

CAPITOLO III

TRA LE VARIANTI D'AUTORE: EPIFANIE E INTERMITTENZE DELL'INTERIORITÀ

Indagare l'atteggiamento di Verga nei confronti del mondo rappresentato significa scandagliare l'evoluzione della sua scrittura, studiarne le articolazioni non solo al livello sintagmatico (come si è visto per alcune metafore interioristiche), ma anche al livello paradigmatico, laddove decisiva è la scelta di certe tipologie linguistiche o moduli stilistici. Un problema nodale sotto il profilo ideologico-stilistico è senz'altro quello del rapporto tra figura del narratore e dinamica evolutiva del testo¹. Si tratta in altre parole di mettere in relazione le varianti apportate sul manoscritto (o sulla *editio princeps*) con la dialettica dei punti di vista (dell'autore, del narratore, dei personaggi) continuamente intersecantisi nel testo.

Lo scrupoloso lavoro correttorio di Verga riguarda sia il passaggio da un'edizione ad un'altra (*Vita dei campi*), sia quello dall'autografo alla prima redazione a stampa (*I Malavoglia*); in alcuni casi, l'attenta revisione operata al livello delle microstrutture linguistiche investe anche l'ordinamento e il raccordo degli episodi, la delineazione degli ambienti e la caratterizza-

1 Per quanto concerne il concetto di dinamica testuale, si è tenuta presente una definizione di G. Savoca, che, seppur formulata nell'ambito di una prospettiva interpretativa di tipo psicanalitico, sembra abbracciare i termini di un'indagine tra filologia e semiotica del testo: «Dinamica [...] è la ricerca delle forze che regolano le trasformazioni del testo, cioè la messa a nudo dei rapporti tra le diverse istanze che lo costituiscono» (G. Savoca, *Dinamica del testo nell'«Assenza» di Gozzano*, in *Tra testo e fantasma. Analisi di poesia da Gozzano a Montale*, Roma, Bonacci, 1985, pp. 9-39; citaz. da p. 38).

zione dei personaggi (*Mastro-don Gesualdo* dalla prima alla seconda redazione).

L'evoluzione del lessico dell'interiorità dal punto di vista filologico va inserita in una prospettiva di analisi più ampia, che individui le metamorfosi subite dalla figura del narratore in concomitanza con la dinamica correttoria del testo.

Tale analisi verrà limitata a *Vita dei campi* e ai *Malavoglia*, sia perché per entrambi i testi si dispone ormai di attente edizioni critiche, sia perché uno studio di questo tipo applicato al *Mastro-don Gesualdo* imporrebbe una ricostruzione del macroscopico lavoro di amplificazione testuale cui è soggetta la redazione definitiva, e quindi un'indagine che rischierebbe di travalicare gli obiettivi qui prefissati.

1. "Vita dei campi" 1881 e 1897

Dopo le indagini di Carla Riccardi², la vicenda editoriale di *Vita dei campi* risulta ben documentata, anche in relazione alle trasformazioni del testo nelle varie edizioni. È noto che dopo la prima edizione (in cui confluiscono, con varianti più o meno consistenti, le precedenti stampe su rivista), uscita presso i tipi Treves alla fine di agosto del 1880 e presto esauritasi, una seconda venne pubblicata l'anno successivo, recando in coda una novella di ambiente borghese, *Il come, il quando ed il perché*, essendo stata rifiutata dallo stesso editore Treves la proposta di Verga di inserire tre nuovi racconti (*La roba*, *Cos'è il re* e *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, nucleo genetico delle *Novelle rusticane*) al posto di quel testo, giudicato dissonante

2 Della studiosa si ricordano: *Il problema filologico di «Vita dei campi»*, in «Studi di filologia italiana», vol. XXXV, 1977, pp. 301-36, ripreso successivamente nell'introduzione all'edizione critica di *Vita dei campi*, cit., pp. XI-LXVIII; «L'amante di Gramigna»: nascita e trasformazione di una novella manifesto, in AA. VV., *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 347-69.

rispetto all'impostazione della raccolta, un «pasticcio letterario»³. Dopo la ristampa del 1892 (significativa perché, oltre alla diversa disposizione delle novelle, essa porta il nuovo titolo di *Cavalleria rusticana ed altre novelle*, con l'originario *Vita dei campi* confinato a sopratitolo)⁴, una vera svolta nella storia del testo si ha nel 1897⁵, con l'uscita sempre presso Treves di un'edizione di lusso illustrata da Arnaldo Ferraguti: viene ripristinato il titolo originale, espunto *Il come, il quando ed il perché* e aggiunta *Nedda* (mentre la successione delle novelle, a parte l'inserimento di quest'ultima, rimane quella del 1892). Tuttavia, la maggiore novità riguarda le notevoli trasformazioni che investono il testo a livello linguistico, stilistico e strutturale⁶.

L'*editio princeps* di *Vita dei campi* e la stampa del 1897 si collocano in due stagioni psicologicamente e culturalmente assai distanti della parabola letteraria di Verga, l'una permeata dalle entusiaste dichiarazioni di poetica sulla "regressione" dello scrittore nell'ottica⁷ del mondo arcaico rurale, l'altra

3 Lettera a Emilio Treves del 10-4-1881, in G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 54.

4 Probabili ragioni commerciali, legate al successo della versione teatrale di *Cavalleria rusticana*, dovettero sollecitare la promozione di quest'ultima a novella eponima della raccolta, seguita «per attrazione» dalla *Lupa* (C. Riccardi, introduzione, cit., p. XXXVI).

5 Da segnalare che nel 1893, nel «Numero speciale di Natale e Capodanno» dell'«Illustrazione Italiana», Verga pubblicò *Jeli il pastore*, *Fantasticherie* (con variazione al plurale del titolo originario) e *Nedda*. Anche se le prime due novelle presentano varianti di rilievo a livello lessicale e interpuntivo, queste rimarranno pressoché senza eco nell'edizione del 1897. Significativa invece la presenza di *Nedda*, che solo ora entra nella vicenda editoriale di *Vita dei campi* (C. Riccardi, *ivi*, p. XXXVII).

6 Questa edizione, scarsamente accessibile per il costo e per la limitata tiratura, fu ignorata per molto tempo, finché nel 1957 Giovanni Cecchetti ne rivelò l'esistenza (*Il testo di «Vita dei campi» e le correzioni verghiane*, in «Belfagor», XII, 6, 1957, pp. 667-84, poi in *Il Verga maggiore*, cit., pp. 47-78). Dettagliate informazioni sulla storia del testo si trovano pure in G. P. Marchi, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970, pp. 37-55. Per le successive vicissitudini delle novelle di *Vita dei campi*, il cui testo è stato sottoposto da Lina e Vito Perroni a manipolazioni tutt'altro che ineccepibili filologicamente, v. le attente osservazioni della Riccardi (introduzione, cit., pp. XLI-XLVII).

7 «Ottica» è parola verghiana; cfr. ad es. la lettera a Capuana del 17-5-1878: «... da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi

situata al termine del più intenso sperimentalismo linguistico-formale realizzato nella grande inchiesta del ciclo dei vinti. È tuttavia una polarità maggiormente percepibile sul piano formale, non tanto su quello contenutistico, data la costante alternanza di soggetti popolari e aristocratico-borghesi, che mette a sua volta in discussione lo stesso istituto linguistico ed espressivo che modula la narrazione.

Se il raffronto delle due principali edizioni di *Vita dei campi* è stato condotto ai più diversi livelli (da quello più astratto delle formulazioni di poetica a quello delle concrete soluzioni lessicali e sintattiche)⁸, poco o nulla è stato detto sulla metamorfosi della figura del narratore che si svolge parallelamente al processo di revisione testuale. Un'indagine sull'evoluzione del lessico dell'interiorità, settore espressivo cui Verga dedica sempre particolare attenzione e scrupolosa selettività, offrirebbe decisivi spunti interpretativi, proprio perché si tratta di una zona nevralgica del tessuto diegetico, luogo "dialogico" della relazione tra narratore e personaggio. Ciò significa che le implicazioni semantiche di questo tipo di varianti possono determinare un continuo spostamento dei punti di vista, dando l'immagine di un testo che nella sua evoluzione verso un'altra

sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori sono troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza» (*Carteggio Verga-Capua-na*, cit., p. 61). Si tratta forse di una parola chiave del mondo poetico verghiano, in quanto legata ad un concetto quanto mai originale di "verismo" inteso come lavoro di «ricostruzione intellettuale», compiuto sostituendo la «mente» agli «occhi» (si ricordi la lettera del 14-3-1879 in cui Verga adopera, con valenza sostanziale sinonimica, l'espressione «angolo visuale»).

⁸ Le varianti di *Vita dei campi* sono state studiate da: G. Ragonese, *La lingua del Verga e le correzioni di «Vita dei campi»*, in *Interpretazione del Verga*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 184-287 (1 ed. Palermo, Manfredi, 1965); G. Cecchetti, op. cit.; G. P. Marchi, op. cit.; G. Tellini, *Le correzioni di «Vita dei campi»*, in *L'avventura di Malombra e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 83-111 e *Nuove «concordanze» verghiane*, in «Sigma», X, 1-2, 1977, pp. 61-89; R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. - Saggio su «Rosso Malpelo»*, Padova, Liviana, 1976; C. Riccardi, introduzione all'ediz. critica, cit.; F. Nicolosi, *Testo e poetica di «Vita dei campi»*, in *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Patron, 1986, pp. 61-104.

facies ridiscute criticamente la propria organizzazione strutturale.

Confrontando le varianti relative al linguaggio del sentimento e del pensiero, nonché quelle zone diegetiche sottratte al controllo del narratore popolare, difficilmente potrebbe individuarsi una linea di riscrittura costante, un "sistema" di correzioni da opporre ad un altro. Un'esigenza di compensazione interna del testo fa sì che ad un maggiore occultamento del narratore-autore corrisponda un'intensificazione del materiale semantico rivelatore dell'interiorità dei personaggi. Peraltro il campionario linguistico in esame è doppiamente significativo, proprio perché riguarda personaggi la cui eccezionalità nei confronti dei parametri etico-sociali è ribadita da Verga fin nell'intitolazione delle singole novelle (*Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *La Lupa*, *L'amante di Gramigna*, *Pentolaccia*). Si tratta infatti di personaggi segnati dal crisma della diversità, e proprio per questo esiliati dal consorzio sociale, sia per motivi di classe ed economici (*Jeli* e *Rosso*), sia per motivi morali (*la Lupa*); in alcuni casi la ribellione agli istituti sociali assume le connotazioni folcloriche del fiabesco (*Gramigna*)⁹.

In *Jeli il pastore* gli squarci idillici iniziali, affidati agli effetti musicali del periodo lungo, non subiscono sostanziali revisioni tra il 1881 e il 1897, a testimonianza di una non sopita aspirazione al sogno, in cui si realizza la piena coincidenza tra l'ottica del narratore onnisciente e lirico-descrittivo e la visione dello scrittore¹⁰. Il fatto che la maggior parte dei momenti lirico-in-

9 Superfluo dire che la zona linguistica dell'interiorità è soggetta ad una restrizione, privilegio pressoché esclusivo dei personaggi vittime dei pregiudizi della comunità, verso cui lo scrittore mostra una disposizione alla comprensione che può giungere all'identificazione: cosa che si verifica appieno per i membri della famiglia Malavoglia.

10 Una ulteriore conferma viene dalla storia compositiva della novella, i cui abbozzi (pubblicati in appendice all'edizione critica della Riccardi, pp. 131-78) attestano un autobiografismo esplicito (l'autore interviene nel racconto in prima persona), poi gradualmente abbandonato nel passaggio alla stampa Treves del 1880. La redazione della novella pubblicata nel numero-strenna di Natale e Capodanno dell'«Illustrazione Italiana» presenta delle varianti tendenti a normalizzare la sintassi, ma che avranno scarse risonanze nella stampa del 1897 (cfr. soprattutto G. Tellini, *Nuove 'concordanze' verghiane*, cit.)

trospettivi della narrazione non subisca variazioni sostanziali, dimostra che l'autobiografismo (troppo esibito negli abbozzi) rimane un'istanza ideale di poetica, sublimandosi nella forma più coerente e meno declamata dell'identificazione con il personaggio.

Altrove si attenuano toni sconfinanti nel patetico:

Jeli, ora che aveva visto come il fattore aveva potuto prender di mira il puledro che penosamente voltava la testa sbigottito, e gli fosse bastato il cuore per tirare il colpo, non piangeva più, e stava a guardare lo *stellato* duro duro... (VC, p. 31).

Si legga il testo del 1897¹¹:

Jeli, ora che aveva visto con qual ceffo il fattore aveva preso di mira il puledro e tirato il colpo, mentre la povera bestia volgeva la testa penosamente, quasi avesse il giudizio, smise di piangere, e se ne stette a guardare lo *stellato*, duro duro...¹²

Si contrae l'insistita e musicale paratassi, soprattutto allorché viene descritta e rappresentata la dimensione riflessiva e memoriale del personaggio:

Jeli non disse nulla [...], e tornò a pensare a tutte le sue disgrazie che gli erano uscite di mente, e che era rimasto senza padrone, e non sapeva più che fare, né dove andare, e non aveva più né pane né tetto,

11 Che ricaveremo sempre dall'apparato dell'edizione critica.

12 Così commenta Nicolosi la revisione (op. cit., pp. 89-90): «Le correzioni [...] mirano con evidenza ad attenuare l'elemento patetico della narrazione; la riprovazione di Jeli, implicita nella frase espunta ("e gli fosse bastato il cuore"), è cancellata; la sostituzione dell'imperfetto con il passato remoto ("smise", "stette") accentua l'impressione del distacco dell'autore, aumentato dall'introduzione di un'espressione fortemente icastica e popolareggiante ("con qual ceffo") riferibile al punto di vista del narratore popolare che commenta la vicenda con vivacità [per la Riccardi si tratta invece di un termine letterario, usato nell'accezione di espressione del viso (introduzione, cit., p. LXIV)], ma anche con sostanziale estraneità». Lo spessore etico della narrazione è assicurato dall'aggiunta della comparativa ipotetica («quasi avesse il giudizio»), da cui traspare una partecipazione dell'autore priva di pathos.

che potevano mangiarselo i cani al pari dello *stellato* il quale era rimasto in fondo al burrone, scuoiato sino agli zoccoli (p. 35).

Così viene rivisto il brano nell'edizione del 1897:

Jeli non disse nulla [...], e tornò a pensare a tutte le sue disgrazie, che gli erano uscite di mente - e che era rimasto senza padrone, e che non sapeva più che fare né dove andare, e che non aveva più né pane né tetto, - insomma che era meglio andare a buttarsi nel burrone, come lo *stellato*, che se lo mangiavano i cani a quell'ora.

L'introduzione del trattino nella revisione spezza il fluire spontaneo, quasi irrazionale, dei pensieri di Jeli, soggetti a un maggiore riordinamento logico (per l'iterazione del *che* dichiarativo, che produce una normalizzazione della sintassi) e poi commentati (a partire da «insomma...»)¹³ dal consueto narratore popolare, che svela la sua presenza in netto distacco dalle riflessioni del protagonista; nel testo del 1881 la sua identificabilità è minore anche per la maggiore omogeneità dello stile. Si attenuano anche le tinte troppo macabre, come la truce immagine dello *stellato* «scuoiato sino agli zoccoli». Peraltro il confronto con il destino dell'asino giunge alla netta simbiosi nella prima stesura (il pensiero di essere divorato dai cani è riferito a Jeli prima che alla bestia).

Si pensi pure al momento in cui il giovane, angosciato dal dubbio del tradimento di Mara, si mostra ancora incredulo. Nella prima edizione l'epifania memoriale appare nettamente staccata dalla consapevolezza del presente:

ed anche se pensava a don Alfonso, col quale erano stati tante volte insieme, ed ei gli portava ogni volta dei dolci e del pane bianco, gli pareva di averlo tuttora dinanzi agli occhi con quei vestitini nuovi, e i capelli ricciuti, e il viso bianco e liscio come una fanciulla, e daché non lo aveva più visto, perché egli era un povero pecoraio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo (pp. 45-6).

Nell'edizione del 1897 il legame passato-presente, radicandosi meglio nella coscienza del personaggio («ancora», «tanto tempo fa»), rivela anche una più tangibile presenza dell' autore, che con espressioni popolareggianti¹⁴ («una birbonata simile», «un'azionaccia così nera») sottolinea più esplicitamente la dialettica interiore di Jeli:

Ed anche se pensava a don Alfonso non poteva credere a una birbonata simile, lui che gli pareva di vederlo ancora, cogli occhi buoni e la boccuccia ridente con cui veniva a portargli i dolci e il pane bianco a *Tebiti*, tanto tempo fa - un'azionaccia così nera! e dacché non lo aveva più visto, perché egli era un povero pecoraio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo.

La riprovazione del protagonista traspare, oltre che dalle espressioni citate, anche dall'espunzione di certe notazioni idillico-sentimentali («col quale erano stati tante volte insieme»), nonché dal ritratto di don Alfonso, costruito sulla dinamica dei tratti somatici (occhi, bocca, declinata ironicamente come «boccuccia»), rispetto alla maggiore esteriorizzazione della prima stesura.

Un altro squarcio introspettivo fortemente evocativo, seguito da un'immagine allucinatoria che nasce nei pensieri del protagonista, presenta importanti modifiche a livello linguistico e stilistico:

Jeli mentre andava tosando le pecore, si sentiva qualcosa dentro di sé, senza sapere perché, come uno spino, come un chiodo, come una forbice che gli lavorasse internamente minuta minuta, come un veleno (p. 46).

Così si presenta il brano nell'edizione del 1897:

Jeli mentre andava tosando le pecore, si sentiva rodere dentro di sé, senza sapere perché, come uno spino, un chiodo fitto, una forbice fine che gli lavorasse dentro minuta minuta, peggio di un veleno.

14 Di marca «manzoniana» per Cecchetti (op. cit., p. 67).

Oltre all'eliminazione di certi residui di letterarietà (l'avverbio «internamente», mutato in «dentro», o il «come» anaforico), vi è una ricerca di maggiore concretezza nel lessico dell'interiorità: il generico «qualcosa» viene sostituito dal più tangibile «rodere», la metafora del «chiodo» viene precisata dall'epiteto «fitto», così come «forbice», che diventa «forbice fine»¹⁵. Si passa dunque (sempre mantenendo la congruenza cotestuale *spino* → *chiodo* → *forbice*) da una metafora statica a una dinamica¹⁶.

Talvolta la semplice sostituzione di una forma verbale può produrre un ribaltamento delle ottiche:

Arrivando in piazza, Jeli rimase a bocca aperta dalla meraviglia; tutta la piazza pareva un mare di fuoco, come quando si incendiavano le stoppie... (p. 33).

Il verbo di percezione «pareva» collega la visione allucinata della piazza alle spontanee impressioni e sensazioni del personaggio. Nella redazione più tarda la stessa visione diviene più esterna con la sostituzione di «era», la cui staticità è accresciuta dalla presenza di un altro verbo al presente («incendiano»), che annulla l'effetto iterativo prodotto dalla precedente forma imperfettiva:

Arrivando in piazza, Jeli rimase a bocca aperta dalla meraviglia; tutta quanta era un mare di fuoco, come quando s'incendiano le stoppie...

15 G. Tellini, op. cit., p. 92, n. Altro esempio di riduzione di una letterarietà troppo marcata (con il rischio di scadere in una notazione coloristica esasperata al parossismo): «Egli non profferiva più alcuna parola intellegibile, mentre stava curvo sulle pecore che tosava», che diviene nel 1897: «Egli non disse altro, fattosi brutto come la malanuova, mentre stava curvo sulle pecore che tosava» (VC, p. 47).

16 Correzione di segno contrario, diretta ad eliminare un'eccessiva coloritura folcloristica ed una espressività dialettale, è quella che sostituisce l'espressione metaforica «si senti dentro come se lo cuocessero», usata per definire lo stato d'animo di Jeli al rivedere don Alfonso, con l'altra «senti come una botta allo stomaco», non del tutto esente da una rude concretezza. La metafora della cottura persiste, con la lezione «si senti dentro come se bollisse», nella redazione dell'«Illustrazione Italiana» (p. 46).

Il pathos della pagina finale è fortemente ridotto nel testo del 1897, per l'attenuazione dell'intensità della visione del padre nei pensieri di Jeli: «s'era rizzato sulla vita [...], e così bianco in viso, così bianco come aveva visto una volta suo padre il vaccaio» → «a un tratto si rizzò sulla vita [...], e così bianco in viso, così bianco come era una volta suo padre il vaccaio». Decisivo è come sempre il ruolo della semantica verbale: «aveva visto» diviene «era», mentre l'imperfetto «s'era rizzato» si tramuta nello statico passato remoto «a un tratto si rizzò» (p. 47).

Un primo sondaggio *per exempla* ci ha permesso così di cogliere la presenza di due intenti talvolta opposti nel processo di revisione: se da un lato si cerca di raggiungere una maggiore impersonalità, per esempio attraverso la riduzione dei periodi lunghi, dall'altro il linguaggio dell'interiorità acquista più concretezza ed appare meno inquinato da residui colti e più strettamente legato alla psicologia del personaggio.

Ancora più significative sono le trasformazioni ideologiche e tonali della figura del narratore in *Rosso Malpelo*. Nel passaggio dalle redazioni in rivista («Fanfulla» e «Patto di Fratellanza», che pubblicò la novella nella collana della «Biblioteca dell'Artigiano») alla stampa Treves dell' '80 permangono elementi di moralismo e denuncia sociale, ridotti nel testo del 1897, in concomitanza con un maggiore distacco critico dello scrittore¹⁷.

Alcune correzioni¹⁸ mettono in evidenza un approfondimento della capacità introspettiva del narratore (quando abbandona la veste popolare) e quindi anche dell'atteggiamento riflessivo del protagonista, attraverso l'intensificazione dei verbi del pensiero. Si veda il brano seguente:

17 V. ad esempio il raffronto tra le due redazioni dell'episodio della morte di mastro Misciu, proposto da Nicolosi (op. cit., pp. 79-80). La normalizzazione sintattica attenua il respiro sinfonico del periodo lungo, attraverso la consueta intensificazione di segni interpuntivi e l'uso del trattino, che spezzano il fluire quasi irrazionale dell'*Erlebte Rede*. Paradigmatico è il rifacimento dell'episodio della visita di Malpelo e Ranocchio al cadavere dell'asino (cfr. pp. 66-67).

18 Le varianti della novella sono state analiticamente studiate da R. Luperini, op. cit., pp. 21-40.

Ei narrava che era stato sempre là, da bambino, e aveva sempre visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano. Allora stendeva le braccia a destra e a sinistra, e descriveva come l'intricato laberinto delle gallerie si stendesse sotto i loro piedi dappertutto... (pp. 62-3).

