Previo, in specie, il superamento dell'ottica militante delle "ostriche" e forse anche della connessa prospettiva edenica. L'oggettività della narrazione - e lo strazio - costituendo, forse, il lascito più sostanzioso, che Verga consegna alla letteratura del Novecento. Per tutte queste ragioni appare improprio, ad ogni modo, leggere *I Malavoglia* alla luce di *Fantasticherie*.

GIOVANNI TROPEA

SICILIANISMI SEGNALATI DA VERGA IN UNA LETTERA A DE AMICIS

Un contributo alla conoscenza delle vicende dell'italiano adoperato in Sicilia è la lettera riportata più sotto del Verga al De Amicis, sollecitata, a quanto pare, dallo stesso scrittore ligure, attento osservatore delle più tipiche manifestazioni regionali dell'italiano¹. Si tratta di un autografo su tre facciate, senza luogo né data (ma forse riconducibile al periodo 1902-1904), del quale si dà notizia in *Edmondo De Amicis. Mostra bio-bibliografica e iconografica, Imperia, Palazzo Comunale*, a cura di F. Contorbio, Oneglia, Dominici, p. 50.

Ed ecco la lettera:

Carissimo De Amicis

I *sicilianismi* in cui inciampiamo più spesso, per isbadataggine... ed anche, chissà? Prima di tutto il *ci* per *gli le*, ch'è la mia disperazione e

¹ Nel capitolo *A ciascuno il suo* (*A una schiera di ragazzi delle diverse regioni d'Italia*) de *L'Idioma gentile* (Milano, Treves, 1905, pp. 49-55) il De Amicis, come è noto, passa vivacemente in rassegna regionalismi lessicali e morfosintattici di Milano, Venezia, Bologna, Genova, Roma, Napoli, e dell'Abruzzo, della Calabria, della Sicilia e della Sardegna, mentre nel capitolo precedente (*La lingua italiana in famiglia*, pp. 44-48) aveva avuto occasione di segnalare alcuni piemontesismi. E da osservare, comunque, che fra i sicilianismi (pp. 53-54) figurano solo alcuni di quelli segnalati dal Verga con la lettera che costituisce l'oggetto del presente scritto.

⁴¹ Cfr. V. MASIELLO, *Il punto su Verga...*, p. 35 e sgg.

di cui non ho potuto mai correggermi. E poi, cito a memoria, e aiutandomi anche l'amico De Roberto *Corrivo* per corrucciato *Essere lagnato* per lagnarsi *Positivo* per grave *Effettuato*, per effettuato *Anticipo*, per anticipazione *Mare sereno*, per calmo *Di unita*, per insieme *Casa palazzata*, per palazzo, usatissimo dai legulei *Incarcarsi*, per occuparsi *Andiedi*, per andai *Sacca*, per tasca *Dispiaciuto* per dispiacente *Insegnare*, per imparare, e viceversa *Borro*, per bozza *Generi*, per derrate *La prima del mese*, per il primo giorno del mese, *Questa*, per questa città. Se non continuo la litania non vuol dire che non ce ne siano altri a continuazione. Scusami piuttosto il ritardo involontario, e credi che ti sono gratissimo della buona memoria e della cara letterina.

Tuo vecchio e aff.mo
amico Verga

Dei sicilianismi segnalati dal Verga va innanzitutto sottolineato, come differenza notevole rispetto alle condizioni attuali, l'uso assai diffuso e radicato del *ci* per 'gli, le, loro', oggi ascrivibile al livello dell'italiano popolare sovraregionale², ma ai tempi del Verga elemento caratterizzante dell'italiano parlato anche dalle persone colte, se egli stesso esplicitamente dichiara trattarsi di un'abitudine della quale non sarebbe mai riuscito a liberarsi.

Degli altri sicilianismi di cui si fa cenno nella lettera (non tutti, come vedremo, adoperati nella fase attuale), è possibile distinguere quelli di chiara matrice dialettale da altri che non sembra di poter ricondurre all'azione del sottofondo del dialetto³. Viceversa *anticipo* per *anticipazione*, *dispiaciuto* per *spiacente* e *incarcarsi* per *occuparsi* sono, a torto, considerati dei regionalismi, in quanto sostanzialmente di lingua.

Ascriveremo, dunque, al primo gruppo:

² Come è sottolineato, fra l'altro, in M. CORTELAZZO *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, III. *Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini, 1972 pp. 90-91.

³ Si tratta di manifestazioni di italiano regionale per le quali ho proposto la denominazione di regionalismi "atipici": cfr. G. TROPEA, *Italiano di Sicilia*, Palermo, Aracne, 1976, p. 131 e sgg. e *Nuovo contributo alla conoscenza dell'italiano di Sicilia*, nel «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIV, 1980, p. 391-92.

borro 'bozza' (italianizzazione di *bborru* 'minuta, brutta copia' ⁴), estraneo all'uso attuale;

corrivo 'corrucciato' (italianizzazione di *currivu* 'corrucciato, indispettito, impermalito, risentito, indignato, contrariato, stizzito, e sim.' ⁵), anch'esso estraneo all'uso attuale;

insegnare per 'imparare' e viceversa, oggi da riferire al livello dell'italiano popolare;

casa palazzata 'palazzo' ⁶, per cui cfr. *casa palazzata* o *abitazione palazzata* e *piano terrano*, *casa terrana* e *stanza terrana* ⁷; *la prima del mese* 'il primo giorno del mese' ⁸.

sacca 'tasca', da *sacca* del dialetto registrata nel vocabolario del

⁴ Per cui vedi il *Vocabolario siciliano*, a cura di G. Picitto, Catania-Palermo, 1977, vol. 1, s.v., dove il lessema in questione viene anche registrato, per il dialetto di Bronte (sul versante nord-occidentale dell'Etna), col valore di 'contratto di compravendita'. Il vocabolo di cui qui si discorre sembra essere oggi non più adoperato, ma la variante *sborru* (col solito significato di 'minuta, brutta copia') mi viene segnalata come voce del dialetto di San Teodoro (nel Messinese occidentale).

⁵ I significati in questione sono riportati dai lessici (dal Traina in poi) [piuttosto diversa la posizione del Castagnola (*Fraseologia sicolo-toscana*, Catania, 1863, p. 124), secondo il quale *currivu* significherebbe, se intendiamo bene, 'sollecitato da accanito puntiglio'; egli, infatti, lemmatizza *essiri currivu* con le seguenti definizioni: "dicesi quando alcuno giocando perde i danari, e quanto più perde, più s'infiamma a giocare: *esser punto; aver del pugniticcio*", "entrare in picca, in gara, o in contesa con alcuno per cagione d'alcuna cosa: *piccarsi d'alcuna cosa con alcuno*"], ma risultano estranei, per quel che se ne sa, alle parlate vive attuali, con più specifico riferimento a quelle di area catanese. Il nostro tipo lessicale (nelle forme *curriu/currivu*) è, invece, ben diffuso e assai vitale coi significati di 'dispetto, rabbia', 'cruccio, stizza', 'ripicca, puntiglio', 'ostinazione', e sim. (*cci àju n curriu!*, *mi sentu n curriu!* 'mi fa una grande rabbia!'), particolarmente nei modi di dire *fari c.* 'far dispetto, fare rabbia; irritare, indispettire' (*su-ccòsi ca fanu c.*) e *pigghjarsi di c.* 'impuntigliarsi, indispettirsi, fare a gara o venire a contrasto per accanito puntiglio o dispetto' (ad es. *a-l'asta si pigghjari di c.; si pigghjari di c. a-ccu dava a rrobba cchju ppi-nnenti*), e nella locuzione *pi/ppi-ccuriu* '(fare una cosa) apposta, per dispetto, per puntiglio o ripicca', e ancora in *o cù bbònu o cù curriu* 'o con le buone o con le cattive' [in diverse parlate *o cù bbònu o cù rriu/o cù bbònu o cù rri* (con le varianti *o cu lu bbònu o cu lu rriu/o cu lu bbònu o cu lu rri*), ma anche *o cù bbònu o cù rriu/o cù bbònu o cù rre* (con le var. *o cu lu bbònu o cu lu rriu/o cu lu bbònu o cu lu rre*)].

⁶ Si noti che *palazzo* col significato di 'casa, anche modestissima, che abbia almeno un primo piano' è, per conto suo, un regionalismo; cfr. A. LEONE, *L'italiano regionale in Sicilia*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 87.

⁷ In TROPEA, *Italiano...*, pp. 64 e 69.

⁸ Per cui TROPEA, *Italiano...*, p. 25.

Traina (con un rimando a *sacchetta*)⁸, e presente nel contesto dialettale di una lettera (in lingua e in dialetto) inclusa da Spitzer nel volume *Die Umschreibungen des Begriffes "Hunger" in Italienischen* (Halle a. S., 1920, p. 237), inviata ai parenti in Italia da un soldato di Vizzini (Catania): «[...] ora fiuràtivi lu ca fui fattu prigiunieru senza un sordu intra a sacca! [...]».

Quanto a *essere lagnato* c'è da osservare che nella Sicilia nord-orientale (ora come certo anche ai tempi del Verga) *lagnarsi* è prevalentemente adoperato, sotto la spinta del dialetto⁹, col significato di 'risentirsi, offendersi' e conseguentemente *lagnato* col valore di 'risentito, offeso'. Appare, dunque, incomprensibile che il regionalismo in questione sia spiegato da Verga con 'lagnarsi' dello standard.

Consideriamo, invece, regionalismi atipici:
andiedi per *andai* (analogico su *diedi*);
di unità 'insieme', su cui nulla sono in grado di dire;
effettuato per *effettuato* (certo analogico su *eseguito*);
generi 'derrate' (oggi, semmai, *generi alimentari*);

⁸ A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel, 1868, p. 845. Da sottolineare che il lessema in questione non figura nei punti siciliani dell'ALS, così come non risulta che sia stato raccolto nel corso delle inchieste effettuate per l'ALI in Sicilia, mentre nelle schede dello stesso ALI al tipo *sacchetta*, che copre tutta l'area, si affianca, in singole località, *bburzòttu* (a Novara di Sicilia), *bburza* (a San Michele di Ganzaria, dove, in realtà, *sakketta* è registrato come sinonimo recente di *bburza*), e *bbursa* (a Pantelleria) [qui spesso *mimursa* 'in tasca']. Nessuna testimonianza di *sacca* col valore di 'tasca' nemmeno negli schedari dell'Opera del Vocabolario Siciliano.

Diverso il caso della tasca del gilet dei contadini (*virzottu/bburzottu/bbuccottu*), della *bbuggiacca* 'tasca della cacciatora', 'tasca in cui i cacciatori tengono le cartucce', 'ampia tasca interna della giacca', ecc. (per cui cfr. *Vocabolario siciliano...*, I, s.v.) e dell'obsoleta *patumera/podumera* 'grande tasca, piuttosto una sacca, appesa alla vita sotto la lunga gonna che scendeva fino ai piedi, alla quale si accedeva mediante un'apertura sul fianco della gonna stessa'.

⁹ Per cui cfr. *allagnàrisi* in *Vocabolario siciliano...*, I, p. 108, *lagnàrisi* e *llagnàrisi*, *ivi*, II, a cura di Piccitto-Tropea, 1985, pp. 419 e 524, e ancora *llagnàto* 'rottura di un'amicizia tra due bambini, con manifestazione reciproca di risentimento o di puntigliosa insofferenza' del dialetto di S. Maria di Licodia [CT] (*ibidem*, p. 524).

positivo 'grave, serio', in perfetta concordanza con l'uso attuale (con specifico riferimento a fatto, avvenimento, malattia); *questa* per 'questa città'; *mare sereno* per 'mare calmo' (verosimilmente sotto la spinta di *cielo sereno* o *tempo sereno*)¹¹.

Resterebbe ora da chiedersi, nel chiudere questi brevi note, perché mai il Verga considerasse sicilianismi *anticipo*, *dispiaciuto*, *incaricarsi*, che, come si è detto, regionalismi non sono. Quanto ad *anticipo* per *anticipazione* è ragionevole pensare che la convinzione della presunta estraneità alla lingua comune del deverbale in questione fosse basata sulla circostanza che esso doveva essere piuttosto raro e peregrino ai tempi del Nostro. È, infatti, significativo il fatto che esso sia contrassegnato come un neologismo nella 7ª edizione del vocabolario dello Zingarelli¹² e persino nel dizionario del Battaglia¹³.

A una spinta ipercorrettiva sembra, invece, da attribuire la particolare valutazione di *dispiaciuto* e *incaricarsi* rispetto a *dispiacente* e *occuparsi*, dato che i due lessemi sono anche nel dialetto¹⁴, pur tenendo presente che l'uso di [*ncarricàrisi*] è sostanzialmente limitato alla frase imperativa negativa *non ti (n)ni ncarricàri!* col significato esclusivo di 'non preoccupartene!, non dàrtene pensiero!, infischiatene!, e sim.', spesso adoperata, con intento ironico-sarcastico, col valore di una larvata minaccia, come per dire 'stai certo che non me ne dimentico e che quindi la pagherai!'

¹¹ Da rilevare che i regionalismi atipici ora ricordati non hanno, ad esclusione di *positivo*, nessun riscontro nell'uso attuale.

¹² *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1941, p. 67.

¹³ Grande dizionario della lingua italiana, UTET, sub voce.

¹⁴ Nelle forme *dispiaciuto* e [*ncarricàrisi*].

ROSSANA MELIS

RASSEGNA VERGHIANA (1983-1987)

1. A ridosso dei primi anni Ottanta le pubblicazioni verghiane¹ non fanno eccezione alla costante secondo la quale l'attenzione critica, che si enuclea intorno alla figura dello scrittore siciliano, diventa a sua volta osservatorio sensibilissimo delle tendenze generali della critica stessa. Come vedremo, i filoni principali che percorrono le indagini affiorano in modo agevole, anzi, sono più vistosamente individuabili che per il passato.

Ci viene incontro, a questo proposito, alla soglia del periodo preso in esame, un polemico intervento di Carlo Alberto Madrignani². Il critico, dopo le celebrazioni del centenario malavogliesco, e prevedendo di essere agli

¹ Per un bilancio recente della critica verghiana precedente il 1983, cfr., pur con prospettive tra loro diverse: G. CARNAZZI, *Un nuovo indirizzo della critica verghiana. L'analisi delle strutture narrative*, in "Italianistica", XI, 1, genn.-apr. 1982, pp. 107-123; D. MARGARITO, *Verga nella critica marxista. Dal "caso" al metodo critico-negativo*, in AA.VV., *Verga. L'ideologia le strutture narrative il "caso" critico*, a cura di R. LUPERINI, Lecce, Milella, 1982, pp. 233-289; P. M. SIPALA, *Nuove note alla critica verghiana*, ora in *Il romanzo di Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron, 1983, pp. 55-100; G. L. LUCENTE, *Critical Treatments of Verga and Verismo: Movements and Trends (1950-1980)*, in "Modern Language Notes", 98, 1983, 1, pp. 129-138; e soprattutto R. VERDIRAMI, *Rassegna verghiana (1969-1983)*, in "Lettere italiane", XXXVI, 3, luglio-sett. 1984, pp. 389-430 (ora, leggermente ampliato, in *L'avventura di "Tigre reale" e altri saggi verghiani*, Catania, Marino, 1984, pp. 117-177).

² C. A. MADRIGNANI, *Critica verghiana*, in "Alfabeta", 47 (aprile 1983).

inizi di un decennio tutto impostato su ricerche narratologiche e filologiche, considera malinconicamente, all'opposto, il declino di una lettura ideologica dell'opera verghiana, visto il rischio che "la filologia da arma di verità possa trasformarsi in strumento di passività, di regressione intellettuale". Il discorso può avere le sue ragioni, e merita un approfondimento: conviene quindi partire, per più motivi, in questa rassegna, dal versante non molto frequentato dell'elaborazione linguistica e della documentazione filologica dei materiali verghiani, tentando successivamente di verificarne l'eventuale incidenza sull'insieme del *corpus* critico.

2. Un'opera collettanea che raccoglie parecchi indirizzi di indagini precedenti e contemporaneamente costruisce le dinamiche per ricerche successive, è costituita dai due tomi de *I Malavoglia*, Atti del congresso tenuto a Catania nell'occasione del centenario¹. Non ritorno sistematicamente sull'analisi dei singoli saggi, che è già stata fatta², ma accenno, per il discorso che qui più interessa, ad alcuni.

Esaustivo per ampiezza e chiarezza è il bilancio che Giovanni Nencioni fa in *La lingua dei "Malavoglia"*³ degli studi sulla lingua verghiana, bilancio fertile, come vedremo, per successive indagini. L'analisi mira continuamente, passando attraverso lo specialismo del taglio metodologico, a trattare della complessità della scelta socio-linguistica malavogliesca: dopo aver definito, per esempio, il concetto di *dialettalità*, riferendosi a quella scelta, Nencioni ricorda che Verga "rappresentando e giudicando implicitamente una società arcaica ma presente, poteva legittimamente tentare di farlo con la lingua di quella società, che veniva a coincidere con la lingua stessa di un narratore quasi sempre immerso ("regredito", come dice Guido Baldi [...]) nei personaggi e nel coro. La difficoltà però era che quella lingua doveva, per chiara e ferma determinazione di Verga, essere l'italiano, e al tempo stesso

¹ AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 nov. 1981, Catania, Fondazione Verga, 1982 (ma aprile 1983), tomi 2.

² Una recensione analitica è quella offerta da M. L. BRUSA, in "Studi e problemi di critica testuale", vol. XXXI, 1985, pp. 220-237 (al 1° tomo); vol. XXXII, 1986, pp. 205-226 (al 2° tomo).

³ G. NENCIONI, *La lingua dei "Malavoglia"*, in AA.VV. *I Malavoglia*, Atti..., t. 2°, pp. 445-513.

rendere il costume e il parlare di un particolarissimo ethnos; doveva insomma essere insieme nazionale e etnificata" (p. 486). Vagliando gli studi più recenti sulla lingua verghiana, il critico costata "il riaccostamento, attorno al testo di Verga, dei linguisti ai critici letterari, alla moderna linguistica e alla moderna filologia; collaborazione promettente sia per il metodo che per i frutti" (p. 504). Invitando poi al sistematico censimento dei toscanismi nel Verga, per ben calibrare i suoi rapporti col modello manzoniano, arriva a una precisazione importante, ricordando che lo scavo fondamentale è nel campo della sintassi, campo dove Verga "ha portato una vera rivoluzione, semplicemente usando la sintassi del parlato, mai descritta nelle grammatiche e solo di recente acquisita all'attenzione dei linguisti, e appunto perché mai descritta, ritenuta, come la riteneva Luigi Russo e la ritengono altri, sintassi dialettaleggiante, mentre è sintassi anzitutto italiana, di un vitalissimo registro dell'italiano [...]. E con "parlato" non s'intende tanto il dialogo argomentativo, che è raro nei *Malavoglia*, quanto il monologo e la comunicazione sentenziosa, che sono invece frequentissime" (p. 507).

Una tale precisazione, emersa dall'analisi di uno studioso sempre attento a ribadire la necessità dell'intreccio strettissimo tra indagini linguistiche e indagini etnoantropologiche, ci introduce agevolmente in un campo della linguistica battutissimo appunto, e non solo in Italia, intorno agli anni Ottanta: le indagini sull'*oralità*. Il riferimento d'obbligo è a un sociolinguista, eccezionale anche per l'ampiezza del suo campo d'indagine, quale Giorgio R. Cardona, che in un saggio estremamente ricco di spunti critici, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*⁴, offre un quadro complessivo della storia dei due sistemi di comunicazione orale e scritto, e della loro interdipendenza. "A qualche millennio di distanza dal momento in cui per la prima volta la lingua parlata ha fornito il modello per una lingua scritta non più sequenza di immagini suggestive ma concatenazione di unità discrete, dalle precise valenze, la lingua scritta ha di nuovo fornito il modello per spiegare la lingua parlata. E creatasi una disciplina di analisi della lingua parlata, questa è stata di nuovo applicata - ma questa volta come conclamata innovazione metodologica - alla lingua scritta. Da tale applicazione trae il suo intero armamentario concettuale l'analisi strutturale del testo" (p. 27), ricorda

⁴ G. R. CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, 2, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 26-101.

Cardona nel saggio citato. Nel trattare, infatti, dei prelievi dal mondo orale e, tra l'altro, dell'utilizzazione del proverbio nella nostra tradizione scritta, Cardona, dopo aver nominato le cinquecentesche *Sei giornate* di Pietro Aretino, esemplifica appunto col Verga dei *Malavoglia*: "Le *Sei giornate* rimangono dunque un *unicum*, e per lungo tempo mancherà nella nostra letteratura un'opera di così spiccata vocazione orale; per trovare nuovamente utilizzato il genere proverbiale si dovrà arrivare direttamente, forse, al verismo e all'utilizzazione del materiale folklorico siciliano nei *Malavoglia*: "Acqua di cielo e sardelle alle reti" rispondeva il vecchio", oppure: "...e potrete dire *Lascio detto il povero nonno, il riso coi guai vanno a vicenda*" (p. 83). Attraverso queste acquisizioni, ancora poco sfruttate nelle loro potenzialità, le sperimentazioni verghiane, se si impongono sempre più per l'originalità, ottengono contemporaneamente una adeguata collocazione storica.