Più semanticamente pregnante appare la versione del 1897:

Ei pensava che era stato sempre là, da bambino, e aveva sempre visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano. Allora stendeva le braccia a destra e a sinistra, e descriveva come l'intricato laberinto delle gallerie si stendesse sotto i loro piedi all'infinito...

Il respiro contemplativo dell'anima di Rosso viene accentuato sia dalla sostituzione di «narrava» con «pensava»¹⁹, sia dalla locuzione «all'infinito», che ne accresce la potenzialità immaginativa.

Nella parte finale si trova una delle modificazioni più vistose che, oltre ad incidere sulla struttura del racconto, determina una diversa presentazione dello stato d'animo del protagonista. Questa la versione della *princeps*:

19 Sull'uso dell'imperfetto come modo verbale dell'impersonalità, va ricordata una lettera di Verga al critico letterario e musicale Filippo Filippi (scoperta da P. Trifone, e citata nel suo saggio *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su "Rosso Malpelo" e "Cavalleria rusticana"*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», vol. IV, 1977, pp. 5-29); questi, recensendo entusiasticamente lo stile di *Vita dei campi* («nervoso preciso, efficace, soprattutto originale»), rimproverava allo scrittore «l'abuso del passato imperfetto [...]. Quel continuo *era, faceva, aveva*, alla lunga diventa come una cadenza fastidiosa, quasi una stonatura in mezzo a tanta verità descrittiva e potenza d'analisi psicologica» (in «La perseveranza», 2 ottobre 1880). Verga rispondeva (lettera dell'11 ottobre 1880): «Il mio studio [...] è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà [...] tutti quei *passati imperfetti* che mi critichi, sono *voluti*, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della *non partecipazione*, direi, dell'autore» (ivi, p. 8).

Ma Malpelo non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tutto l'oro del mondo; sua madre si era rimaritata e se n'era andata a stare a Cifali, e sua sorella s'era maritata anch'essa. La porta della casa era chiusa, ed ei non aveva altro che le scarpe di suo padre appese al chiodo; perciò gli commettevano sempre i lavori più pericolosi, e le imprese più arrischiate, e s'ei non si aveva riguardo alcuno, gli altri non ne avevano certamente per lui. Quando lo mandarono per quella esplorazione si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo; ma non disse nulla (p. 74).

Ben poco rimane di questo *excursus* memoriale nel breve lacerto narrativo che sigilla la redazione del 1897:

Malpelo, invece, non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tanto: sicché pensarono a lui. Allora, nel partire, si risovvenne del minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina ancora al buio, gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo. Ma non disse nulla.

La rivisitazione mentale della realtà della casa e della famiglia (con le scarpe del padre, correlativo oggettivo di un amore mai sopito) era senz'altro funzionale ad accrescere la drammaticità della conclusione della vicenda, quasi a compensare il tono epico-favolistico che segna il congedo dell'eroe. Tuttavia lo stacco netto dell'ultimo epigrafico periodo conferisce una fisionomia statuaria al silenzio di Rosso.

Nell'*Amante di Gramigna* del 1881 Verga, attraverso un lavoro minuto di amplificazione strutturale compiuto sul precedente "abbozzo" *L'amante di Raja*²⁰, accentua il tono di partecipazione, scavalcando così il distacco del narratore popolare²¹. Nella revisione del 1897, nonostante l'abbandono di certi

20 Le due stesure sono state studiate da A. Navarra, «*L'amante di Gramigna*» e «*L'amante di Raja*», in «*Belfagor*», VI, 2, 1951, pp. 195-200.

21 Nicolosi segnala opportunamente il rifacimento della parte finale, ricca di notazioni sentimentaleggianti che celano a fatica la partecipazione dell'autore: la vendita della casa, la fuga notturna di Peppa insieme al figlio, il trauma che causa un rapporto di attrazione-repulsione verso i carabinieri

particolari patetici del testo dell'81²², nonché l'accentuazione del colorito dialettale del linguaggio (spia ancora una volta di un maggiore distanziamento dalla tematica trattata), il campo semantico dell'interiorità viene trattato contraddittoriamente. Si pensi a Peppa:

Però ella seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano; ma che la notte lo vedeva in sogno, e alla mattina si levava colle labbra arse quasi avesse provato anch'essa tutta la sete ch' ei doveva soffrire (p. 95).

Apparentemente insignificanti le modifiche apportate nell'ultima edizione:

Però ella seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano; ma invece pensava sempre a lui, lo vedeva in sogno, la notte, e alla mattina si levava colle labbra arse, assetata anch'essa, come lui.

Se nella correzione la visione onirica è accompagnata da un verbo del pensiero («pensava sempre a lui»), l'immagine dell'arsura²³ viene privata della sua primitiva icasticità, resa dalla comparativa ipotetica «quasi avesse provato...», che suggerisce una struggente identificazione interiore drasticamente

che hanno arrestato Gramigna, il timore ad ogni spedizione rischiosa dei militari (op. cit., pp. 72-73). Per la vicenda filologica della novella, v. anche l'importante contributo di F. Branciforti, *Un nuovo testimone per «L'amante di Gramigna»*, in «Annali della Fondazione Verga», vol. 4, 1987, pp. 79-103.

22 Ad esempio, il gesto di Peppa che abbandona il paese «lasciando il figliuolo ai trovatelli» non è più accompagnato da una spiegazione-commento del narratore-autore, che nella *princeps* accennava invece alla difesa del figlio ingiuriato dai monelli che Peppa «inseguiva a sassate» (F. Nicolosi, op. cit., p. 74).

23 Si pensi all'interiorizzazione della visione della Longa, in cui però l'arsura non è collegata alla passione divorante, ma alla lacerante disperazione per la sorte del figlio: «e tutta la notte non poté chiudere occhio, e aveva sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dov'era successa quella ruina; e vedeva sempre suo figlio, pallido e immobile, che guardava con certi occhioni sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sì, come quando lo avevano mandato a fare il soldato - talché sentiva anche lei una sete, un'arsura da non dirsi» (MAL, cap. IX, p. 153).

ridimensionata in un paragone puramente denotativo («assetata anch'essa, come lui»).

Al momento della cattura di Gramigna leggiamo:

quello che le agghiacciò il sangue più di ogni cosa fu il luccicare che ci aveva negli occhi, da sembrare un pazzo (ivi, p. 97).

La revisione porta all'eliminazione della metafora dell'"agghiacciare il sangue", che insinuava la percezione soggettiva di Peppa, e rimaneggia il tutto in una stereotipa similitudine zoomorfa, riferita al fuorilegge:

aveva la schiuma alla bocca, gli occhi lucenti come quelli del lupo²⁴.

La figura di Gramigna nella redazione del 1881 viene filtrata nell'epica quotidiana del chiaccherio paesano:

Il principale argomento di ogni discorso, nei crocchi, davanti agli usci del villaggio, era la sete divorante che doveva soffrire il perseguitato, nella pianura immensa, arsa, sotto il sole di giugno. I fannulloni spalancavano gli occhi (p. 93).

Attraverso una dilatazione spaziale metaforicamente indefinita, nel testo del 1897 il contesto leggendario in cui vive il protagonista riacquista coerenza ed omogeneità:

Per duecento miglia all'intorno, correva la leggenda delle sue gesta, del suo coraggio, della sua forza, di quella lotta disperata, lui solo contro mille, stanco, affamato, arso dalla sete, nella pianura immensa, arsa, sotto il sole di giugno²⁵.

Stilisticamente, l'acquisto della correzione è notevolissimo anche per la ripetizione dell'aggettivo «arsa» (riferito alla pia-

24 Secondo Ragonese si può ipotizzare per questa correzione un influsso della *Caccia al lupo* (op. cit., p. 271).

25 Non ci convince l'idea di Marchi che la correzione di «fuggiva sempre» in «combatteva sempre», di qualche rigo precedente, faccia di Gramigna un «eroe da ballata contadinesca» (op. cit., p. 47).

nura e a Gramigna)²⁶, che intensifica la simbiosi tra personaggio e paesaggio (si pensi alla *Lupa*).

La stessa figura di Peppa viene modificata "per attrazione" da quella di Gramigna:

Ella lo seguiva tutta lacera, colla febbre della ferita, senza scarpe e andava a cercargli un fiasco d'acqua o un tozzo di pane, e quando tornava colle mani vuote, in mezzo alle fucilate, il suo amante, divorato dalla fame e dalla sete, la batteva (pp. 96-7).

L'epicizzazione del vagabondaggio della donna raggiunge il culmine solo nella tarda revisione, grazie anche alla consueta mutazione del tempo verbale («seguiva» → «seguì»):

E lo seguì per valli e monti, affamata, seminuda, correndo spesso a cercargli un fiasco d'acqua o un tozzo di pane a rischio della vita. Se tornava colle mani vuote, in mezzo alle fucilate, il suo amante, divorato dalla fame e dalla sete, la batteva.

Nel finale, sottoposto ad una riscrittura che, se elimina particolari ridondanti e vistose punte di patetismo, perde gran parte della sua carica allusiva, viene drasticamente condensato il brano che descrive l'ammirazione quasi maniacale di Peppa per i carabinieri, espressa dalla ben nota metafora trofica del "mangiare con gli occhi", assente nella stampa del 1897, eppure funzionale alla resa della disperata ossessione della donna²⁷.

26 Se si pone mente al brano in cui Peppa si sveglia «colle labbra arse», si può davvero parlare, per il tema dell'arsura-passione, di un'isotopia semantico-lessicale. È proprio l'aggettivo *arso* a creare una continua serie di rimandi metaforici tra il personaggio e il paesaggio, che attraversano paradigmaticamente la narrazione.

27 Non sono da tacere le importanti modifiche della dedicatoria della novella a Salvatore Farina, che nel 1897 viene privata dell'intero passo finale, relativo all'appassionata dichiarazione di fede nel trionfo del romanzo. Di poco rilievo sono le correzioni apportate a *Cavalleria rusticana*, *La Lupa* e *Guerra di Santi*, mentre in *Pentolaccia* viene notevolmente ridimensionata la premessa, in cui lo scrittore si appropria di alcune riflessioni del narratore popolare. In *Fantasticheria* la frequente sostituzione dell'imperfetto con il passato remoto tende a creare un maggiore distacco tra autore e vicenda narrata. Su questo testo v. anche G. Rando, *L'elaborazione di «Fantasticheria»*, in «Annali della Fondazione Verga», vol. 4, 1987, pp. 105-34.

Non esiste dunque, nemmeno per le varianti chiave qui parzialmente studiate, una direzione revisionale coerente²⁸. La non linearità delle correzioni, soprattutto a livello linguistico-stilistico (non sintattico, ambito in cui lo scrittore attua una normalizzazione che risente dell'indiretto libero del *Mastro-don Gesualdo*)²⁹ è da ascrivere probabilmente ad una costante pressione che stilemi e lessemi della stagione "verista" continuano ad esercitare sulla memoria letteraria di Verga, e che ritornano in forma "mascherata", per un processo di compensazione testuale³⁰.

In conclusione, lungi dall'alimentare la diatriba filologico-letteraria sulla superiorità dell'una o dell'altra redazione di *Vita dei campi*, può essere accolta la soluzione della Riccardi che, pur pubblicando come testo base della sua edizione critica quello del 1881, riferisce ad esso due fasce d'apparato, una di tipo genetico, volta a cogliere le modificazioni avvenute dall'autografo alla prima redazione a stampa, e una di tipo evolutivo, che descrive la trasformazione del testo nelle varie edizioni. Ancora più rispettosa dell'autonomia ispirativa delle due edizioni è la proposta di stampare a fronte le due redazioni, e riservare l'apparato alle varianti tratte dai manoscritti e

28 Sono dunque inaccettabili sia le conclusioni di Nicolosi, secondo cui Verga, sotto la spinta delle soluzioni narrative e stilistiche attuate dalle *Novelle rusticane* in poi, «era indotto ad interpretare il canone dell'impersonalità nell'accezione più rigorosa e dottrinarica (spingendolo al limite della spersonalizzazione) e ad accentuare il distacco dai personaggi» (op. cit., p. 102); sia quelle di Tellini, il quale nota nel testo del 1881 un'«ambigua persistenza di una posizione ideologica irrisolta tra rappresentazione spassionata ed esterno condizionamento di natura soprattutto umanitaria» (op. cit., p. 99).

29 C. Riccardi, introduzione, cit., p. LXV.

30 Tale ipotesi è basata sulle riflessioni metodologiche elaborate da G. Savoca durante il corso di Filologia italiana tenuto nell'anno accademico 1995-96 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, dedicato alla dinamica delle varianti del canto leopardiano *Alla sua donna*, dall'autografo alla stampa. Già Gianfranco Contini, discutendo delle varianti leopardiane, parlava di «implicazioni», in riferimento a spostamenti che «involgono una moltitudine di nessi con altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica del correttore» (*Implicazioni leopardiane*, in «Letteratura», IX, 2, 1947, pp. 102-09, poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52).

dalle prime redazioni apparse su riviste. Tale idea parte dalla convinzione che le due stesure di *Vita dei campi* «vivono ciascuna per se stessa, conservano un valore autonomo, e testimoniano due diversi momenti della ricerca linguistica dello scrittore»³¹.

2. "I Malavoglia" dall'autografo alla stampa

Per *I Malavoglia* esistono pochissimi studi specifici³² riguardanti il processo di trasformazione delle microstrutture linguistiche e delle macrostrutture narrative che si svolge nel passaggio dal manoscritto all'*editio princeps* dell'81. L'uscita dell'edizione critica dovrebbe stimolare la ricerca di nuovi risultati nell'analisi "interna" del testo verghiano, vale a dire una critica delle varianti³³ sempre attenta a ricondurre la compresenza o l'alternanza di stilemi a considerazioni sulla poetica e l'ideologia letteraria dello scrittore.

Manca uno studio sistematico che, basandosi sui risultati dell'indagine filologica, esamini la dinamica delle varianti dall'autografo alla stampa facendo riferimento alle soluzioni di tecnica narrativa adottate da Verga nella fase più matura (dissimulazione della presenza dell'autore, adozione più co-

31 G. P. Marchi, op. cit., p. 55.

32 Si ricordano soltanto: F. Branciforti, *L'autografo dei «Malavoglia»*, in AA. VV., *I Malavoglia*, cit., vol. II, pp. 515-62; F. Cecco, *Per l'edizione critica dei «Malavoglia»*, cit., poi ripreso e ampliato come introduzione all'edizione critica.

33 Per il rapporto tra filologia e critica in relazione alla dinamica delle varianti v. l'importante saggio di L. Caretti, dal titolo *Filologia e critica* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1955). Per il problema specifico delle varianti d'autore è fondamentale l'articolo *Filologia* di G. Contini (in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, vol. II; poi in *Breviario di ecdottica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986), il quale fa riferimento alle riflessioni di poeti come Mallarmé e Valéry sul testo come «prodotto di un'infinitudine elaborativa di cui quello fissato è soltanto una sezione, al limite uno spaccato casuale» (p. 11).

spicua della prospettiva del personaggio attraverso l'uso del discorso diretto, ecc.).

Una ricerca *per exempla* compiuta sul campo semantico dell'interiorità (che per le sue implicazioni non può non coinvolgere la fenomenologia assai complessa delle funzioni del narratore) ha costituito una prova decisiva nell'individuazione di una dinamica testuale "a doppio senso": se da un lato la presenza dell'autore tende ad occultarsi in maniera sottilmente ammiccante, sintonizzandosi sempre più con la prospettiva del mondo rappresentato, dall'altro essa viene compensata dalla maggiore essenzializzazione e concentrazione metaforica del lessico dell'interiorità³⁴.

Cercheremo dunque di ricondurre le varianti manoscritte alla dialettica dei punti di vista presenti nel romanzo, escludendo tutta l'articolata dinamica degli abbozzi, in quanto i *collages* narrativi in cui essi sono inseriti sono strutturalmente differenti rispetto alla redazione definitiva, per cui non è possibile effettuare una collazione tale da consentire la costruzione di un apparato critico idoneo a raffronti micro e macrotestuali³⁵.

34 Tale ipotesi trova conferma nelle conclusioni della vasta disamina dell'autografo compiuta da Branciforti ai livelli filologico, linguistico e di struttura del racconto, che ha portato a constatare l'esistenza di un «movimento osmotico» tra le diverse stesure e di un «andamento ondulare del grafico delle sostituzioni e non rettilineo-ascensionale» (F. Branciforti, op. cit., p. 547).

35 Scrive F. Cecco: «Risulta infatti impossibile estendere la collazione agli abbozzi che recano le precedenti stesure, anche a quelli che con la redazione ultima presentano le maggiori affinità [...], dal momento che comunque sussistono divergenze di impianto narrativo tali che la loro assunzione in apparato determinerebbe l'innaturale accostamento di sequenze simili solo all'apparenza, perché in realtà inserite in compagini narrative affatto diverse» (introduzione, cit., p. LXXXV).

a) *Narratore "fuori campo" e narratore interno*

Numerose sono nell'autografo le tracce di un narratore esterno, che si rivolge in modo sottilmente ammiccante (come accadeva già nella *rêverie* iniziale di *Nedda*) ai suoi colti lettori borghesi. Tali spie lessicali, pur minime, sono indicative del travagliato processo di adeguamento del tessuto linguistico-stilistico al mondo rappresentato. Già nell'*incipit* la precisazione «come dev'essere», relativa al soprannome della famiglia («tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere»), sostituisce la lezione dell'autografo «per chi non fosse iniziato alla logica dei nomignoli locali», che tradisce uno sguardo più disincantato, simile a quello di *Fantasticheria*: la variante mira a conquistare una maggiore trasparenza al testo. Più avanti, l'espressione «sui larghi piedi come il David di Michelangiolo», riferita a 'Ntoni, viene sostituita da «su quei piedacci che sembravano pale di ficodindia», che elimina, adeguandosi all'ottica popolare, il precedente riferimento colto³⁶. La versione manoscritta ci restituisce integralmente il rapporto tra senso letterale e senso figurato:

il dottore della leva [...] gli disse che aveva il difetto di esser piantato come un pilastro sui larghi piedi come il David di Michelangiolo; ma i piedi larghi in certe giornatacce ci stanno meglio degli stivalini stretti sul ponte di una corazzata³⁷.

A volte la semplice aggettivazione tradisce la fisionomia colta dell'autore, che traspare tra le riflessioni del personaggio. Nel capitolo VII, la felice contemplazione della barca rimessa in mare da parte di padron 'Ntoni è trasfigurata nell'atemporalità del presente gnomico, che amplia la prospettiva dei

36 Si pensi al paragone di *Fantasticheria*: «quello che vi sembrava un David di rame» (VC, p. 9).

37 G. Alfieri, *Lettera e figura...*, cit., p. 122. Non è affatto trascurabile che il nome della famiglia appaia spesso tra virgolette (come peraltro molti nomignoli), a indicare una curiosità esterna dell'autore, che rasenta il folclorismo. Anche l'espressione metaforica *bersi il cuore*, riferita a Maruzza, risulta nell'autografo virgolettata, a marcarne la particolarità nell'ambito del discorso diretto.

pensieri di Maruzza, investendoli di una risonanza esistenziale attribuibile all'autore:

Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece, e ogni cosa si rinnova come la *Providenza*, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte (p. 101).

Il sospetto che non solo la prospettiva, ma anche la voce di Verga siano presenti, è confermato dalla lezione dell'autografo, in cui «il bel sole e le dolci mattine d'inverno» appaiono agli occhi non «del colore della pece», ma «foschi e tristi». La specificazione concretizzante, il cui lieve tenore connotativo viene poi letteralizzato nell'occorrenza successiva (in riferimento alla barca), sostituisce (con più marcata coreferenza) l'astratto degli aggettivi.

I procedimenti tecnico-stilistici volti a conferire una maggiore impersonalità alla narrazione vanno dal livello strutturale delle modificazioni del racconto a quello più strettamente linguistico. A quest'ultimo va ricondotto il caso di un'aggiunta minima ma significativa che troviamo al termine del capitolo I. Dopo le parole di Bastianazzo, Verga scrive: «e questa fu l'ultima sua parola che si udì» (p. 17). La relativa «che si udì», con la particella impersonale, costituisce un'aggiunta rispetto all'autografo, con la funzione di compensare la prolessi dell'aggettivo «ultima», che allude sinistramente alla catastrofe del viaggio. Potrebbe anche accentuare la concretezza, la relatività del contesto, perché «l'ultima sua parola» avrebbe valore testamentario, assoluto, e lo ha nell'intenzione iniziale dell'autore.

b) Intensificazione metaforica

Nel passaggio dall'autografo alla stampa riscontriamo anche la tendenza ad una maggiore concentrazione metaforica. Un esempio può essere dato dall'intercambiabilità delle immagini della casa e della barca³⁸:

Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo.
Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca,... (*ivi*, cap. I, p. 14).

Questo intreccio metaforico era assente nel manoscritto:

Perciò bisognava aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti la barca.
Padron 'Ntoni adunque,...

Una conferma di questa metafora "condensata" ci viene data più avanti dalle parole di compare Tino:

Adesso la casa del nespolo fa acqua davvero da tutte le parti (cap. IX, p. 155).

c) Linguaggio dell'interiorità: connotazione e denotazione

Il processo correttivo coinvolge in maniera decisiva il settore "chiave" del linguaggio dell'interiorità. Lo studio della dinamica testuale ci permette così di descrivere anche l'evoluzione della dinamica psicologica dei personaggi.

Maruzza viene caratterizzata fin dal capitolo I con la metafora del *cuore nero*, che acquista più pregnanza nella correzione: «Maruzza ne aveva sempre il cuore nero» → «Maruzza se ne sentiva sempre il cuore nero» (p. 15). Nel capitolo XI,

38 Per cui si rinvia a G. Alfieri, op. cit., pp. 77-82.

allorché ella cerca di convincere 'Ntoni a restare, il linguaggio del cuore si intensifica nel passaggio alla stampa:

Ma la Longa guardò il figliuolo col cuore stretto, e non disse nulla, perché ogni volta che si parlava di partire le venivano davanti agli occhi quelli che non erano tornati più (p. 216).

Si confronti la stesura autografa:

Ma la Longa gli gettò gli occhi addosso [col cuore stretto (*agg. interl.*), e non disse nulla, come se lo avesse visto partire [] le tornavano davanti agli occhi quelli che non erano tornati più.

Il sintagma «col cuore stretto», accoppiato al predicato *guardare*, rende più accorato e meno “aggressivo” lo sguardo sul figlio. Più avanti Maruzza, guarderà 'Ntoni «per leggergli dentro e toccargli il cuore» (p. 219).

L'attitudine spontaneamente allucinatoria della donna (la cui visione interiore è davvero un'isotopia fondamentale del racconto) viene approfondita dall'autografo alla princeps. Si pensi al periodo lungo del capitolo IV (pp. 60-61), con la descrizione della visione retrospettiva della *Provvidenza* e delle altre barche in mare di notte, che nella prima parte, focalizzata proprio sulle percezioni di Maruzza («Maruzza non diceva nulla [...], là verso il Capo dei Mulini»), risulta aggiunta, sostituendo il dialogo presente nel passo corrispondente del manoscritto³⁹.

39 Altre volte lo scavo introspettivo consegue all'espunzione di toni esclamativi. Si raffrontino la versione manoscritta e quella a stampa (pp. 153-54): «Aveva sentito dire che uno di quei marinari, l'avevano pescato dopo 12 ore che era in mare, e si sentiva così intirizzito che non avrebbe potuto muoversi, e aveva visto un pesce cane, ma aveva una sete! una sete! allora ella si alzava ad ogni momento per andare ad attaccarsi alla brocca, come se ce l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura». «In mezzo a tutte le storie che correvano per il villaggio, ed erano venuti a raccontargliele, le era rimasto in mente di uno di quei marinari, che l'avevano pescato dopo dodici ore, quando stavano per mangiarselo i pescicani, e in mezzo a tutta quell'acqua moriva di sete. Allora la Longa, come pensava a quell'uomo che moriva di sete in mezzo a tutta quell'acqua, non poteva stare dall'andare ad attaccarsi alla brocca, quasi ce

Il dolore di padron 'Ntoni per la morte di Bastianazzo è visualizzato nel capitolo IV dalla metafora dell'*avere una spina in cuore*, che guadagna in intensità e allusività rispetto all'autografo. Citiamo nell'ordine compositivo le due redazioni⁴⁰:

non sapeva che dire, che si sentiva una grossa spina in cuore, come ci avesse un pescecane che se lo mangiasse, e le lagrime lo soffocavano.

non sapeva che dire, per quella grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore, come se lo roscasse un pescecane (p. 55).

La concentrazione semantica, oltre che ottenuta con l'espunzione del riflesso psicosomatico delle lacrime, è intuibile nella connotazione predicativa di *sentire* rispetto ad *averci*; tuttavia il *rosicare*, seppur letteralizzato come predicato di «pescecane», è più metaforicamente legato all'immagine del pensiero rimordente.

Nel contesto patetico del capitolo XI, sempre in riferimento al nonno che insieme a Maruzza cerca di dissuadere 'Ntoni dall'abbandonare Trezza, si trova un altro non indifferente arricchimento sintagmatico:

Questa volta il vecchio trovò le parole spedite, e si fece triste e severo in viso

Questa volta il vecchio trovò subito le parole, perché si sentiva il cuore sulle labbra (p. 219)

L'espressione «si sentiva il cuore sulle labbra» risulta sovrascritta (a partire da «subito...») a «e si fece triste e severo in

l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura, e nel buio spalancava gli occhi, dove ci aveva sempre stampato quel cristiano». Da segnalare inoltre (cap. VII) l'assenza nell'autografo della prolessi che scaturisce dalla vista interiore di Maruzza («E quelle parole Maruzza non le dimenticò finché le chiusero gli occhi; e sino a quel giorno si portò fitta nel cuore quell'altra spina...» [p. 97]), la quale intimità maggiormente il senso di distacco espresso dalle parole di Luca in partenza per il servizio militare.

40 Salvo avviso contrario, seguiremo sempre l'ordine manoscritto-stampa.

viso», costituendo quindi una sorta di variante alternativa, che viene poi utilizzata da Verga in quanto più ricca di risonanze⁴¹.

Il personaggio che polarizza nella maniera più ricca ed evocativa il linguaggio dell'interiorità è Mena; è normale dunque che le correzioni quantitativamente e qualitativamente più significative riguardino proprio lei. Già la chiusa del capitolo II, incentrata sulla riflessione della ragazza intorno all'eterno vagabondare di carri e carrettieri, è caratterizzata nell'autografo da una clausola fin troppo sobria, priva delle immagini (che sono vere e proprie isotopie) del "camminare sempre" e dell'"andare per il mondo" (presenti invece nella stampa):

Il mare russava in fondo alla stradiciuola, lento lento, e ad int<erval-
li> si udiva il rumore di qualche carro che passava nel bujo, sobbalzando sui sassi, e veniva non so d'onde, e non si sapeva dove andasse.
(un tratto orizzontale segna la fine di capitolo) (p. 37).

Nel capitolo IV il dolore di Mena per la morte del padre è espresso dalla locuzione affettiva «si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto», più emotivamente densa ed esplicita rispetto alla lezione manoscritta «si sentiva il cuore che gli chiocciava e sbatteva» (p. 52). Se lo stereotipo *sbattere il cuore* è generato retroattivamente dalla comparazione («come quelle povere bestie che teneva in mano»), con il verbo *sbattere* concordato *in absentia* con le *ali* delle galline donate da Alfio⁴², l'aggancio contestuale della metafora risulta di massima pregnanza nell'autografo: «si sentiva il cuore che chiocciava e sbatteva», con la sovrabbondante figuratività ed espressività del predicato *chiocciare*, che rivela l'ascendenza zoomorfa dell'espressione.

41 Altro caso di possibile fruizione di varianti potenziali troviamo nella scena che ritrae lo scoraggiamento del vecchio per la carcerazione del nipote (cap. XIV, p. 310): l'espressione «si era sentito male allo stomaco», più vicina al parlare popolare, è soprascritta a «gli era mancato il cuore». Dal punto di vista semantico, è evidente una ricerca di maggiore visceralità.

42 G. Alfieri, op. cit., p. 115. Per altre varianti del modulo succitato rinviamo al cap. III, pp. 118-19.

Nel capitolo V, in cui i sogni della ragazza sono proiettati sulle figurazioni simboliche dell'ulivo grigio e dell'ombra delle nuvole, il passaggio dall'autografo alla stampa implica l'aggiunta della clausola finale «così correvano i pensieri della sua testa», che è un'interpretazione da narratore onnisciente alla Manzoni; un senso di maggiore amplificazione spaziale e di allusività è suggerito anche dal sostantivo plurale «campi», che sostituisce «strada»:

Mena seguiva cogli occhi le ombre delle nuvole che correva per la strada, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse

Mena cogli occhi seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri nella sua testa (p. 69)

Per due volte la metafora *avere il cuore nero* sostituisce in differenti stadi correttori quella corrispondente con l'aggettivo «grosso» (cap. VII, p. 101; cap. VIII, p. 123); la correzione è degna di nota in quanto, riportandoci alla matrice parzialmente dialettale dell'espressione (*Aviri u cori niuru ntra na cosa*), viene ad assumere il significato del presagire una sventura, una disgrazia (come attestano i vocabolari siciliani).

L'immagine del nero come sintomo di oscurità interiore si trova in un altro passo del capitolo IX, in cui a «pareva che il cuore le parlasse» viene aggiunta (nelle ultime correzioni) l'esplicitazione «e le facesse vedere ogni cosa in nero» (p. 142).

Anche il linguaggio dei silenzi si intensifica. Si pensi al dialogo tra Mena e Alfio:

Ella non sapeva più che dire, intanto che compar Alfio si affacciava nel cortile a staccare l'asino, e ad appendere gli arnesi al piuolo, e portava la lanterna di qua e di là. - Se ve ne andate alla Bicocca chi sa quando ci vedremo più! disse infine Mena che le mancava la voce. - O perché? Ve ne andate anche voi?

La poveretta stette un pezzetto senza rispondere, sebbene fosse buio e nessuno potesse vederla in viso (cap. VIII, p. 124).

Diversa la lezione autografa: «La poveretta non poteva rispondere perché temeva che si sentisse come le batteva il cuore». La motivazione del silenzio, qui esplicitata, nel testo definitivo è invece occultata dietro una concessiva il cui valore non è immediatamente chiaro, la quale tuttavia «lascia intendere che la risposta avrebbe comportato il rossore del viso: un freno che l'ora allentava del tutto»⁴³. Tutt'altro che popolare la fonte di simili precisazioni, che non possono essere attribuite ai personaggi bensì al narratore, che con la consueta sfumatura etica («poveretta») intimizza la profonda ritrosia della donna⁴⁴.

La risonanza emotiva dei gesti viene accresciuta anche attraverso l'iterazione verbale. Al termine dello stesso capitolo la confessione del dolore di Mena è preceduta da un intenso sguardo rivolto su Alfio: «Ella lo guardava e lo guardava, cogli occhi lucenti»; nell'autografo abbiamo invece semplicemente: «Ella lo guardava intenta», che sminuisce il senso di profonda concentrazione e dedizione dei sentimenti della ragazza⁴⁵.

d) Occultamento e svelamento delle immagini-simbolo

Talvolta la valenza simbolica di alcune figurazioni è resa nella stampa più implicita e allusiva. L'immagine del nespolo, che alla fine del romanzo perdendo ogni connotato naturalisti-

43 Accogliamo l'interpretazione di D. Consoli, op. cit., p. 71.

44 Altro dialogo caratterizzato dalla gestualità interiore dei silenzi, anch'esso aggiunto nel lavoro di correzione autografa, è quello tra Mena e Nunziata (cap. II, pp. 29-30), col trepido riferimento a compare Alfio e alla festa dei Morti.

45 Il lavoro correttivo di Verga è particolarmente attento anche a rendere i sentimenti della famiglia Malavoglia nel suo insieme. Nel capitolo XIV l'ansia per la sorte di Ntoni viene allusa e "compressa" nell'immagine del *parlare il cuore*, ennesimo esempio di espunzione delle motivazioni troppo esplicite del sentimento: «Infatti quei poveretti non dormivano, e stavano sulla porta, sotto la pioggia, come se avesse parlato loro il cuore». Nel manoscritto troviamo: «come se avessero sentito la loro disgrazia» (p. 304).

co assume qualità simbolica⁴⁶, diviene correlativo oggettivo non solo dell'imperscrutabilità del destino, ma soprattutto del buio interiore della famiglia, legato alla sorte di 'Ntoni:

Rammentando tutte queste cose lasciavano il cucchiaino nella scodella, e pensavano e pensavano a tutto quello che era accaduto, che sembrava scuro scuro, come ci fosse sopra l'ombra del nespolo (cap. XV, p. 340).

Perfettamente contestuale l'intensificarsi dei verbi dell'interiorità: «Rammentando»; «pensavano», che nell'iterazione rende più intensa la concentrazione quasi religiosa del pensiero verso un passato doloroso che sembra riverberarsi sul presente.

Dal confronto con la lezione dell'autografo risalta la straordinaria compressione subita da questo brano, che in precedenza testimoniava, nell'intonazione più dolorosamente nostalgica, la presenza commossa dell'autore:

In quei pensieri lasciavano il cucchiaino nella scodella e camminavano (*spcr. a* Quei pensieri facevano andar via l'appetito e quasi non []), colla testa indietro, indietro che l'ombra del nespolo sembrava più folta, com'era tanti anni prima, e il sole più allegro, e il cielo più azzurro, e i passeri del tetto cantavano la canzone allegra del tempo (*spscr. a maggio*) passato, quando andavano a caccia dei nidi, e Nunziata udiva colpettare il telajo di Sant'Agata, quando veniva tutta allegra nel cortile a portarle l'ordito imbiancato, e la Longa lo prendeva sorridendo, perché la Nunziata lo portava ben bianco, e la sera tornavano tutti che la casa era piena, e il lume non ardeva per niente⁴⁷.

46 Al capitolo IX il nespolo interviene a sottolineare il mutamento di destino della famiglia Malavoglia, a causa dell'esproprio della casa: «Il nespolo intanto stormiva ancora, adagio adagio» (p. 160), che sostituisce nell'autografo «grave grave», meno ricco di potenzialità evocativa.

47 Per non appesantire troppo la lettura e il confronto di questo passo con quello definitivo, si forniscono solo le più importanti correzioni interne all'autografo, che comunque potranno essere dettagliatamente esaminate nell'edizione critica alla pagina citata.

Un altro importante simbolo verghiano, quello del carro, che veicola l'isotopia semantica partenza-viaggio-morte, viene decifrato dall'autore nella sua valenza all'inizio del capitolo II, in un passo che, proprio per le tormentate riscritture, testimonia della centralità di una figurazione sottratta ad una mera riproduzione naturalistica. Riportiamo di seguito la stesura finale, seguita dalle due precedenti fasi correttorie⁴⁸:

E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora (p. 20).

E dopo che il mare e la campagna erano scomparsi nella notte, e pareva che non ci fosse altro al mondo che il villaggio (*soprascritto a tutto il mondo fosse Trezza*), tutti tacevano all'udire quei carri che venivano da lontano, nel bujo (*soprascritto a e quei carri che si udivano venire da lontano, e si dileguavano nel bujo, che non si sapeva dove andassero, facevano un'impressione singolare,*) e pareva che dovessero camminare sempre.

E dopo che il mare e la campagna erano scomparsi nella notte e pareva che ci fosse solo Trezza nel mondo, quei carri che venivano da lontano nel bujo, sembrava che venissero dall'altro mondo⁴⁹.

e) Ampliamento del racconto

L'ultimo livello correttorio, definibile con Branciforti di «struttura del racconto», consiste soprattutto nell'inserzione o

48 La mezza parentesi quadra indica la porzione di testo implicata in variante.

49 Il *leit-motiv* del rumore dei carri, che nella chiusa del capitolo II evoca come correlativo oggettivo un senso di vastità, nel capitolo X viene ripreso e sempre più interiorizzato nei pensieri di Mena, che ripensa trepidamente ad Alfio; il significato profondo dell'immagine viene recuperato nella redazione a stampa, con il passaggio da «era chissà dove» a «andava pel mondo chi sa dove», che nel verbo *andare* rende il senso del movimento (p. 209).

amplificazione di diversi episodi, le quali obbediscono a fini diversi, non ultimo quello di incrementare il pathos della scena e la conseguente partecipazione dell'autore⁵⁰.

L'inserimento nel capitolo VIII dell'episodio della visita di padron Cipolla in casa Malavoglia per il fidanzamento di Brasi con Mena conferisce maggior risalto alla figura pudibonda e riservata della ragazza, in contrasto con i modi impacciati e rozzi del giovane. È possibile infraleggere nelle righe una sottile venatura ironica diretta contro l'arrivismo misto alla pochezza morale (pp. 135-37).

All'inizio del capitolo X è quasi interamente aggiunto l'episodio dell'epopea della *Provvidenza*: nel passaggio dall'autografo alla stampa la caratterizzazione più fortemente mimetica della scena ne accresce il clima emozionale (p. 171 e sgg.); tale integrazione arricchisce anche la metafora antropomorfa del mare. Qualche pagina più avanti, si inserisce un episodio tra i più commoventi del romanzo: esso include il ferimento di padron 'Ntoni, le raccomandazioni del vecchio a Mena e al nipote, il viatico di don Giammaria, la visita del medico, i commenti delle comari e il pensiero di Alessi per la sorte della *Provvidenza*. Tale episodio⁵¹ comincia con le parole: «Per due o tre giorni padron 'Ntoni fu più di là che di qua» (p. 184 e sgg.).

50 Branciforti nota che quasi sempre «l'attento rilevamento delle fratture e della conseguente sutura dà indicazioni precise dei tempi dell'intervento, delle differenziazioni redazionali e delle tecniche operative attivate (op. cit., p. 528).

51 Oltre che per la densità emotiva, esso è fondamentale nello sviluppo della vicenda: «Senza di esso la terribile notte sul mare in tempesta sarebbe rimasta come sospesa e senza seguito, perdendo di intensità drammatica e di necessità narrativa, e così i primi ozi di 'Ntoni all'osteria, i piccoli negozi della Longa e infine la ripresa dei Malavoglia sarebbero rimasti senza giustificazione e profondità prospettica» (F. Branciforti, op. cit., p. 557). Tale cucitura testuale è documentata da una nota dell'autore (contenuta nel margine alto della carta 202 bis) diretta al proto, che viene informato della volontà di Verga di operare uno spostamento, dopo l'invio in tipografia della prima parte del testo, sino alla carta 202, per far posto appunto ad un'aggiunta, che reca il testo delle attuali carte 202-208: «N. B. pel proto. / Il seguente brano sino a pagina 208, deve sostituire o tutta o parte della pagina precedente 202 del manoscritto, e nel rivedere la stampa mi si mandino le tre (*su due*) pagine 200, 201, 202 dell'originale perché sappia indicare dove deve attaccare il presente brano,

Altra aggiunta fondamentale nel caratterizzare il pathos del romanzo, è quella dell'ultimo doloroso colloquio che sigilla, in uno spirito di malinconica rassegnazione (non a caso interviene ancora il linguaggio dell'interiorità, con la locuzione affettiva *mettersi il cuore in pace*), la travagliata vicenda di Alfio e Mena (cap. XV). Essendo ormai chiaro il destino dei due personaggi, le reticenze e i delicati e allusivi silenzi che avevano costellato la loro storia lasciano il posto al linguaggio più esplicito del dialogo. Il rispetto del codice familiare e l'impossibilità di trasgredirlo, pena l'esclusione sociale e il declassamento, sono introiettati da Mena (e poi da Alfio) come una necessità dolorosa, con un atteggiamento di «disperata rassegnazione» (suggerito pure dalla «complicità» semantica della comparativa ipotetica «quasi ci avesse il cuore in pace anche lei», usata a proposito della ragazza) che trascina con sé lo sguardo commosso e partecipe dell'autore.

Il finale del romanzo, che nell'autografo terminava con l'addio di 'Ntoni, viene sottoposto ad un lavoro di espansione testuale che abbandona lo scoperto patetismo del manoscritto. Si tratta di un'aggiunta non necessaria dal punto di vista dell'intreccio, che tuttavia, in quanto pervasa dall'atteggiamento contemplativo di 'Ntoni, autentico eroe della conoscenza, si carica di maggiore significato. La coscienza della mancata possibilità di integrazione («adesso che sapeva ogni cosa») sorge nel personaggio dopo un doloroso viaggio memoriale, scandaglio di uno spazio una volta familiare e amico («Allora tornò a chinare il capo sul petto, a pensare a tutta la sua storia»). Del resto, al di là di un'immedesimazione (certo innegabile) nella figura di 'Ntoni⁵², la presenza dell'autore è significativa per la ripro-

non avendo adesso sottocchio l'intero manoscritto» (cfr. l'apparato dell'edizione critica di Cecco, p. 184).

52 Sulla centralità della figura di 'Ntoni, vedi P. M. Sipala, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron, 1992 (II ed. ampliata; I ed. 1983), pp. 9-32, che lo definisce, secondo uno statuto semiologico, personaggio-commutatore, «spia della presenza nel testo dell'autore» (p. 10).

posta, in una dimensione introspettiva, di temi, motivi e personaggi presenti nel corso dell'intero romanzo, che trovano la loro finale epifania nella sfera del pensiero.

Il movimento del testo verghiano dall'autografo alla stampa appare dunque caratterizzato da un processo che tende a rendere meno percepibile la presenza dell'autore, incentrando nella prospettiva del singolo personaggio la rappresentazione dei moventi interiori. Una ricerca complessiva sul rapporto tra narratore, autore implicito e personaggio, dovrebbe mettere in luce, attraverso la dinamica delle varianti, il faticoso lavoro di adeguamento dell'ottica di Verga a quella del mondo rappresentato, i cui risultati non sono sempre pacifici e univoci, se è vero (come accade per certe costanti simboliche) che «il demiurgo non poteva rimanere perennemente sommerso: andrà talvolta snidato dietro un rumore che si ripete, dietro una costellazione o voce naturale, dietro l'ombra metaforica di un albero»⁵³, ma anche dietro il silenzioso battito di un cuore semplice.

53 G. Mazzacurati, op. cit., p. 179.

CAPITOLO IV PAESAGGIO E SOGNO

1. *Personaggio e paesaggio: da "Una peccatrice" a "Vita dei campi"*

Oltre che in presa "diretta", attraverso il materiale semantico-lessicale e il linguaggio gestuale presi in considerazione, abbastanza frequentemente in Verga la dimensione emotiva dei personaggi viene rappresentata attraverso aperture paesaggistiche, in modo da creare (potrebbe dirsi con metafora cinematografica) un interscambio tra esterni e interni, un'osmosi tra realtà naturale e mondo intimo, secondo una tecnica idealmente vicina alla teoria eliotiana del correlativo oggettivo. Quest'ultima, come è stato detto, consiste in una sorta di reazione reversibile tra emozione ed oggetto: «dall'emozione si passava alla sua obiettivazione in 'fatti esterni' e quindi, in senso contrario, dai 'fatti esterni' alla evocazione dell'emozione»¹.

Nella narrativa verghiana il rapporto tra personaggio e paesaggio è quasi sempre presente, rivelando un particolare spessore simbolico nei momenti in cui lo sguardo nell'interiorità è più profondo. La realizzazione tecnica e stilistica di tale rapporto è variabile, poiché se nella fase giovanile esso viene quasi sempre esplicitato dal narratore, che interferisce in varia misura con la prospettiva del personaggio, nella stagione più matura la consonanza tra interno ed esterno, pur presupponendo la presenza di un narratore lirico-descrittivo vicino a quello onnisciente, diviene più implicita e allusiva. Non si

1 L. Caretti, *T. S. Eliot in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, p. 75.

tratta dunque di esaminare la funzione del paesaggio in sé e per sé (argomento peraltro ampiamente sviscerato dalla critica), ma di determinarne la valenza in relazione all'interiorità del personaggio.

Il narratore omodiegetico di *Una peccatrice* proietta sull'abisso marino la disperazione di Pietro:

Si fermò sull'ultimo limite di questo [del molo], quando non vide più dinanzi a sé che il mare bruno ed immenso, su cui scintillavano le stelle. Fissò uno sguardo ebete, smarrito su quella superficie che si stendeva a perdita di vista, luccicante di riflessi fosforici; su quelle stelle che splendevano sulla sua testa... Due o tre volte avanzò il passo verso quell'abisso che poteva inghiottire la sua vita coi suoi vortici spumeggianti, e ciascuna volta egli senti una forza che l'afferrava e lo tratteneva [...] E rialzando la testa, quasi lieto ed altiero di quel nuovo indirizzo che dava alla sua vita, di quell'espiazione che s'imponeva del passato, della speranza che gli brillava negli occhi ridenti, guardò il cielo quasi calmo, quasi giocondo ora (PE, cap. V, pp. 490-91)².