L'anno successivo, sempre per l'impresa einaudiana della *Letteratura italiana*, Pieter De Meijer affronta, con *La prosa narrativa italiana*¹, la storia della nostra prosa negli ultimi due secoli (pur escludendo di poterne dare una tipologia complessiva) usufruendo degli strumenti offerti dalla moderna narrazione, nata dalla "convergenza di impulsi provenienti dai formalisti russi e da Propp, dalla critica americana e da quella tedesca, dagli strutturalisti francesi e da quelli italiani" (p. 759). Entra spesso in scena, in questo saggio, la ricerca bachtiniana sul romanzo², interessante, per noi, perché ha influenzato e continua a influenzare un cospicuo filone di saggi verghiani qui presi in esame; ma bisogna tuttavia sottolineare che le tipologie delineate da Bachtin non vengono assunte da De Meijer in maniera meccanica perché, conoscitore del Verga, egli ben sa quanto la sua opera, pur rientrando grosso modo in uno schema tipologico, sfugge sempre, nel quadro della produzione romanzesca ottocentesca, a una messa a fuoco rigida. Se Bachtin infatti distingue tra *pluridiscorsività* della prosa romanzesca e *monodiscorsività* della poesia, De Meijer, tenendo presente anche l'esperienza verghiana, preferisce distinguere tipologicamente, nelle singole opere narrative, secondo indica-

zioni benjaminiane, tra la prevalenza della prosa e la prevalenza della prosa elaborata in direzione della poesia (cfr. la definizione di W. Benjamin: "la grande prosa rappresenta l'indifferenza creativa fra le varie misure del verso"). La "grande prosa" il critico la vede raggiunta, nell'Ottocento, per strade diverse, dai *Promessi Sposi*, i *Malavoglia*, e *Mastro-don Gesualdo*. Seguendo poi la distinzione, fondamentale per Benjamin, tra narratori (che attingono a una tradizione orale) e romanzieri, distinzione che ha il merito di dar rilievo alla differenza tra la situazione comunicativa tradizionale dell'oralità e la situazione comunicativa scritta, egli nota che in Italia la distanza tra queste due situazioni, "particolarmente grande a causa del coesistere di una grande tradizione letteraria e di una forte tradizione orale, viene superata in alcuni momenti significativi" (p. 775), il primo dei quali va dal 1860 al 1880. Così come avviene nelle raccolte di fiabe, nella narrativa letteraria della seconda metà dell'Ottocento si elimina la cornice tradizionale gestita da un narratore borghese. Questa emancipazione, precisa De Meijer, si completa in Italia attraverso la narrativa verghiana. In questo contesto, si giustifica e acquista risalto la famosa lettera a Salvatore Farina, così come gli altri passaggi obbligati dell'esegesi verghiana, poiché tutto il saggio verifica i suoi postulati teorici alla luce degli esiti dello scrittore siciliano.

Uno sguardo d'insieme sullo stato della lingua letteraria della seconda metà dell'Ottocento in area verista, ma con taglio più specificamente di storia dello statuto grammaticale, lessicale e sintattico dell'italiano, è quello offerto da Francesco Bruni in *Sondaggi sulla lingua e tecnica narrativa del verismo*³. Il critico ricorda anzitutto la difficoltà ad approntare sondaggi sistematici per la mancanza di edizioni critiche, prendendo in esame soprattutto la lingua di Matilde Serao, Capuana, Verga, Carlo Del Balzo. Se della lingua del Verga maggiore, osserva, occorre distinguere due aspetti, l'apertura a pochi sicilianismi, e l'impiego di numerose locuzioni calcate sul dialetto, gli esiti tuttavia non sono di italiano regionale (come per la Serao), poiché "il *che* polivalente, la ridondanza pronominale, la ripetizione, sono fenome-

¹ P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in AA.VV., *Letteratura italiana...*, 3, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 759-847; cfr., dello stesso, il precedente *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969.

² Di M. BACHTIN, cfr. soprattutto *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, e *Estetica e romanzo*, a cura di C. STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi, 1979.

³ F. BRUNI, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, in AA. VV., *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna* (Atti dell'XI congresso AISLLI), a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 489-547. Nello stesso volume sono raccolti: F. BUGADA, *Riflessioni sull'opera verghiana*, pp. 567-573; C. SPALANCA, *Note sulla poetica del Verga*, pp. 575-587.

ni dell'italiano popolare (o dei semicolti) indipendenti dalla regione dialettale" (p. 517). Verga infatti, anche per mezzo di tecniche narrative sue proprie, conclude Bruni, "cercò e raggiunse attraverso un registro linguistico diversissimo dalla scelta fiorentina dei *Promessi Sposi* lo stesso traguardo dell'unità anche formale del romanzo che il Manzoni si era prefisso" (p. 523).

Del rapporto tra le scelte linguistiche del Verga dei *Malavoglia* e il capolavoro manzoniano si occupa Pietro Spezzani, nell'intervento, che in parte rielabora un suo più ampio contributo, *I "Promessi Sposi" nei "Malavoglia"*¹⁰. In questa ricerca, che pone attenzione quindi più alla tradizione che all'innovazione del linguaggio verghiano, lo Spezzani mette in risalto le differenti angolature sotto le quali Manzoni e Verga considerano la lingua, osservando però che "l'abissale distanza che sul terreno teorico della riflessione sul valore strumentale della lingua divide i due scrittori, tende però almeno in parte a colmarsi proprio sul terreno tecnico delle concrete scelte linguistiche" (pp. 98-99). La fitta e non occasionale memorizzazione dei *Promessi Sposi* nelle pieghe della scrittura narrativa dei *Malavoglia*, continua, si avverte non solo nell'articolazione del contesto, "ma anche nelle scelte di lingua, come assimilazione verghiana di un repertorio abbastanza ampio di stilemi utilizzati dal Manzoni nei *Promessi Sposi*" (p. 100). Dopo aver esemplificato in quali sezioni del discorso narrativo si verificano tali convergenze, lo studioso conclude ricordando come un aspetto importante di quest'indagine sulle tracce dei manzonismi nei *Malavoglia*, per ora appena abbozzata, riguardi la fase elaborativa del romanzo, la storia interna della sua riscrittura.

Restando nell'ambito delle ricerche linguistiche esercitate sulla prosa dei *Malavoglia*, in direzione questa volta stilistica, e senza perderne di vista lo spessore antropologico implicato, è da ricordare qui *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, di Gabriella Alfieri, che continua in tal modo lo scavo sulla lingua del romanzo iniziato da tempo¹¹. La ricerca si concen-

¹⁰ P. SPEZZANI, *I "Promessi Sposi" nei "Malavoglia"*, in "Lingua nostra", XLIV, 4, dic. 1983, pp. 97-104; dello stesso, *I manzonismi nei "Malavoglia"*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti..., t. 2°, pp. 739-767.

¹¹ G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983 (recensito da P. TRIFONE, in "Studi linguistici italiani", X, 2, 1984, pp. 290-291). Una stesura più breve del saggio era uscita in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti..., t. 2°, pp. 564-617. Della stessa, cfr. *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in "Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani", XIV, 1980, pp. 1-77; *Determinazione, metafora e deissi: schema per un'analisi di gruppi nominali ne "I Malavoglia"*, in AA.VV., *Studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Firenze, 1981, pp. 9-56.

tra anzitutto nell'analisi delle figure culturali (p. es. proverbi), passa poi alle figure topiche (significative le riletterizzazioni, in cui maggiormente si esplica la maestria semantico-stilistica del Verga). Vengono analizzate quindi le figure polisemiche, i rapporti tra lettera e figura, e infine tre figure semantiche fondamentali, metafora, metonimia e sineddoche. Le conclusioni a cui l'Alfieri arriva ribadiscono come "la complessificazione semantica - pari e parallela alla complessificazione morfosintattica - sia complementare alla povertà di scrittura dei *Malavoglia*. In questa lingua a circuito semantico chiuso, e chiusa in un circuito di rimandi espressivi, fatta di figure giocate sulle stesse lessicalizzazioni, vedrei infine", suggerisce l'Alfieri, "la realizzazione del segreto intento di risensibilizzare oltretutto risemantizzare il linguaggio, di restituire alla parola il suo corpo espressivo e significativo" (p. 188).

Dopo una lettura attenta a stabilire il grado di artificiosità compositiva del romanzo, s'impone ora di accennare, anche se in termini schematici, ad un saggio che mira a dare una radiografia degli ultimi processi compositivi dei *Malavoglia*. *L'autografo dei "Malavoglia"* di Francesco Branciforti¹² descrive per la prima volta in modo analitico il manoscritto superstite del romanzo, depositato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania¹³. Il manoscritto viene dallo studioso analizzato secondo tre settori: il primo, strettamente filologico, il secondo linguistico, "nel senso proprio della individuazione di una 'grammatica interna' della forma del testo"; il terzo, che riguarda la struttura del racconto, l'organizzazione narrativa della storia dei *Malavoglia*. Inutile provare a riassumere il primo punto; basti ricordare che il manoscritto conta una prima stesura (A), "che copriva per intero le pagine solo sul *recto*, e lasciava bianco il *verso*", a questa stesura s'è sovrapposta una sostanziale revisione (B), "che ha sconvolto l'ordinamento della 'cornice', ha accresciuto la narrazione con l'inserimento di brani di notevole estensione, ed infine ha rifatto il testo in misura massiccia" (p. 536). Una revisione, come verrà più avanti specificato analiticamente, "avvenuta non in senso orizzontale cioè con continuità omogenea, ma piuttosto 'a blocchi', con un procedimento di accrescimento e sistemazione di cellule nell'ambito di singoli

¹² F. BRANCIFORTI, *L'autografo dei "Malavoglia"*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti..., t. 2°, pp. 515-562.

¹³ L'acquisizione dei manoscritti verghiani superstite (tra cui l'autografo del romanzo), è avvenuta nel 1978.

nuclei" (*ibid.*). Il testo subirà infine, in fase di correzione di bozze, una ulteriore revisione di notevoli proporzioni. Anzi, osserva Branciforti, essa sorprende "per la sua ampiezza quantitativa e qualitativa", tanto che il testo può dirsi, in certa misura, rinnovato. Ma qui si ferma la storia dell'autografo, poiché vi è il vuoto documentario, incolmabile, dell'assenza delle bozze corrette dall'autore. Passando al secondo punto, Branciforti comprova come l'esame delle varianti dell'autografo dia luogo "alla individuazione di una serie di 'costanti' che coincidono in buona misura con le strutture linguistiche, che caratterizzano il testo, sino a identificarsi con esse" (p. 543). Questo avviene sia in campo morfologico che lessicale (e la revisione va dal dialettale verso forme normali dell'italiano). Nell'ambito della costruzione della frase è da registrare il fenomeno vistosissimo dell'inserzione della "metafora del dialetto parlato" nella sovrapposizione delle diverse stesure. Quanto alla presenza dei proverbi nell'autografo (campo d'indagine, come vedremo, particolarmente battuto in saggi successivi), Branciforti sottolinea come esso sia un punto nodale per arrivare a stabilire con una certa approssimazione le date delle stesure successive, poiché, a differenza che per altre categorie di fenomeni, in questo caso compare una fascia revisionale che si contraddistingue nettamente con varianti ben individuabili. Nel settore della costruzione del periodo, vengono offerte ampie esemplificazioni delle correzioni, le quali, come per i settori precedenti, "s'addensano là dove più profondo è il contrasto tra l'innovazione, sentita ormai come una necessità inderogabile, e il richiamo dello statuto grammaticale esterno" (p. 551). Accenniamo infine al terzo settore d'analisi, che coinvolge più direttamente il critico letterario: tutti gli episodi inseriti sono funzionali al racconto successivo, o alla narrazione nel suo insieme (basti, per tutti, pensare all'inserzione della 'favola' della cugina Anna, e alla sua gravidanza simbolica per tutto lo svolgersi della vicenda). Un'altra costante notevole è rappresentata dal fatto che l'inserimento di un episodio è quasi sempre ricordato col testo interrotto mediante la ripresa di una frase, per accordo o per contrasto. La trama del racconto vero e proprio, infine, subisce dei mutamenti notevoli, di cui vale la pena di ricordare il più imponente: nella prima stesura era Mena a perdersi e non Lia. E, nota Branciforti, oltre che sul meccanismo del racconto, "la sostituzione di Mena con Lia ha influito sul clima emozionale, con un approfondimento affettivo della 'memoria' dei personaggi nel momento decisivo dell'epilogo della vicenda dei Malavoglia" (p. 561).

Ancora un'indagine di ricostruzione filologico-testuale. Sempre nel 1983

Ferruccio Cecco, da lungo tempo studioso del romanzo, affronta, in *Per l'edizione critica dei "Malavoglia"*¹⁴, la problematica relativa alla sua realizzazione; ad essa fa seguito uno *specimen* dell'edizione, rappresentato dal capitolo 3°, secondo la lezione definitiva, con l'apparato genetico corrispondente alla fase di elaborazione del manoscritto ultimo, e da un'appendice che comprende le due parziali stesure precedenti. La scelta è caduta sul capitolo 3°, precisa l'editore, poiché questo rappresenta un punto cruciale dell'organizzazione narrativa del romanzo. Dà quindi il catalogo dei manoscritti relativi ai *Malavoglia*, sia quello di cui si è già trattato, conservato a Catania, sia delle riproduzioni fotografiche a colori, conservate nel Fondo Mondadori di Milano, di altri 8 gruppi di carte, che costituiscono stesure parziali. (Di questi testimoni l'ultimo, intitolato *La marea*, è conservato autografo a Catania). Stabilisce quindi i rapporti che intercorrono tra i vari testimoni. La loro consistenza è molto disomogenea: va dall'unica carta superstite del bozzetto *Padron 'Ntoni*, il più antico frammento del romanzo, alle 80 carte, stese in pulito, anche se il racconto non è concluso, che si suppongono composte anteriormente al 1879¹⁵. Poiché per i primi 5 capitoli del romanzo si dispone di molti testimoni, mentre per il rimanente c'è da constatare una totale assenza di autografi, il Cecco avanza l'ipotesi che A (il manoscritto catanese) si ponga "come conclusione di un processo di elaborazione di cui non rimane traccia, forse anche perché l'autore stesso non ritenne opportuno conservare testimonianza di un lavoro sentito come funzionale alla stesura di A" (p. 261). Suggestisce quindi, per l'edizione critica, di non inserire le stesure precedenti all'ultima nell'apparato relativo a questa, sia perché l'apparato genetico dell'ultima redazione è già per se stesso molto impegnativo, sia perché, in altro modo, "verrebbero costretti a un'innaturale convivenza momenti narrativi che, nonostante i punti di contatto, presentano una diversa distribuzione delle sequenze, inserite di volta in volta in una specifica compagine testuale" (p. 268). Lo *specimen* pubblicato, infatti, esemplato sull'edizione

¹⁴ F. CECCO, *Per l'edizione critica dei "Malavoglia"*, in "Studi di filologia italiana", vol. XLI, 1983, pp. 257-293; il Cecco aveva curato il testo de *I Malavoglia* in G. V., *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, 1972.

¹⁵ Cfr., per queste datazioni, i contributi di V. PERRONI, *Sulla genesi de "I Malavoglia"*, in "Le ragioni critiche", II, 6, ott. - dic. 1972, e quello di C. RICCARDI, *L'autografo dei primi Malavoglia: "Padron 'Ntoni", "Cavalleria rusticana" e il romanzo*, di cui si tratta più avanti.

Treves del 1881, registra in apparato le varianti che rappresentano la fase di elaborazione interna al manoscritto ultimo.

Chiamato in causa dal saggio del Cecco, accenniamo ora brevemente al lavoro di Carla Riccardi, esperta di carte verghiane, su *L'autografo dei primi Malavoglia: "Padron 'Ntoni", "Cavalleria rusticana" e il romanzo*¹⁶. Si tratta di un autografo (da identificarsi col bozzetto *Padron 'Ntoni*) compreso tra quelli microfilmati del Fondo Mondadori, di 82 carte (più 2), che presenta una struttura a bozzetto, tipo *Nedda*.

Basandosi soprattutto sulla numerazione delle carte, la Riccardi suppone sia quel bozzetto "dilavato", di cui Verga parlerà col Treves nel settembre 1875, un racconto-didascalia, la cui stesura è realizzata "in uno stile per lo più indiretto, coll'adozione di una sintassi elementare o normale (assenza di discorso indiretto libero, dialoghi rarefatti), stesure linguisticamente atone, con improvvisi e forzati inserti dialettali e sovrapposizione di elementi folklorici" (p. 715). Partendo da queste ricognizioni, e confortata dalla documentazione epistolare, la Riccardi propone di collocare all'inizio del 1878 la definizione della nuova struttura del romanzo, coll'abbandono dell'antico bozzetto. Esemplificando con brani di *Padron 'Ntoni*, ribadisce le caratteristiche del racconto già accennate: la sintassi si configura come un momento rivelatore dell'atteggiamento fondamentale dello scrittore, coincidente con l'osservatore esterno, poiché tutto il racconto è in discorso indiretto (se ne distacca solo una scena, "un fitto dialogo d'impianto teatrale", che diventerà il punto di partenza per *Cavalleria rusticana*). Confrontando brani del bozzetto col manoscritto di *Cavalleria rusticana* e con brani dei *Malavoglia*, la Riccardi sottolinea come la novella sia, come del resto le altre di *Vita dei campi*, un passaggio obbligato verso il romanzo, altamente indicativo "dell'intenso, ininterrotto e, insieme, faticoso lento lavoro su temi, personaggi, soluzioni stilistiche" (p. 730). Conclude quindi delineando una periodizzazione che vedremo ripresa successivamente dalla critica: "*Cavalleria rusticana* non nasce subito nel '78, dopo l'abbandono della struttura a bozzetto, ma tra la fine del '79 e l'inizio dell'80, quando cioè il nuovo progetto di ro-

¹⁶ Uscito in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti..., t. 2°, pp. 713-730; cfr., della stessa, *Il problema filologico di "Vita dei campi"*, in "Studi di filologia italiana" vol. XXXV, 1977, pp. 301-336; G. V., *Tutte le novelle*, a cura di C. RICCARDI, Milano Mondadori, 1979.

manzo si è concretizzato, ma ancora tutta da impostare è l'originalissima forma dei *Malavoglia*" (*ibid.*).

Ferruccio Cecco, sempre nel 1983, in un suo *Contributo allo studio dei proverbi nei "Malavoglia"*¹⁷, pubblica i quattro fogli non numerati, scritti fittamente su *recto e verso*, in cui Verga aveva annotato 297 proverbi, che fanno parte di quel gruppo di carte contenenti appunti preparatori per il romanzo, ecc., conservati assieme al manoscritto catanese. Sappiamo da una lunga tradizione che l'utilizzo dei proverbi è un punto nodale per l'esegesi del romanzo, per più di un motivo, e il Cecco vi accenna brevemente¹⁸. Descrive quindi la lista di proverbi (scritta in inchiostro sbiadito, a parte alcuni proverbi, intercalati agli altri e contrassegnati da una T (= toscani) scritti con inchiostro nero e con tratti più marcati, quindi probabilmente inseriti in un secondo tempo), mirando a individuare il valore dei vari contrassegni posti accanto ai proverbi, ai fini della loro utilizzazione nel romanzo. All'interno di questa lista, conclude l'editore, si possono rilevare due momenti di stesura: il primo corrisponde a una utilizzazione del materiale ricavato dal volumetto-saggio di 128 pagine, uscito il 19 marzo 1879, della raccolta di Pitрэ; in un secondo momento, Verga utilizza contemporaneamente i primi tre volumi del Pitрэ. Nessun proverbio, secondo il Cecco, è tratto dal quarto volume, fatto che gli permette di stabilire come termine *ante quem* il 12 settembre 1880 (data in cui l'opera del Pitрэ verrà completata).

Ritorna sulla *Lista autografa di proverbi*, e su questioni, anche di lettura, lasciate in sospenso dal Cecco, Gabriella Alfieri, ripubblicandola in appendice a *Il motto degli antichi*¹⁹, che raccoglie un'indagine complessiva dell'uso del proverbio nei *Malavoglia* studiato in rapporto con il contesto. Trattando delle fonti, si conferma anche in questo saggio fondamentale la raccolta di Pitрэ, ma l'Alfieri documenta anche l'apporto di un gruppo di proverbi tratti dalla *Raccolta di Proverbi siciliani* di Santo Rapisarda, secondo l'edizione catanese del 1878: infatti i numeri posti accanto ai proverbi della *Lista*, che non hanno corrispondenza in Pitрэ, sono tratti dalla raccolta del

¹⁷ F. CECCO, *Contributo allo studio dei proverbi nei "Malavoglia"*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 371-390.

¹⁸ Cfr. soprattutto S. PAPPALARDO, *Il proverbio nei "Malavoglia" del Verga*, in "Lares", XXXIII, 3-4, 1967, pp. 139-153; XXXIV, 1-2, 1968, pp. 19-32.

¹⁹ G. ALFIERI, *Il motto degli antichi*, Catania, Fondazione Verga, 1985.

Rapisarda. Dall'analitica ricognizione emergono vari momenti di stesura nelle singole carte, poiché Verga, lasciando sistematicamente righe in bianco, costruiva rubriche aperte a integrazioni in seconda lettura. Viene quindi avanzata l'ipotesi, basata sul fatto che molti dei proverbi dei *Malavoglia* hanno come fonti il 3° e il 4° volume della raccolta del Pitrè (oltre la fase compilativa della *Lista*), che la pubblicazione dei *Proverbi* condizionò parzialmente la pubblicazione del romanzo, ritardandola. L'Alfieri affronta successivamente la "contestualizzazione" del proverbio, sia attraverso un profilo esterno delle tecniche di inserimento nel testo, che attraverso un'analisi della sua assunzione all'interno del tessuto linguistico. Nel capitolo dedicato alle strutture del significante esamina, richiamandosi anche a saggi precedenti²⁰, l'inserimento dei proverbi come una coscientissima "immissione di strutture ritmate precostituite di ascendenza 'popolare' nel contesto antropologizzato del romanzo" (p. 166). L'ultima parte, infine, è dedicata all'esame dell'innesto del proverbio nel testo (avvenuto a stesura ultimata), a cui segue il confronto col frammento *La marea*. Il risultato che ne deriva è tale che "ogni formula appare ancorata al proprio tessuto testuale e da questo fortemente condizionata, in un processo di integrazione che è frutto di una strenua elaborazione stilistica" (p. 11).

Poiché si tratta sempre delle carte allegate all'autografo catanese dei *Malavoglia*, conviene accennare ora all'edizione della *Prefazione ai "Malavoglia"*, fornita da Francesco Branciforti in apertura del primo numero degli "Annali della Fondazione Verga"²¹. È noto dai Perroni che le prefazioni allegate al manoscritto sono due, una datata 19 gennaio, l'altra 22 gennaio 1881; altrettanto noto è che i Perroni, pubblicandole, avevano dichiarato che la prefazione edita col romanzo fosse quella stesa prima, cioè il 19 gennaio. Il Branciforti pubblica anzitutto il testo della stampa dell'81, corredato dall'apparato delle varianti della prefazione del 19 gennaio; poi, per la prima volta, ci dà modo di conoscere il testo integrale della prefazione datata 22 gennaio (amplificazione e revisione della prima) aggiungendo precisazioni

²⁰ Cfr. R. MORABITO, *Unità metriche nel primo capitolo dei Malavoglia*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti..., t. 2°, pp. 685-712.

²¹ F. BRANCIFORTI, *La prefazione dei "Malavoglia"*, in "Annali della Fondazione Verga", 1, 1984 (ma 1985), pp. 7-39; cfr. la recensione di M. L. BRUSA in «Studi e problemi di critica testuale», XXXVI, 1988, pp. 236-237.

determinanti per la messa a fuoco di queste pagine. Collazionando i tre testi, costata che la stampa coincide quasi costantemente con la prefazione seconda; poiché però la stampa in alcuni luoghi si distanzia da ambedue le fonti, suppone un intervento verghiano in fase di correzione di bozze. Da questa ricognizione emergono importantissimi alcuni dati: anzitutto l'intervento di Treves, che ridistribuisce l'ordine dei paragrafi, e origina quindi il successivo riassetto del Verga. In secondo luogo si esplica il travaglio compositivo della prefazione, soprattutto sul piano ideologico: basti per tutti accennare alla sostituzione di *artista* (1° e 2° pref.) con *osservatore* (stampa); di *per osservare con passione* (1° e 2° pref.) con *per studiarla senza passione* (stampa); all'eliminazione dell'*incipit* 'fantasmagorico' della seconda prefazione. Una sofferta gestazione, insomma, "in tutto degna", osserva Branciforti, "della storia compositiva del romanzo" (p. 39).

Carla Riccardi dà un altro contributo alla storia elaborativa delle novelle di *Vita dei campi*, pubblicando un gruppo di autografi relativi alla novella *L'amante di Gramigna*²². Sono quattro abbozzi, editi con un apparato comprendente due fasce di varianti, genetica e evolutiva. Da questa ricognizione alcuni elementi emergono vistosamente: poiché il primo di questi autografi ha come tema il racconto *Cos'è il re*, viene messa in rilievo la comune matrice tematico-espressiva delle raccolte *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*. Anche in questi abbozzi, inoltre, l'atteggiamento del narratore è fondamentalmente quello di *Nedda*. Confrontandoli poi con la pubblicazione in rivista e in volume, la studiosa sottolinea l'elaborazione continua intorno alla definizione di *voce popolare*, e l'ampliamento e l'approfondimento progressivo della premessa teorica. Analizzando il passaggio dalla rivista al volume rileva quanto il testo venga ampliato, il ritmo serrato diluito, anche con recuperi degli abbozzi precedenti. La Riccardi tratta quindi del tema già noto, e che tornerà più avanti, della svolta stilistica rappresentata dall'edizione illustrata della raccolta del 1897.

Paola Bernardi, in *Per l'edizione critica delle "Novelle rusticane"*²³, delinea, sulla scorta delle carte conservate nel Fondo Mondadori, le tappe del-

²² C. RICCARDI, *"L'amante di Gramigna": nascita e trasformazione di una novella manifestata*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana...*, pp. 347-369.

²³ P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle "Novelle rusticane"*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana...*, pp. 391-410.

l'elaborazione delle novelle della raccolta, e l'ordine della loro prima pubblicazione. Pubblica i tre ordinamenti, stabiliti dal Verga (di cui l'ultimo sarà il definitivo) secondo i quali dovevano succedersi le novelle nell'edizione in volume; dà notizie degli autografi, fitti di spostamenti e di variazioni strutturali; dà conto infine di una serie di correzioni sintattiche e lessicali. Affronta quindi la questione della scelta editoriale. Poiché, dopo la stampa Casanova del 1883, le ristampe successive furono senza modifiche nel testo, fino all'edizione della *Voce* del 1920 (che Tellini prende come testo base nella sua edizione delle *Novelle*²⁴), la Bernardi esamina sia la copia manoscritta, apocrifia, che Verga si era fatto approntare per la revisione, sia un successivo dattiloscritto comprendente le correzioni e le aggiunte autografe. Il dattiloscritto, pur presentandosi molto scorretto, fu poi inviato in tipografia e, malgrado un secondo giro di bozze, l'edizione della *Voce* si presenta quindi, secondo la studiosa, molto compromessa. Propone, di conseguenza, la stampa Casanova come testo base per la futura edizione critica. Dà di seguito come saggio testo e apparati (genetico, attraverso la collazione con l'autografo e la rivista; evolutivo, attraverso la collazione della copia manoscritta del 1920, il dattiloscritto, le bozze di stampa e la stampa del '20) dell'inizio de *La roba*.

Del confronto dei tre manoscritti catanesi di *Tigre reale* si occupa Rita Verdirame, nel primo saggio di una sua raccolta di scritti verghiani²⁵. Descrive i manoscritti, attraversati da cassature e riscritture, di dimensioni diverse (il primo di 391 pagine; il secondo, trascrizione per mano di un copista del primo, di 279 pagine; il terzo di 179 pagine; il primo manoscritto costituisce una 1ª redazione del romanzo, il terzo una seconda). Questa seconda redazione, osserva la studiosa, pur presentando notevoli somiglianze coll'edizione a stampa del 1875, fa tuttavia ipotizzare l'esistenza di un'ultima redazione prima della stampa vera e propria. La Verdirame dà quindi conto analiticamente della collazione tra il terzo manoscritto e l'edizione a stampa, soffermandosi sulle varianti lessicali, sintattiche e stilistiche; conclude, in base

²⁴ Cfr. G. V., *Le novelle*, a cura di G. TELLINI, Roma, Salerno, 1980, t. 2°, pp. 565 sgg.

²⁵ R. VERDIRAME, *L'avventura editoriale e compositiva di "Tigre reale"*, in *L'avventura di "Tigre reale"...*, pp. 7-54; il contributo ripropone, integrato e modificato, l'intervento *Le due redazioni di "Tigre reale"*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 159-192.

alla ricognizione, che la ricerca verghiana è orientata in questa fase "verso alcune soluzioni stilistiche e narrative che lo scrittore manterrà e perfezionerà nelle opere successive: resa minuziosa del dato effettuale e della realtà fenomenica, convergenza, naturalmente metaforica, tra paesaggio-pittura ambientale e ritratto psicologico" (p. 36); si registra infine in questa scrittura, dato altrettanto importante, la tendenza all'allontanamento della voce commentativa del narratore. L'indagine si conclude con una abbondante esemplificazione, soprattutto attraverso le diverse sequenze narrative, dalla quale risulta evidente come la prima redazione sia da considerarsi autonoma da quella successiva (che darà luogo, appunto, alla stampa del 1875).

Lina Jannuzzi e Ninfa Leotta presentano, in *Prove d'autore*²⁶, una serie di abbozzi inediti di opere per il teatro, a cui Verga lavorò, con interruzioni, per un arco ampio di anni. Si tratta anzitutto degli abbozzi dell'*Onore*, a cui lo scrittore aveva messo mano nel suo soggiorno fiorentino. La Jannuzzi, nell'introduzione, rileva come soprattutto nella prima delle due stesure pubblicate (in 4 atti) la figura del protagonista rimandi all'eroe dei *Carbonari della montagna*. Per la seconda stesura (in 5 atti), la curatrice ipotizza, sulla base di accenni epistolari, che ne sia stata iniziata l'elaborazione a Milano nel biennio '73-'74, e continuata contemporaneamente ai *Malavoglia*. Verga tornerà a lavorare a una commedia di ambiente aristocratico intorno al 1887. Ne parlerà a De Roberto, a Paolina Greppi, come della *Commedia dell'amore*, e vi lavorerà, con lunghe pause, negli anni successivi (Di questa commedia sono conservati a Catania quattro manoscritti incompiuti). Altro tentativo di riduzione in forma drammatica è costituito dalle tre stesure tratte da *Storia di una capinera*. Redatte sul verso delle bozze di *Don Candeloro e C.*, sono quindi posteriori al 1894 (emblematici i tre titoli: *La sposa di Gerico*, *Cenerentola*, *Dolores*). Abbandonato questo progetto, nel 1908 Verga propone ai fratelli Monleone la riduzione scenica della novella *Il Mistero* (da segnalare in questo tardo bozzetto l'inclusione di una ninnananna e di *Canti della messe*, in dialetto siciliano, e di altri elementi del folklore isolano). Nell'analitica *Nota ai testi* la Leotta descrive e ordina i manoscritti relativi a queste opere, di cui vengono edite, con apparato di varianti,

²⁶ G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. JANNUZZI e N. LEOTTA, Lecce, Milella, 1983 (cfr. la recensione di W. DE NUNZIO SCHILARDI, in "Italianistica", XIV, 1, genn. - apr. 1985, pp. 129-131).

una o più stesure di ciascun abbozzo, a cui s'aggiungono appendici che riportano varianti dei singoli abbozzi. (Più precisamente, sono riprodotte la 1ª e la 2ª stesura de *L'onore* (4 atti); il progetto e la 2ª stesura de *L'onore* (5 atti); la 2ª stesura de *Le farfalle*; la 3ª stesura de *La commedia dell'amore* (atto I), e l'unica stesura dell'atto II; i tre canovacci per la riduzione teatrale di *Storia di una capinera*; la 2ª, 3ª e 5ª stesura (conservata a Genova) dell'unico dramma completato, *Il Mistero*).

Uno sguardo approfondito al laboratorio verghiano, riguardante in questo caso *Storia di una capinera*²⁷ è offerto dalla pubblicazione della prima edizione del romanzo, uscito a puntate dal 16 maggio al 22 agosto 1870 nel "Corriere delle Dame" (e non, come aveva segnalato De Roberto, ne "La Ricamatrice"). Gian Luigi Berardi traccia nella premessa la storia del ritrovamento, e ne sottolinea l'importanza, poiché questa prima stampa rivela un imponente lavoro correttorio a livello linguistico e stilistico. La curatrice dell'edizione, Maura Brusadin, precisa che il testo, già dalla prima veste redazionale, "si presenta modellato sulla parlata "media" di Firenze" (p. XIX); le correzioni approntate nell'edizione in volume (Lampugnani, 1871) approfondiscono questa tendenza di fondo, sia introducendo forme più vicine al fiorentino, sia espungendo forme troppo apertamente popolari e gergali. Per quanto riguarda la collocazione storico-critica dell'opera, qui, come in molti altri saggi che esamineremo, domina la linea interpretativa debenedettiana²⁸.

3. Gli anni Ottanta registrano un accrescimento notevole, rispetto allo stato precedente, nel campo (spesso così male arato) dell'epistolografia verghiana. La maggior parte delle pubblicazioni riguarda il versante dei corrispondenti, ma si segnala anche il recupero di un folto numero di lettere del Verga. Protagonista di questi scavi può ben dirsi Gino Raya, il quale continua anche nell'impegno di render noti i carteggi di corrispondenti verghiani, importantissimi per ricostruire i rapporti culturali e amicali che legavano Verga

al suo tempo²⁹. Col *Carteggio Verga-Capuana*³⁰ il critico ha notevolmente arricchito la precedente edizione, da lui stesso curata, che documentava il fondamentale sodalizio letterario dei due scrittori siciliani. Sono ora a disposizione degli studiosi 260 lettere di Verga a Capuana e 260 di Capuana a Verga, più un gruppetto di missive scambiate tra Verga e la moglie di Capuana, Adelaide Bernardini. Malgrado non sia arrivato a noi intero, è questo un documento fondamentale per la storia di un'amicizia letteraria particolarissima, scandita per più di quarant'anni da un capo all'altro della penisola, dai primi infervorati passi milanesi agli ultimi, disillusi decenni catanesi. L'arricchimento rispetto alle lettere che si conoscevano precedentemente è notevolissimo, anche per gli accenni diffusi (in un carteggio che spesso è fatto più di sottintesi che di esplicite analisi, quasi mai di confessioni abbandonate) ai protagonisti della vita culturale di quegli anni. Basti per tutte ricordare la lettera che Verga scrisse da Catania il 18 agosto 1887, dopo aver letto i *Semiritmi* appena usciti, nella quale si soffermava, con indicazioni preziose, sul suo rapporto con la produzione in versi: "[...] io non ho connesso mai un sol verso in vita mia, una parola che s'accordi con l'altra, a fin di rigo, e delle frasi che si pigliano a braccetto per fare la strada insieme, come soldati ubbriachi, ma ci ho anch'io le orecchie per sentire l'armonia arcana [...]". Chiedendosi poi quali esiti avrebbe avuto il volume presso la critica, non a

²⁷ Segnaliamo qui, sempre a cura di G. RAYA, *Carteggio verghiano minore* (16. *Pio Rajna*; 17. *Silvia Reitano*; 18. *Antonio Scontrino*), in "Biologia culturale", marzo 1983, pp. 18-26; *24 lettere di Primoli a Giovanni Verga*, in "L'osservatore politico-letterario", XXIX, 2, febb. 1983, pp. 46-61; *Inediti verghiani. L'amicizia con Matilde Serao*, in "Misure critiche", III, 48, luglio-sett. 1983, pp. 17-20; *Lettere a Verga del traduttore Lacoche*, in "Otto/Novecento", VII, 2, marzo-apr. 1983, pp. 131-143; *Inediti verghiani. Ventisette lettere di Luigi Gualdo*, in *Ibid.*, VIII, 3/4, maggio-agosto 1984, pp. 127-145; *Un carteggio Verga-Calandra*, in "Accademie e biblioteche d'Italia", LIII, 4-5, 1985, pp. 242-251; *Carteggio inedito G. Verga-P. Tasca, 26 lettere su "La lupa"*, in "Netuno", X, 1/3, 1985, pp. 6-12.

²⁸ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984; precedentemente il Raya aveva curato 75 lettere del carteggio: G. VERGA, *Lettere a L. Capuana*, Firenze, Le Monnier, 1975. Il volume dell'84 è stato ampiamente recensito da G. OLIVA, *Sul carteggio Verga-Capuana*, in "Accademie e biblioteche d'Italia", LIII, 1985, 6, pp. 340-345; ID., *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, in "Annali della Fondazione Verga", 2, 1985 (ma 1987), pp. 231-247; A. CARANNANTE, *L'epistolario Verga-Capuana*, in "La Rassegna della letteratura italiana", 90, 1-2, genn.-agosto 1986, pp. 137-146. Tratta del carteggio Verga-Capuana (riferendosi però all'edizione del 1975) A. DE STEFANO, *In margine al carteggio Verga-Capuana*, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana in onore di Calogero Colicchi*, Messina, Edas, 1983, pp. 407-425.

²⁷ G. VERGA, *Storia di una capinera*, a cura di M. BRUSADIN, Pordenone, Studio Tesi, 1985 e con premessa di G. L. BERARDI, *La "Capinera" ritrovata*, pp. IX-XIII.

²⁸ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976 (quaderni inediti delle lezioni tenute a Messina nel biennio 1951-53).

caso nominava come di sfuggita, con la sua risentita diffidenza di vecchia data, solo l'influentissimo Carducci: "Enotrio, se nel suo giudizio non si mescola qualche passioncella femminina e meschina, ti farà tanto di cappello" (pp. 276-77).

A questa si affianca, sempre per cura e con prefazione di Gino Raya, la pubblicazione di un altro importante carteggio, quello che Verga tenne con la famiglia Treves, nell'arco di anni che va dal 1869 al 1920¹¹. Una buona parte dei 506 pezzi è inedita: comprende, oltre la fondamentale corrispondenza tra Verga e l'editore Emilio, anche quella col fratello Giuseppe Treves, la moglie di lui Virginia Tedeschi (in arte *Cordelia*), e altri componenti la famiglia, dalla moglie di Emilio, Suzette, alla figlia Maria Treves Mosso, ai nipoti Olga e Arnaldo Ferraguti. Il quadro che ne esce è ricco e stimolante su vari versanti, da quello della storia interna delle opere verghiane a quello che lascia intuire quanta parte la Casa Treves ebbe nel mondo editoriale milanese e italiano nella seconda metà dell'800. Emerge vivissimo da queste pagine lo scontro/incontro di due personalità originalissime, sempre sostenute, pur nell'afasia congenita che è caratteristica delle lettere verghiane, da una tensione altissima. La frizione tra l'orgoglio dell'artista e l'imperiosità dell'uomo d'affari (proprio per quel molto che faceva di Treves non un semplice uomo d'affari), genererà immagini, aperture inattese rispetto al tasso medio delle lettere del Verga. Basti ricordare l'attacco di una lettera, parzialmente conosciuta, del 18 febbraio 1876: "Caro Treves/Brucio le mie navi e vi mando il principio del ms che ho ricopiato *ad hoc*. Vi risparmio così l'appuntamento al Cova, una lunga ed inutile discussione, e forse anche la noia di dovermi dire che il racconto non vi piace, e a me quella di sentirmelo dire in faccia. So perfettamente che quel che leggerete vi darà un'idea assai pallida e forse anche sfavorevole del lavoro [...]" (p. 42). Il manoscritto di cui parlava era *Padron 'Ntoni*, quell'idea "assai pallida" che temeva esso generasse in lui era in contrasto con la sua tensione creativa, che sarebbe sfociata nei *Malavoglia*. Ma non a caso quel racconto era stato da lui definito, sempre a Treves, in una lettera da Catania del 21 settembre precedente, con un termine particolarissimo, *dilavato*: "Avrei potuto finirlo e mandarvelo anche prima, ma vi confesso che rileggendolo m'è parso dilavato, e ho cominciato a rifarlo di sana pianta, e vorrei riuscire più semplice, breve ed efficace.

¹¹ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986.

Spero che sarete contento" (p. 39). Come non pensare che non fosse proprio il destinatario a far scattare la molla che portò il Verga, scrivendo al Treves ammiratore del Manzoni, in una Milano tuttora dominata dalla sua presenza, a usare una tale immagine, per quel precedente diretto e vistoso che è "l'autografo dilavato" (da cambiare ma tuttavia da salvare) della prefazione ai *Promessi Sposi*?

Il settore dei carteggi si è ulteriormente arricchito, ancora per cura di Gino Raya, del *Carteggio Verga-Monleone*¹². Lo studioso pubblica un folto gruppo di documenti, che vanno dal 1906 al 1934, sui rapporti intercorsi tra Verga (e i suoi eredi) e Domenico Monleone, musicista genovese che aveva adattato la musica, originariamente da lui scritta per *Cavalleria rusticana* nel 1903, al soggetto (cui si è già accennato) della novella *Il Mistero*.