In *Storia di una capinera* l'interiorità della protagonista è espressa attraverso un simbolismo topografico che mima le intermittenze del cuore: la dicotomia fondamentale è quella tra la campagna e il convento, l'uno rifugio protettivo dalle tentazioni del "mondo vasto", l'altra luogo di espressione e realizzazione di possibilità vitali represses nella clausura conventuale. Ma la dialettica degli spazi investe la stessa dinamica degli interni: da una parte lo «scatolino», la «cameretta» (o «camerino») di Maria col suo «lettuccio» e la «capannuccia» del castal-

2 All'inizio del romanzo è uno scenario idillico che fa da sfondo alla «piacevole sensazione» di Pietro e all'apparizione seducente della donna: «Era una di quelle sere incantate che si passano su queste spiagge del Mediterraneo, in cui lo specchio terso ed immenso del mare, che riflette tremolante il raggio dolce e pacato della luna, sembra servire di cornice al quadro allegro, vivace, animato, che formicola colle sue mille seduzioni sotto gli alberi. Pietro si senti come allargare il cuore e fu grato all'amico di quella piacevole sensazione; essi passeggiavano per uno dei viali più appartati [...] In fondo al viale quasi deserto, perché troppo lontano dalla musica, spiccava infatti, e per la solitudine del luogo, e per una certa originalità elegante di abbigliamento e di andatura, la signora che aveva recato tale impressione in Pietro Brusio» (cap. II, p. 457).

do; dall'altra la «celletta» e la «camera grande» della sorella Giuditta (e poi anche di Nino)³. È sulla capanna del castaldo che si esercita l'attività fantasticante di Maria, che riassume il senso delle opposizioni topologiche del romanzo (vero *leit-motiv* di un tormentato percorso del cuore); così all'«orizzonte grande», che procura commozione e sbalordimento, si contrappone il «piccolo spazio», luogo dell'introversione ma anche delle «affezioni»:

Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famigliuola del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è piccina ma pulita! come tutto vi è in ordine e ben tenuto! La culla del bimbo, il pagliericcio, il deschetto! Per quella capannuccia sì che cambierei il mio stanzino. Mi pare che codesta famigliuola, riunita in due passi di terreno, debba amarsi dippiù ed esser maggiormente felice; mi pare che tutte quelle affezioni, circoscritte fra quelle strette pareti, debbano essere più intime, più complete; che il cuore commosso e quasi sbalordito dal quotidiano spettacolo di codesto orizzonte ch'è grande, debba trovare un gaudio, un conforto nel ripiegarsi in se stesso, nel rinchiudersi fra le sue affezioni, nel circoscrivere in un piccolo spazio, fra i pochi oggetti che formano la parte più intima di se stesso, e che debba sentirsi più completo, trovandosi più vicino ad essi⁴.

Il luogo da cui si proietta lo sguardo di Maria è la finestra, «'limite' lotmaniano che separa il campo dall'anticampo, l'area della segregazione dall'area della libertà, un limite, in questo caso, invalicato se non nel sogno e nella follia, segno, dunque, di una trasgressione solo intenzionale ma significativa per un racconto non di "fatti" ma di "affetti"»⁵.

3 Maria investe della dignità di correlativi emotivi gli oggetti del suo piccolo rifugio: il «lettuccio», il crocifisso, i mobili diventano parte di lei, sono «intelligenti», in grado di partecipare dei suoi stati d'animo (G. Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 47).

4 Ivi, p. 7.

5 M. Muscariello, *Le passioni della scrittura*, cit., p. 113. È attraverso la finestra illuminata della casa della sorella che Maria, ormai allo spasimo del suo delirio amoroso, tenta di «indovinare» le «felicità domestiche» a lei per sempre precluse, quella religione della famiglia per cui la camera è un «tabernacolo»: «Nel buio si vedeva quella finestra illuminata che mi guardava col

In *Eros* il narratore eterodiegetico si fa partecipe nel sottolineare la consonanza tra il desolato paesaggio notturno, con la campagna «paurosa», e la malinconia di Adele, intervenendo con un personale commento, sottolineato pure dallo stacco tipografico:

Allorché gli ospiti di villa Forlani lasciarono la festa erano le due del mattino. La notte era buia, il cielo senza stelle, la campagna paurosa. Di quando in quando il vento mugolava fra le gole lontane. Adele un po' melanconica stava nel fondo della carrozza, avvulpata nel suo mantello. Velleda teneva il viso allo sportello. Alberto respirava a pieni polmoni.

- Che bella sera! esclamò.

Velleda gli rivolse una rapida occhiata.

I sogni di quella notte! popolati di tutte le larve dell'amore, di tutte le febbri della giovinezza, di tutte le lusinghe della vanità, di tutte le ebbrezze dei piaceri! - Povera Adele! se avesse potuto indovinarli! (ER, cap. X, p. 298).

La funzione della notte viene prima esplicitata dal narratore, e poi assunta insieme ai suoi elementi come correlativo oggettivo della dialettica interiore del marchese Alberti:

suo occhio spalancato... Cento volte ho passato la sera a fantasticare fissando da lungi qualche lume che brillava in una camera lontana... a tentare d'indovinare tutti gli affetti, tutte le cure, tutti quei piccoli dispiaceri che alla povera anima mia sembrano un'altra delle felicità domestiche, i discorsi, le parole che probabilmente si passavano attorno a quel lume solitario... Ma quella finestra aveva un riverbero infuocato... Non potevo fissarla senza sentirmi ardere tutte le vene... Lui! Lui! La sua casa... tutto quello che c'è nella sua casa, nella sua vita, nel suo affetto, tutte le serenità della pace, tutte le benedizioni della famiglia. Quella camera aveva la tappezzeria a gran fiori azzurri: vicino alla finestra c'era una poltrona; più in là, su di un tavolino, mille oggetti che non potevo distinguere, ma dei quali alcuni luccicavano al lume della candela... Se volessi immaginare il tabernacolo non saprei idearlo altrimenti» (ivi, p. 78). È noto che per Lotman «la lingua dei rapporti spaziali risulta uno dei mezzi fondamentali di comprensione della realtà», ma è anche uno dei «codici» del racconto che coopera alla costruzione del suo significato complessivo (J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 261 e sgg. Cfr. pure A. Marchese, *L'officina del racconto*, cit., pp. 112-16).

Era una di quelle ultime notti d'autunno che preludiano l'inverno, scura e tempestosa. Gli alberi si contorcevano sotto un vento furioso che gemeva come voce umana; i cani uggiolavano spaventati; l'aria era talmente carica d'elettricità che sentivasi quel vago senso di terrore, fantastica attrattiva della notte.

Alberti saltò giù dalla finestra, quella medesima finestra che avea scavalcato qualche tempo innanzi con tutt'altro amore nel cuore, e non volse gli occhi a quella della cugina se non che per spiare se potesse esser visto. In tutto il suo interno non c'era che una sola idea, indistinta, cieca, affascinante; passeggiò innanzi e indietro pel viale che correva dinanzi alla villa, coi capelli irti, e il sudore sulla fronte, mentre il vento ululava, e le foglie degli alberi sembravano scrosciare per gragnuola; il bujo che l'avvolgeva lo penetrava del tutto; sentiva dentro di sé certo mugolio tempestoso, somigliante al vento che gli faceva sbattere sul viso le foglie morte (cap. XVII, p. 312).

Il lugubre scenario notturno, con le sue immagini di grande risonanza simbolica come il gemere e l'ululare del vento, l'uggiolare dei cani e lo scrosciare delle foglie, è un corrispettivo del «mugolio tempestoso» che Alberto avverte dentro di sé. Non si tratta certo di residui di descrittivismo tardoromantico, sia per la stessa collocazione cronologica di *Eros*, sia per la ricorsività che alcuni di questi riferimenti ambientali, come quello del fruscio delle foglie e dell'uggiolare dei cani, hanno nel mondo verghiano⁶.

Il narratore colto di *Nedda* crea immagini di grande spessore emotivo, come certe malinconiche figurazioni del paesag-

6 Il paesaggio mattutino può anche divenire sintomo simbolico di un esuberante vitalismo: «L'aria fresca del mattino facevagli dilatare i polmoni con forza, e sembrava infondergli un'esuberanza di vita. Il canto degli uccelli, i mille profumi dei campi, i primi raggi del sole, lo penetravano vagamente, sottilmente, con un'altra fisionomia, quasi gli appartenessero e fossero al mondo soltanto per lui, incarnandosi confusamente in una immagine fitta nel cervello, nel cuore, dinanzi agli occhi. Il suo pensiero era inerte o vertiginoso; tutti gli avvenimenti di quella notte si urtavano confusamente nella sua memoria fra di loro, e l'abbagliavano colla luminosa intermittenza della luce elettrica. Non avrebbe saputo esprimere quel che provava, se era felice oppure no; sentiva un gran sbalordimento, un desiderio febbrile, un'immensa gioia tumultuosa, inquieta - e lei, sempre là, dinanzi agli occhi, dentro di sé, dappertutto» (cap. XXXI, pp. 354-55).

gio visto nell'ottica del personaggio (si pensi all'occhio «malinconico» delle vacche che guardano cadere la pioggia e al «tono piagnoloso» dei passeri rannicchiati sotto le tegole, nonché all'avverbio «voluttuosamente»):

La Nedda, appoggiata all'uscio, guardava tristemente i grossi nuvoloni color di piombo che gettavano su di lei le livide tinte del crepuscolo. La giornata era fredda e nebbiosa; le foglie avvizzite si staccavano strisciando lungo i rami, e svolazzavano alquanto prima di andare a cadere sulla terra fangosa, e il rigagnolo s'impantanava in una pozzanghera, dove s'avvoltolavano voluttuosamente dei maiali; le vacche mostravano il muso nero attraverso il cancello che chiudeva la stalla, e guardavano la pioggia che cadeva con occhio malinconico; i passeri, rannicchiati sotto le tegole della gronda, pigolavano in tono piagnoloso (VC, p. 235).

L'idillio tra la protagonista e Janu è un suggestivo esempio di psicologizzazione del dato esterno, con il «cielo di metallo», correlativo oggettivo dell'«ardore» del personaggio:

Ella chinò gli occhi come se ci vedesse delle fiamme, e le sembrò che tutto il vino che aveva bevuto le montasse alla testa, e tutto l'ardore di quel cielo di metallo le penetrasse nelle vene (p. 244).

In *Jeli il pastore* la dimensione memoriale e l'atteggiamento contemplativo del protagonista sono proiettati da un narratore onnisciente e lirico-simbolico in una natura tutta interiorizzata, come attesta anche il commento finale, vera e propria chiosa d'autore:

Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore, seduto sull'orlo del fossato, tenendosi i ginocchi fra le braccia, e i noci alti di Tebidi, e le folte macchie dei valloni, e le pendici delle colline verdi di sommacchi, e gli ulivi grigi che si addossavano nella valle come nebbia, e i tetti rossi del casamento, e il campanile «che sembrava un manico di saliera» fra gli aranci del giardino. - Qui la campagna gli si stendeva dinanzi brulla, deserta, chiazzata dall'erba riarsa, sfumando silenziosa nell'afa lontana (pp. 38-9).

La deissi locativa («Qui») rimanda implicitamente alla voce dell'autore che, attraverso la densità metaforica degli epiteti («deserta», «riarsa») e l'immagine dello sfumare della campagna, trasforma il dato naturale in correlativo oggettivo della trasognata *rêverie* di Jeli. La funzione sintomatico-simbolica del paesaggio, con somiglianza di referenti ambientali, sottolineava già precedentemente la solitudine di Jeli dopo la partenza di Mara:

Mara se ne andò saltellando, e lui rimase lì fermo, finché poté udire il rumore della carretta che rimbalzava sui sassi. Il sole toccava le roccie alte del *poggio alla Croce*, le chiome grigie degli ulivi sfumavano nel crepuscolo, e per la campagna vasta, lontan lontano, non si udiva altro che il campanaccio della *bianca* nel silenzio che si allargava (p. 25).

Notevole la corrispondenza tra l'immagine degli ulivi che «sfumavano nel crepuscolo» e quelli che «si addossavano nella valle come nebbia», con eguale effetto di dissolvenza; o ancora la potente metafora dello sfumare, in un caso riferita (sineddonicamente) agli ulivi, nell'altro alla campagna. Ma nessun particolare raggiunge la carica simbolico-sinestetica del «silenzio che si allargava».

Un accostamento "contrastivo" tra individuo e natura è nella contemplazione notturna di Rosso Malpelo:

Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciarra, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciarra, ma Malpelo stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente - allora la sciarra sembra più brulla e desolata. - Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto. - La civetta strideva sulla sciarra, e ramingava di qua e di là; ei pensava: - Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra e si dispera perché non può andare a trovarli (p. 68).

Quelle stelle spesso foriere di funesti presagi per la famiglia Malavoglia sono oggetto della contemplazione di Malpe-
lo, il quale le preferisce alle notti lunari che chiazzano di luce
la campagna e la sciarra, contaminando così quel buio assoluto,
fisico e morale, cui egli anela.

La contrapposizione topologica tra chiuso (sottoterra,
cava) e aperto (cielo, mare, campagna)⁷ è anche contrapposi-
zione di piani psicologici, tra relegazione in una dimensione
inferica ed apertura ad una vita più umana. Non è in questa
contemplazione del cielo stellato la realizzazione del «materia-
lismo assoluto» della filosofia del protagonista, né la visione
delle stelle è di tipo meramente «estetico»⁸; opera qui invece la
nostalgia mai sopita di una condizione esistenziale diversa,
inibita proprio dal viscerale rapporto affettivo col padre, che
sancisce ineluttabilmente l'impossibilità di cambiare mestiere:

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranoc-
chio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del
cielo, col sole sulla schiena - o il carrettiere, come compare Gaspare
che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso
sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle
strade di campagna - o meglio ancora avrebbe voluto fare il contadino
che passa la vita fra i campi, in mezzo al verde, sotto i folti carrubbi,
e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma
quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato
lui (p. 62).

2. Natura e interiorità: tra Mena e Isabella

Nei *Malavoglia*, anche se Verga scriveva a Francesco Tor-
raca che la descrizione «doveva essere tanto più sobria quanto
meno è il sentimento della natura in quegli uomini quasi

⁷ Cfr. A. Marchese, *Il fascino del diverso*, cit., pp. 237-38.

⁸ G. Barberi Squarotti, *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Paler-
mo, Flaccovio, 1982, pp. 119 e 135.

primitivi»⁹, le aperture paesaggistiche assolvono anche la funzione di lumeggiare il travaglio interiore e le aspirazioni dei protagonisti, sempre mantenendosi nell'essenzialità e nella sobrietà. Si è detto che il paesaggio «è lo spazio di un'estraneità e di un'opposizione rispetto a ciò che i personaggi desiderano, sia pure segretamente»¹⁰: tuttavia, se questo può essere vero per alcuni elementi della natura investiti di un carattere sfingeo e meduseo, come il mare o l'ammiccare delle stelle, lo stesso non può dirsi in riferimento a quei momenti in cui il paesaggio si pone in un rapporto dialettico con le innocenti ed elementari aspirazioni dei Malavoglia.

Per avere un'idea di come la descrizione paesaggistica costituisca la proiezione di un positivo vitalismo dei personaggi, si pensi all'immagine della casa del nespolo in prossimità della Pasqua:

La Pasqua infatti era vicina. Le colline erano tornate a vestirsi di verde, e i fichidindia erano di nuovo in fiore. Le ragazze avevano seminato il basilico alla finestra, e ci si venivano a posare le farfalle bianche; fin le povere ginestre della *sciara* avevano il loro fiorellino pallido. La mattina, sui tetti, fumavano le tegole verdi e gialle, e i passerì vi facevano gazzarra sino al tramonto.

Anche la casa del nespolo sembrava avesse un'aria di festa; il cortile era spazzato, gli arnesi in bell'ordine lungo il muricciuolo e appesi ai piuoli, l'orto tutto verde di cavoli e di lattughe, e la camera aperta e piena di sole che sembrava contenta anch'essa, e ogni cosa diceva che la Pasqua si avvicinava. I vecchi si mettevano sull'uscio verso mezzogiorno, e le ragazze cantavano al lavatoio. I carri tornavano a passare nella notte, e la sera si udiva un'altra volta il brusìo della gente che chiacchierava nella stradiciuola (MAL, cap. VIII, pp. 134-35).

Tutto parla di una natura che si rinnova anche coloristicamente, proprio in quella Pasqua che è la festa della rinascita: le colline rivestite di verde, i fichidindia in fiore, le farfalle

9 Lettera del 12-5-1881. Citiamo dal testo (controllato sull'originale) pubblicato da M. Muscariello in appendice al volume *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga, 1990, pp. 249-51.

10 G. Barberi Squarotti, op. cit., p. 58.

bianche che si posano sul basilico, il «fiorellino pallido» delle «povere ginestre» sulla sciarra, i passerini che fanno gazzarra sui tetti. La casa del nespolo ha un'aria festosa, la camera sembra «contenta anch'essa», i vecchi si affacciano sull'uscio, le ragazze cantano al lavatoio. Insomma, «ogni cosa diceva che la Pasqua si avvicinava». Perfino lo stesso passare dei carri, frequente presagio di morte nel romanzo, si mescola allegramente al chiacchierio paesano.

Abbiamo già visto quale risonanza esistenziale gravita sull'immagine dell'ulivo (in riferimento alle fantasticherie di Mena); così pure il nespolo non è solo un simbolico lare domestico, ma anche un segnacolo del tempo e della caducità dell'esistere, emblemizzata dal cadere delle foglie, correlativo oggettivo del dolore profondo di padron 'Ntoni:

E il pensiero dei lupini gli ficcava più dentro nel cuore la spina di Bastianazzo. Il nespolo lasciava cadere le foglie vizzate, e il vento le spingeva di qua e di là pel cortile (cap. IV, p. 60).

L'immagine delle foglie si accampa ora isolatamente, ora convive con quella della casa/nespolo:

- Egli è andato perché ce l'ho mandato io, ripeteva padron 'Ntoni, come il vento porta quelle foglie di qua e di là [...]Almeno è morto che la casa e il nespolo sino all'ultima foglia erano ancora suoi» (*ibidem*).

Nello sguardo del vecchio sulla *Provvidenza* la varietà cromatica e luministica ben si rapporta alla serenità riacquistata:

Intanto la *Provvidenza* era scivolata in mare come un'anitra, col becco in aria, e ci sguazzava dentro, si godeva il fresco, dondolandosi mollemente nell'acqua verde, che le colpettava attorno ai fianchi, e il sole le ballava sulla vernice. Padron 'Ntoni se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai (cap. VII, pp. 100-01).

Il verde è comune sia al mare che ai campi, il mare è lucente, il cielo sereno. L'insistenza sull'indefinitezza di quest'ultimo, che sembra all'apparenza un attributo ridondante, pleonastico, potrebbe alludere alla percezione di un'armonia cosmica tra uomo e natura, consuonante con l'immagine della casa del nespolo in festa, ma anche con un'idea di rinascita che l'autore esplicita più avanti, interpretando i pensieri di Maruzza:

Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece, e ogni cosa si rinnova come la *Provvidenza*, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte.

- Compare Bastianazzo non poté vederla questa festa! pensava fra di sé comare Maruzza...

Il "tornare nuova" della *Provvidenza* è appunto un'allusione metaforica alla rinascita¹¹, come il bel sole e le dolci mattine d'inverno che erano prima «foschi e tristi» (nel manoscritto al posto di «del color della pece»).

La vista del mare «che russava lento» (con la consueta antropomorfizzazione di cui Verga lo investe) genera in 'Ntoni un fidente sentimento di espansione vitale che significa per lui coscienza dell'appartenenza al mondo di Trezza («Questa marina qui mi conosce», egli dice):

Però, come giunsero sul lido, davanti al mare nero, dove si specchiavano le stelle, e che russava lento sul greto, e si vedevano qua e là le lanterne delle altre barche, anche 'Ntoni si senti allargare il cuore (cap. VI, p. 78)¹².

11 G. Alfieri, op. cit., p. 108.

12 L'imbarco della *Provvidenza* all'inizio del capitolo X si accompagna ad uno sguardo contemplativo di 'Ntoni, ancora una volta proiettato sul cielo e sul mare: «Intanto 'Ntoni cantava, sdraiato sulla pedagna e colle braccia sotto il capo, a veder volare i gabbiani bianchi sul cielo turchino che non finiva mai, e la *Provvidenza* si dondolava sulle onde verdi, che venivano da lontano lontano fin dove arrivava la vista» (p. 172).

Nelle ultime pagine del romanzo, la consapevolezza di 'Ntoni della sua irrimediabile alterità e dell'ormai impossibile integrazione nella realtà arcaico-rurale vengono proiettate sia sul paese «tutto nero», con le sue voci e i suoi rumori noti, sia sul mare, che da bianco diviene amaranto e coperto di vele. Proprio nel momento dell'addio, nella dimensione di distacco contemplativo che la conoscenza gli fornisce (aveva infatti detto in precedenza: «Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»)¹³, 'Ntoni può ritrovare un rapporto simbiotico con un elemento naturale sempre portatore di funesti presagi per la famiglia Malavoglia. Le due dimensioni simboliche del mare presenti nel corso del romanzo - sconfinatezza foriera di pericoli e familiarità - si fondono nella sfera introspettiva dei pensieri di 'Ntoni, in cui si immerge lo sguardo dell'autore.

Il personaggio che lega maggiormente la propria attitudine fantasticante alle proprie indefinite aspirazioni, in un paesaggio rappresentato con toni melodici e gravido di significati esistenziali, è Mena. Nello schema dei personaggi del romanzo¹⁴ ella è definita «buona, laboriosa», aggettivi che nell'autografo sono soprascritti a «Vanerella, immaginosa» (non cassati, con la possibilità quindi di variante alternativa). Nella tensione immaginativa di questa figura si realizza nella massima pregnanza il motivo del sogno¹⁵, che è la dimensione etica della vita psicologica di Mena e si pone come necessaria premessa ma anche come irriducibile momento dialettico della rinuncia d'amore. Vi è dunque un'osmosi tra le aspirazioni nostalgiche della ragazza e gli elementi del paesaggio, correlativi oggettivi che attingono quasi sempre la dignità di simboli. Il motivo del sogno confluisce allora nella raffigurazione della natura, luogo tipico di un rapporto fra personaggio e narratore-autore che giunge all'immedesimazione, in una zona di sospensione del

13 Il tema della conoscenza-coscienza si realizza semanticamente nell'isotopia del "sapere".

14 Pubblicato in appendice all'edizione critica, pp. 356-62.

15 Cfr. G. Ragonese, *Il motivo del sogno nell'opera matura del Verga*, in *Interpretazione del Verga*, cit., pp. 52-67.

determinismo economico che secondo la critica reggerebbe l'intero romanzo.

Lo squarcio introspettivo del capitolo V, in cui Mena insegue con lo sguardo «l'ombra delle nuvole che correva per i campi» richiama, con eccezionale corrispondenza tematico-stilistica, l'ormai nota chiusa del capitolo II, dove la fanciulla si abbandona ai rumori dei carri e del mare. La stessa ombra delle nuvole, «presagio della perdita di Alfio e del suo sogno»¹⁶, ci riporta al pensiero della festa dei Morti, circonfuso di un analogo alone di funesto presentimento. L'immagine dell'ulivo grigio e delle foglioline (vere e proprie costanti, soprattutto la prima), ma anche quella dell'ombra delle nuvole, che viene accostata nel suo correre al dileguarsi dell'ulivo (attraverso l'ambiguità della comparativa ipotetica: «come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse»), divengono, nella malinconia dell'autunno, correlativi oggettivi dei pensieri di Mena. Il vento autunnale che sembra far dileguare l'ulivo grigio, e con esso ogni aspetto triste della stagione, potrebbe alludere, nel cuore fervidamente immaginoso della ragazza, ad una rimozione della negatività del presente ed alla sua proiezione nella prospettiva di un futuro migliore, in cui compare Alfio avrebbe potuto fare il carrettiere e migliorare la propria posizione economica, ed ella stessa sarebbe stata svincolata dal matrimonio con Brasi Cipolla, a causa del debito dei lupini da pagare¹⁷. Nulla di patetico è in questo paesaggio, estremamente sobrio ed essenziale, e proprio per questo maggiormente allusivo.

Nel capitolo IX la tristezza di Mena è prima messa in contrasto con i campi e il paese in festa, e poi, come oscurità interiore («pareva che il cuore le parlasse e le facesse vedere ogni cosa in nero»), si trasferisce metonimicamente alla porta/cuore di Alfio, «nera e sgangherata»:

16 Cfr. G. Cecchetti, *Il «carro» e il «mare amaro»*, in *Il Verga maggiore*, cit., p. 89, che ha messo in evidenza le corrispondenze di cui si è detto.

17 Scrive Barberi Squarotti che «è questo il punto di maggiore vicinanza del Verga de *I Malavoglia* all'utilizzazione del paesaggio in funzione dei sentimenti dei personaggi» (op. cit., p. 58).

Ella sola, poveretta, non sembrava allegra come gli altri, e pareva che il cuore le parlasse e le facesse vedere ogni cosa in nero, mentre i campi erano tutti seminati di stelline d'oro e d'argento, e i ragazzi infilavano le ghirlande per l'Ascensione, ed ella stessa era salita sulla scala per aiutare sua madre ad appendere le ghirlande all'uscio e alle finestre. Mentre tutte le porte eran fiorite, soltanto quella di compar Alfio, nera e sgangherata, stava sempre chiusa, e non c'era più nessuno che vi appendesse i fiori dell'Ascensione (pp. 142-43).

La porta abbandonata di Alfio ci riporta al momento dell'addio del capitolo VIII; Mena vede l'ineluttabilità della propria condizione e proietta la censura dell'interdetto sulle immagini dell'uscio e della finestra, «emblematiche ripetute della pesantezza, della carcerazione senza speranza di fuga»¹⁸:

- Ora addio, - concluse Mena; - anch'io ci ho come una spina qui dentro... ed ora che vedrò sempre quella finestra chiusa, mi parrà di avere chiuso anche il cuore, e d'averci chiusa sopra quella finestra, pesante come una porta di palmento (p. 140).

È significativo il fatto che la maggior parte delle descrizioni legate a questo personaggio sia accompagnata da immagini di vastità o indefinitezza: già nel capitolo II il russare del mare e il rumore dei carri che vanno per il mondo, con il connesso pensiero sia di Alfio che del nonno, determinano in Mena un senso di segreta paura, «con la conseguenza che l'orizzonte tranquillo, in cui è radicata, improvvisamente si squarcia per rivelare possibilità illimitate e indefinite»¹⁹; così pure nel capitolo V un profondo senso di illimitatezza è suggerito dal correre dell'ombra delle nuvole e dal dileguarsi dell'ulivo

¹⁸ Come in *Storia di una capinera*, anche nei *Malavoglia* gli spazi di confine (porte, finestre, ballatoi) delimitano il mondo del focolare domestico dal "mondo vasto", con particolare riferimento alle figure femminili (Mena e Maruzza). Cfr. R. Melis, *I viaggi, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa*, in AA. VV., *I Malavoglia*, cit., vol. I, pp. 209-35 (citaz. da p. 228).

¹⁹ G. Cecchetti, op. cit., p. 83. Va sottolineata in questo contesto la funzione del ballatoio, «cronotopo essenziale, creativo del romanzo, il luogo dove l'ambiguità della soglia si distende in ritmi più ampi, meno provvisori, lo spazio si allarga [...], il tempo si ferma» (R. Melis, op. cit., p. 224, n. 25).

grigio, opportunamente accostato, con una precisazione da narratore onnisciente, al correre dei pensieri della ragazza. Ma anche gli sguardi di 'Ntoni, proiettati sulla vastità del mare e sul «cielo turchino che non finiva mai», nonché la vista soddisfatta del nonno sulla *Provvidenza* rimessa in mare, richiamano immagini di immensità²⁰. Scrive Gaston Bachelard che «l'im-
mensité est [...] une catégorie philosophique de la rêverie» e che essa determina una «expansion d'être»²¹.

Nel *Marito di Elena* la sintonia tra personaggio e paesaggio è abbastanza frequente, in relazione alla natura intensamente immaginativa e all'attitudine fantasticante dei protagonisti. La felicità di Elena consuona con l'immagine di un potere che sembra perdere ogni connotazione realistica, proiettandosi in uno spazio tutto psicologico:

Elena, coi gomiti sulla ringhiera, al fianco del marito, ascoltava distrattamente quell'affaccendarsi di gente a tarda ora, quei suoni di corno lontani, vagava cogli occhi sull'aspetto indeciso del potere, di cui i confini sembravano allargarsi indefinitamente nelle tenebre, sino al luccicino lontano che tremolava in fondo la valle, nel vasto caseggiato del barone. Si sentiva ricca e felice (ME, cap. V, p. 37)²².

In un luogo metanarrativo il narratore sottolinea come il mutamento di Elena crei una relazione di estraneità con una natura guardata fino a quel momento con occhio simpatetico:

Da quel momento divenne tutt'a un tratto completamente estranea e indifferente a quella bella natura che l'aveva fatta andare in estasi di

20 Sull'immagine della vastità nel mondo verghiano, v. P. De Meijer, *Costanti del mondo verghiano*, cit., pp. 13-26.

21 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 1961³, cit. in P. De Meijer, op. cit., p. 24.

22 La discesa della sera sul paese e le «note meste» delle sue campane accompagnano i nostalgici ricordi domestici di Cesare: «Quand'era solo al balcone, verso l'avemmaria, e il paesello di faccia andava abbuaiandosi, e spandeva nel cielo pallido, dall'alto, le note meste delle sue campane, e si accendevano ad uno ad uno i suoi lumi tranquilli, gli passava dinanzi agli occhi la visione di tanti ricordi domestici che mai gli erano sembrati tanto affettuosi e impressi al vivo dentro di sé» (cap. V, p. 37-8).

ammirazione, appoggiata al balcone, o sdraiata sull'erba [...] La campagna, di un verde più cupo nelle parti boschive, andavasi scolorando nella pianura solcata da lunghe fila d'uccelli neri, sotto un cielo grigio, macchiato dalle case nerastre del paese. Ella doveva subire potentemente quel mutamento (cap. VI, pp. 54-5).

Nelle *Novelle rusticane* colpiscono le magistrali *ouvertures* sinfoniche di *Malaria* e *La roba*, in cui emerge un narratore lirico prossimo all'autore implicito. I primi cinque lunghi capoversi della prima novella, per l'intonazione lirico-musicale (con endecasillabi abilmente celati nella cadenzata punteggiatura, come «Vi nasce e vi muore il sole di brace»), la successione nominale binaria e ternaria, l'aggettivazione e gli epiteti densamente metaforici (il sole «di brace», la luna «smorta», le rive «slabbrate»), certe similitudini particolarmente pregnanti («la Puddara, che sembra navigare in un mare che vapori», «il fiume che luccica quasi fosse di metallo»), rivelano un tono colto proprio di una prospettiva e di una voce avulse dalla realtà rappresentata, appartenenti ad una coscienza perplessa, che proietta in quelle insiste sottolineature simboliche l'ambiguità della natura nella vita degli uomini, l'intreccio perpetuo di ricchezza e miseria animato dal paesaggio²³. Non a caso l'interrogativo iniziale «E non si sa neppure dove stia e perché ci stia tutta quella gente» è subito dopo contraddetto da una perentoria affermazione: «Però dov'è la malaria è terra benedetta da Dio» (NR, pp. 263-64).

Anche l'*incipit* della *Roba* risente dell'intonazione colta di un osservatore esterno, che tuttavia assume la maschera del viandante, e che con artifici stilistici simili a quelli di *Malaria* rapporta in modo quasi fiabesco la vastità del paesaggio alla smisurata avidità di possesso di Mazzarò.

In *Storia dell'asino* di S. Giuseppe un narratore tutt'altro che popolare proietta la figura umanizzata dell'asino stanco in una natura implacabilmente ostile, che diviene proiezione simbolica di uno stato di abbandono e di abdicazione alla vita («come un asino fatto»; «coll'occhio spento»):

23 Cfr. la bella analisi di A. Marchese, in *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, cit., pp. 17-24.

Allora lasciava cascare il muso e le orecchie ciondoloni, come un asino fatto, coll'occhio spento, quasi fosse stanco di guardare quella vasta campagna bianca la quale fumava qua e là della polvere delle aie, e pareva non fosse fatta per altro che per lasciar morire di sete e far trottare sui covoni (p. 292).

In *Pane nero* il nascere e lo sfiorire dell'idillio tra Santo e Nena è accompagnato dalla valenza simbolica dei colori di cui si tinge il paesaggio²⁴: al verde della speranza della fecondità dei campi (e al rosso del fiorire dell'amore) subentra il giallo della malattia che colpisce i seminati. Spicca soprattutto un'immagine analogica che testimonia la funzione di correlativo oggettivo del paesaggio: allorché Santo guarda il petto della ragazza, quest'ultimo «faceva l'onda al par del seminato» (p. 301). La parola «seminato» [...] e l'immagine del petto di Nena = seminato «indicano il sogno di una doppia abbondanza [materiale e amorosa] e insieme riprendono il tema del pane, che è intercambiabile con quello della sua assenza»²⁵. La stessa immagine dell'ondeggiare del petto, legata *in absentia* alla metafora del seminato, declassata a *topos* descrittivo, è presente nello sfiorire dell'idillio:

Suo marito andava innanzi, curvo sotto il carico, e si voltava appena per darle il tempo di raggiungerlo tutta affannata, tirandosi dietro la bambina per la mano, e col petto nudo - non era per guardare i capelli della *Rossa*, oppure il petto che facesse l'onda dentro il busto, come al Castelluccio (pp. 312-13).

La storia di Carmenio costituisce un esempio paradigmatico di interiorizzazione degli elementi esterni. Qui il paesaggio, dipinto con toni che hanno fatto parlare di un pre-impressionismo verghiano²⁶, è espressione delle allucinazioni e dei sogni del ragazzo, gestiti da un narratore a un tempo lirico e onnisciente:

24 Cfr. G. Savoca, *Pane nero*, cit.

25 G. Cecchetti, «*Pane nero*», in *Il Verga maggiore*, cit., pp. 113-53 (citaz. dalle pp. 134-35). Corsivo nostro.

26 Ivi, p. 137.

Lontan lontano, alla Lamia e verso la pianura, si udiva l'uggiolare dei cani auuuuh!... auuuuh!... auuuuh!... che arrivava appena sin là, e metteva freddo nelle ossa. Le pecore allora si spingevano a scorazzare in frotta pel chiuso, prese da un terrore pazzo, quasi sentissero il lupo nelle vicinanze, e a quello squillare brusco di campanacci sembrava che le tenebre si accendessero di tanti occhi infuocati, tutto in giro. Poi le pecore si arrestavano immobili, strette fra di loro, col muso a terra, e il cane finiva d'abbaiare in un uggolato lungo e lamentevole, seduto sulla coda.

- Se sapevo! - pensava Carmenio - era meglio dire a curatolo Decu di non lasciarmi solo (pp. 326-27).

Evocativa l'immagine delle tenebre che sembrano accendersi di tanti occhi infuocati, nonché il particolare (ripetuto due volte) dell'uggiolare dei cani, già presente in *Eros*. Simbolicamente pregnanti sono pure la figurazione inferica del quadro dell'uscio «nero come la bocca di un forno», unico oggetto alla vista, nonché l'aggettivo sostantivato «nero», che crea il sintagma astratto «nero senza fondo», la cui carica allusiva è rinforzata dalla successiva sinestesia del vedere il rumore del torrente «gonfio e minaccioso»²⁷. Il soffiare delle frasche sul fuoco, «come se ci dicessero su delle parole», riconduce leopardianamente Carmenio alla dimensione del passato, ai racconti di streghe che ascoltava, mentre lo zufolo (particolare presente già in *Jeli il pastore*) risveglia i ricordi delle sere d'estate, aprendo uno squarcio idillico caratterizzato dalla piena corrispondenza tra individuo e natura (altri correlativi oggettivi, già apparsi nell'idillio di Santo e Nena, sono la nepitella e il ramerino)²⁸. Il ricordo del Natale, suscitato dal suono dello zufolo, viene bruscamente interrotto dalla realtà della madre morente, la quale si tinge ancora di allucinazioni che generano un senso di terrore.

Nel paesaggio del *Mastro-don Gesualdo*, quasi mai privato della funzione di luogo di rispecchiamento del dramma dei

27 Altri significativi accostamenti sinestetici sono il «silenzio fatto di bambagia» e il suono della campana che «pareva quagliasse nella neve» (ivi, p. 327).

28 Cfr. G. Cecchetti, op. cit., p. 142.

personaggi, «c'è l'alternarsi di un tono marmoreo e implacabile con l'altro più fluido ed eloquente»²⁹.

L'interna lacerazione di Bianca, personaggio costruito attraverso l'espressività degli sguardi e dei silenzi, si rifrange nello «struggimento» e nell'«amarezza sconfinata» promananti dal paesaggio, culminando nello schianto di un ultimo «addio senza parole»:

Uno struggimento, un'amarezza sconfinata venivano dall'ampia distesa nera dell'Alia, dirimpetto, al di là delle case dei Barresi, dalle vigne e gli oliveti di Giolio, che si indovinavano confusamente, oltre la via del Rosario ancora formicolante di lumi, dal lungo altipiano del Casalgiardo, rotto dall'alta cantonata del Collegio, dal cielo profondo, ricamato di stelle - una più lucente, lassù, che sembrava guardasse, fredda, triste, solitaria. Il rumore della festa si dileguava e moriva lassù, verso San Vito. Un silenzio desolato cadeva di tanto in tanto, un silenzio che stringeva il cuore (MDG, parte I, cap. III, pp. 42-3)³⁰.

Di segno diverso è il paesaggio che si irradia dalla visione di Gesualdo. In quello che è stato definito l'idillio della Canzìria esso, pur concretandosi in parte nell'immagine di una natura trasformata dalla fatica produttiva dell'uomo (si pensi ai covoni raccolti in mucchi, al ruminare del bestiame e allo stormire delle messi), conserva ancora un'aura fiabesca, nel «dilagar» del chiarore, nel suono «grave e lontano» dei campanacci, nel tetto del magazzino che diventa «immenso nel buio»:

29 G. Ragonese, *Paesaggio verghiano*, in *Interpretazione del Verga*, cit., pp. 86-109 (citaz. da p. 106).

30 Commenta Bigazzi: «Senza dubbio, la scena è vista e 'sentita' da Bianca [...]: lo «struggimento» e l'«amarezza» sono provocati dal paesaggio, segnato dall'assenza della vita (la «distesa nera», la stella «fredda», il rumore che 'muore'), fino a divenire per via analogica un'immagine della condizione interiore di Bianca, che proprio alla festa ha visto sanzionare ufficialmente la morte del suo amore. Il sintagma iniziale del terzo periodo - «Un silenzio desolato» - opera allora una sintesi tra le *res* e le *lacrymae*, tra il 'notturno' e la tristezza che vi si riconosce, e questo rapporto emotivo non può essere percepito che dal cuore, centro irradiante della visione; appunto il predominio del cuore spiega la carica affettiva che provoca l'indugio sui momenti più intensi, indicati dalla ripresa di *lassù* e di *silenzio*» (op. cit., p. 189).

Egli uscì fuori a prendere il fresco. Si mise a sedere su di un covone, accanto all'uscio, colle spalle al muro, le mani penzoloni fra le gambe. La luna doveva essere già alta, dietro il monte, verso Francofonte. Tutta la pianura di Passanitello, allo sbocco della valle, era illuminata da un chiarore d'alba. A poco a poco, al dilagar di quel chiarore, anche nella costa cominciarono a spuntare i covoni raccolti in mucchi, come tanti sassi posti in fila. Degli altri punti neri si movevano per la china, e a seconda del vento giungeva il suono grave e lontano dei campanacci che portava il bestiame grosso, mentre scendeva passo passo verso il torrente. Di tratto in tratto soffiava pure qualche folata di venticello più fresco dalla parte di ponente, e per tutta la lunghezza della valle udivasi lo stormire delle messi³¹ ancora in piedi. Nell'aia la bica alta e ancora scura sembrava coronata d'argento, e nell'ombra si accennavano confusamente altri covoni in mucchi; ruminava altro bestiame; un'altra striscia d'argento lunga si posava in cima al tetto del magazzino, che diventava immenso nel buio (parte I, cap. IV, p. 58)³².

31 In *MDG 88* troviamo «cantare la messe» (appendice dell'ed. Mazzacurati, cit., cap. IV, p. 516), che rispetto a «stormire delle messi» si inquadra in una tipologia descrittiva «in cui è l'autore a sovrapporsi alla percezione del personaggio» (G. Alfieri, *Le mezze tinte...*, cit., p. 455).

32 La connotazione malinconica del paesaggio demistifica la serenità idillica legata a quella della natura forgiata dalla fatica accumulativa: «Passava il tintinnio dei campanacci, il calpestio greve e lento per la distesa del bestiame che scendeva al torrente, dei muggiti gravi e come sonnolenti, le voci dei guardiani che lo guidavano, e si spandevano lontane, nell'aria sonora. La luna, ora discesa sino all'aia, stampava delle ombre nere in un albore freddo; disegnava l'ombra vagante dei cani di guardia che avevano fiutato il bestiame; la massa inerte del camparo, steso bocconi» (cap. IV, p. 60). La tristezza sfumata della sera, rispetto al testo dell'88, si concentra nel "vago" degli aggettivi: «calpestio lento e diffuso» → «calpestio greve e lento»; «albore freddo» → «luce pallida»; «ombra randagia» → «ombra vagante» (*MDG 88*, cap. IV, p. 518). Con insolite metafore è espresso il rapporto tra Gesualdo e la terra, in un passo che si riallaccia non solo idealmente ma anche linguisticamente alle pagine dell'idillio della Canziria, in termini di «viscerale sensualità» (G. Alfieri, op. cit., pp. 475-76): «Quella povera Canziria che era costata tante fatiche a don Gesualdo, tante privazioni, dove aveva sentito la prima volta il rimescolio di mettere nella terra i piedi di padrone! Donninga per cui si era tirato addosso l'odio di tutto il paese! Le buone terre dell'Alia che aveva covato dieci anni cogli occhi, sera e mattina, le buone terre al sole, senza un sasso, e sciolte così che le mani vi sprofondavano e le sentivano grasse e calde al pari della carne viva... tutto, tutto se ne andava in quella cancrena!» (parte IV, cap. I, p. 244).

In netto contrasto sono le due scene che rappresentano il viaggio del protagonista, prima dal frantoio di Giolio al paese e poi dal paese al cantiere (parte I, cap. IV). Le descrizioni, proprie di un realismo allucinato che sembra sconfinare in una dimensione onirica (e che ricorda l'episodio di Carmenio in *Pane nero*), scaturiscono da un intervento dell'autore, che si manifesta soprattutto nell'allusività e pregnanza degli epiteti, i quali dipingono uno scenario di desolazione e abbandono. Non stupisce che esse non compaiano in *MDG 88*, a dimostrare che l'evoluzione di tecnica narrativa, parallela ad una focalizzazione più incentrata sul personaggio, affida alla voce di Verga il tratteggio di scenari e paesaggi altamente simbolici:

Brontolava ancora allontanandosi all'ambio della mula sotto il sole cocente: un sole che spaccava le pietre adesso, e faceva scoppiettare le stoppie quasi s'accendessero. Nel burrone, fra i due monti, sembrava d'entrare in una fornace; e il paese in cima al colle, arrampicato sui precipizi, disseminato fra rupi enormi, minato da caverne che lo lasciavano come sospeso in aria, nerastro, rugginoso, sembrava abbandonato, senza un'ombra, con tutte le finestre spalancate nell'afa, simili a tanti buchi neri, le croci dei campanili vacillanti nel cielo caliginoso (p. 51)³³.

33 Scrive Luperini, sulla base della teoria dei simboli di Northrop Frye: «La prevalenza dell'inorganico, il deserto, la fornace, così come più avanti i corvi, sono tutte immagini apocalittiche di un universo demonico, da cui naturalmente scaturisce la figura del diavolo evocata subito dopo dal povero vecchio [...] Le finestre delle case segnalano solo un'assenza, sono "buchi neri", mentre l'idea di una corrosione lenta e implacabile è suggerita dall'aggettivo "rugginoso" e dal participio passato "minato" [...] In questo paesaggio tutto sembra precario, franoso, instabile: anche i campanili appaiono "vacillanti". E alla fine le croci nel cielo caliginoso chiudono la rappresentazione con un altro emblema di vuoto e di morte. Il nesso fornace-inferno, fatica-morte, vuoto interno (quello di un'anima bruciata dal patto col diavolo) - vuoto esterno (quello di un paesaggio arso dal sole), se da un lato sottolinea simbolicamente la condizione esistenziale di Gesualdo, dall'altro allegoricamente rinvia a una sostanziale estraneità dell'uomo al suo destino, e anche a una frattura fra la vicenda umana e una natura ormai segnata dalla produzione e tarlata da un'interna corrosione» (*L'allegoria di Gesualdo*, in AA. VV., *Il centenario del Mastro-don Gesualdo*, cit., pp. 55-80 [citaz. dalle pp. 66-7]; il saggio si trova anche in *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1992).

Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Burdaturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi (pp. 55-56)³⁴.

Il "romanzo di formazione" di Isabella (parte III, cap. II) è narrato attraverso un codice stilistico-linguistico che non trova riscontri in altre pagine del romanzo e che, sia nella proliferazione di metafore sentimentali, sia nella totale interiorizzazione degli elementi naturali, diviene emanazione diretta di un narratore davvero onnisciente. Nel passaggio tra le due redazioni del romanzo, Verga tenderà a ridurre (senza mai annullarla linguisticamente) l'ingerenza della sua personale voce, attraverso la riduzione di eccessi di patetismo ed enfasi esclamativa³⁵.

L'attitudine fantasticante di Isabella si proietta spontaneamente sulla natura, la cui rappresentazione perde ogni pretesa mimetica e si carica di valenze simboliche, in un processo di osmosi interno-esterno che supera la dimensione del correlativo oggettivo e acquista sfumature paniche:

La vinceva una specie di dormiveglia, una serenità che le veniva da ogni cosa, e si impadroniva di lei, e l'attaccava lì, col libro sulle ginocchia, cogli occhi spalancati e fissi, la mente che correva lontano. Le cadeva addosso una malinconia dolce come una carezza lieve, che le stringeva il cuore a volte, un desiderio vago di cose ignote. Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e pudibondo che provava il

³⁴ Questa scena si chiude con lo sguardo del vecchio che segue il volo dei corvi. Dominante l'immagine della polvere, simbolo di infertilità e morte.

³⁵ Palese nell'*incipit* del cap. XI di *MDG 88*; v. l'appendice all'ed. Maz-zacurati, cit., rr. 1-85, pp. 583-85.

bisogno di nascondere a tutti. Spesso, la sera, scendeva adagio adagio dal lettuccio perché la mamma non udisse, senza accendere la candela, e si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle. La sua anima errava vagamente dietro i rumori della campagna, il pianto del chiù, l'uggiolare lontano, le forme confuse che viaggiavano nella notte, tutte quelle cose che le facevano una paura deliziosa. Sentiva quasi piovere dalla luna sul suo viso, sulle sue mani una gran dolcezza, una gran prostrazione, una gran voglia di piangere. Le sembrava confusamente di vedere nel gran chiarore bianco, oltre Burdaturò, lontano, viaggiare immagini note, memorie care, fantasie che avevano intermittenze luminose come la luce di certe stelle [...] Penetrava in lei il senso delle cose, la tristezza della sorgente, che stillava a goccia a goccia attraverso le foglie del capelvenere, lo sgomento delle solitudini perdute lontano per la campagna, la desolazione delle forre dove non poteva giungere il raggio della luna, la festa delle rocce che s'orlavano d'argento, lassù a Burdaturò, disegnandosi nettamente nel gran chiarore, come castelli incantati. Lassù, lassù, nella luce d'argento, le pareva di sollevarsi in quei pensieri quasi avesse le ali, e le tornavano sulle labbra delle parole soavi, delle voci armoniose, dei versi che facevano piangere, come quelli che fiorivano in cuore al cugino La Gurna. Allora ripensava a quel giovinetto che non si vedeva quasi mai, che stava chiuso nella sua stanzetta, a fantasticare, a sognare come lei. Laggiù, dietro quel monticello, la stessa luna doveva scintillare sui vetri della sua finestra, la stessa dolcezza insinuarsi in lui. Che faceva? che pensava? Un brivido di freddo la sorprende di tratto in tratto come gli alberi stormivano e le portavano tante voci da lontano. - Luna bianca, luna bella!... Che fai, luna? dove vai? che pensi anche tu? - Si guardava le mani esili e delicate, candide anch'esse come la luna, con una gran tenerezza, con un vago senso di gratitudine e quasi di orgoglio (pp. 202-03).

Questa è davvero un'assunzione del paesaggio-sentimento in senso romantico; la natura può allora suscitare sensazioni e impressioni ambivalenti, un'enigmatica «paura deliziosa».

Nel finale, ricco di risonanze intertestuali, sembra di risentire la leopardiana invocazione alla luna, accompagnata dal particolare predannunziano e vagamente liberty delle mani «candide [...] come la luna», di maggiore suggestione visiva nel testo dell'88, sia per l'assenza della distinzione comparante/comparato che per la netta compenetrazione metaforico-sinestetica («bianche di luna»).

È dal capitolo X della «Nuova Antologia» che, attraverso un tormentato lavoro di risistemazione ed ampliamento, nasce questa raffinata e riccamente sinestetica *tranche* narrativa³⁶: se il tessuto lessicale rimane sostanzialmente inalterato, ciò che distanzia la prima stesura dal testo definitivo è la siglatura apposta dall'autore alla contemplazione estetica di Isabella, un «vagabondaggio incosciente dello spirito», consentito proprio dalla «raffinatezza del suo organismo», che sviluppa una specie di aristocrazia della percezione delle emanazioni simboliche della natura.

Altrove, l'adozione di moduli di scrittura nascenti dalla visione del personaggio, ma linguisticamente sostenuti dal narratore-autore, rende il senso di desolazione della natura, riflesso del disperato desiderio di Isabella di rivedere per l'ultima volta l'uomo amato; il correlativo oggettivo del dolore è segnalato a mo' di didascalia dall'autore³⁷.

36 Cfr. *ivi*, rr. 351-407, pp. 581-83.

37 «Voleva vederlo, l'ultima volta, a qualunque costo, quando tutti sarebbero stati a riposare, dopo mezzogiorno, e che alla casina non si muoveva anima viva. La Madonna l'avrebbe aiutata: - La Madonna!... La Madonna!... Non diceva altro, con una confusione dolorosa nelle idee, la testa in fiamme, il sole che le ardeva sul capo, gli occhi che le abbruciavano, una vampa nel cuore che la mordeva, che le saliva alla testa, che l'acceccava, che la faceva delirare: - Vederlo! a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più!... più!... più!... - Non sentiva le spine; non sentiva i sassi del sentiero fuori mano che aveva preso per arrivare di nascosto sino a lui. Ansante, premendosi il petto colle mani, trasalendo a ogni passo, spiando il cammino con l'occhio ansioso. Un uccelletto spaventato fuggì con uno strido acuto. La spianata era deserta, in un'ombra cupa. C'era un muricciolo coperto d'edera triste, una piccola vasca abbandonata nella quale imputridivano delle piante acquatiche, e dei quadrati d'ortaggi polverosi al di là del muro, tagliati dai viali abbandonati che affogavano nel bosso irto di seccumi gialli. Da per tutto quel senso di abbandono, di desolazione, nella catasta di legna che marciva in un angolo, nelle foglie fradicie ammucciate sotto i noci, nell'acqua della sorgente la quale sembrava gemere stillando dai grappoli di capelvenere che tappezzavano la grotta, come tante lagrime. Soltanto fra le erbacce del sentiero pel quale lui doveva venire, dei fiori umili di cardo che luccicavano al sole, delle bacche verdi che si piegavano ondeggiando mollemente, e dicevano: Vieni! vieni! vieni! Attraversò guardinga il viale che scendeva alla casina, col cuore che le balzava alla gola, le batteva nelle tempie, le toglieva il respiro. C'erano lì, fra le foglie secche, accanto al muricciolo dove lui s'era messo a sedere tante volte,

Verga dunque non sempre rispetta il principio della corrispondenza tra sfera emotiva e dimensione naturale, ovvero la volontà di dare all'ambiente «solo quel tanto d'importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio»³⁸. Ciò significa più in profondo una presa di distanza dall'ortodossia naturalista di Zola, secondo il quale la descrizione è «uno stato dell'ambiente che determina e completa l'uomo»³⁹.

dei brani di carta abbruciacchiati, umidicci, che s'agitavano ancora quasi fossero cose vive; dei fiammiferi spenti, delle foglie d'edera strappate, dei virgulti fatti in pezzettini minuti dalle mani febbrili di lui, nelle lunghe ore d'attesa, nel lavorio macchinale delle fantasticherie. S'udiva il martellare di una scure in lontananza; poi una canzone malinconica che si perdeva lassù, nella viottola. Che agonia lunga! Il sole abbandonava lentamente il sentiero; moriva pallido sulla rupe brulla di cui le forre sembravano più tristi, ed ella aspettava ancora, aspettava sempre» (cap. III, pp. 220-21).

38 Lettera a Cameroni del 19-3-1881, cit.

39 E. Zola, *Le roman expérimental* (trad. it., Parma, Pratiche, 1980, p. 156). È vero che il paesaggio diviene luogo di proiezione di aspirazioni, sogni e riflessioni; tuttavia può anche accadere che determinate scene nascano dall'interno stesso del personaggio come sue visioni o immaginazioni, le quali possono essere più o meno "coordinate" da un narratore onnisciente. Si tratta in questo caso di una forma di visione quasi allucinatoria, che si concreta frequentemente nelle immagini dell'*avere davanti agli occhi*, del *portare negli occhi*, ecc., nonché nelle forme verbali attinenti alla sfera della memoria e del ricordo (*ricordare, rammentare*, ecc.). Ci si trova dunque di fronte ad un'altra modalità di rappresentazione dell'interiorità, che si caratterizza anche per un uso abbastanza cospicuo di verbi di percezione (*ascoltare, guardare, osservare*, ecc.), ma anche di verbi come *parere, sembrare*, ecc., tipicamente pseudo-oggettivi. Se nella fase giovanile le raffigurazioni oniriche recano in sé una qualche emanazione del "regista", nella produzione più matura esse si svincolano sempre più dalla sua dipendenza, focalizzandosi sul personaggio.

CAPITOLO V

L'«OSSERVATORE MENO FRETTOLOSO DEGLI ALTRI»

Un congegno narrativo così raffinato e stilisticamente complesso come quello verghiano rifiuta ogni semplicistica schematizzazione in categorie come “straniamento”, “regressione”, ecc. Quelle che abbiamo riconosciuto come deroghe alla pretesa di una narrazione oggettiva e impersonale non dovevano probabilmente dispiacere allo stesso Verga, che in più occasioni ribadisce la consapevolezza della novità e originalità della sua opera, soprattutto nel periodo dei *Malavoglia*. Scriveva infatti a Rod:

La prego soltanto di lasciare il testo nella sua integrità. I tagli che ella vorrebbe fare non solo fanno sanguinare il mio cuore d'autore, ma parmi che nuocerebbero assai al libro. Sento che non ho scritto nei *Malavoglia* né un rigo, né una parola di superfluo, e faccio appello a tutta la sua buona volontà per accettarlo tale quale è¹.

Qualche mese prima aveva detto a Carlo Del Balzo: «Se dovessi tornare a scrivere i *Malavoglia* li scriverei allo stesso modo»², e a Luigi Capuana, dopo la constatazione del «fiasco» del romanzo: «se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto»³.

In una lettera indirizzata al romanziere “verista” Onorato Fava e scritta nel 1883, all'altezza delle *Novelle rusticane*, Verga mostra una certa apertura nei confronti di esperimenti letterari

- 1 Lettera del 4-12-1881, in *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 39.
- 2 Lettera del 28-4-1881, in *Lettere sparse*, cit., p. 110.
- 3 Lettera del 11-4-1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 112.

diversi dalla consueta formula impersonale, cioè verso le novelle di genere intimo. Nel pensiero dello scrittore (che fermamente rigetta la patente di critico) la scelta di un genere è intimamente connessa al «temperamento artistico»:

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 inclinavano piuttosto alle novelle di genere intimo e delicato, pensi che l'Arte «ha braccia lunghe come la misericordia di Dio» disse bene il Farina, e scriva secondo la sua inclinazione [...] Mi duole non poterla servire per le due righe di prefazione *sul genere*, che Ella desidera, perché non ho mai scritto una linea di critica; non mi sento di affermare altrimenti una teoria qualsiasi o dei principi artistici, che cogli esempi⁴.

L'esame attento di alcune dichiarazioni di poetica consegnate all'epistolario potrebbe confermare l'impressione critica che l'intento verghiano di realizzare una perfetta corrispondenza tra la *forma* e il *soggetto*, cioè di adeguare la dimensione linguistico-stilistica dell'opera alla realtà sociale rappresentata, non abbia trovato un'armonica attuazione. Si tratta di aggiunte o precisazioni che, proprio per il tono *a minore* della loro formulazione, polarizzano con difficoltà l'attenzione del lettore. Nella lettera a Camerini, dopo aver affermato il principio che «il lettore deve vedere il personaggio [...], l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso», Verga scrive: «*Io non ci sono riuscito*, ma non vuol dire che il principio sia falso, *altri riescirà*»⁵. Che non si tratti di una semplice e schermante professione di modestia, lo prova la citata lettera a Del Balzo, in cui, ribadita la necessità dell'inerenza della forma al soggetto, lo scrittore precisa:

4 Lettera del 18-12-1883, riportata in G. P. Marchi, *Concordanze verghiane*, cit., pp. 281-82.

5 Corsivi nostri (eccetto il primo).

Non vi dico che non si possa fare cento volte meglio, non vi dico che sono riuscito a dare ai miei personaggi il colorito giusto: ma è quel colorito⁶ che cerco: difficoltà immensa, la vedo allo scontento che mi lascia la prova fatta.

La tentazione di un genere di scrittura di tipo lirico-intimista, cui Verga riconosce dignità nella lettera a Fava, sembra attrarlo, all'altezza del *Mastro-don Gesualdo*, nell'episodio dei sogni di Isabella. Scrivendo a Guido Mazzoni, egli dichiara di considerare «un peccato d'accidia» gli «ardimenti di parole e di stile» adoperati per descrivere lo stato d'animo del personaggio:

io credo che ogni soggetto e ogni azione sieno suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e riprodotti sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno. Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo [...], quella di palesare a quel modo l'anima di Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è il loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*. Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so⁷.

Verga dunque, esprimendo un intento che verrà poi riaffermato nell'intervista ad Ojetti, pensa che l'efficacia della rappresentazione psicologica dipenda dall'occultamento del «moverite interiore», dei «primi perché», allo scopo di lasciare spazio alla sua «manifestazione esterna», attraverso le parole e i gesti⁸. Significativo è il fatto che il «soliloquio» venga

6 Cfr. le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» della prefazione ai *Malavoglia*.

7 Lettera del 9-4-1890, in *Lettere sparse*, cit., pp. 242-43.

8 Cfr. l'analisi di S. Blazina, op. cit., p. 150.

identificato con «l'intervento del macchinista»: di conseguenza l'effusione dell'animo del personaggio, avulsa da mediazioni "interne" alla narrazione, dovrebbe presupporre uno sguardo capace di portare alla luce il movente interiore, attraverso gli «ardimenti di parole e di stile» che rivelano l'istanza superiore dell'autore. L'inciso «di cui non saprei fare a meno» (riferito agli «ardimenti di parole e di stile») testimonia forse dell'impossibilità verghiana di restare fedele ad una programmatica eclissi dello scrittore: quello dell'impersonalità assoluta potrebbe allora essere un traguardo sempre agognato ma mai interamente raggiunto⁹, un ideale perfettibile, non essendo sempre e dovunque possibile creare un'esatta corrispondenza tra la forma e il soggetto, tra la descrizione degli stati d'animo e la prospettiva linguistica del personaggio. Dunque la sfera dell'interiorità, proprio per la complessità delle pulsioni che la caratterizzano, non è quasi mai espressione del narratore interno, aprendo il varco allo sguardo più profondo dell'autore implicito.

L'insistenza sull'immedesimazione e partecipazione dello scrittore alle vicende dei suoi personaggi, nonché sulla capacità di scrutarne i drammi segreti e le profonde lacerazioni, non è un'aprioristica giustificazione all'impossibilità di mantenersi fedele ad un "metodo", poiché trova puntuale riscontro nella realtà testuale, sia al livello della costruzione delle scene e della scelta dei personaggi, sia nella dimensione più specifica dei congegni stilistico-espressivi, che rivelano una personalità artistica tutt'altro che "ingenua".

Nella prefazione a *Dal tuo al mio Verga*, come abbiamo visto, si appella al lettore quale interprete del «senso recondito», delle «sfumature di detti e di frasi», dei «sottintesi» e degli «accenni» che trasudano dai «freddi caratteri della pagina scritta», nonché come coadiutore di quel «metodo di verità e

9 Semmai perseguibile in una narrazione puramente mimetica, tendente al testo teatrale; ricordiamo le puntualizzazioni di De Roberto con le quali abbiamo aperto questo studio: «L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella scena come si scrive pel teatro».

di sincerità artistica», che nella sua assoluta antieloquenza rispecchia la realtà dei piccoli drammi quotidiani.

A Capuana egli proponeva appunto l'intento di «dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani»¹⁰, ovvero scriveva, con più intensa partecipazione:

le impressioni più profonde, quelle che ci fanno pensare dippiù, ci vengono dai drammi modesti, di tutti i giorni, in mezzo ai quali viviamo senza accorgercene¹¹.

Ormai al termine della sua esperienza letteraria, Verga liquida ogni equivoco di quel populismo e residuo filantropismo che sopravviveva ancora in *Nedda*, e fa consistere la «missione umanitaria» dell'arte nel «descrivere la vita qual è». Egli libera così l'opera da ogni sovrastruttura polemica e dirada ogni tentativo di strumentalizzazione politico-ideologica della sua poetica, che scandaglia la profondità dei «drammi modesti» ed è lontana dal referto descrittivo della *tranche de vie*:

Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità¹².

Altre importanti indicazioni vengono dalla prefazione inedita ai *Malavoglia*¹³, contenente due digressioni (assenti nel testo poi pubblicato) che mettono in evidenza l'immagine dell'autore. La prima di queste, che apre proprio la prefazione, descrive la «fantasmagoria» nascente durante la passeggiata notturna per le vie di una grande città:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito

10 Lettera del 25-2-1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 108.

11 Lettera a Rod del 7-4-1882, in *Lettere al suo traduttore*, cit.

12 G. Verga, prefazione a *Dal tuo al mio*, in *Tutti i romanzi*, cit.

13 Cfr. F. Branciforti, *La prefazione dei «Malavoglia»*, in «Annali della Fondazione Verga», vol. 1, 1984, pp. 7-39.

l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avrete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca il sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che vi tace intorno. Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfilava davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo. Davanti alle scintille del vostro sigaro allora passano in rivista dei visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre. E quella folla nera, che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente. Avete creduto di cedere ad una divagazione della fantasia e non fate che subire il sentimento dell'attività umana incessante e fatale che esiste attorno di voi ed in voi stesso. Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi, perché sapete che vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse, accanto a voi, dappertutto¹⁴.

Il particolare del sigaro acceso ripropone la figura del *flâneur* dell'*incipit* di *Nedda*¹⁵; si badi all'analogia delle situazioni ambientali e dei particolari: nella novella il sigaro semispento, gli occhi socchiusi, le dita allentate; nella prefazione le vie deserte, il fanale spento, il sigaro in bocca; se nell'una il pensiero percorre «vertiginose distanze» e compie «peregrinazioni vagabonde», nell'altra esso si muove «di fantasticheria in fantasticheria», percependo il movimento della vita come una «processione fantasmagorica».

La ricerca di «vaghe forme indistinte» è quindi affidata alla dimensione della «fantasticheria», della *rêverie*. La struttura allocutiva del discorso (assente in *Nedda*) svela una sottile

14 Si cita dal testo critico elaborato da Branciforti, *ivi*, pp. 15-7.

15 *Ivi*, pp. 29-32.

complicità tra autore e lettore, ponendo l'attenzione sul movente psicologico dell'attività umana, percepita come un «sentimento». Tale movente è profondamente radicato nell'osservatore, il quale può ben conoscere il «movimento», la «vita», perché li sente dentro di sé. La fantasticheria, che può anche coinvolgere il comune lettore, diviene allora il punto di partenza di un'istanza conoscitiva più profonda, distanziandosi dalla mera associazione memoriale di *Nedda*. È un Verga in cui il conoscere passa attraverso il sentire.

Nonostante nella prima digressione sia più marcata la presenza dell'autore, nella seconda si insiste su un'esigenza di distacco conoscitivo:

Certamente in mezzo a quella calca, i viandanti frettolosi anch'essi, non hanno tempo di guardarsi attorno, per esaminare gli sforzi plebei, le smorfie oscene, le lividure e la sete rossa degli altri, le ingiustizie, gli spasimi di quelli che cadono, e sono calpestati dalla folla, i meno fortunati, qualche volta i più generosi. L'osanna dei trionfatori copre le grida di dolore dei sorpassati. Ma visto d'avvicino il grottesco di quei visi anelanti, non deve essere eminentemente artistico per un osservatore? non deve dare, a seconda dell'aspetto che loro impronta l'ambiente che attraversano nei luoghi e nelle età, la fisionomia storica? e quest'osservatore meno frettoso degli altri, chinandosi sui caduti per esaminarne le convulsioni, stando un momento dinanzi alle verità che la folla si lascia indietro nella fretta di correre avanti, o agli affetti che gemono invano, o alle febbri che si scambiano per passioni, o alla giustizia su cui si mettono i piedi, non ha il diritto di esclamare: - Che peccato!¹⁶

Le «grida di dolore dei sorpassati» possono essere dunque colte solo da un osservatore «meno frettoso degli altri». In ogni caso da queste due digressioni emerge una maggiore

16 Una parte del brano (fino a «sorpassati») è una ripetizione o amplificazione di un passo della prefazione poi pubblicata: «Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani» (ivi, p. 35).

drammatizzazione della vicenda compositiva del ciclo dei vinti, più strettamente legata all'immagine dell'autore. Non è privo di significato il fatto che, esprimendo a Capuana la sua preoccupazione per la futura accoglienza del suo romanzo più importante, Verga scrivesse:

...non si possono abbandonare in mezzo alla strada questi benedetti figliuoli, senza sentirsi commuovere le viscere paterne¹⁷.

La forza della visione è quindi legata all'attività del pensiero, al fine di compiere un lavoro di «ricostruzione intellettuale», sostituendo la «mente» agli «occhi». L'importanza del meccanismo riflessivo-conoscitivo nella ricostruzione della realtà presa ad oggetto dell'indagine, che non può prescindere dall'intervento dell'autore con tutto il peso del suo mondo morale e culturale, impone un'attenta riconsiderazione del concetto di impersonalità, che costituisce un aspetto sì importante, ma non totalizzante, della complessa dialettica interna al testo.

Nella lettera citata a Filippi Verga parlava di "eclisse" dello scrittore, di «mettere per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione», in modo da «rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte», della «non compartecipazione» dell'autore. E continuava: «Io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso, o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder mancare uno dei più efficaci effetti dell'opera d'arte, e giudico, m'appassiono, m'interesso soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell'azione necessaria in cui li costringo ad agire». Non vi è dunque soppressione dell'autore, bensì un suo occultamento strumentale, che non annulla, ma piuttosto esalta la responsabilità etica del narratore.