Sono stati illuminati ultimamente, con abbondanza di notizie e di testi, anche i rapporti che nel Novecento intercorsero tra Verga e la nascente cinematografia italiana. Vi ha contribuito Gino Raya con *Verga e il cinema*¹³, in cui pubblica lettere che vanno dal 1909 al 1920, e un'importante appendice di sceneggiature cinematografiche, nate dalla collaborazione tra Verga e Dina di Sordevolo, in parte di proprietà del curatore: *Caccia alla volpe, Storia di una capinera, Storie e leggende, Cavalleria rusticana*.

Tratta ampiamente dello stesso argomento Sarah Zappulla Muscarà, in *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto (Verga De Roberto Capuana Martoglio e la settima arte)*¹⁴. Questi scavi confermano che, tra le fonti che documentano l'atteggiamento verghiano sulle possibilità di utilizzazione della sua opera ai fini cinematografici, principale resta sempre il carteggio con la contessa torinese, alla quale confidava, nell'aprile del 1912 (e rimarrà sempre dello stesso parere): "Del *Mastro Don Gesualdo*

¹² G. RAYA, *Carteggio Verga-Monleone*, Roma, Herder, 1987.

¹³ G. RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984.

¹⁴ Il saggio, ora aggiornato in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Letteratura teatro cinema*, Catania, Tringale, 1984, pp. 169-240, era originariamente in "La Rassegna della letteratura italiana", LXXXVI, 3, sett.-dic. 1982. Altri contributi sparsi all'epistolario: A. MAZZARINO, *Per l'epistolario di Giovanni Verga*, in "Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina", 2, 1984, pp. 489-502; R. MELIS, *Pasquale Villari e Giovanni Verga*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXIV, fasc. 526, 1987, pp. 244-256; per un bilancio complessivo, cfr. anche G. OLIVA, *Carteggi verghiani. Un decennio di ricerche (1977-1988)*, in "Cultura e scuola", 107, 1988, pp. 7-15.

e dei *Malavoglia* pare anche a me che non c'è da far nulla pel gusto di questo pubblico".

Anche il fronte biografico verghiano si è notevolmente rafforzato nel corso degli anni Ottanta: Gino Raya ha infatti pubblicato in rivista, dal 1983 al 1987 (lo studioso è scomparso nel dicembre 1987) una *Vita di Verga* dal 1840 ai primi anni del '900, ricostruita soprattutto attraverso i carteggi catanesi e l'archivio personale del biografo¹³. Appare, nel suo insieme, come una ricca miniera di notizie a cui attingere anche per quella storia dei rapporti tra i centri culturali italiani postunitari, in buona parte ancora da ricostruire.

Per completare la rassegna delle pubblicazioni documentarie e propeudetiche è da citare il *Catalogo* della Biblioteca verghiana, curato da C. Lanza, S. Giarratana, C. Reitano, e preceduto da un breve saggio di Salvatore Nigro¹⁴. Il prefatore precisa subito come la biblioteca non sia rappresentativa della cultura dello scrittore, ma sia nell'insieme una collezione "in gran parte casuale e raccoglietta", concludendo che se una tale biblioteca fu in qualche modo preparata da Verga per i posteri, lo fu "programmandola alla reticenza e alla separatezza". Se si confronta questo analitico catalogo col precedente repertorio di G. Garra Agosta¹⁵, si notano subito dei vuoti, segno evidente di un inizio di dispersione del patrimonio intercorso in questo lasso di tempo. Pur tenendo presenti le limitazioni ricordate dal Nigro, il *Catalogo* rimane uno strumento utilissimo per indagini in più direzioni: la dedica autografa di Carlo Dossi alla *Colonia felice* del 1874, per esempio, testimonia di una contiguità tra Dossi e un gruppo di giovani letterati siciliani, tra cui era Verga, poco approfondita, ma tuttavia significativa¹⁶; altret-

tanto eloquente la dedica (tra le molte di letterati e poeti del Novecento qui trascritte) di Dino Campana a una copia di *Canti Orfici*: "A Giovanni Verga, che è il più grande italiano di oggi, di questo mio sforzo con umiltà infinita rendo omaggio": dedica che non mi pare, come invece al Nigro, ironica.

4. Passando ora alle edizioni di opere verghiane, accompagnate da saggi interpretativi, segnaliamo la pubblicazione di *Tutti i romanzi*, curata nel 1983 da Enrico Ghidetti¹⁷. Il testo rispettato è, in attesa di edizioni critiche delle singole opere, quello della prima edizione (che, ricorda il curatore, Verga seguì sempre da vicino). Viene eliminata quindi l'edizione Bemporad iniziata nel 1921, e la vulgata Mondadori, curata da Lina e Vito Perroni tra il 1939 e il 1946. Fatta eccezione per *Mastro-don Gesualdo*, di cui esiste l'edizione critica, i romanzi sono editi secondo la *princeps*, con la correzione di evidenti refusi tipografici o *lapsus* dell'autore; in particolare il testo dei *Malavoglia* è emendato in base alle correzioni indicate dal Verga stesso al Rod; del *Mastro* sono pubblicate sia l'edizione 1889 che quella 1888. Seguono Appendici in cui si ripubblicano i tre capitoli conosciuti di *Amore e patria* e quello della *Duchessa di Leyra*. Nell'ampia introduzione il curatore, autore anche di un'agile e documentata *Guida storico-critica*¹⁸, traccia un profilo dell'attività verghiana muovendo dalla distinzione debenedettiana tra una necessità e una volontà di scrittura, analizzando quindi l'intrecciarsi continuo di queste due tendenze fino alla fine della carriera verghiana. "La preliminare constatazione di quella duplicità", avverte Ghidetti, "costituirà quindi l'avvio a ripercorrere l'itinerario del romanziere, alla scoperta degli indizi di una vocazione che, nell'arco di un solo decennio, arriva a splendida maturazione e morte" (p. IX). Ricordando la contemporaneità di pubblicazione, a Catania, dei *Carbonari della montagna* e dei tre canti *Garibaldi* di Capuana, Ghidetti nota anzitutto come ambedue gli scrittori siano "emblematici della scelta ideologica di una generazione di intellettuali siciliani che, dopo gli eroici furori dell'impegno unitario della giovinezza, era approdata al nazionalismo intransigente della maturità e della vecchiaia" (p. XI). Nelle prove successive, da *Una peccatrice* a *Eva Verga* passerà dalla proiezione di esperienze

¹³ G. RAYA, *Vita di Verga dal 1840 al 1864*, in "Biologia culturale", giugno 1983, pp. 59-80. Nei numeri successivi la stessa rivista ha pubblicato la biografia riguardante i seguenti anni: 1865-1869 (sett. 1983, pp. 107-118); 1870-1874 (dic. 1983, pp. 163-179); 1875-1876 (marzo 1984, pp. 29-41); 1877-1879 (giugno 1984, pp. 61-76); 1880-1882 (sett. 1984, pp. 111-141); 1883 (dic. 1984, pp. 175-185); 1884 (marzo 1985, pp. 12-28); 1885 (giugno 1985, pp. 73-82); 1886-1887 (sett. 1985, pp. 107-119); 1888-1889 (dic. 1985); 1890 (marzo 1986); 1891-1892 (giugno 1986, pp. 59-79); 1893-1895 (sett. 1986, pp. 106-133); 1896-1897 (dic. 1986, pp. 149-172); 1898-1899 (marzo 1987, pp. 6-27); 1900-1901 (giugno 1987, pp. 63-85).

¹⁴ *Biblioteca di Giovanni Verga, Catalogo*, a cura di C. LANZA, S. GIARRATANA, C. REITANO, Catania, Assessorato regionale dei beni culturali e della Pubblica Istruzione, 1985, con introduzione di S. S. NIGRO.

¹⁵ G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di G. Verga*, Catania, Greco, 1977.

¹⁶ Cfr. C. RICCARDI, *Il Dossi pavese e Verga verso la Certosa*, in "Nuova Antologia", CXXIV, fasc. 2170, aprile-giugno 1989, pp. 300-315.

¹⁷ G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. GHIDETTI, Firenze, Sansoni, 1983.

¹⁸ E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

autobiografiche ad una parabola sulla condizione dell'artista nella società moderna. Quest'ultimo romanzo è il culmine di un processo autobiografico: con Enrico Lanti "cade infatti e per sempre la maschera di Narciso" (p. XX). Continuando in questa prospettiva dinamica, *Eros* viene considerato, piuttosto che "l'ultima fase di un processo di guarigione", come "una sorta di camera di compensazione di molteplici istanze" maturate a partire dal periodo fiorentino. Altra tappa, successivamente, la famosa lettera al Capuana del 14 marzo 1879, da leggersi come una fondamentale messa a punto di tecnica narrativa. Altrettanto significativo il ruolo di demistificatore del mito del progresso che il freddo osservatore della prefazione al ciclo dei Vinti assumerà, diventando "il segreto quanto implacabile liquidatore", con i *Malavoglia*, "dell'imagerie romanzesca dell'Ottocento" (p. XXXI). Nell'analisi di *Mastro-don Gesualdo*, Ghidetti, riprendendo un giudizio di De-benedetti, secondo il quale per il Verga più alto la vita è 'la roba' suprema, identifica la tragedia del protagonista col fatto che prenderà coscienza di ciò solo alla fine della sua esistenza. La maledizione della "roba" sarà quindi destinata a perpetuarsi "nell'atmosfera di Banche e Imprese industriali" dell'Italia unita: se la storia successiva del ciclo, ipotizza Ghidetti, si fosse configurata come una sorta di antirisorgimento, sarebbe stato intollerabile per le preoccupazioni nazionalistiche del Verga il proseguirla. E d'altro lato il ciclo dei Vinti s'interruppe perché i protagonisti successivi sarebbero stati personaggi alla moda, e Verga aveva deciso, ormai da lungo tempo, facendo tacere una parte di sé, "di non concedere ulteriore spazio al romanziere alla moda" (p. XLIII).

5. Da questa lettura, che mette al centro il personaggio scrittore (sul filo della sua duplicità), ma ne rintraccia anche le coordinate storico-ideologiche, passiamo ad altri saggi che mirano, anche se con taglio parzialmente diverso, a delineare un profilo complessivo del Verga. Marina Paladini Musitelli, che già si era occupata delle teorizzazioni sul realismo, soprattutto di area meridionale, nel primo decennio successivo all'Unità⁴¹, traccia velocemente nella prima parte della monografia *Verga*⁴² le tappe dell'educazione verghiana

⁴¹ M. PALADINI MUSITELLI, *Nascita di una poetica: il verismo*, Palermo, Palumbo, 1974.

⁴² M. PALADINI MUSITELLI, *Verga*, Lecce, Milella, 1984.

verso un sistema di pensiero "coerentemente materialistico" (p. 17), pur ricordando quante zone d'ombra ancora sussistano se si vuole perseguire una ricognizione puntuale degli anni tra il '75 e il '78. Si sofferma quindi sulle teorizzazioni dell'impersonalità, che considera, rifacendosi alle interpretazioni di Romano Luperini, come un fondamento oggettivo all'ideologia verghiana, poiché esse permettono procedimenti attraverso i quali si esprime la visione del mondo, grettamente economicistica, del narratore popolare. Nella seconda parte del volume l'autrice delinea con ricchezza di particolari i primi anni milanesi e il dibattito letterario negli anni dei *Malavoglia* (dando giusto spazio p. es. al giudizio di Francesco Torraca); segue poi un sunto delle tappe successive della fortuna verghiana, fino alle notissime battute finali del "caso Verga" degli anni Settanta.

Una monografia piuttosto ampia è quella redatta, come *Guida alla lettura del Verga*, da Vincenzo Guarracino⁴³, la quale si snoda seguendo le interpretazioni critiche più note, a partire da quella di Luigi Russo (ma talvolta anche forzandole: eccessivamente negativo è, per esempio, il giudizio sul *Marito di Elena*). Nel capitolo centrale, dedicato all'ideologia verghiana, il critico, interpretata la "conversione" al verismo come effetto di due spinte psicologiche fondamentali, la ricerca del successo e la ricerca dell'amore, considera determinante per questo processo il ritorno del Verga alla Sicilia come mitico luogo della propria identità, e specifica: "non tanto una Sicilia storica lo attrae e lo interessa, né tantomeno una prospettiva "progressiva" di riscatto di una realtà degradata, ma piuttosto una Sicilia come cosmo di possibilità inesprese, da riattingere per fecondarle con la propria arte, dietro lo schermo stilistico dell'impersonalità: surrogato di ogni reale e concreto "ritorno", la "ricostruzione intellettuale" nasconde quindi un desiderio di possesso ed è l'altra faccia del successo, inteso come dominio psicologico su una massa da ridistribuire e riordinare con la propria autorità legiferante nella scala ascendente delle classi sociali, nella piramide della società umana" (pp. 110-111). Negli ultimi due capitoli il Guarracino tratta infine diffusamente della poetica e della tecnica narrativa del Verga, e della sua fortuna critica.

Ritorna sulla storia dei dibattiti teorici ottocenteschi, e precisamente sull'incontro tra Verga e il naturalismo, Francesco Nicolosi, nel primo e più am-

⁴³ V. GUARRACINO, *Guida alla lettura di Verga*, Milano, Mondadori, 1986.

pio saggio, che dà il titolo a un suo volume verghiano, *Verga tra De Sanctis e Zola*⁴⁴. Accanto agli apporti della cultura francese, Nicolosi ricorda (premettendo tuttavia che l'incidenza non è direttamente dimostrabile) quanto dovette influire, attraverso il Capuana, la critica di Francesco De Sanctis; si sofferma sulla coincidenza tra il concetto zoliano di impersonalità e quello desanctisiano di *indifferenza dell'artista* dello *Studio sopra Emilio Zola* del 1877 e, infine, sulle teorizzazioni, accolte sempre dal Verga, contenute in *Zola e L'assommoir*. Passa poi a un'analisi minuta dei rapporti tra Verga e i protagonisti della precedente grande stagione del romanzo francese, Balzac e Flaubert; sottolinea quindi la vicinanza tematica tra l'*Assommoir* e i *Malavoglia*, ma anche le diverse soluzioni linguistiche. In base a queste sue ricognizioni respinge la tesi, accreditata dallo stesso Verga, di un'adesione puramente metodologica alle teorie naturalistiche, per concludere che esse coincisero con la visione del mondo verghiana, ispirata alle dottrine positivistiche e evoluzionistiche.

Un saggio che si misura nel confronto diretto tra opere di Verga e di Zola è quello condotto da Julie J. Whittington, *Structures narratives de "La terre" de Zola et "I Malavoglia" de Verga: étude comparée*⁴⁵. Basandosi su alcuni aspetti sostanziali dei due romanzi (nella *Terra* viene dato ampio spazio alla presentazione/descrizione dei personaggi, mentre il procedimento è quasi del tutto mancante nei *Malavoglia*: se nel romanzo francese l'organizzazione dei capitoli si basa soprattutto sulla tecnica della cornice, che isola un capitolo dall'altro, opposto è quello dei *Malavoglia*, dove anzi la "voce" passa di capitolo in capitolo; le precise referenze temporali della *Terra*, per cui Zola utilizza il tempo come uno storico, si sconvolgono e si intrecciano invece continuamente nei *Malavoglia*), l'autrice arriva a concludere che Verga non solo non s'ispirò a Zola, ma respinse in quest'opera tutte le teorie e le scuole letterarie conosciute.

Ritorna sulla formazione culturale del Verga Nicolò Mineo, in *Società, politica e ideologia nell'opera del Verga*⁴⁶, prima parte di un'indagine che

⁴⁴ F. NICOLOSI, *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Patron, 1986 (recensita da R. MELIS, in "Museum Patavinum", V, 1987, pp. 186-188).

⁴⁵ J. WHITTINGTON, *Structures narratives de "La terre" de Zola et "I Malavoglia" de Verga: étude comparée*, in "Canadian Journal of Italian Studies", IX, 33, 1986, pp. 111-134.

⁴⁶ N. MINEO, *Società, politica e ideologia nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo*, in "Annali della Fondazione Verga", 2, 1985 (ma 1987), pp. 7-120.

ne prevede una rilettura complessiva, sulla base di un'analitica ricostruzione delle componenti storico-ideologiche del suo tempo e sue proprie; con una riflessione, quindi, anche sulle tematiche che hanno dato vita alla "questione meridionale". La ricerca copre la produzione verghiana dalle prime prove⁴⁷ alla fine degli anni '70, seguendo come uno dei fili conduttori la ricostruzione psicologico-esistenziale debenedettiana, e confrontandola con gli avvenimenti culturali e politici più salienti del periodo. L'analisi si sofferma in modo particolare sul nodo artista-società della prefazione a *Eva*; quindi sugli stretti legami cronologici tra la composizione di *Nedda* e il dibattito sulla condizione contadina postunitaria; sul permanere e intrecciarsi a questa della narrativa a tema borghese aristocratico, *Eros* e *Tigre reale*; sul silenzio creativo e sulla crisi degli anni '76-77. Il critico considera la pubblicazione dell'*Assommoir* di Zola determinante per sbloccare la crisi; sottolinea quindi come estremamente significativo, sul piano politico, la collaborazione alla "Rassegna Settimanale" (ma bisogna tuttavia ricordare che l'episodio della "cooptazione" alla "Rassegna" (p. 109) è meno deciso di quanto si possa supporre, in linea del resto con tutto l'atteggiamento verghiano in fatto di politica militante).

Dell'ideologia verghiana, e soprattutto della sua idea di progresso tratta anche un saggio di Gian Paolo Marchi, *Verga e il rifiuto della storia*⁴⁸, in cui l'autore trascrive, in Appendice, un inedito verghiano recuperato, *L'Africano*, testo di cui non si è trovata finora traccia certa né nell'epistolario né in altre carte verghiane. Il critico considera la visione che della storia ebbe il Verga come profondamente adialettica, tale da mettere in primo piano la dimensione biologica dell'umano; analizza a questo proposito le descrizioni di battaglie dello scrittore siciliano⁴⁹, rilevando come egli salvi sempre, nel-

⁴⁷ Cfr., sempre di N. MINEO, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne "I Carbonari della montagna"*, in AA.VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*. Atti del I° convegno di studi (Catania 23-24 novembre 1979), Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 81-103.

⁴⁸ G. P. MARCHI, *Verga e il rifiuto della storia*, Palermo, Sellerio, 1987 (cfr. le recensioni di M. L. BRUSA in "Studi e problemi di critica testuale", XXXVII, 1988, pp. 221-224; A. COLOMBO in "Italianistica", XVIII, 1, genn.-aprile 1989, pp. 224-225).

⁴⁹ Cfr. G. P. MARCHI, *Giovanni Verga "pittor di battaglie"*, in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative* (Atti del XII convegno dell'A.I.S.L.L.I., 6-10 maggio 1985), a cura di A. FRANCESCHETTI, Firenze, Olschki, 1988, pp. 899-909, in cui offre un quadro d'insieme degli accenni a battaglie o eventi storici in romanzi e novelle verghiane.

l'accennare alle disfatte del nostro Risorgimento, siano esse Lissa o Custoza, l'onestà e il sacrificio del contadino soldato. Anche nel bozzetto ritrovato (copia in pulito di 4 pagine autografe, probabilmente pronte per la stampa; l'*Africano* è un contadino siciliano, reduce dalla battaglia di Adua, gravemente sfigurato, che rivendica con dignità la propria sorte) emergono le istanze nazionalistiche dello scrittore. Da questo atteggiamento viene quindi al Marchi conferma alla sua tesi intorno alla "mononuclearità dell'ispirazione verghiana"¹⁰.

6. Di una fondamentale struttura narrativa si occupa Emmanuel Hatzantonis¹¹, tracciando le linee del processo evolutivo attraverso il quale Verga passa dalla pesante intrusione del narratore dei primi romanzi alla polifonia e alla corallità dei *Malavoglia*. Infatti, se nei *Carbonari della montagna* il narratore è onnipotente, già in *Sulle lagune* la sua presenza, anche per l'uso del dialogo, è meno pressante. Successivamente, le cornici narrative di *Una peccatrice* e le lettere di *Storia di una capinera* aiutano a dare plausibilità e autenticità alle vicende, alleggerendo il ruolo del narratore; sia in *Eva* che in *Tigre reale* il narratore omodiegetico è osservatore e testimone della storia: ma è in *Eros*, osserva il critico riprendendo un'analisi di Cecchetti, che finalmente il narratore, anche se sempre presente, non è più identificabile, la voce narrante è in terza persona, non c'è più la pretesa di autenticare la storia: con *Eros* Verga capisce che la scomparsa degli artifici che garantivano la verosimiglianza e la credibilità della vicenda non diminuisce il valore del romanzo, e non li userà più.

Alla prosa verghiana compresa tra *Una peccatrice*, *Nedda* e *Tigre reale* è dedicato il volume di Raymond Petrillo¹², il quale dichiara preliminarmente di rifarsi alle indagini di Pirandello, Cecchetti e De Meijer. La lettura, tutta interna ai testi presi in esame, mira a indagare, con coscienza talvolta

psicanalitica, attraverso costanti simboliche e metaforiche, la condizione biografico-psicologica dello scrittore. Ne escono spunti molto interessanti (nelle pagine, per esempio, dedicate a valorizzare il ruolo della madre dello scrittore). Ma anche questa indagine ha a monte, più di quanto non dica, soprattutto la lettura originalissima di Giacomo Debenedetti.

Accenna al ruolo della figura materna nella narrativa verghiana anche il Mineo, in un volume collettaneo dedicato alla *Letteratura siciliana al femminile*¹³, in brevi note in cui riconduce i personaggi femminili dello scrittore ai due tipi madre/distruttrice, e secondo le quali la famiglia è vista soprattutto come ritorno alla madre. Nello stesso volume è raccolto il saggio di Gabriele Catalano, incentrato sull'analisi della figura della protagonista di *Eros*¹⁴, e modulato tuttavia prevalentemente sull'esplorazione psicologica del protagonista maschile, nei confronti del quale la donna produce un duplice effetto di affascinatione e di terrore. Nel primo caso, osserva lo studioso, la donna è la principale garante della conservazione e del rispetto dei diversi codici o cripto-codici di comportamento, esemplati sia sulle leggi dell'onore e della credibilità pubbliche, sia guidati "dalle norme nascoste ma non meno tenaci della dissimulazione e dell'impassibilità, cioè dell'ipocrisia". Nel secondo caso domina il momento negativo e terrifico dell'attrazione amorosa¹⁵.

Conduce un'analisi 'interna', fondata sui modelli comportamentali dei personaggi di *Eva* e *Tigre reale*, Aldo Nemesio¹⁶, soffermandosi soprattutto sulle figure di Enrico Lanti e Giorgio La Ferlita e sui loro sensi di colpa nei confronti del mito della famiglia. Il primo accetta i modelli di comportamento della sua società, anche se li disprezza profondamente; da qui ha origine una

¹⁰ N. MINEO, *Giovanni Verga e la ricerca della madre*, in AA.VV., *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Caltanissetta-Roma, 1984, pp. 35-41.

¹¹ G. CATALANO, *Logica mondana e tensione narrativa attraverso la protagonista del romanzo verghiano "Eros"*, in *Ibid.*, pp. 43-68.

¹² Il volume comprende infine un breve saggio, di taglio comparativo, di G. LANZA, *Un ricalco problematico: Lucia Mondella e Mena Malavoglia*, pp. 69-76. In esso ambedue le figure femminili, seppur diverse, sono viste accomunate da "quel rispetto che circonda per convenzione il sacro" (p. 72).

¹³ A. NEMESIO, "Eva" e "Tigre reale": modelli culturali e vite possibili, in "Esperienze letterarie", VIII, 3, 1983, pp. 23-34.

¹⁴ Cfr. G. P. MARCHI, *Sul testo delle opere di Giovanni Verga*, in *Ricerche sulla tradizione e l'elaborazione di testi letterari*, Padova, Antenore, 1984, p. 155 (il saggio rielabora un intervento già apparso negli "Atti e memorie dell'Acc. di agr., sc. e lettere di Verona", 30 (1978-79), pp. 124-138).

¹⁵ E. HATZANTONIS, *The permutations of the narrator in Verga's pre-"Malavoglia" novels*, in "Italia", 61, 1, spring 1984, pp. 119-133.

¹⁶ R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1875)*, Catania, Fondazione Verga, 1987.

violenta scissione della personalità. Il secondo si è invece inserito con successo nel suo mondo, e la sua risulta, perciò, una deviazione momentanea dal modello familiare. Il critico rileva infine come l'io narrante amico dei protagonisti, che osserva e giudica le vicende, appartenga all'ambiente descritto.

Anche S.B. Chandler¹⁷ indaga la società dei romanzi giovanili del Verga: più che borghese, nota, è aristocratica, ritmata su duelli e autocontrollo convenzionale. Narcisa di *Una peccatrice* è il tipico modello femminile di questo mondo, che fa propri, in definitiva, i caratteri descritti nei romanzi di Dumas fils. Se l'aristocrazia di *Eva*, *Eros*, *Tigre reale*, è futile, senza interessi e entusiasmi, la stessa povertà cui si allude non viene indagata, rimane sempre in ombra: il vero conflitto che emerge è quello tra le rigide convenzioni sociali e l'esigenza di rapporti umani più profondi. In questo quadro la donna appare la più debole e la più costretta ad accettare valori falsi: lo confermano, conclude lo Chandler, sia la figura della protagonista del *Marito di Elena*, che l'emblematica figura femminile di *Fantasticheria*.

Giulio Carnazzi premette all'edizione da lui curata di *Storia di una capinera*¹⁸ (di cui riproduce la 2ª edizione, Treves 1875, e a cui fa seguire una breve antologia della critica), un profilo dell'opera. Questo romanzo intimo (*intimo* da intendersi soprattutto contrapposto a *storico*) è visto come un'esercitazione in profondità dell'analisi psicologica, il cui linguaggio, che riproduce "con perfetta mimesi il convenzionale frasario epistolare di una giovinetta di quel tempo" (p. 16), contiene anche tutti i vezzi e gli artifici di un'ingenua retorica. Il critico sottolinea infine come nell'ultima parte del libro - tributo pagato ai moduli della narrativa patetica - venga meno "quella linea di fedeltà ai dati interiori che aveva caratterizzato le pagine di più calibrata e sottile resa espressiva" (p. 20).

7. Marco Buzzi Maresca cura un'edizione integrale commentata di *Tutte le novelle* (seguendo l'edizione curata dalla Riccardi nel Meridiano Mon-

adori del 1979)¹⁹. Nell'introduzione delinea un profilo complessivo della produzione novellistica verghiana, da valutarsi, secondo il critico, non come laboratorio dei romanzi, ma come forma autonoma, anzi congeniale in modo particolare al Verga, strettamente legata alla sua difficoltà di dire, e soprattutto di dire in forma di romanzo. L'itinerario artistico del Verga viene visto come una "continua distruzione costruttiva, per via di sperimentazione artistica, e continua presa di coscienza, attraverso lo sperimento artistico ed una caparbia ricerca, dell'impossibilità di restare fedeli ad un programma, senza con ciò sacrificare le contraddizioni del reale" (p. 8). Poiché la realtà sfugge continuamente a una decifrazione, le novelle assumono quindi il valore di strumento più congeniale per afferrare il particolare, di "testimonianza della frammentarietà irrisolta del reale, attraverso lo scorcio simbolico del non-finito" (p. 10). Una tale lettura in chiave novecentesca del Verga tocca di conseguenza anche la sua critica del progresso, progresso che, secondo il Buzzi Maresca, Verga considera come produttore di alienazione rispetto ai valori della vita. Trattando poi delle singole raccolte, il curatore sottolinea l'importanza di *Nedda*, che rappresentò "la scoperta di un'alterità e di una distanza in cui oggettivare impersonalmente dei valori interiori passionali e verginali" (p. 13), che da vicino non potevano resistere. Particolare spazio viene dato, all'interno della raccolta *Primavera*, agli elementi di novità sperimentali rintracciabili in *La coda del diavolo* e ne *Le storie del castello di Trezza*. Passando a *Vita dei campi*, lo studioso mette in rilievo il ruolo fondamentale di *Fantasticheria*, attraverso la quale Verga "arriva a indicare come salvezza il compito della conoscenza reale dell'altro da sé, un altro da sé dove si può ritrovare la misteriosa radice dell'attaccamento alla vita" (p. 21). Tra gli altri motivi che fanno della *Lupa* una novella eccezionale, ricorda anche quello stilistico, poiché essa esprime in pieno la vocazione verghiana allo scorcio, a quelle coltellate che, secondo Bontempelli, riempiono la sua narrazione. Osserva quindi che nella raccolta delle *Rusticane*, annullata la diversità tra "eroi" e "furbi" nella sconfitta di tutti, quasi ogni novella si può identificare con l'abbattimento di un mito, da quello della religione ne *Il reverendo*, a quello della possibilità di sfuggire alla propria condizione ne *La libertà*. Il mondo di *Per le vie*, infine, viene visto popolato di umiliati e offesi: nemmeno qui, tuttavia, come nel mondo di Dostoevskij, manca, pur

¹⁷ S. B. CHANDLER, *The characterization of upper class life in some of Verga's novels*, in "Italica", 61, 1, spring 1984, pp. 108-118.

¹⁸ G. VERGA, *Storia di una capinera*, introduzione e note di G. CARNAZZI, Milano, Rizzoli, 1985. Cfr. anche le osservazioni di G. CAMPAILLA, *Volo di una capinera in gabbia*, già in AA.VV., *I romanzi fiorentini...*, pp. 75-94, e ora in *Mal di luna e altro*, Roma, Bonacci, 1986, pp. 7-25.

¹⁹ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di M. BUZZI MARESCA, Milano, Mursia, 1986.

nella sconfitta, una zona di purezza; zona che viene coperta soprattutto dalla figura femminile. Qui infatti, conclude il critico, emerge un filo conduttore fondamentale nella narrativa verghiana, cioè "la centralità della questione della donna, della cui capacità di fedeltà interiore e dedizione Verga è forse il più grosso e realistico poeta, nell'Ottocento" (p. 27).

Della raccolta *Primavera* si occupa, modificando parzialmente sue precedenti indagini, Carla Riccardi⁴⁰. Ne individua il tema unificante nell'amore, e ne considera la novella *X* come supporto teorico, secondo un itinerario conoscitivo che troverà una risposta definitiva solo in *Don Candeloro e C.i.*. Modello significativo le appare anche il linguaggio della novella, tra accademia e *feuilleton*, pur convivendo in essa tentativi di indiretto libero, che saranno ripresi in *Nedda* e *Primavera*. Se il nume tutelare di *Nedda* è soprattutto il Manzoni, sul piano linguistico, nota la studiosa, questo è il momento della crisi, poiché il racconto "è un ibrido singolare" formato da due componenti, la ricerca di una lingua italiana, e quindi toscana, e quella che tenta di inserire un lessico popolare in una sintassi sgrammaticata. Ma è in *Primavera*, conclude la Riccardi esemplificando, che Verga raggiunge soluzioni mature e originali, cioè quei "tre tipi di discorso indiretto libero che sceglierà come strutture sintattiche portanti della sua narrativa: il coro, il monologo, il ricordo-rimpianto lirico-evocatore" (p. 184).

Ancora su *Nedda* indaga Georges Günter⁴¹, partendo dai giudizi critici più diffusi, con una lettura in parte semiologica; la sua attenzione si appunta sulle sequenze narrative più significative, che egli individua nelle descrizioni. Di queste ricostruisce un messaggio simbolico-esistenziale, soffermandosi soprattutto sulle pagine in cui viene descritto il ritorno di *Nedda* dalla fattoria del Pino.

Della struttura della stessa novella si occupa Hans-Joachim Mollenhauer⁴², chiedendosi se e in che misura *Nedda* possa essere classificata bozzetto, racconto o novella. Si rifà, in questa indagine, alle teorizzazioni sui generi narrativi brevi (tra le altre, a quelle di Paul Ernst e di André Jolles);

⁴⁰ C. RICCARDI, *Verga maggiore e minore*, in "Nuova Antologia", CXIX, 2152, ott.-dic. 1984, pp. 171-186.

⁴¹ G. GÜNTER, *Nedda, ovvero del valore delle descrizioni*, in "Otto/Novecento", X, 5/6, sett.-dic. 1986, pp. 27-43.

⁴² H. J. MOLLENHAUER, *The novella structure of Verga's "Nedda"*, in "Forum Italicum", XVII, 2, fall 1983, pp. 230-245.

tuttavia gli stessi teorici hanno difficoltà a mettere a fuoco chiaramente le caratteristiche tipiche delle narrazioni brevi, e questa incertezza si riflette necessariamente anche su *Nedda*⁴³.

Maria Luisa Patruno vede *Nedda* inserita, per elementi sia tematici che linguistici, in quella linea sperimentale che attraversa la produzione verghiana degli anni Settanta⁴⁴. Osserva anzitutto che i due registri narrativo-stilistici adoperati, quello della descrizione socio-ambientale e quello della partecipazione emotiva alla vicenda, puntano ambedue a mettere in evidenza "la natura conflittuale, ma immodificabile, del rapporto che intercorre fra personaggio e contesto" (p. 116). La figura di *Nedda* si immobilizza quindi nella fissità dei ritmi di lavoro e dei rapporti economici, ed acquista un carattere esemplare. L'alternanza stessa fra lo sviluppo della vicenda e la fissità dello spaccato socio-economico non crea discontinuità di carattere formale ma, precisa l'autrice, costituisce il ritmo unitario del racconto. A buon diritto, allora, *Nedda* si inserisce tra *Tigre reale* e *Eros*, nella fase in cui matura il punto di vista dello scrittore, che si libera dell'ottica appassionata dell'esordio. In *Eros*, poco dopo, si profilerà il disegno, più disincantato, della società borghese del secondo Ottocento; qui il riconoscimento non polemico delle leggi dell'esistenza, la sconsolata accettazione della "triste scienza" (che è del protagonista, al contrario della fede di Adele, la moglie), costituiranno le premesse al realismo futuro.

Angelo Marchese propone, nella seconda parte di un suo volume in cui tratta dei metodi della semiotica letteraria, un'analitica rivisitazione di *Vita dei campi*⁴⁵, che è anzitutto, sulla base delle premesse epistemologiche, uno scavo dei codici di riferimento sottesi ai messaggi. Pur partendo nel suo iti-

⁴³ Anche Francesco SPERA (*Il racconto come frammento*, in AA.VV., *Metamorfosi della novella*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 231-245) colloca l'attività del Verga novelliere nel quadro più vasto della storia del genere bozzetto. Il racconto italiano della seconda metà dell'Ottocento viene in questo caso visto soprattutto come rinuncia al romanzo: condizionato dalla pubblicazione in periodici, dovrà a questa sua collocazione l'eclettismo e l'eterogeneità dei soggetti.

⁴⁴ M. L. PATRUNO, "Nedda" e l'ambiente. La "triste scienza" di Giovanni Verga, in "Lavoro critico", 31/32, genn.-agosto 1984, pp. 77-116 (ora in *Teorie e forme della letteratura verista (Capuana Verga Betteloni)*, Manduria, Lacaita, 1985, pp. 113-144).

⁴⁵ A. MARCHESI, *Il fascino del diverso. Rivisitazione di "Vita dei campi"*, in *Il segno letterario. I metodi della semiotica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1987, pp. 189-266.

nerario dall'esperienza di *Nedda*, considera fondamentale, sulla base delle ricerche filologiche della Riccardi, non il '74, ma il '77. *Vita dei campi* è vista come una raccolta sperimentale, che "si fonda su un'opposizione strutturale assai semplice: quella di un personaggio 'diverso' rispetto alla norma della collettività arcaico-rurale di cui si fa portavoce il narratore anonimo" (p. 206); tra i diversi spiccano l'asociale Jeli, l'emarginato Rosso Malpelo, l'essere demonizzato e sacrilego della Lupa. L'indagine si concentra sulla presenza-assenza dell'autore nel racconto: secondo Marchese non vi è mai regressione dell'autore nella mentalità popolare, anzi "le due prospettive, nonché fondersi, restano distinte e autonome" (p. 208). Analizza (utilizzando anche gli abbozzi) la costruzione narrativa di *Jeli*: ne esce il ritratto di un essere semplice, autentico, tanto che la sua storia coincide con "un *Bildungsroman* impossibile: un racconto, paradossalmente, di deformazione" (p. 220). Utilizza quindi per l'indagine su *Rosso Malpelo* vari codici culturali⁴⁴, e mette in rilievo lo straordinario processo di proliferazione dei sensi del racconto. La constatazione conclusiva è, si può dire, molto significativa: "il senso globale della novella resta problematico perché la metamorfosi del racconto lascia mirabilmente aperte tutte le piste e i relativi codici. Certo, assistiamo qui a un procedimento tipico della narrativa verghiana, lo slittamento semantico, per il quale alcuni aspetti del racconto (ad esempio quello storico-sociale) vengono neutralizzati e riassorbiti in un diverso e più ampio codice di riferimento (ontologico-esistenziale oppure mitico-archetipico)" (p. 238). Il significato della *Lupa* pare al critico da cogliersi all'incrocio problematico di diversi codici di riferimento, nello scontro tra un sapere costituito, e un'istintualità biologicamente irrefrenabile, per cui alla fine "l'immolazione della creatura anomica ribadisce la vittoria ambigua (per l'autore implicito, non per il narratore popolare) del Padre e della sua legge familiare e sociale" (p. 244). Marchese torna infine a riconsiderare l'atteggiamento verghiano nei confronti del mondo paleoagricolo (cercando di mantenere, nella conclusione, tutta la complessità che le varie modalità della ricerca hanno fatto emergere): il mondo contadino non gli pare costituisca per sé (e cita a riprova gli ultimi contributi critici di Masiello) un modello alternativo al corrotto e degradato mondo urbano, tanto che le contraddizioni esistenziali emergeranno anche all'interno

⁴⁴ Cfr., per questa novella, A. MARCHESE, *La metamorfosi del racconto (con un riscontro verghiano)*, in "Humanitas", 3, 1980, pp. 418-446.

della stessa famiglia modello dei Malavoglia. La raccolta risulta, in ultima analisi, un macrotesto *suigeneris*, l'esito di una lotta di individui con la società, ma anche con la natura, che comunica al lettore "un inquietante senso di perplessità, e persino di disagio" (p. 265).

Occupandosi di *Vita dei campi*, Gaetano Ragonese, in una sintetica messa a punto dell'opera verghiana alla luce degli interventi della fine degli anni Settanta, che rimanda a una sua ricerca recente⁴⁵, sottolinea lo scarto immenso tra questa raccolta e l'opera precedente. Giudica tuttavia prioritario considerare l'attività dello scrittore nella sua interezza, senza porre fratture artificiali tra il Verga mondano e quello popolare. Il critico dedica un saggio anche all'abbozzo *Jeli il pastore* (pubblicato per la prima volta dalla Riccardi in appendice a *Tutte le novelle*)⁴⁶, confrontandolo col racconto poi edito. Se nel suo insieme l'abbozzo, narrato in prima persona, senza i freni dell'impersonalità, presenta una forma di realismo più legata a *Storia di una capinera* e a *Nedda*, è da considerarsi un testimone importante del tasso di sperimentazione verghiana. Tanto che, conclude il critico, "le variazioni sentimentali e anche tematiche, certo gusto sentimentale, certo realismo più accentuato se non visivo, la ricerca dei particolari, una programmata attenzione alle cose, danno all'abbozzo, pure nei risultati discordanti, un posto autonomo nei rispetti dello stesso *Jeli il pastore*" (p. 171).

Una lettura strutturale, che individui il modello narrativo di *Rosso Malpelo*, e lo confronti quindi con *Dalfino* di *Terra vergine* di D'Annunzio, è quella offerta da Giuseppe Dalla Palma⁴⁷, il quale fruisce anche di referenti psicanalitici. Il critico enuclea lo "schema a catastrofe progressiva" di *Rosso Malpelo*, che porterà Rosso a rifarsi ossessivamente all'esperienza del padre, fino a ripeterla nella morte: anche personaggi come l'asino o Ranocchio svolgono il ruolo di presaghi della sorte del protagonista. Il *Dalfino* dannunziano risulta, all'analisi, un *collage* di materiali verghiani, poiché vi conflui-

⁴⁵ G. RAGONESE, *Crucialità di "Vita dei campi"*. Premesse, in AA.VV., *Studi di letteratura italiana...*, pp. 395-404; cfr., dello stesso, *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Roma, 1977.

⁴⁶ G. RAGONESE, *Il primo abbozzo di "Jeli il pastore"*, in *Da Manzoni a Fogazzaro. Studi sull'Ottocento narrativo*, Palermo, Società Grafica Artigiana, 1983, pp. 153-171.

⁴⁷ G. DALLA PALMA, *Per Verga e D'Annunzio: modelli narrativi e lettura delle fonti in "Rosso Malpelo" e "Dalfino"*, in "Strumenti critici", XVI, 49, ott. 1982 (ma sett. 1984), pp. 221-245.

scono situazioni tematiche non solo di *Rosso Malpelo*, ma anche di *Jeli il pastore* e di *Cavalleria rusticana*. Il personaggio, in ultima analisi, è intellettualizzato, e il materiale verghiano viene utilizzato, anche sul piano stilistico, per impreziosire un racconto "inevitabilmente orientato verso il sublime" (p. 242).