In conclusione, non è azzardato il sospetto che l'impersonalità difesa in teoria «rintracci le sue radici nella profonda affinità intercorrente tra l'autore e la parte nobile della materia scelta ad oggetto del racconto e che l'interruzione del ciclo dei vinti sia dovuta all'impossibilità di riprodurre tale sintonia con personaggi diversi da quelli umili e semplici del romanzo

17 Lettera del 19-2-1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 106.

maggior»¹⁸. L'ipersonalità non è quindi «una scelta che denuncia la rinuncia di Verga ad una diretta difesa dei valori di una società patriarcale (solo cantati indirettamente attraverso l'effetto di straniamento)»¹⁹: non si capisce perché tali valori debbano essere cantati indirettamente se i protagonisti, oggetto di un privilegio etico, ne sono gli autentici portatori, in maniera più intensa ed esplicita proprio in quegli squarci introspettivi da noi lungamente lumeggiati.

Il paradigma profondo del testo inscritto nelle strutture e nei campi semantici dell'interiorità fa sì che il linguaggio, prima ancora che l'ottica personale di Verga, si arricchisca di quella «quarta dimensione» di cui ha parlato Giacomo Debenedetti, e che non è altro che quell'onniscienza la quale funge da trasgressione stilistica e ideologica attuata nell'immanenza della scrittura:

Grandissimo romanziere è quello che, possedendo la sapienza, la divinazione propria dei poeti, si è realmente innalzato nella quarta dimensione; ma che, al momento di dar corpo ai suoi fantasmi, ha schiacciato quella quarta dimensione, si comporta sinceramente come se l'avesse perduta, fosse rientrato anche lui nelle tre dimensioni del romanzo²⁰.

Cos'è questo "schiacciamento" se non il tormentato processo di stile con cui Verga, dall'autografo alla stampa dei *Malavoglia*, tenta di svincolare la narrazione dall'ingerenza dell'autore, focalizzando il pensare e il sentire nell'indole del personaggio? È vero che la prospettiva dell'attore o del coro campeggia sempre di più, ma la voce dell'autore è in ogni modo presente: nelle aperture lirico-descrittive, nella carica metaforico-simbolica degli epiteti, in certi tagli bruschi della

18 D. Consoli, op. cit., p. 81.

19 R. Luperini, op. cit., p. 69. Debenedetti mette invece in evidenza l'ambiguità di fondo che il concetto di impersonalità assume in Verga, «perché si potrebbe altrettanto bene sostenere che quel mondo parla per bocca dell'autore, o che l'autore parla per bocca di quel mondo» (G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 411).

20 G. Debenedetti, op. cit., p. 100.

diegesi, nel delicato carpire i sentimenti degli eroi "positivi", nell'insinuare attraverso la semplice notazione etica di un aggettivo un moto di partecipazione o di compassione.

La dimensione dell'interiorità attraversa dunque il testo sia sincronicamente che diacronicamente: nel primo aspetto, che potremmo definire semantico-contestuale, essa si presenta come coesistenza ideale di valori e/o sentimenti antitetici allo (pseudo) assunto deterministico-materialistico enunciato nella prefazione ai *Malavoglia*; nel secondo aspetto, che riguarda la *facies* linguistica, questa dimensione si attua come costante disseminazione-iterazione di spie metaforiche, metonimiche e sineddochiche che, nella loro natura di traslati, si caricano di un *surplus* semantico allusivo.

Il personaggio verghiano non è la mera allegoria di un sentimento o la personificazione di una visione della vita, perché ciò ne eluderebbe la carica umana e la problematicità, la stessa di quella *Weltanschauung* di Verga così intimamente contrastata nei confronti dell'uomo e della società. Senza cadere in determinismi di tipo biografico, possiamo concludere che il linguaggio dell'interiorità, così intensamente metaforico, si innerva nell'organismo del testo come continuo mascheramento/disvelamento di pensieri e convinzioni dell'autore, che non necessariamente devono incarnarsi in un personaggio portavoce, ma anzi, nella loro mai sopita dialetticità, sono spesso custoditi nel palpito di una collettività, nel contraddittorio pulsare di cuori eterogenei.

Una prospettiva di indagine affidata al più fecondo terreno della relazione tra poetica e poesia, intendendo per poetica «quella personale visione delle cose, quella filosofia che nel suo elaborarsi e fissarsi tende sempre virtualmente alla risoluzione poetica e mal si ricostruisce secondo precisi parametri ideologici»²¹, condurrebbe a conclusioni ben lontane da certi giudizi sommari e unilaterali, spesso affidati a dati esterni (di non univoca interpretazione, per la diversità delle reazioni soggettive all'oggettività dei fatti), piuttosto che ad un attento esame

21 D. Consoli, op. cit., p. 82.

della realizzazione testuale del mondo culturale e morale dello scrittore.

È riduttivo e fuorviante parlare, a proposito di Verga, di una «visione materialistica della realtà, rigorosa sino alla crudeltà»²², o di un «duro, impassibile verismo»²³: proprio attraverso il linguaggio dell'interiorità si crea una polarità intrinseca al testo, una conflittualità di visioni del mondo e di assunti morali.

Così pure è estremamente parziale affermare che l'assunzione dell'ottica del mondo arcaico-rurale implichi l'adozione di un «punto di vista economico»²⁴ e che ciò conduca ad effetti di «cattiveria rappresentativa»²⁵: in realtà Verga vuole manifestare, non solo al livello esterno dei "fatti", ma anche a quello interno delle sofferenze e lacerazioni inflitte nei cuori dei vinti, la consapevolezza di un processo di crisi culturale e antropologica della civiltà contadina, e fa ciò «con dolore prima che con ironia»²⁶. Dice padron 'Ntoni al nipote:

Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà...

Nel desolato candore di questi pensieri sono le due parole-chiave della sconsolata e caparbia filosofia del vecchio *pater familias*: *lavoro* e *povertà* alludono alla morale dell'ostrica, cui si contrappone la «vaghezza dell'ignoto» di 'Ntoni, la sua «brama di meglio», che verrà poi frustrata dalla necessità irrinunciabile di reintegrarsi nel mondo natio. E forse intorno all'area semantica della povertà si polarizza uno dei significati primari dell'epopea malavogliesca, la sfida inattuale lanciata da Verga alla logica accumulativa e utilitaristica della "fiumana" che schiaccia i vinti «sotto il piede brutale dei sopravvegnenti».

L'«osservatore» verghiano vive in una dimensione dissociata: da un lato, in quanto «travolto anch'esso dalla fiumana»,

22 G. Baldi, op. cit., p. 30.

23 Ivi, p. 128.

24 R. Luperini, op. cit., p. 59.

25 Ivi, p. 108.

26 G. Savoca, *Pane nero*, cit., p. 54.

«ha il diritto di interessarsi ai deboli» e ai vinti, dall'altro non ha il diritto di giudicare lo spettacolo della lotta per la vita, ma deve cercare di studiarlo «senza passione». Resta un fecondo lascito della poetica verghiana questo dilemma tra partecipazione e distacco, tra immedesimazione e impersonalità? Una soluzione, questa, che immunizzerebbe da qualunque tentazione critico-ideologica, se ancora una volta il lavoro delle varianti non sciogliesse l'*impasse*, tradendo un'intenzione poi soppressa nell'ufficialità del documento di poetica: lo "studiare" «senza passione» è nella prima prefazione un «osservare con passione», di certo più congruente alla situazione dello spettatore che, travolto dalla fiumana, «deve» (altra lezione della stessa prefazione poi corretta in interlinea da «ha il diritto di») interessarsi ai deboli e ai vinti. L'ambiguo occultamento di questa esplicita dichiarazione di partecipazione rispecchia quel processo di compressione testuale attuato da Verga tra l'autografo e la stampa dei *Malavoglia*, a conferma di quanto fosse nel profondo eretica la sua adesione al credo dei naturalisti.

La coscienza dell'inevitabilità del progresso, il cui «lavoro universale» ripropone, nell'ottica laica e deterministica delle coeve teorizzazioni positivistiche, quell'eterogenesi dei fini propria della Provvidenza manzoniana (e di cui la barca malavogliesca costituisce la tragica riproposizione antifrastica), si blocca nel tempo assoluto della parola sapienziale, nel motto degli antichi che non mente mai.

Ogni sopravvalutazione del materialismo deve dunque essere evitata, tenendo presente il continuo slittamento di ogni vicenda dalla dimensione storica e "fattuale" a quella antropologico-esistenziale. Alla fine, la crisi della civiltà contadina si iscrive «in un contesto più ampio di crisi dell'uomo di fronte ai grandi temi dell'amore e della famiglia, dell'etica e dell'economia, della vita e della morte»²⁷.

²⁷ Ivi, p. 53.

APPENDICE

UN ESERCIZIO DI FILOLOGIA SUL VERGA "INTIMO":

IL COME, IL QUANDO ED IL PERCHÉ

Il come, il quando ed il perché, testo "intruso" di *Vita dei campi*, rientra in una diacronia di scrittura che, partendo da *Una peccatrice*, giunge al sarcasmo amaro e disseccato di *Don Candeloro e C.i.*, passando attraverso le alterne sperimentazioni dei romanzi "mondani", la parentesi contrastata del *Marito di Elena*, la dialettica tematica di *Drammi intimi*, per arrivare al linguaggio internamente dissociato della *Duchessa di Leyra*. Si dovrebbe porre maggiore attenzione nel sottolineare nelle vicende aristocratico-borghesi una sorta di ideale contemporaneità, che è anche circolarità di toni e di linguaggio, legata indissolubilmente ad un'inesauribile capacità metamorfica del narratore, mai neutro o disinteressato spettatore delle storie raccontate, ma sempre intelligente istanza di raccordo del gioco più o meno variegato delle ottiche.

Il legame con le precedenti opere di questa novella (che per le sua struttura e le sue vicende editoriali presenta certe caratteristiche da "microromanzo"¹) concerne soprattutto l'angolazione prospettica del narratore-autore. Siamo lontani dal narratore testimone di *Una peccatrice* che, attraverso i documenti epistolari forniti dall'amico, diviene artefice di una storia "vera" e ne evidenzia le modalità di costruzione, ma anche dalla soluzione ugualmente omodiegetica di *Eva*. Più che con *Tigre reale*, in cui compare il medesimo espediente di un narra-

1 Opportuni artifici tipografici separano infatti le singole porzioni di testo, vere e proprie lasse narrative.

tore interno, con capacità di maggior controllo della diegesi e di diagnosi della psicologia dei personaggi, le affinità più strette sono con *Eros*, primo tentativo piuttosto ibrido di ragguingimento di un modello di narrazione oggettiva e impersonale. Simili sono la tecnica di introduzione del racconto in terza persona, il metodo di manipolazione dell'intreccio attraverso un uso scaltrito del riassunto o dell'ellissi temporale (con scarti quindi molto pronunciati tra tempo della storia e tempo del racconto), la tendenza all'eliminazione dell'intervento saggistico-commentativo di ampio respiro (cosa che non accadeva ad esempio in *Una peccatrice* ed *Eva*, in cui il metalinguaggio critico si incorpora agevolmente nel tessuto diegetico). L'intervento dell'autore, in concomitanza con una corposa riduzione delle zone introspettive, si insinua nel romanzo e nel racconto con brevi ma frequenti fendenti ironici, chiose esplicative, aggettivi commentativi: vi è insomma un livello "didascalico" della scrittura che si mescola continuamente al resoconto descrittivo e al dialogo, creando «una specie di scrittura spuria, a doppio binario, cosparsa di tracce contestualizzate».²

Il come, il quando ed il perché mette a frutto l'ironia di *Eros*, che si esercita soprattutto sul linguaggio delle anime raffinate, contesto del più vulgato repertorio metaforico del sentimentalismo romantico. Tuttavia mentre nel caso delle vicende del marchese Alberti l'ironia cede gradualmente il passo ad un progressivo avvicinamento del narratore "centrale" alla serietà umana del personaggio, essa è la cifra ideologica e stilistica della parabola sentimentale di Maria Rinaldi, che se ne appropria spregiudicatamente nella parte finale, anche lei accorciando a suo modo la distanza dalla voce narrante.

Sotto l'aspetto contenutistico, la novella costituisce il punto d'arrivo di un filone che da *Eva* si prolunga ad alcuni testi di *Primavera ed altri racconti*³, caratterizzato dalla demistifica-

2 S. Blazina, op. cit., p. 40.

3 Non è un caso che, in base al contratto per la ristampa di questa raccolta (22 gennaio 1880), la novella in questione ne avrebbe dovuto far parte come testo aggiunto (ma v. *infra*). D'altronde, anche sul terreno delle scelte

zione delle illusioni e dal ritorno alla realtà. Il sogno è in effetti la struttura profonda della scrittura verghiana di ambientazione mondana e non (si pensi alla *rêverie* iniziale di *Nedda* o alle romantiche fantasticherie di Isabella nel *Mastro-don Gesualdo*), e trova una delle sue massime realizzazioni metanarrative in *La coda del diavolo* e *X*. A questo testo ci riportano anche le brevi chiose esplicative sul tema dell'amore poste ad *incipit* del *Come, il quando ed il perché*, anche se esse sono ben lontane dall'andamento argomentativo di *X*, vero e proprio *excursus* sull'insondabilità dei meccanismi psicologici legati al sentimento amoroso:

Il signor Polidori, e la signora Rinaldi si amavano - o credevano di amarsi - *ciò che è precisamente la stessa cosa, alle volte*; e in verità, se mai l'amore è di questa terra, essi erano fatti l'uno per l'altro (VC, p. 201)⁴.

Come è noto, *Il come, il quando ed il perché* è l'unico testo di *Vita dei campi* a non essere riedito nel 1897, come era invece accaduto (con varianti più o meno consistenti) per tutte le altre novelle. Dopo essere stato accolto, contro la volontà dell'autore, nella seconda edizione del 1881 (di appena un anno successiva alla prima, andata presto esaurita) e nella ristampa del 1892, esso fu escluso dalla pregiata edizione illustrata a cura di Arnaldo Ferraguti. Da un punto di vista esterno la ragione di ciò starebbe nell'opposizione di Verga all'inclusione del racconto già nella prima edizione, sulla base di valutazioni non

linguistico-stilistiche (senz'altro più aleatorio ed esposto a forzature esegetiche, data la circolarità pressoché ininterrotta delle scelte lessicali e stilematiche verghiane), si riscontrano certe affinità: si pensi all'*habitus* delle esplicitazioni metalinguistiche di parole corsivate o a certi sintagmi di forte connotazione dialettale, come *fare un bacio*, calco del milanese *fa on basin*, che si riscontra in *Primavera* («gli fece un bel bacio») e ovviamente nel *Come, il quando ed il perché* («le fece due baci pazzi»). Cfr. le note linguistiche di Tellini nella sua edizione di G. Verga, *Le novelle*, cit., tomo I, pp. 10 e 263.

4 Corsivi nostri.

tanto estetiche, ma relative all'unità della tematica trattata. Tuttavia si può anche ipotizzare che all'altezza del 1897 l'interesse di Verga per la revisione della novella fosse pressoché nullo, dato che egli aveva già ampiamente sperimentato la duttilità tematica e stilistica del suo "metodo", sia con la prosecuzione del ciclo dei vinti, sia con le ultime prove novellistiche, come *I ricordi del capitano d'Arce*. Questi ultimi, sia per la misurata ironia del narratore (coincidente con l'autore), sia per la trattazione sistematica del tema dell'amore condotto attraverso il «romanzo del cuore» di Ginevra Silverio, si saldano in una circolarità ideale con l'ironia di *Eros* e con quella del *Come, il quando ed il perché*.

Posta in coda a *Vita dei campi* 1881, la novella ha un suo *pendant* tematico e stilistico in *Fantasticheria*. Non a caso i due racconti sono posti all'inizio e alla fine della raccolta, e condividono l'atteggiamento polemico dell'autore, nel primo verso l'ignoranza della gentildonna per il dramma degli attori «plebei», nel secondo verso una visione dei sentimenti distruttrice della solidarietà coniugale. I «sentimenti presi a prestito nei romanzi» della protagonista Maria Rinaldi, che provocano il suo abbandono sentimentale, corrispondono idealmente al «turbine» della vita brillante in cui vive la gentildonna⁵. Del resto, in *Vita dei campi*, è proprio la passione eslege a costituire la molla dirompente e la forza distruttiva dell'ordine sociale, e per questo è destinata ad essere sconfitta in nome di un ritorno al "principio di realtà". Essa infrange, sia pure provvisoriamente, l'etica familiare (*Cavalleria rusticana*), la morale comune (*La Lupa*), le divisioni sociali (*L'amante di Gramigna*), e il legame di sangue verso la madre (*Pentolaccia*) o verso i figli (ancora *La Lupa* e *L'amante di Gramigna*)⁶.

È la demistificazione delle leggerezze romantiche da parte di Maria Rinaldi che le permette di ricongiungersi al marito in gravi difficoltà economiche, ripristinando una normalità borghese consona al "principio d'ordine" che regna nelle vicende

5 Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri Lischi, 1978², p. 439.

6 R. Luperini, *Giovanni Verga*, cit., p. 44.

popolari. Più in generale *Il come, il quando ed il perché* si inserisce in un percorso tematico che attraversa tutta l'opera verghiana a partire da *Eva*, testo centrale in quel processo di disvelamento delle illusioni e di ritorno alla realtà che culmina nella consapevolezza della dissociazione interna del personaggio rappresentata in *Don Candeloro e C.i.* Numerose sono le analogie con *Primavera*, versione pre-derobertiana di una fisiologia dell'amore condotta ai diversi livelli della scala sociale. A partire da questa prima esperienza novellistica⁷ (e contestualmente con il finale edificante di *Tigre reale* e l'amaro cinismo del marchese Alberti in *Eros*), Verga opera una implacabile dissacrazione dell'aspirazione al sogno e all'idillio d'amore che aveva forti implicazioni anche autobiografiche (cfr. X) e, attraverso il filtro dell'ironia, giunge alla conquista di un certo distacco dalla materia trattata. Tale disincanto nei confronti degli invaghimenti superficiali e fatui, ma anche di quelli conducenti alla dissoluzione e alla morte (v. *Una peccatrice*), segnerà le successive esperienze narrative, dal sarcasmo di Gesualdo per il «romanzetto» di Isabella e Corrado, fino all'ironia misurata e patetica dell'alter ego Riccardo D'Arce, uomo che «non si meraviglia più di nulla».

La presenza dell'autore si fa sentire già nell'*incipit*, sia come istanza manipolatrice dell'intreccio, sia come ironico commento. La novella si apre infatti con una prolessi che anticipa la realtà della passione del signor Polidori e della signora Rinaldi, mentre il narratore-autore si insinua discretamente alludendo, nella forma del dubbio motteggiatore, al fondo di inconsistenza della schermaglia amorosa:

7 C. Riccardi parla, a proposito della novella *Primavera*, di un «primo passo deciso e consapevole verso la decantazione della sostanza autobiografica del materiale narrativo» (intr. all'edizione critica di *Vita dei campi*, cit., p. XVIII).

Il signor Polidori, e la signora Rinaldi si amavano - o credevano di amarsi - ciò che è precisamente la stessa cosa, alle volte; e in verità, se mai l'amore è di questa terra, essi erano fatti l'uno per l'altro⁸.

In chiave ironica è condotta la presentazione dei protagonisti; ciò che paradossalmente li accomuna sembra essere una rendita di quarantamila lire, primo e "positivo" attributo di Polidori, mentre l'agiatezza della donna viene attribuita al marito che «lavorava per dieci». In un testo estraneo all'ambientazione popolare Verga sottolinea ancora una volta l'importanza del motivo economico, che si rispecchia nella condizione subalterna del signor Rinaldi, figura quasi totalmente destituita di vita propria, ma che ritorna continuamente come "fantasma" incumbente sui pensieri di Maria. Costei è una «donnina vaporosa e leggiadra», una «fiera beltà», come la definisce l'autore con la consueta ironia che accompagna più o meno velatamente la vicenda di questa fatua passione⁹.

Il cedimento della donna viene rappresentato nell'alternanza di incertezze e slanci attraverso un'inusuale metafora ornitologica, che si raccorda all'immagine dell'amante come serpente tentatore:

La signora Rinaldi, prima di scendere da un ramo all'altro, voleva vedere dove metteva i piedi, e faceva mille graziose moine col pretesto di voler fuggire verso le cime alte. Da circa un mese ella si era appollaiata sul ramoscello della corrispondenza epistolare, ramoscello flessibile e pericoloso, agitato da tutte le aurette profumate. - Avevano cominciato col pretesto di un libro da chiedere o da restituire, di una data da precisare, o che so io - la bella avrebbe voluto

8 Alla luce di questo commento d'autore si chiarisce la semantica del titolo, allusivo alla vanità della scappata sentimentale della protagonista. Esso potrebbe anche essere stato ricavato da una variante espunta, in cui il racconto è focalizzato sulle sensazioni ed impressioni di Maria: «Piuttosto se l'avesse trovato in allegria con la più bella donna della festa ella non avrebbe ricevuto l'impressione che gli fece quell'incontro né seppe come l'avea cercato e perché» (p. 202).

9 Non è un caso che il sintagma «fiera beltà» si trovi in *Eros*, con leggera variazione aggettivale di maggiore letterarietà, in riferimento alla contessa Armandi («altera beltà»).

fermarvisi un pezzo, su quel ramo, a cinguettare graziosamente, perché le donne cinguettano sempre a meraviglia, così cullandosi fra il cielo e la terra; Polidori, il quale aveva vuotato il sacco, divenne presto arido, laconico, categorico che era una disperazione. La poveretta chiuse gli occhi e le ali, e si lasciò scivolare un altro po' (pp. 201-02).

Il carattere dell'amante si chiarisce progressivamente nel corso della vicenda, già a partire dalla scena del ballo (pp. 202-03), in cui, di fronte alla donna che lo vagheggia nella propria fantasia come cavaliere assai corteggiato, sta un uomo «arido, laconico, categorico», che le sorride «come un uomo per cui il sorriso sia indifferente anch'esso».

L'ironia non si limita a contrappuntare maliziosamente le azioni dei protagonisti, ma investe anche la loro visione del paesaggio: si pensi all'uso talvolta ipertrofico di una sintassi sinestetica, che fonde diversi ordini percettivi, o alla carica parossisticamente connotativa di certi avverbi, tra cui «vagamente» (che vanta una delle frequenze più alte, insieme con l'aggettivo *vago*), con soluzioni che ci proiettano idealmente al *Marito di Elena*. È questo in effetti il testo più idealmente vicino alla novella, non tanto sul piano delle tecniche narrative, quanto per la tipologia del personaggio femminile. I «sentimenti presi a prestito nei romanzi» di Maria sono anche quelli di Elena, «la quale leggeva dei romanzi» (e ne possiamo immaginare il genere), ma soprattutto si riflettono nella sua natura «impressionabile e appassionata», fortemente influenzata dai mutamenti del paesaggio¹⁰.