Disegnando, sulla scorta di indagini narratologiche, una tipologia del finale di un testo narrativo (e fissandolo in quattro modalità: epilogo di svelamento, epilogo di compimento, epilogo straniante, epilogo commentativo), Sergio Blazina⁷⁹ esplora analiticamente i finali delle novelle verghiane, dalle *Storie del castello di Trezza alle Rusticane*, e li rapporta alle teorizzazioni dello stesso scrittore. Osserva che in *Vita dei campi* e nelle *Novelle rusticane* si incontrano "quasi soltanto epiloghi di *compimento* e *stranianti*, pochi finali *commentativi* e nessuno di *svelamento*. Nonostante ciò, le chiuse di queste novelle verghiane raramente ricorrono a un modulo descrittivo; in esse prevalgono invece la mimesi del parlato e le forme del discorso indiretto" (p. 253). Si sofferma soprattutto sulle funzioni che esercita l'epilogo in *Cavalleria rusticana*, concludendo che in questa novella l'epilogo diventa "oltre che una lente di lettura retrospettiva, il regolatore, il perno nascosto e, paradossalmente, il punto di partenza della scrittura novellistica" (p. 255). Analizza infine la parte conclusiva della *Roba*, individuandone il nucleo drammatico non nella morte, "ma nel sopraggiungere della coscienza della sua venuta. L'epilogo 'scopre' qualcosa a cui le pagine precedenti non avevano attribuito dimensione di realtà" (p. 259).

Anna Laura Lepschy, utilizzando terminologie genettiane, esamina due procedimenti narrativi presenti in due raccolte di novelle verghiane, la *prolessi* e l'*analessi*⁸⁰. Con un'indagine minuziosa dimostra che la *prolessi* (che si manifesta con anticipazioni, o con indizi) è maggiormente presente in *Vita dei campi*, mentre l'*analessi*, che rivela particolari sul passato delle vicende, nelle *Rusticane*; fenomeno comprensibile, poiché *Vita dei campi* è più incentrata sui personaggi e sul loro sviluppo, nelle *Rusticane* invece dominano si-

⁷⁹ S. BLAZINA, *L'epilogo e la novella: Verga, D'Annunzio, Pirandello*, in AA.VV., *Metamorfosi...*, pp. 247-282.

⁸⁰ A. L. LEPSCHY, *Aspetti della tecnica narrativa di Verga di "Vita dei campi" e "Novelle rusticane": prolessi e analessi*, in *Narrativa e teatro fra due secoli. Verga, Invernizio, Pirandello*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 25-37 (uscito, in inglese, in "Forum Italicum", XIII, 4, Winter 1979, pp. 454-463).

tuazioni o atteggiamenti, e quindi la tecnica dell'*analessi* "serve a sottolineare i fattori rilevanti" (p. 37). Fanno eccezione sia *Rosso Malpelo* che *Jeli*, in cui agisce, a ribadire l'eccezionalità, la compresenza di ambedue i procedimenti.

Conduce un'analisi sui simbolismi archetipici nella *Lupa* Myriam Y. Jehnson⁸¹. Sulla scorta di Jung e Neumann, osserva che la novella, che attinge al suo carattere di universalità per coinvolgere, anche inconsciamente, il lettore, allude al mito di Demetra, ai riti di fecondità, alla simbologia mortuaria a essa legati. Interpreta in questa luce, tra l'altro, l'uso dei colori nel testo narrativo, e la sua struttura ciclica⁸².

8. Passiamo ora di nuovo ai *Malavoglia*. Come è ovvio, il centenario dell'81 ha incrementato il già nutritissimo settore critico dedicato al romanzo. Molti saggi hanno dato corpo ai già citati *Atti* del convegno catanese, che risultano notevolmente interessanti per ascendenze e applicazioni metodologiche originali (diffusa è, per esempio, e mai banalmente, la lezione bachtiniana). Tuttavia se ne accennerà qui solo se raccolti successivamente in volumi autonomi.

Francesco Nicolosi raccoglie nel volume già ricordato il contributo *Coscienza socio-etica della realtà nei "Malavoglia"*⁸³, in cui, accettando le analisi di Baldi e Luperini, sottolinea come la costante assunzione di un'ottica "straniata" istauri un vero rapporto di opposizione dialettica tra la visione della vita dei *Malavoglia* e il punto di vista della società di Trezza. Paolo Mario Sipala apre una sua raccolta (che ripubblica, rielaborati, articoli usciti precedentemente) con il saggio *Il romanzo di "Ntoni Malavoglia"*⁸⁴, dedicato a da-

⁸¹ M. Y. JEHNSON, *Verga's La Lupa: a Study in Archetypal Symbolism*, in "Forum Italicum", XVII, 2, Fall 1983, pp. 196-206.

⁸² Ampio spazio a una lettura archetipica della *Lupa* viene dato da G. L. LUCENTE, *The Narrative of Realism and Myth. Verga, Lawrence, Faulkner, Pavese*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981.

⁸³ F. NICOLOSI, *Coscienza socio-etica della realtà nei "Malavoglia"*, in *Verga tra De Sanctis...*, pp. 105-125 (già in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti, ..., pp. 401-419).

⁸⁴ P. M. SIPALA, *Il romanzo di "Ntoni Malavoglia e altri saggi"*, Bologna, Patron, 1983; Id., *Due vite parallele: "Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu"*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti..., pp. 301-311; *Il romanzo di "Ntoni Malavoglia"*, in "Italianistica", XI, 1, genn.-apr. 1982.

re risalto alla figura del giovane 'Ntoni. Seguendo una radicata tradizione critica che è sempre stata attratta dalla vistosità del ruolo di 'Ntoni, lo studioso lo considera personaggio-commutatore, spia della presenza nel testo dell'autore. Nel successivo articolo⁷⁶ Sipala tenta una quantificazione (rapportata ai valori odierni) dei beni dei Malavoglia e del loro debito, il quale assume nel romanzo una significazione etico-sociologica determinante. L'analisi è tesa a ricondurre la tradizionale "lettura di poesia" alla "concezione che regge e governa il romanzo della sua unità, cioè la condizione economica e storica di una comunità siciliana tra il 1863 e il 1872" (p. 41).

Ispirato alle teorie freudiane e a ricerche bachelardiane è invece il saggio di Norbert Jonard, *La famille et les relations familiales dans l'oeuvre de G. Verga*⁷⁷, che analizza appunto i rapporti familiari nell'opera verghiana (ovviamente buona parte del lavoro è dedicata ai *Malavoglia*). Esso sembra ridimensionare fortemente quel ruolo antagonistico nei confronti della società che - si è appena accennato - è stato attribuito a 'Ntoni Malavoglia. Il critico, allargando sue ricerche precedenti⁷⁸, insiste sul ruolo che la figura materna, sempre ambivalente, gioca nell'immaginario verghiano, e di conseguenza nella sua opera. Si sofferma, a differenza della quasi totalità della critica, sul personaggio della Longa, "madre buona", poiché il ruolo di "madre cattiva" nel romanzo è delegato soprattutto alla natura. Analizzando quindi il personaggio di 'Ntoni, suppone che la sua disfatta sia originata sia da pressioni esterne che da pressioni interne, poiché, se egli non ha resistito ai richiami della città, è stato sicuramente anche a causa della sua debolezza di carattere. Il critico conclude la sua breve indagine (corroborata da pertinenti riscontri testuali anche sul *Mastro*) individuando le cause della crisi della famiglia, così come appare nella produzione verista, in una crisi d'autorità che si manifesta attraverso la destituzione, o la scomparsa del padre.

⁷⁶ P. M. SIPALA, *Economicità e moralità, poesia e storia nei "Malavoglia"*, in *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia...*, pp. 33-44.

⁷⁷ N. JONARD, *La famille et les relations familiales dans l'oeuvre de G. Verga*, in "Italiistica", XV, 1, gen.-apr. 1986, pp. 25-48.

⁷⁸ N. JONARD, *Les romans de jeunesse de Verga. Influences ou confluences*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", XX, 1, 1967, pp. 5-26.

Anche Franco Petroni apre un suo articolo, *Il linguaggio negato. Saggio sui Malavoglia*⁷⁹, sostenendo la necessità di mettere in evidenza, nelle indagini malavogliesche, le modalità dei rapporti tra i personaggi, soprattutto all'interno del nucleo familiare protagonista. Indagando in questa direzione, afferma che le responsabilità delle sventure dei Malavoglia sono attribuibili in primo luogo a padron 'Ntoni, il quale, se all'esterno della famiglia è un "povero vecchio", all'interno agisce come il despota che impone la norma (anche se egli stesso vi è costretto, poiché altrimenti si cade nella degradazione totale). La vicenda del romanzo si sviluppa quindi dalla tensione tra due diverse coppie d'opposti, quella, palese, tra famiglia Malavoglia e Trezza, e quella, più sottile, che non viene smascherata dal narratore, tra padron 'Ntoni e i nipoti. L'aspirazione dei nipoti alla felicità deve di necessità essere negata: per questo, il depositario della parola nel romanzo è padron 'Ntoni, gli altri sono condannati all'autorepressione e al silenzio.

Ruth Caldwell⁸⁰, rifacendosi alle ricerche di Spitzer e Sørensen, cerca di dare una risposta all'interrogativo cruciale del romanzo, quanti e quali siano i narratori, e ribadisce quali difficoltà si incontrino a distinguere tra discorso obiettivo e quello pseudobiettivo. Uno dei risultati stilistici più vistosi risulta comunque l'isolamento dei Malavoglia rispetto al coro, una delle voci del romanzo. La storia non è infatti raccontata solo dal narratore corale, ma vi è una molteplicità di punti di vista che danno l'impressione di una realtà frammentata. Poiché il lettore è portato dalla narrazione a simpatizzare con la famiglia, egli interpreterà quindi la vicenda attraverso gli occhi di quest'ultima.

Nella raccolta già citata la Lepschy offre una stringata lettura delle strutture portanti del capitolo 2° del romanzo⁸¹; costituito principalmente da dialoghi, il capitolo è divisibile in quattro parti, cui la Longa fa da filo conduttore. Individuati i temi e i personaggi delle quattro sezioni nelle loro interazioni, le tecniche con cui vengono presentate le informazioni, l'autrice rileva come l'apparente disorganizzazione del capitolo nasconda una solida struttura, come

⁷⁹ F. PETRONI, *Il linguaggio negato. Saggio sui "Malavoglia"*, in "L'ombra d'Argo", III, 7-8, 1986, pp. 40-53.

⁸⁰ R. CALDWELL, *Narrative Voices in "I Malavoglia"*, in "Forum Italicum", XVII, 2, Fall 1983, pp. 144-51.

⁸¹ A. L. LEPSCHY, *I Malavoglia, capitolo II: struttura e temi*, in *Narrativa e teatro...*, pp. 39-54 (già, in inglese, in "Stanford Italian Review", I, 1979, pp. 133-143).

il dialogo sia strettamente connesso con gli eventi successivi, tanto che, conclude, è un ottimo esempio di un'opera d'arte che sembra "fatta da sé", "ma sotto la cui spontaneità si avverte il fermo controllo esercitato da Verga sul suo materiale" (p. 54).

Vitilio Masiello, una delle voci che diedero vita, intorno al '70, al caso Verga, è presente in questo quinquennio con due saggi. Uno, "I Malavoglia" e la letteratura europea della rivoluzione industriale⁸², riprende in esame la radicale critica al progresso attraverso il punto di osservazione dei Vinti, così come appare nella prefazione ai *Malavoglia*, anche in quella inedita, espressione ambedue di un rifiuto della dimensione 'urbana' del vivere. Per cui il Masiello, pur modificando parzialmente le sue precedenti interpretazioni, legge i *Malavoglia* come il luogo simbolico di antagonismi alla storia presente, in una prospettiva 'altra'; essi risultano allora "la storia di una necessaria inevitabile sconfitta, che relega nella dimensione del mito o recupera a livello di nostalgia o di utopia la prospettiva perdente" (p. 121), espressione quindi sempre, in questa fase, di anticapitalismo romantico. Il mito stesso, ricorda Masiello, è tuttavia intriso di negatività: "i *Malavoglia* appaiono così come il romanzo che del mito arcaico-patriarcale opera una straniata revisione critica, celebra l'epicidio; come espressione, dunque, del logoramento e della crisi dell'anticapitalismo romantico" (p. 130). E in questa prospettiva acquista luce diversa anche per lui la figura di padron 'Ntoni, eroe problematico (in senso post-lukácsiano e goldmanniano), "protagonista di una ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato" (p. 139).

Tagliato per una fruizione strettamente scolastica, e tuttavia significativo, anche per individuare le tendenze attuali e la loro penetrazione nell'arattissimo campo dei manuali, è il volume di Massimo Romano, *Come leggere "I Malavoglia" di Giovanni Verga*⁸³. Su quale aspetto si concentri soprattutto l'attenzione del Romano, emerge dall'introduttivo profilo biografico, dove si dichiara nettamente come la preoccupazione di Verga scrittore sia "essenzialmente stilistica". È soprattutto in questa chiave che viene indagato il romanzo, con un linguaggio spesso bachtiniano, secondo le categorie nar-

ratologiche note, in cui acquistano rilievo gli artifici stilistici, la fruizione dell'oralità, nel quadro di un modello di scrittura sperimentale⁸⁴.

9. In occasione del centenario delle *Rusticane* un gruppo di studiosi ha affrontato, per iniziativa di Carmelo Musumarra, la lettura di una singola novella; raccolte poi in volume⁸⁵, costituiscono nel loro insieme, attraverso

⁸² Accenno qui, anche se il settore meriterebbe un'indagine accuratissima, ad alcune edizioni scolastiche commentate dei *Malavoglia*: G. V., *I Malavoglia*, a cura di C. MUSUMARRA, Brescia, La Scuola, 1984 (ogni capitolo del romanzo è seguito da una Nota critica, frutto della lunga e fertile attività dello studioso catanese); G. V., *I Malavoglia*, a cura di S. GUGLIELMINO, Milano, Principato, 1985 (nell'introduzione, chiara e aggiornata, il curatore dichiara di voler "fornire gli strumenti per passare da una valutazione prezzatamente contenutistica ad una che tenga il debito conto dell'operazione formale" (p. X). Ogni capitolo infatti si avvale di una ricchissima *Integrazione*, che aiuta la lettura con osservazioni, spessissimo originali, sulle tecniche narrative e sul ruolo dei personaggi); G. V., *I Malavoglia*, a cura di F. CUCCO, Milano, edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1986 (ricca di rimandi al manoscritto originale, corredata da *Appendici* documentarie e da *Schede* di analisi, in cui si dosano competenze narratologiche e filologiche, traduce la "storia di un testo" in modello didattico); G. V., *I Malavoglia*, a cura di A. SERONI, Firenze, Sansoni, 1987 (corredata da un'ampia introduzione, e da sei *Documenti* che contribuiscono alla conoscenza storica del romanzo).

Tra gli strumenti di orientamento complessivo è da aggiungere l'agile profilo di G. MAZZACURATI, *Verga, Materiali per lo studio della letteratura italiana*, Napoli, Liguori 1985. L'autore, utilizzando competenze già note (cfr. G. MAZZACURATI, *Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi della "Lupa"*; *La bilancia di "Libertà" ovvero della rotazione imperfetta*, in *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 142-175, 176-216; ID., *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Aut., pp. 163-179), ricostruisce le tappe dell'attività dello scrittore nel quadro culturale e politico italiano, documentando il profilo con ampi brani commentati delle opere (da segnalare il confronto tra le redazioni del 1888 e del 1889 del capitolo ultimo del *Mastro-don Gesualdo*). Segnalo infine nel settore spinosissimo delle traduzioni malavogliesche una traduzione in lingua spagnola: G. V., *Los Malavoglia*, edición de M. T. NAVARRO, Madrid, Cátedra, 1987. Preceduta da un'ampia e aggiornata introduzione della stessa Navarro, che dà notizie anche della tradizione verghiana in Spagna, e dedica alcune pagine ai criteri seguiti per la traduzione, è corredata da numerose note linguistico-esplicative.

⁸³ AA.VV., *Novelle rusticane di Giovanni Verga (1883-1983)*, a cura di C. MUSUMARRA, Palermo, Palumbo; 1984 (comprende: P. MARLETTA, *Il Reverendo*, pp. 7-17; M. TROPEA, *Cozz'è il Re*, pp. 19-30; G. CAPONETTO, *Don Licciu Papa*, pp. 31-46; S. LO NIGRO, *Il Mistero*, pp. 47-56; L. REINA, *Malaria*, pp. 57-74; G. FINOCCHIARO CIRIBRRI, *Gli orfani*, pp. 75-88; P. MAZZAMUTO, *La roba*, pp. 89-100; F. GIOVIALE, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, pp. 101-119; G. SAVOCA, *Pane nero*, pp. 121-133; A. DI GRADO, *I galantuomini*, pp. 135-150; P. M. SIPALA, *Libertà*, pp. 151-161; C. MUSUMARRA, *Di là del mare*, pp. 163-172).

⁸¹ V. MASIELLO, "I Malavoglia" e la letteratura europea della rivoluzione industriale, in *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 101-141.

⁸² M. ROMANO, *Come leggere "I Malavoglia" di Giovanni Verga*, Milano, Mursia, 1983.

analisi di carattere sia linguistico-stilistico che narratologico e storico-sociologico, un ricco contributo alla conoscenza delle *Rusticane*. Accenniamo qui, per necessità, solo ad alcune di esse. Secondo Sebastiano Lo Nigro, *Il Mistero* è una novella tutta giocata su due registri linguistico-espressivi, quello del bozzetto veristico, e quello del dramma esistenziale, per cui *Il Mistero* diventa "la rappresentazione del destino umano, che si risolve in una vicenda ciclica di nascita e di morte" (p. 51). Una lettura in chiave stilistico-narratologica è quella esercitata su *Malaria* da Luigi Reina, che rileva come la *fabula* della novella sia tutta costruita sulla contraddizione di fondo tra la feracità del suolo e l'insalubrità atmosferica; il metodo scientifico determinista si applicherà alla prima componente, la seconda si risolverà in un *a-priori* tragico e insondabile. Anche Pietro Mazzamuto, ripercorrendo le pagine della *Roba*, vi trova la conferma di un dualismo verghiano, essendo lo scrittore un intellettuale "deterministicamente inchiodato al corso fatale degli eventi umani e romanticamente proteso a romperne il contesto o ad accettarlo nella sua dimensione di minore rischio e di maggiore sicurezza" (p. 90). Questo dualismo si rifletterà, attraverso un montaggio scenico e figurativo, nella costruzione di Mazarò (personaggio insieme gigante e nano), con esiti finali di un grottesco oggettivo. Fernando Gioviale valuta la centralità dell'animalesco nella *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, come segno dell'eclissi dell'umano; partendo da queste premesse la novella gli appare, sulla scorta di teorizzazioni della scuola formalista, un intensissimo apologo moderno. I temi della scrittura come esorcizzazione della morte, e della vergogna del galantuomo come indecifrabile senso di colpa dominano la lettura freudiana che Antonio Di Grado offre de *I galantuomini*. Carmelo Musamarra conclude infine la serie ricordando quanto *Di là del mare* sia rivelatrice dei più segreti valori della narrativa verghiana, narrativa che nasce appunto dalla contrapposizione dei due mondi che la nave della novella tocca, di qua e di là del mare.

Le funzioni dei personaggi dell'ultima novella delle *Rusticane*, *Di là del mare* (novella con la quale la raccolta raggiunge la rappresentazione di un'ampia gamma sociale), sono analizzate anche da A. L. Lepschy⁸⁶. Come per *Nedda* e per *Fantasticheria*, sono introdotti, in una storia interna, lo scrittore e i personaggi: analizzando i procedimenti narrativi delle novelle sulle tracce

⁸⁶ A. L. LEPSCHY, *Pirandellismo verghiano: "Di là del mare" e il mondo dello scrittore*, in *Narrativa e teatro...*, pp. 9-23.

della linguistica chomskiana, la studiosa dimostra che, a differenza che in *Nedda* e in *Fantasticheria*, dove i personaggi della storia interna sono descritti come persone reali e conosciuti al narratore (quindi con atteggiamento pirandelliano), in *Di là del mare* i personaggi sono presentati come creazioni della fantasia dello scrittore, e ritornano nel testo, invecchiati o morti rispetto alla loro vita nelle novelle. A differenza di altri critici, la Lepschy considera determinante in questa novella "il contrasto fra la transitorietà del reale e la permanenza della creazione artistica" (p. 21), per l'esaltazione che viene così attribuita alla parola scritta.

Carmelo Spalanca tratta delle *Novelle rusticane*⁸⁷ (soffermandosi soprattutto su *La roba* e su *Gli orfani*), come di un momento in cui il realismo dell'autore si fa più attento e puntuale. Quest'ultima novella gli appare esemplare, per lo stravolgimento di valori, originato da una logica economica ferrea, che lo domina. Un tale ribaltamento etico-sociale risulta evidentissimo anche in *Pane nero*. Il critico analizza poi le caratteristiche più salienti delle altre novelle; mette in risalto, utilizzando sia categorie narratologiche che coordinate storico-sociali, il sempre maggior scarto ironico tra narratore e personaggio, che porterà il narratore alla drammaticità espressionistica di *Mastro-don Gesualdo*.

Si occupa della raccolta *Per le vie* Pio Fontana⁸⁸, di cui vede una sorta di preludio nella prosa *I dintorni di Milano*. La scelta del titolo è il segno di un riaffiorare della tematica della 'fantasticheria', legata al Verga *flâneur* della prefazione rifiutata dei *Malavoglia* (analizzata in passato in un noto saggio di Asor Rosa). Il Fontana sottolinea soprattutto la solitudine dei personaggi della raccolta, il carattere di cronaca che assumono qui i testi veristi, da *I camerati* all'*Ultima giornata*, nei quali domina quel ritratto di un mondo alienato che genererà a sua volta la visione del *déracinement* di *Mastro-don Gesualdo*. A questa interpretazione hanno dato ampio materiale le indagini della Riccardi⁸⁹.

⁸⁷ C. SPALANCA, *Dal mito alla storia: le "Novelle rusticane" del Verga*, in "Canadian Journal of Italian Studies", VI, 24-25, 1983, pp. 189-232.

⁸⁸ P. FONTANA, *Le novelle milanesi del Verga, tra "Fantasticheria", mito e realtà*, in "Verisants", 4, 1983, pp. 119-135.

⁸⁹ Cfr. C. RICCARDI, *Gli abbozzi del "Mastro-don Gesualdo" e la novella "Vagabondaggio"*, in "Studi di Filologia Italiana", XXXIII, 1975, pp. 265-392; *Introduzione all'ediz. critica di Mastro-don Gesualdo*, Milano, Fondazione Mondadori, 1979.

La lettura de "L'ultima giornata" di G. Verga, di Marcello Strazzeri⁸⁸, inquadra il racconto come 'microstoria' nell'ambito di una marginalità urbana. La progressiva messa a fuoco del caso, attraverso un'analisi indiziaria affidata al lettore, viene permessa, nota il critico, dall'artificio della regressione. Egli infine osserva, a proposito della chiusa del racconto, come la vanità dello stridere del grillo, nell'ottica anticapitalistica e regressiva del Verga, simboleggi "la presa d'atto dell'ineluttabilità di un progresso che relegava ai margini l'intellettuale umanista portatore di valori ormai estranei alla logica di sviluppo del capitalismo moderno" (p. 109).

Occupandosi della trasformazione di una novella di *Per le vie* nel dramma teatrale *In portineria*, Rita Verdirame⁸⁹ tratta delle difficoltà verghiane di realizzazioni drammatiche (cfr. l'incompiutezza dell'*Onore*, della *Commedia dell'amore*, del *Mistero*), dovute sia alle sue ben note convinzioni sul genere drammatico come genere inferiore che a carenze nella strutturazione dell'intreccio, soprattutto per stereotipia di personaggi. Questo spiega, in parte, lo scacco di *In portineria*, opera fallita, secondo la Verdirame (che lo esemplifica analizzando le didascalie del testo, il linguaggio della protagonista), proprio nella sua specificità di opera teatrale, per la mancanza di azione. A ciò deve aggiungersi, conclude, la collocazione socio-ambientale, che non corrispondeva al gusto della società frequentatrice dei teatri.

10. Passiamo al *Mastro-don Gesualdo*. Una guida alla lettura del romanzo è offerta da Massimo Mezzananza⁹⁰, che considera anzitutto necessario inquadrare la vicenda letteraria verghiana nel contesto storico-sociale, nonché letterario, dell'età sua; accenna quindi alla vita dello scrittore. Trattando poi del *Mastro*, mette in risalto l'importanza degli studi sulle diverse fasi dell'opera, nel passaggio dalla prima alla seconda redazione; utilizza infatti il materiale storico-filologico relativo al romanzo, e lo considera "assai importante anche in sede di interpretazione dell'opera" (p. 25). Facendo riferi-

mento alle ricerche della Riccardi, sottolinea le linee di cambiamento lungo le quali si struttura l'edizione in volume. Mette in rilievo, analizzandole capitolo per capitolo, le tecniche narrative peculiari del romanzo, in rapporto ai personaggi: dal valore innovativo rappresentato dalla tecnica della descrizione fondata sulla deformazione espressionistica dei tratti fisici dei personaggi, alla fondamentale tecnica dell'ellissi, alla costante dell'alternarsi del tono lirico con quello realistico, al rapporto tra il tempo della storia e quello della narrazione. Commenta infine globalmente il romanzo, visto nell'intreccio concreto tra il momento linguistico-tecnico e quello ideologico-morale.

Pio Fontana si occupa del clima di universale decadenza che caratterizza la fine di Gesualdo nell'ultimo capitolo del romanzo⁹¹, inquadrandolo nel tema del mondo rovesciato. L'analisi procede ponendo attenzione alle varianti degli abbozzi del romanzo, sia per esempio per quanto riguarda l'episodio di Mangalavite, o per le pagine conclusive, per capire le quali lo studioso considera più importanti le varianti del manoscritto del 1899, che quelle della pubblicazione in rivista.

Il tema della malattia nel *Mastro* è affrontato da Ernest Fontana⁹², che distingue anzitutto le modalità con cui le malattie vengono descritte nei romanzi naturalisti, e quelle che utilizza Verga. Dallo scrittore infatti non vengono delineate secondo procedimenti scientifici, poiché non possono essere isolate, ma dominano ovunque (a questo proposito il critico ricorda *Malaria*). Per ciò anche il cancro di Gesualdo non è presentato clinicamente, ma solo dal punto di vista del malato: malattia incurabile, così come la tubercolosi di don Diego Trao, diventa metafora della società feudale siciliana.

Anche Enrico Ghidetti, in *Immagini della follia nella narrativa italiana del secondo Ottocento*⁹³, ricorda brevemente la patologia della famiglia Trao, resa dal Verga con tratti espressionistici e cupi. Personaggio emblematico pare al Ghidetti soprattutto Bianca, in cui affiorano i tratti ereditari sia della malattia fisica che di quella mentale. Il caso della degenerazione dei tre fratelli

⁸⁸ P. FONTANA, *Mastro-don Gesualdo e la poetica del "finimondo"*, in "Otto/Novecento", IX, 5/6, set.-dic. 1985, pp. 143-157.

⁸⁹ E. FONTANA, *The diseases of Verga's "Mastro-don Gesualdo"*, in "Forum Italicum", XVII, 2, 1983, pp. 164-175.

⁹⁰ E. GHIDETTI, *Immagini della follia nella narrativa italiana del secondo Ottocento*, in *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 57-84.

Trao, nel suo complesso, risulta paradigmatico del destino della classe aristocratica⁹⁶.

11. In *Il romanzo di Ginevra ne "I ricordi del capitano d'Arce*, Sipala tratta brevemente della raccolta del 1891⁹⁷, riconoscendo al suo interno una frattura tra le novelle precedenti e gli ultimi tre racconti, che gli appaiono coesi tanto da costituire un romanzo breve, "Il romanzo di Ginevra". Presoché contemporanei alla prima stesura pubblicata di *Mastro-don Gesualdo*, i racconti vanno quindi visti come la continuazione del "romanzetto" di Isabella Trao, cioè come anticipazione e prefigurazione dell'incompiuta *Duchessa di Leyra*.

Della *Duchessa di Leyra* si occupa, con la consueta originalità, Sergio Campailla ne *La pelle della Duchessa*⁹⁸, dandone anzitutto le generalità: per Campailla, a differenza che per Ghidetti e per Fontana, la Duchessa è indiscutibilmente figlia di Bianca Trao e del baronello Nini Rubiera. Così che la storia verghiana si costruisce sempre per via subalterna, di bastardi, perché tale sarà anche la nascita dell'Onorevole Scipioni. Il critico ricorda quindi come il Verga, secondo una famosa lettera al Rod, non potesse non mettersi nella pelle dei suoi personaggi: il romanzo rimarrà incompiuto per la coscienza estetica verghiana, che sceglierà una rinuncia totale fino all'autocensura. Analizzando il superstito capitolo primo della *Duchessa*, il critico conclude osservando che ormai la massa è diventata 'marmaglia': se lo scrittore non può più concederle la sua pietas, d'altra parte la classe al potere non ha la sua simpatia; da qui "si effonde un'aggressività, insostenibile a tempi lunghi" (p. 101).

⁹⁶ Il Ghidetti ha inoltre procurato, alle soglie del centenario, un'edizione commentata (G. V., *Mastro-don Gesualdo*, a cura di E. GHIDETTI, Milano, Principato, 1987), la cui introduzione, che segue le coordinate critiche già fissate dallo studioso, si distingue per la minuziosa ricostruzione biografica. Ogni capitolo è seguito da una *Integrazione* orientativa, che analizza le situazioni narrative e il ruolo dei personaggi. Una precedente edizione commentata del romanzo era stata curata da S. GUGLIELMINO (Milano, G.U.M., 1984).

⁹⁷ P. M. SIPALA, *Il romanzo di Ginevra ne "I ricordi del capitano d'Arce"* in *Il romanzo di Ntoni Malavoglia...*, pp. 45-53.

⁹⁸ S. CAMPAILLA, *La pelle della Duchessa*, in *Mal di luna...*, pp. 93-102 (recensito da R. SALSANO, *Critica verghiana: una recente proposta*, in "Otto/Novecento", XI, 3/4, maggio-agosto 1987, pp. 181-188).

Sergio Cristaldi tratta di una novella appartenente alla fase estrema della produzione verghiana: *La caccia al lupo*⁹⁹, mettendone a fuoco i campi metaforici e le costanti stilistiche. Nella novella domina, a partire dal titolo, l'accostamento uomini/animali, così come l'ambiente in cui si svolge coincide con una trappola. La metafora animalesca, nel testo, viene innescata dal marito tradito, Lollo, in un gioco strettissimo tra lettera e metafora. L'attenzione al problema del male rimanda, per il critico, al modello dostoevskiano. Confrontando quindi le tre stesure della *Caccia*, egli nota una sempre maggiore caratterizzazione delle metafore animalesche e del ruolo del marito vendicatore. Il rifacimento teatrale omonimo invece, in cui avviene l'erosione dell'immagine zoomorfa, non pare al Cristaldi (che ne confronta minutamente i passi) che abbia raggiunto il livello artistico della novella, superiore tuttavia alla coeva *Caccia alla volpe*.

12. Dopo gli ampi saggi di Romano Luperini e di Carmelo Musumarra sui legami tra l'opera verghiana e la cultura italiana posteriore¹⁰⁰, sono da registrare poche ricerche parziali. Frank I. Caldarone¹⁰¹ rintraccia nell'opera di Federico De Roberto temi in base ai quali lo scrittore continuò coi romanzi sugli Uzeda il ciclo interrotto dei Vinti. Indaga pertanto il tema del testamento in *Mastro-don Gesualdo* (estremo atto di volontà che il protagonista non riuscirà a dettare, perdendo definitivamente le sue battaglie) e nei *Viceré*, dove invece il testamento scritto crea una serie di liti che costituiscono il nucleo narrativo da cui si sviluppa la vicenda. La linea evolutiva porterà dalla fedeltà alla parola dei *Malavoglia* alla necessità di atti notarili e documenti scritti del *Mastro*. "L'altro passo, quello compiuto da De Roberto", conclude il critico, "sarà la falsificazione o l'annullamento del documento" (p. 272).

Emérico Giachery ritorna brevemente sui luoghi in cui sono rintraccia-

⁹⁹ S. CRISTALDI, *Verga tra narrativa e teatro: "La caccia al lupo"*, in "Annali della Fondazione Verga", 1, 1984 (ma 1985) pp. 133-171.

¹⁰⁰ Cfr. R. LUPERINI, *"Malavoglia" nella cultura letteraria del Novecento*, in AA.VV. *I Malavoglia*, AII..., II, pp. 773-810; C. MUSUMARRA, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola, 1981.

¹⁰¹ F. I. CALDARONE, *Federico De Roberto continuatore dell'opera verghiana; il tema del "testamento"*, in "Italia", 64, 1, Spring 1987, pp. 263-277.

bili precorribenti della problematica esistenziale pirandelliana, tanto da non poter assolutamente affermare, con Dominique Fernandez, che Verga sia del tutto estraneo al filone fecondo della linea Pirandello-Brancati-Sciascia¹⁹².

Una ricerca sul riaffiorare di tematiche tipicamente verghiane in scrittori siciliani contemporanei (Vittorini, Lampedusa, Bonaviri, D'Arrigo, Consolo) è quella che offre Raimondo Barone¹⁹³. Il tema del mare, la casa, il paesaggio, il mondo contadino e nobiliare, l'idea di libertà, ecc., sono considerati modelli archetipici che, per adesione o per contrasto, fanno di questi scrittori "degli alunni del Verga".

13. Passiamo ora al teatro. In un contributo sui drammi *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, e *Dal tuo al mio*, Giorgio Barberi Squarotti¹⁹⁴ indaga i motivi di quella che a lui appare, nel passaggio della narrativa verghiana alla forma teatrale, una riduzione di intensità e di grado. La convenzione teatrale e le sue regole rigide, nota il critico, costringono *Cavalleria rusticana* a toccare le opposte sponde del folklore e del teatro borghese. Anche il linguaggio viene investito da queste costrizioni, perché "il linguaggio teatrale, con cui Verga si trova a dover fare i conti, è un linguaggio che non ammette il vero e proprio parlato, ma una finzione di parlato" (p. 11); d'altra parte non è possibile l'ambiguità delle situazioni, che possono invece essere oggetto della rappresentazione narrativa. Nella *Lupa* si arriva allo stesso risultato, ma con mezzi diversi: l'eccezionalità scandalosa della situazione passionale

¹⁹² E. GIACHERY, *Tra Verga e Pirandello*, in "Versants", 5, 1983, pp. 131-137. Cfr. anche S. CAMPAILLA, *Il verismo e Pirandello*, ora in *Mal di luna...*, pp. 121-133, che considera il peso dell'esperienza verghiana in Pirandello partendo dallo scritto *Prosa moderna* del 1890, dal confronto tra il *Discorso* in onore di Verga pronunciato nel '20 e quello riproposto alla Accademia d'Italia nel '31, in occasione del cinquantenario dei *Malavoglia*.

¹⁹³ R. BARONE, *Verga nella narrativa siciliana del Novecento da Vittorini a Consolo*, in "Problemi", 68, sett.-dic. 1983, pp. 252-265. Dei rapporti tra Verga e scrittori del Novecento si è occupata anche R. VERDIRAME, *Tozzi e Verga: varianti nella tecnica narrativa del ritratto*, in *L'avventura di "Tigre Reale"*..., pp. 73-96 (già in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti..., II, pp. 827-843); nello stesso volume (pp. 97-115) ha raccolto un saggio sugli influssi verghiani in scrittori e intellettuali degli anni Trenta, *Verga negli anni Trenta: esempi di lettura*, in cui si sofferma soprattutto sulla figura di Antonio Aniante, e sul suo combattuto confronto col grande conterraneo.

¹⁹⁴ G. BARBERI SQUAROTTI, *La realtà a teatro: Verga*, in AA.VV., *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, Tirrenia, 1985, pp. 9-24.

viene esteriorizzata nel linguaggio attraverso "l'esasperazione esclamativa", con esiti di eccesso patetico, al di fuori della verosomiglianza stessa. Osserva infatti lo Squarotti: "L'esclamatività denota un'intenzione segreta dell'autore: quella di mettere come fra virgolette le battute della Lupa e di Mara, in modo da indicarne subito il carattere di eccezionalità, di uscita totale dalla norma, collegata con l'idea del mondo contadino siciliano come quello della violenza più esasperata, della passionalità che oltrepassa ogni limite, ma nel linguaggio prima che nella realtà" (pp. 17-18). Più efficace appare allora *Dal tuo al mio*, poiché rimane giacosianamente nei termini della tradizione del linguaggio e del taglio delle scene del dramma borghese: unico scampo al teatro verista, conclude il critico, rimane solo il dialetto di Bertolazzi, di Dossi, di Bersezio e di Gallina.

Anna Barsotti torna a occuparsi del dramma *Dal tuo al mio*¹⁹⁵ (risultato di una tensione verso una formalizzazione tragico-mitica, in singolare sintonia coi nuovi tempi letterari), e della sua traduzione narrativa. Confrontando le due opere nel loro svolgimento, l'autrice giudica Verga tanto più abile nella tecnica drammaturgica (mediante l'apporto fondamentale delle didascalie), da risultare di gran lunga migliore la forma teatrale rispetto alla romanzesca. Importante, per questo giudizio, la conclusione del dramma, che "conserva nei confronti dell'attesa dello spettatore qualità di *suspence* che vengono meno nella conclusione patetica del romanzo" (p. 288).

Ha infine raccolto tutta l'opera teatrale verghiana, compresi alcuni frammenti, i libretti d'opera e un'appendice di sceneggiature cinematografiche, Gianni Oliva¹⁹⁶. Nell'introduzione ricorda, sulla scorta delle indagini sviluppate intorno agli anni Settanta e dei carteggi recentemente venuti alla luce, i saldi legami tra il teatro verghiano e la problematica socio-culturale del suo tempo (cfr. per *Cavalleria rusticana*, l'influenza delle teorie zoliane; per *In portineria*, quella "fase del verismo che anticipa, almeno esteriormente, i modi di fruizione del teatro intimista" (p. XLVI); i compromessi col pubblico borghese resi evidenti dalla *Lupa*). Sottolinea poi l'importanza del recupero de-

¹⁹⁵ A. BARSOTTI, *Sul dramma verghiano "Dal tuo al mio"*, in "Problemi", 71, sett.-dic. 1984, pp. 271-288.

¹⁹⁶ G. VERGA, *Teatro*, con introduzione, note e apparato di G. OLIVA, Milano, Garzanti, 1987.

gli inediti¹⁸⁷ per una ricostruzione globale dell'attività artistica verghiana: anche questi frammenti, infatti, ribadiscono l'intima necessità dell'autore di rappresentare diverse condizioni della scala sociale. A commento dell'appendice di testi cinematografici (uno dei soggetti, quello di *Caccia al lupo*, conservato a Catania, è inedito) Oliva ricorda, sulla base delle indagini già rammentate, le tappe dei rapporti dello scrittore col cinema, la diffidenza del Verga per questa arte, anche se la collaborazione, attraverso Dina di Sordevolo e per motivi economici, fosse fitta, e Verga accettasse di adattare i soggetti con un taglio cinematograficamente abile.

14. Torniamo ora, sulla scorta del bilancio critico affrontato nel 1986 da Vitilio Masiello¹⁸⁸, a uno sguardo d'insieme. Le stagioni critiche precedenti all'attuale, ricorda Masiello, sono segnate da una vistosa interferenza di problematiche 'militanti', in particolare quella della fine degli anni Sessanta. L'attuale stagione è caratterizzata da una condizione più distaccata: da un lato il testo verghiano si è indebolito come emittente di segnali ideologici "in qualche modo significativi anche per il presente"; d'altro lato, la logica dell'accademia "ha fecondato una ricca vegetazione parassitaria di esercitazioni scolastiche" (p. 12). Tuttavia, precisa il critico, l'immagine più attendibile del Verga anni Ottanta va cercata altrove, tra lasciti di interpretazioni vecchie e nuovi filtri di analisi e di letture: il terreno di convergenza di tali diverse tensioni è la centralità che acquista, tra il '70 e l'80, lo specifico letterario; in un tale quadro, emerge palesemente l'impulso decisivo dato dalle lezioni del Debenedetti. Sono infatti aggiornamenti critici giocati su alcuni nodi problematici, su quello della "conversione" anzitutto. L'aver Debenedetti impostato la questione in termini diversi (soprattutto attraverso problematiche generali sul destino dell'artista), sottolinea Masiello, ha portato

¹⁸⁷ Ricordo qui la commedia *I nuovi tartufi*, rinvenuta e pubblicata da C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier, 1980, e i frammenti che si leggono in S. NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito*, Roma, Manzella, 1982. Oliva si era occupato diffusamente dell'argomento in una rassegna di studi sul teatro verghiano degli ultimi vent'anni, *Verga e il recupero del teatro inedito*, in "Cultura e scuola", 85, 1983, pp. 23-40.

¹⁸⁸ V. MASIELLO, *Il punto su: Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

come conseguenza che l'esperienza artistica verghiana sia stata proiettata al di là del naturalismo. Altro nodo critico interpretativo affrontato ha riguardato la genesi dei *Malavoglia*: confutando ipotesi recentissime sulla scorta delle indagini filologiche della Riccardi, il critico ribadisce la centralità della novella *Fantasticherie* e suggerisce, appoggiandosi sempre alla storia interna emersa dai manoscritti, una scansione temporale per cui la vera svolta dell'arte verghiana si collocherebbe nel 1878, periodo dietro il quale stanno i circoli intellettuali milanesi, e la pubblicazione dell'*Assommoir*; da questo travaglio, ricorda Masiello, nascerà il metodo impersonale. Se i rischi di una tale lettura vanno verso una deideologizzazione, bisogna tuttavia sempre tener presente che, dall'interno stesso delle ricerche filologiche (e cita un saggio di Branciforti sull'autografo dell'ultimo capitolo di *Mastro-Don Gesualdo*), vengono sostegni che ricordano quanto peso abbia la regia del racconto, quella mano ordinatrice dello scrittore di cui parlava Auerbach in un famoso saggio sull'impersonalità in Flaubert.

A questo punto Masiello ritorna sulla teoria e critica del progresso e ribadisce l'esistenza di una vena di anticapitalismo romantico in *Vita dei campi* e nei *Malavoglia*. Sul periodo legato alla composizione di queste opere si concentra soprattutto la sua analisi, dalla quale, passando in rassegna interpretazioni recenti (Campailla, Luperini, Spinazzola, Baldi, Guglielmi) intorno al rapporto tra storia e mito (e alla lettura esistenziale e simbolica che ne è derivata) ritiene che si possa concludere che "oggetto della narrazione dei *Malavoglia* dunque non è il mito *in sé*, ma la sua conversione tragica; non "quei sentimenti semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione", ma le loro lacerazioni, i punti di rottura; il processo che risucchia il mito nell'alveo sconvolto della storia" (p. 56). In un tale drammatico quadro, sulla strada aperta da Giacomo Debenedetti, si ridisegnano tratti non secondari del Verga, il cui volto anni Ottanta risulterà quindi più "ombreggiato e sfuggente".

Questo bilancio è concentrato solo su alcune questioni: mi è sembrato importante soffermarmi, perché rappresentativo, nelle sue stesse modalità critiche, delle tendenze di questo scorcio di anni. Non si può, per esempio, non essere d'accordo col Masiello che il proliferare della critica narratologica abbia spesso dato luogo a esercitazioni scolastiche, anche se il rilievo, è noto, va ben oltre la critica verghiana. Inoltre, è di qualche importanza, nella prospettiva che ci interessa, l'utilizzazione che Masiello fa, nel corso della sua interpretazione, delle indagini filologiche portate avanti nell'ultimo de-

cennio, anche se, nel suo profilo, non le fa oggetto di un'analisi specifica. A maggior ragione s'impone, prima di abbozzare un bilancio del quinquennio, di accennare a un'impresa editoriale ambiziosa quanto necessaria: l'edizione critica di tutte le opere vergiane, che si è assunta il Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga.

15. Nel 1986 è uscito il volume introduttivo *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*¹⁹⁹, costituito da due saggi. Il primo, di Giuseppe Galasso, è una ricostruzione storica della *Sicilia dei tempi di Verga*. Lo storico vi ricorda come, dopo l'Unità, il disinganno dei siciliani fosse almeno pari a quello degli italiani accorsi nella regione; soprattutto per la piaga della cattiva amministrazione, la Sicilia si trovò, infatti, in condizioni peggiori che sotto i Borboni; fu appunto intorno a quegli anni che si strutturò, con ordinamenti precisi, la mafia. Basandosi su resoconti di commercianti e direttori finanziari, passa poi a esaminare la vita economica e finanziaria dell'isola, sottolineando anzitutto la poca disponibilità in genere dei siciliani alle attività economiche. Importanza decisiva ebbe, per rompere l'arretrata struttura della proprietà fondiaria siciliana, la legge agraria del 1862, che creò in breve giro di anni 20 mila nuovi proprietari. Si verificò allora, con la coltura dei sommacchi e degli agrumi, la massima espansione di zone a agricoltura intensiva, pur in un quadro dualistico complessivo di ricchezza delle zone litoranee e di desolazione delle zone interne. Indubitabile, tuttavia, nei decenni dopo l'Unità, la floridezza delle campagne e lo sviluppo urbano, non solo di Palermo e di Catania, ma generalizzato. Accennando alle lotte politiche e sociali e al fenomeno dei Fasci, Galasso rammenta come la situazione fosse ben colta dal Pirandello de *I vecchi e i giovani*, soprattutto quando rilevava l'odio dei contadini verso i signori, e "la sconfinza assoluta verso la giustizia". Dopo il 1880 in Sicilia si fece sentire in pieno la dualità di condizioni con cui il Nord e il Sud erano entrati nello stato nazionale; tanti elementi negativi si coagularono in quella che fu chiamata

¹⁹⁹ *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, a cura del Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1986; comprende: G. GALASSO, *La Sicilia dei tempi di Verga*, pp. 11-55; F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, pp. 57-170; cfr. la recensione di G. RICCARDI, in "Autografo", IV, 12, ott. 1987, pp. 109-111.

"questione meridionale". Superata per l'Italia la crisi della fine del secolo XIX, la Sicilia si trovò invece meno forte e competitiva. Se, da un lato, agli inizi del Novecento essa si presentava di gran lunga più ricca che nel 1860, il dislivello tra Nord e Sud era diventato ormai strutturale, traducendosi in una complementarità e in una dipendenza della economia della seconda rispetto alla prima.

Francesco Branciforti, nel secondo saggio, *Lo scrittoio del verista*, illustra anzitutto gli scopi della Fondazione Verga (nata nel 1978), il cui principale non poteva non essere quello di promuovere una edizione nazionale, "per dare finalmente alla questione 'Verga-testo', che grava sulla cattiva coscienza del mondo letterario e imprenditoriale italiano da almeno cinquant'anni, una soluzione idonea" (p. 59). S'impone quindi, rileva Branciforti, coll'acquisizione dei manoscritti, un lavoro di restauro e di identificazione il cui fondamento sarà la ricostruzione della interna elaborazione di ciascun testo, dal primo abbozzo manoscritto all'ultima stampa originale. Supporto fondamentale a quest'impresa sarà una sistematica ricognizione dei carteggi editi e inediti, nonché della critica coeva. L'edizione nazionale (qui lo studioso accenna ai nodi problematici da affrontare, dalle redazioni diverse, alla rappresentatività da affidare al testo definitivo, alla rappresentazione stratigrafica delle varianti e delle correzioni) sarà scandita nei settori: *Romanzi, Novelle, Teatro, Appendice di scritti vari, Epistolario*.

La seconda parte della relazione programmatica di Branciforti è dedicata al censimento dei manoscritti secondo i singoli settori: l'analitica descrizione (a cui si affianca, quando possibile, una campionatura con confronti tra le eventuali redazioni diverse) è sorretta da riferimenti bibliografici e epistolari che ne consentono la collocazione storico-temporale. Sulla base della vicenda testuale (comprensiva anche dei manoscritti dispersi ma conservati in microfilm presso la Fondazione Mondadori) Branciforti affianca suggerimenti per la restituzione del testo: la sintesi che risulta da questo inventario sullo stato filologico delle singole opere (a cui lo studioso, sulla base dei dubbi ad esso connessi, fa seguire suggerimenti per le future edizioni), indica molto spesso percorsi di ricerca che potranno aggiungere dati inediti (se non modificarne talvolta le prospettive critiche) al profilo dello scrittore.

Nel 1987, per cura di Carla Riccardi, esce l'edizione critica di *Vita dei*

*campi*¹¹⁰. Nell'introduzione la curatrice traccia un profilo critico della raccolta secondo le linee emerse parzialmente in suoi precedenti lavori. Ricordato quanto *Eva* sia una tappa fondamentale per lo sviluppo della narrativa verghiana anni Settanta, vede il 1878, dopo un lungo periodo di gestazione in cui fermenteranno la lezione balzacchiana, dei Goncourt e di Zola, come momento di rinascita dello scrittore: il 1878 è infatti l'anno di *Rosso Malpelo*, prima realizzazione del programma di *Fantasticherie*. Lo stesso titolo di quest'ultima novella, l'appello al ricordo, riporta al clima memoriale di *Nedda*: infatti alla base dei temi di *Vita dei campi* c'è un atteggiamento autobiografico, sottoposto tuttavia a quel filtro dell'oggettività di cui Verga parlerà nella premessa all'*Amante di Gramigna*. Ma ancora nel novembre del '79, nota la Riccardi sulla base di un preventivo autografo, l'ideazione della raccolta non comprendeva solo il filone rusticano: sarà la stesura di *Jeli il pastore* decisiva anche per l'orientamento unitario del futuro volume, che da quel momento, e in pochissimi mesi, sarà compiuto. Tracciando la storia editoriale della raccolta dalla prima edizione Treves del 1880, la studiosa si sofferma a lungo sull'edizione del 1897, che costituisce la vera svolta nella storia del testo. La tappa successiva sarà l'edizione Mondadori del 1940, "emendata sui manoscritti", secondo la dichiarazione degli editori Perroni. Dalla collazione delle varianti la Riccardi deduce che alla base di quel testo vi sia non l'edizione del '97, ma un esemplare delle bozze corrette di quell'edizione, esemplare che tuttavia non è più conservato tra le carte Verga: il risultato fu comunque un testo contaminato. Affrontando poi il tema cruciale della scelta editoriale, riassume i termini della questione¹¹¹, spiega quindi, con un'ampia esemplificazione, i motivi storico-critici secondo i quali la *princeps* dell'80 sia da considerare testo base. Nel confronto tra le due edizioni, rileva le diversità lessicali e quelle sintattiche: in quest'ultimo campo, osserva, le varianti dell'edizione del '97 distruggono sistematicamente le soluzioni della prima edizione, ne attuano anzi una grammaticalizzazione, in cui si sente l'in-

¹¹⁰ G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. RICCARDI, Firenze, Le Monnier, 1987 (vol. XIV dell'Edizione Nazionale). Cfr. le recensioni di F. CECCHI, in "Autografo", VI, 18, ott. 1989, pp. 117-122; G. BEZZOLA, *Noterella filologica in margine a un'edizione del Verga*, in "Otto/Novocento", 3/4, maggio-agosto 1988, pp. 115-117.

¹¹¹ Cfr., a questo proposito, la *Nota ai testi* dell'edizione di *Le novelle*, già citata, curata da G. TELLINI, I, 2, pp. 543-556; e G. TELLINI, *Sul testo delle "Novelle" di Verga, e via dicendo*, in "Filologia e critica", VI, 1, 1981, pp. 122-132.

flusso dell'esperienza del *Mastro*. Valutando il campo d'influenza delle due edizioni, ricorda che la Treves dell'80 è il testo letto da Tozzi e da Borgese, che in quella veste saranno conosciute le novelle fino al 1940, mentre l'edizione del '97 (attraverso la stampa curata dai Perroni) costituisce modello negli anni successivi, e quindi anche per gli scrittori neorealisti. Tuttavia la scelta, conclude la Riccardi, è quasi obbligata: "appare innegabile che l'*editio princeps* sia storicamente il testo più importante e che, come tale, debba essere considerato testo base cui rapportare sia la genesi che l'evoluzione della raccolta" (p. LXVIII). Nel capitolo successivo vengono descritti gli autografi della raccolta; si illustrano poi i criteri di edizione: dato il testo Treves 1880, con una fascia di apparato genetico, e una di apparato evolutivo, la rappresentazione delle fasi precedenti è affidata a un'*Appendice* di abbozzi e di redazioni parziali. In una seconda *Appendice* viene riprodotto il testo di *Il come, il quando e il perché* secondo la Treves 1881, e *Nedda* secondo l'edizione 1897.

Sempre nel 1987 esce, per cura di Gabriella Alfieri, l'edizione critica di *Drammi intimi*¹¹², la raccolta di novelle che fu edita in volume autonomo una volta sola, nel 1884, quando Verga, come scriverà poi a un amico, era stato indotto dalle sue disgrazie a fare un affare coll'editore romano Sommaruga. Nell'introduzione la curatrice scandisce con documentazione soprattutto epistolare la storia della raccolta, che si colloca negli anni fervidissimi tra l'82 e l'84, periodo in cui lo scrittore darà alle stampe ben tre volumi di novelle. Sottolinea inoltre come la storia compositiva di *Drammi intimi* corra parallela a quella di *Per le vie*, poiché l'apparizione in rivista delle novelle di quest'ultima raccolta è in parte coincidente con quella dei testi confluiti nella raccolta sommarughiana. Un dato interno che testimonia un tale intreccio è costituito da una carta dell'autografo dei *Drammi ignoti*, che utilizza un foglio in cui si legge una redazione rifiutata di *Camerati*. L'Alfieri stende quindi una cronologia delle singole novelle, sulla base della documentazione pervenuta (piuttosto scarsa se non, per alcune, nulla), e quindi una cronologia della raccolta, anch'essa poco abbondante, e interferente con quella di *Per le vie*. Se il volume uscì, con ritardi, nel febbraio dell'84, alla sua uscita si sovrappose il successo di *Cavalleria rusticana*: alla luce di questa coinci-

¹¹² G. VERGA, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di G. ALFIERI, Firenze, Le Monnier, 1987 (vol. XVII dell'Edizione Nazionale).

denza è da leggersi, in parte, il silenzio (se non la disapprovazione) della critica su *Drammi intimi*. Ma lo stesso Verga aveva condannato questa sua disorganica raccolta, scrivendo al Capuana, il 9 aprile 1884, che non valeva nulla; egli smembrerà in seguito le 6 novelle: tre di esse saranno incluse nella raccolta *I ricordi del capitano D'Arce*. L'Alfieri descrive nei paragrafi successivi i manoscritti della raccolta, la cui tradizione risulta lacunosa, poiché solo di due delle sei novelle si sono conservati gli autografi, *I drammi ignoti* e *La chiave d'oro*; quindi elenca le edizioni a stampa, in rivista e in volume. Il confronto tra il manoscritto pervenuto dei *Drammi ignoti*, che la curatrice ipotizza fosse quello inviato alla rivista, il testo pubblicato in rivista e quello raccolto in volume, porta alla constatazione che il Verga "corresse ampiamente il testo sulle bozze della rivista" (p. XXXII), mentre la raccolta in volume non portò a cambiamenti sostanziali. De *La chiave d'oro* rimangono due stesure autografe, la prima in microfilm del Fondo Mondadori, la seconda depositata a Catania; dai raffronti delle varianti, documentati dall'Alfieri, risulta che la seconda stesura è un rifacimento "minuto e generalizzato" della prima. Anche il testo di questa novella raggiunse il suo assetto definitivo nella prima stampa in rivista. Vengono dati, infine, i criteri di edizione: il testo adottato è la *princeps* Sommaruga 1884, emendata dagli errori di stampa, cui segue l'apparato genetico, comprendente le varianti degli autografi e delle stampe in rivista. Al testo l'Alfieri fa seguire un'Appendice, *Dalla novella al "Dramma intimo"*, in cui riproduce un gruppo di cinque abbozzi inediti di versione scenica del racconto *I drammi ignoti*, pervenuti in microfilm del Fondo Mondadori, cui premette raffronti tra gli abbozzi stessi e la novella, stabilendone i rapporti di interdipendenza.

Il raffronto porta la studiosa a rintracciare "una certa sistematicità dei metodi di stesura nella versione teatrale di testi narrativi, per cui il Verga procedeva per abbozzi nucleari di scene sviluppate in parallelo, secondo una prassi di correzione 'laminare' accertata per la sua migliore prosa" (p. 61)

16. S'impone, a questo punto, un'osservazione persino ovvia: la doverosa impresa dell'edizione critica dell'opera verghiana, mettendo in circolazione i manoscritti e il materiale preparatorio in misura molto maggiore di quanto non sia stato fatto finora, porrà le condizioni reali per un'esegesi fondata anche sull'officina dello scrittore: e se Madrignani nel suo intervento dell'83 ipotizzava come ulteriore fecondo sviluppo della critica verghiana lo

scavo sul versante della non linearità del suo processo artistico, si offrirà in tal caso l'occasione, non solo allo specialista di delineare la storia di un apprendistato linguistico, ma anche al critico di interpretare, attraverso l'accumulo delle varianti, l'accidentalità del percorso di uno scrittore e della sua opera. Quanto poi la frammentazione di un percorso che un lavoro variantistico espone, possa essere assunta in sede storico-interpretativa, fa parte di una *querelle* non nuova. Tuttavia mi pare che la rassegna dell'ultimo quinquennio confermi la constatazione ottimistica di Nencioni di un riaccostamento, attorno al testo del Verga, dei linguisti e dei filologi coi critici letterari. In misura non disprezzabile, infatti, alcune indagini filologiche e linguistiche stanno diventando dei passaggi obbligati dell'esegesi verghiana.

Del resto l'operazione per la completa restituzione dei testi verghiani, se è avviata, non è ancora sulla dirittura d'arrivo; basti pensare alla vasta e indispensabile impresa dell'epistolario: chi ha maneggiato i carteggi sa quanto spesso luoghi critici famosissimi tratti da lettere verghiane possano essere drasticamente modificati da un verifica testuale.

Osservava Giulio Carnazzi nell'82, parlando delle analisi formali applicate all'opera del Verga, che "nessun altro narratore del nostro Ottocento ha offerto così vive sollecitazioni a una rilettura condotta sul filo delle moderne "teorie del romanzo" ¹¹¹. In effetti quell'ondata formalista che dalla fine degli anni Sessanta ha investito la critica italiana, se spesso corre il rischio di trasformarsi in una serie di intensissimi giochi narratologici, ha tuttavia, nei confronti di Verga, contribuito in misura determinante (insieme a ricerche stilistiche che arrivavano da più lontano) a spazzare per sempre alcuni dubbi che gravavano sull'interpretazione della sua opera, esibendo la complessa strategia compositiva e la sapienza stilistica che la sorreggono.

Lamentava però Carnazzi, alla fine del suo bilancio, che la decodificazione e lo smontaggio del testo narrativo, se si sono affermati, lo hanno fatto solo innestandosi nella tradizione critica precedente, e a volte con un ruolo critico subordinato. E concludeva: "È mancata in genere un'assunzione radicale (e insieme rigorosa) del tipo di visione teorica a cui rimandano gli strumenti pur "messi a disposizione" dall'analisi formalistica e strutturalistica; l'idea dell'opera intesa come somma di "artifici", come frutto di un'attività combinatoria, o come sistema che, scomposto nei suoi elementi costitutivi,

¹¹¹ G. CARNAZZI, *Un nuovo indirizzo...*, p. 109.

rimanda solo a se stesso e alla rete dei suoi rapporti" (p. 123). È indubbio che un tale processo continua a verificarsi, anche nei saggi qui presi in esame. Ma (pur sospendendo il giudizio sul suo significato) l'operazione così auspicata non sarà mai possibile, credo, applicarla all'opera verghiana, non solo per quello che, pur nelle sue forzature ideologiche, ha significato nella storia della nostra critica. La resistenza maggiore viene soprattutto dal suo essere lucidamente (e desantistianamente) costruita su un nesso inscindibile di capacità formali e di spessore etico. Anzi, se l'inclinazione attuale della critica non è più quella di una lettura forte, ideologica, è ancora più evidente, paradossalmente, che le peculiarità anche formali dell'arte verghiana vengono esaltate solo se si pone attenzione contemporaneamente al tumulto di affetti postunitari di cui si alimentarono. Soprattutto per queste caratteristiche, credo, sono apparse particolarmente fertili, alla metà degli anni Ottanta, quelle indicazioni critiche che tendevano a coniugare ricerche formali con la "storia" del genere romanzo.

Tuttavia, è la lettura debenedettiana quella che più pesa sulla critica attuale, anche perché, nella sua vulgata, può facilmente apparentarsi con altre letture biografico-analitiche, di matrice più apertamente junghiana e freudiana. Il rischio più grave che si corre è quello di appiattire quella ricerca, che era insieme timida e ardita, sull'uomo e sull'artista Verga (è molto significativo infatti che Debenedetti sia sempre rimasto sulla soglia del Verga grande, e tuttavia abbia posto attenzione sempre a quello), in una indagine psicologica di corto respiro (tale è l'aria che spesso si respira nelle ricostruzioni biografiche, anche in un momento di congiuntura favorevole come questo, coll'acquisizione di numerosi carteggi). Perché il merito maggiore dell'operazione di Debenedetti, e il più vitale per il futuro, mi pare invece quello di aver messo in luce quanto Verga fosse coinvolto nel suo tempo, quanto la sua condizione d'artista partecipasse del clima culturale dell'Europa della seconda metà dell'Ottocento. In questo senso le indagini formali e le lezioni di Debenedetti, pur partendo da presupposti teorici distanti (e tuttavia contigui sul versante antropologico), convergono nel restituirci un Verga non isolato e non provinciale.

INDICE

GABRIELLA ALFIERI, <i>Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano</i>	p.	7
FRANCESCO BRANCIFORTI, <i>Un nuovo testimone per L'amante di Gramigna</i>	»	79
GIUSEPPE RANDO, <i>L'elaborazione di Fantasticheria</i>	»	105
GIOVANNI TROPEA, <i>Sicilianismi segnalati da Verga in una lettera a De Amicis</i>	»	135
ROSSANA MELIS, <i>Rassegna verghiana (1983-1987)</i> ..	»	141

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

Finito di stampare nel mese di novembre 1990
presso Arti Grafiche Marchese - Siracusa
Fotocomposizione: G&G Stampa - Siracusa

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 del 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.
- Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 930.

SERIE STUDI

- C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 320.
- R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 242.
- G. PATREZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165.
- R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298.

SERIE CARTEGGI

- F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 560.
- M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329.

In preparazione:

- W. HEMPEL, *«I Malavoglia» di G. Verga e la ripetizione come principio di struttura narrativa*, con presentazione di Giovanni Nencioni.
- F. DE ROBERTO-G. VERGA, *La lupa, libretto d'opera*, a cura di B. Alfonzetti.
- L. SALIBRA, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»*.