10 Il pensiero corre istintivamente ad Emma Bovary, anch'essa incline al sogno e all'evasione, ma incapace di ritornare all'accettazione della realtà quotidiana, più vicina quindi ad Elena che a Maria. È noto che Verga aveva letto il romanzo di Flaubert, manifestando a Capuana alcune perplessità (lettera del 14-1-1874, in *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 29): «Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va: non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione [...] il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio».

I rapporti con *Il marito di Elena* sono in effetti più marcati a livello situazionale, meno per quanto concerne l'ottica del narratore, che qui esercita una demiurgia pressoché assoluta sui sentimenti e pensieri dei protagonisti, infiltrandosi continuamente nell'indiretto libero, privo di quel carattere di pseudo-oggettività che aveva assunto nella stagione più matura di Verga.

Molto simile è la costruzione delle scene mondane, con il consueto sfondo di valzer e di vagheggini svenevoli che fanno il loro «dito di corte» ad Elena, ricordandoci il protagonista della novella che «si limitava a fare il suo briciolo di corte». La stessa scappata sentimentale di Maria Rinaldi trova certi riscontri nell'idillio di Elena con l'artista-poeta Cataldi, anch'esso alimentato dalla fugace illusione creata dalla letteratura: «Ella viveva troppo in quell'atmosfera artificiale delle sue letture romanzesche» (ME, cap. XII, p. 104).

Un flaubertismo abbastanza pronunciato è insito nello sguardo di Maria sulla natura, luogo di proiezione di un'ineffabile attitudine al sogno. Si vedano i brani seguenti:

Giammai mattino di primavera non era sembrato così misteriosamente bello alla signora Rinaldi nella sua villa deliziosa della Brianza, e giammai ella non l'avea contemplato con occhio più distratto attraverso al cristallo scintillante del suo *coupè*, come quando il suo legnetto attraversava rapidamente la piazza Cavour. Il sole inondava i viali del giardino, caldo e dorato, sull'erba che incominciava a rinverdire; l'azzurro del cielo era profondo. Coteste impressioni, ad insaputa di lei, riverberavansi nei suoi grandi occhi neri, che guardavano lontano, non sapeva ella stessa dove, né che cosa, mentre appoggiava la mano e la fronte pallida alla manopola. Di tanto in tanto un brivido la faceva stringere nelle spalle, un brivido di stanchezza o di freddo (pp. 203-04).

Camminava a capo chino, ascoltando lo stridere della sabbia sotto i suoi stivalini, senza guardare dinanzi a sé. Di tanto in tanto si metteva il fazzoletto ala bocca; per riprender fiato, quasi il suo cuore divorasse avidamente tutta l'aria che la circondava. L'onda lenta del ruscello l'accompagnava chetamente, borbottando sottovoce, addormentando le ultime sue paure; l'ombra dei cedri e il silenzio del viale deserto la penetravano vagamente, con sottile voluttà (p. 205).

Si coglie nel primo passo un inciso, a primo acchito sfuggente, che testimonia come la visione dei personaggi non sia autonomamente gestita da essi, ma guidata linguisticamente dal narratore-autore: dicendo «ad insaputa di lei» Verga, da narratore onnisciente di tipo manzoniano, si sovrappone alle percezioni di Maria, descrivendone la dinamica interiore con un livello di consapevolezza chiaramente superiore a quello della donna.

Il rapporto personaggio-paesaggio si mescola ironicamente alla descrizione dell'astuzia sentimentale di Polidori, in contrasto con i «sentimenti presi a prestito nei romanzi» e le «aspirazioni indefinite» della signora Rinaldi:

Là, sotto gli alberi folti, di faccia ai larghi orizzonti, sentiva una strana irritazione contro quella pace che la invadeva lentamente, suo malgrado, dal di fuori. Andava spesso sulle balze pittoresche verso il tramonto, a sciuparvi gli stivalini, e a montarsi la testa di proposito con dei sentimenti presi a prestito nei romanzi. Polidori aveva avuto il buon gusto di eclissarsi con garbo, restando a Milano, senza far nulla di teatrale e di convenzionale, come uno che sa mettere della cortesia anche a farsi dimenticare. - Né ella avrebbe saputo dire se pensasse ancora a lui; ma provava delle aspirazioni indefinite, che nella solitudine le tenevano compagnia, l'avviluppavano mollemente e tenacemente in quell'inerzia pericolosa, e parlavano per lei nel silenzio solenne che la circondava, e l'uggiva (p. 209).

Le fantasticherie della protagonista sono descritte sullo sfondo di una natura delineata con profusione di sinestesie e un'aggettivazione fortemente allusiva. A testimonianza del fatto che *Il come, il quando ed il perché* non è un testo "extravagante", ma presente in qualche modo alla memoria letteraria e linguistica di Verga, si raffrontino le pagine introspettive del "romanzo" di Isabella nel *Mastro-don Gesualdo* (parte III, cap. II). Ecco alcuni luoghi della novella e del romanzo in cui più evidenti sono le corrispondenze non solo lessicali, ma anche tonali e tematiche:

Stava delle lunghe ore col libro aperto alla medesima pagina, colle dita vaganti sulla tastiera del pianoforte, col ricamo abbandonato sui ginocchi, a contemplare l'acqua, i monti e le stelle (pp. 213-14).

le piaceva sprofondare il suo sguardo nel buio interminato, al di là delle stelle, e fantasticare su quel che doveva rischiarare qualche lumicino lontano che tremolava fra il buio, nella china dei monti (p. 214).

...la luna si posava dolcemente sul lago e le accarezzava le mani bianche (p. 215).

La vinceva una specie di dormiveglia, una serenità che le veniva da ogni cosa, e si impadroniva di lei, e l'attaccava lì, col libro sulle ginocchia, cogli occhi spalancati e fissi, la mente che correva lontano (MDG, p. 202)

Spesso, la sera, scendeva adagio adagio dal lettuccio perchè la mamma non udisse, senza accendere la candela, e si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle (*ibidem*).

Si guardava le mani esili e delicate, candide anch'esse come la luna, con una gran tenerezza, con un vago senso di gratitudine e quasi di orgoglio (*ivi*, p. 203).

Al di là delle ovvie analogie tonali (sintassi dominata dallo stile nominale, ricca di aggettivi ed avverbi a forte carica connotativa) e lessicali (il verbo *fantasticare* e il sostantivo astratto corrispondente; l'aggettivo *vago*; la bianchezza delle mani, rapportata a quella della luna), emerge un'attitudine onirica alimentata dalla letteratura, che assurge a «tramite soggettivo di un'illusione»¹¹, anche se questa finirà col travolgere Isabella ma non Maria, disillusa protagonista della storia di un'educazione sentimentale sbagliata.

La presa di coscienza da parte della donna della pericolosità della passione avviene ben presto, nel corso di un drammatico dialogo dove la gestualità degli occhi e delle mani integra la concitazione delle battute:

¹¹ Cfr. il commento di Mazzacurati nell'edizione einaudiana del MDG, p. 326.

- Ah! disse poi con voce mutata, sarebbe stato più prudente!...
- Siete crudele! mormorò Polidori.
- No! rispose ella sollevando il capo, un po' rossa, ma con accento fermo. Non sono come tutte le altre signore, non sono prudente!... quando mi romperò il collo, vorrò godermi l'orrore del precipizio sotto di me! Tanto peggio per voi se non capite.
- Allora ei le afferrò la mano per forza, divorando tutta la sua bellezza palpitante con uno sguardo assetato, e balbettò:
- Volete?... volete?...

Ella non rispose, e fece uno sforzo per ritirare la mano.

Polidori implorava la sua grazia con parole concitate, deliranti. Le ripeteva una domanda, una preghiera, sempre la stessa, con diverse inflessioni di voce che andavano a ricercare la donna nelle più intime fibre di tutto il suo essere; ella ne sentiva la vampa, le sembrava di esserne avvilluppata e divorata, soverchiata da un languore mortale e delizioso; e cercava di svincolarsi, pallida, smarrita, colle labbra convulse, spiando il viale di qua e di là con occhi pazzi di terrore, contorcendosi sotto quella stretta possente, facendo forza con tutte e due le mani febbrili per strapparsi da quell'altra mano che sentiva ardere sotto il guanto.

Infine, vinta, fuori di sé, balbettò:

- Sì! sì! sì! e fuggì dinanzi a qualcuno di cui si udiva avvicinarsi il calpestio (p. 207).

Breve è il passo che porta Maria ad accenti di sarcasmo nei confronti dell'astuto vagheggino Polidori, così che, dice il narratore-autore, «per una strana reazione, il contegno riservato di lui le metteva in corpo degli accessi matti d'ironia» (p. 210). Da ciò la sua preoccupazione per un eventuale cedimento dell'amica Erminia, espressa in un indiretto libero in cui l'ironia linguistica insiste fino al *calembour* sulla *variatio* della metafora ornitologica dell'*incipit*:

Oibò! quella povera Erminia come s'ingannava!... non le aveva fatto altro che la pena di vederla impaniarsi spensieratamente in quel pasticcio; anzi di lasciarvisi impaniare, perchè quel Polidori sembrava impastarlo e rimpastarlo a suo grado con un'abilità diabolica (pp. 211-12).

Tuttavia, il «sarcasmo» e l'«ilarità spietata» di Maria cedono di fronte all'«eloquenza irresistibile» del suo corteggiatore, e ciò avviene durante una scena di valzer, allorché ella si abbandona passionalmente alle braccia del cavaliere e ne fugge poi spaventata. Ritorna il netto contrasto tra il cinismo dell'uomo e il dramma interno della donna:

Maria rabbrivida dalla testa ai piedi, accasciata nella poltrona, colla fronte nella mano, e Polidori le sussurrava sul capo parole ardenti che le facevano fremere come cosa animata i ricci dei capelli sulla nuca bianca. La poveretta non vedeva più nulla, né la sala splendente, né la folla commossa, né gli occhi lucenti e penetranti di Erminia, e si abbandonò a quel che credeva il suo destino, senza forza, coll'occhio vitreo, come una morente.

- Sì! sì! mormorò con un soffio.

Polidori si allontanò pian piano, per lasciarla rimettere, e andò a fumare la sua sigaretta nella sala del bigliardo.

La brezza del lago fece vacillare tutta la notte le fiammelle dei candelabri posti sul caminetto di lei, che si guardava nello specchio per delle ore intere, senza vedersi, con occhi fissi, arsi dalla febbre (pp. 216-17).

Il dialogo risolutore si svolge nella solitudine mattutina di un viale, raffigurato nel *topos* romantico di un monumento funerario. Mai come ora diventa difficile districarsi nel crinale di ironia e serietà umana, data l'esplicita confessione fatta da Maria della sua indole di «cervellino strano» e della sua insopprimibile aspirazione al sogno, svelata anche da una successiva analessi d'autore:

- Sono stata disgraziata! sì, confesso che sono un cervellino strano! Ho delle pazze tendenze per quel mondo che forse non è altro se non un sogno, un sogno di gente inferma, sia pure! alle volte mi pare di soffocare fra tanta ragione in cui viviamo; sento il bisogno d'aria, di andarla a respirare in alto, dove è più pura ed azzurra. Non è mia colpa se non mi persuado di esser matta, se non mi rassegnò alla vita com'è, se non capisco gli interessi che preoccupano gli altri. No! non ci ho colpa. Ho fatto il possibile. Sono in ritardo di parecchi secoli. Avrei dovuto venire al mondo al tempo dei cavalieri erranti. - Il suo leggiadro sorriso aveva una melanconica dolcezza e s'abbandonava senz'accorgersene all'incanto che contribuiva a crearsi ella stessa [...]

Prima di venire a quell'appuntamento, nell'istante supremo di passar l'uscio, Maria aveva provato tutte le pungenti emozioni che danno la curiosità dell'ignoto, l'attrattiva del male, il fascino dello sgomento che le serpeggiava nelle vene con brividi arcani e irresistibili; con una confusione tale di sentimenti e di idee, di impulsi e di terrore, che l'avevano spinta a precipitarsi nell'ignoto suo malgrado, in una specie di sonnambulismo, senza sapere precisamente cosa andasse a fare (pp. 219-20).

La natura intimamente contrastata di Maria è tutta nell'osimoro «estasi angosciosa»; alla fine è il linguaggio degli occhi a riassumere il senso di una passione continuamente in bilico tra assaporamento voluttuoso e cinico rifiuto. Di fronte alle ardenti parole di Polidori la donna si schermisce affidandosi ad una gestualità convulsa e ad un balbettio che sembra preparare la conversione finale, il ritorno al "principio di realtà":

Ella non rispondeva; curvando all'indietro tutta la persona, e a testa bassa, in atteggiamento sospettoso, colle sopracciglia aggrottate, agitando macchinalmente le mani, come se cercasse farsene scherno contro qualche cosa, colle labbra pallide e serrate. Ad un tratto, levando gli occhi sul viso sconvolto di lui, incontrando quegli occhi, mise uno strido soffocato, e si arretrò sino all'ingresso di quella specie di monumento sepolcrale, bianca di terrore, difendendosi colle braccia stese da quella passione che l'atterriva ora che vedeva cosa fosse, guardandola in faccia per la prima volta (p. 221).

Il compito di riassumere l'estenuante schermaglia amorosa spetta ancora una volta al narratore-autore, che esplicita l'interno sdoppiamento della donna tra sentimenti e maschera sociale (tema caro all'ultimo Verga): «Maria infatti aveva preso un colpo di sole che l'aveva abbacinata e stordita. Era rimasta come scossa e turbata in tutto il suo essere [...] Però era abbastanza donna di mondo per sapere dissimulare sino a un certo punto i suoi sentimenti, quali essi fossero» (p. 223). Si pensa subito alla protagonista del *Marito di Elena*: «Però era una di quelle fragili donnine che hanno una gran forza di dissimulazione» (ME, cap. VII, p. 89).

L'abbandono al sogno, con la partenza da Villa d'Este (stessa ambientazione del frammento *La commedia dell'amore*)¹², è rivelato ancora una volta dal particolare del libro fra le cui pagine Maria nasconde «il viso e gli occhi pieni di lagrime»: la letteratura-illusione ha segnato l'inizio e la fine del "romanzo", ed è ancora l'ironia a farsi strumento di riappropriazione della realtà.

Anche se è privo di una doppia redazione, come le altre novelle di *Vita dei campi*, *Il come, il quando ed il perché* presenta una vicenda filologica ed editoriale assai complessa, ma esemplificativa del tormentato percorso che porta Verga alla pubblicazione delle sue opere¹³.

12 Si tratta di una serie di frammenti (pubblicati in G. Verga, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella, 1983, pp. 145-64), che a detta dello stesso Verga sono da ascrivere al tema della novella, anche se rispetto ad essa la commedia doveva risultare «più spigliata e più mondana» (Lettera a P. Greppi Lester del 20-3-1887, in G. Garra Agosta, *Verga innamorato*, Catania, Greco, 1980, p. 192; non è un caso che nella stessa lettera lo scrittore fornisca come «titolo provvisorio» del testo teatrale *Come, quando e perché*). Le parentele tra i due testi sono tuttavia da ridimensionare, nonostante alcune analogie situazionali riscontrabili tra la novella e il II atto della commedia (pervenutoci peraltro in unica stesura): i due personaggi protagonisti, nella loro sottile schermaglia oscillante tra la passione ardente dell'uomo ed il disincantato cinismo della donna, si avvicinano idealmente alla signora Rinaldi ed al signor Polidori. Essi però si presentano come tipi superficialmente abbozzati con un linguaggio estremamente scarno, opposto a quella profusione lessicale che disegna la parabola elaborativa del racconto. Più in generale, il testo drammatico si sgancia da ogni rapporto tecnico-espressivo con quello narrativo, fatta eccezione per la didascalia che, per la resa poetica del luogo e del tempo, conserva le caratteristiche del Verga prosatore "intimo". Stupisce come questi, consapevole della difficoltà espressiva incontrata nella rappresentazione delle classi elevate (cfr. la lettera a Rod del 14-7-1899), crei un urto stridente tra una galleria caleidoscopica di personaggi caratteriologicamente eterogenei (spia, secondo la Jannuzzi, «di una possibile propensione verso il cosmopolitismo nell'arte»; *op. cit.*, introduzione, p. XXXV) e un linguaggio tutt'altro che duttile e malleabile nella raffigurazione di identità disperate.

13 Una puntuale ricostruzione si deve a G. Tellini, *Una stampa sconosciuta*, in «Studi italiani», I, 1, 1989, pp. 149-61, poi in *L'invenzione della realtà. Studi*

Il contratto con l'editore Giuseppe Treves relativo alla pubblicazione di *Vita dei campi* era stato stipulato il 22 gennaio 1880, per un numero complessivo di cinque racconti (*Fantasticheria*, *Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore*, *L'amante di Raja*, a cui si aggiunge l'"inedito" *Cavalleria rusticana*), poi salito a otto per l'aggiunta di altre tre novelle apparse su rivista (*La Lupa*, *Guerra di Santi e Pentolaccia*). Tuttavia il numero complessivo delle pagine dovette apparire al Treves insufficiente rispetto al formato del volume desiderato; da ciò la decisione di aggiungere *Il come, il quando ed il perché*, anch'esso di sua proprietà, come attesta lo stesso contratto:

Il sig. Giovanni Verga letterato cede pure ai sig. F.lli Treves il diritto di ristampa del volume *Primavera* e delle seguenti novelle in esso contenute: *Primavera*, *La coda del diavolo*, *X*, *Certi argomenti*, *La storia del castello di Trezza*, *Nedda*, coll'aggiunta della novella *Il come, il quando ed il perché*¹⁴.

In base all'intenzione originaria del contratto, la novella in questione avrebbe dovuto far parte della raccolta tematicamente e linguisticamente più omogenea (*Primavera* appunto), rispettando forse l'autentica volontà dell'autore; non a caso questi, durante la fase di correzione delle bozze, si mostrò contrario all'inclusione del racconto in *Vita dei campi*, scrivendone ad Emilio Treves:

Dalle bozze corrette finora per il volume *La vita dei campi*, parmi che le novelle di argomento rusticano basterebbero a formare il volume, lasciando una pagina bianca fra una novella e l'altra; così potrebbe evitarsi quel pasticcio del *Come, il quando ed il perché*, il quale però naturalmente resterebbe di vostra proprietà¹⁵.

verghiani, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 219-34; cfr. pure C. Riccardi, introduzione all'edizione critica, cit.

14 Cfr. G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1980, p. 49.

15 Lettera del 17-7-1880; ivi, p. 48.

Treves accettò la proposta di Verga, impegnandosi a pubblicare separatamente la novella in un «fascicoletto di 50 pagine o 60»¹⁶. Nella prima edizione di *Vita dei campi* dell'agosto 1880, andata ben presto esaurita, la novella non comparve; ma intanto era andato in fumo anche il progetto del «fascicoletto» a parte.

In un'altra lettera di poco successiva all'uscita della *priniceps*, Verga fa delle osservazioni su di essa:

L'edizione è abbastanza elegante, quanto a tipi, ma assai scorretta, e se fosse stata scelta una carta più spessa il volume ci avrebbe fatto miglior figura, non vi pare? [...]

Vorrei che mi diceste quando pubblicherete *Il come, il quando e il perché*, e se occorrono altre correzioni alle prove, giacché non le ho corrette che una sola volta; se no dateci un'occhiata voi, vi prego¹⁷.

Lo scrittore manifesta preoccupazione per la sorte della novella, anche se in maniera relativa, come attesta la correzione delle bozze avvenuta una volta sola, nonché la preghiera rivolta all'editore di effettuare un altro controllo del testo.

La speranza di Verga di escludere il testo dalla seconda edizione della raccolta non poté andare realizzata, in quanto Treves volle creare un volume più corposo; a nulla valse dunque la proposta dello scrittore di sostituire quello che egli definiva un «pasticcio letterario» con le novelle *La roba*, *Cos'è il re* e *Storia dell'asino di San Giuseppe*, nucleo genetico delle future *Novelle rustiche*. Le motivazioni di Verga erano basate su un'idea di organicità tematica delle altre novelle, rispetto alle quali *Il come, il quando ed il perché* «stuonava orribilmente»¹⁸. Del resto nelle intenzioni dello stesso Treves la novella doveva avere una collocazione assolutamente marginale, se egli poteva scrivere a Verga:

16 Lettera di E. Treves del 17-7-1880; ivi, pp. 49-50.

17 Lettera a E. Treves del 8-9-1880; ivi, p. 52.

18 Lettera del 10-4-1881; ivi, p. 54. Corsivo nostro.

Si può sacrificare la roba mediocre come *Il come*; non le cose buone. L'opinione del pubblico e della critica s'è fatta sulla 1^a edizione; quel *Come* nessuno lo guarderà, e basta ad ingrossare il volume¹⁹.

La novella trovò ospitalità anche nell'edizione del 1892 (non più *Vita dei campi*, ma *Cavalleria rusticana ed altre novelle*)²⁰, ma solo perché questa venne impressa sugli stessi piombi di quella del 1881, mentre nella quarta edizione del 1897 fu definitivamente esclusa.

Prima di approdare alla stampa definitiva, *Il come, il quando ed il perché* era stato pubblicato in sette appendici nel quotidiano milanese «Il Pungolo» (dal 20-21 settembre al 30 settembre-1 ottobre 1879)²¹, con un'organizzazione strutturale e stilistica ormai prossima al testo Treves del 1881, e assai distante dall'autografo. Occorre riflettere sul fatto che non tanto la stampa in volume, ma quella in rivista sia stata approntata secondo la volontà dell'autore e da lui autorizzata: infatti la pubblicazione della novella sul periodico è accompagnata dalla dicitura «scritta espressamente per il "Pungolo"», mentre il testo inviato a Treves fu inserito nella seconda edizione di *Vita dei campi* ad arbitrio dell'editore, nonostante i reiterati tentativi di Verga di scongiurarne l'uscita. Quella in rivista e quella in volume sono quindi sì delle redazioni d'autore, ma non delle stampe d'autore²².

In un preventivo stilato nel novembre 1879 (circa un mese dopo l'uscita dell'ultima puntata della novella su rivista), *Il come, il quando ed il perché* doveva entrare a far parte del nucleo

19 Lettera del 10-4-1881; *ibidem*. Ricordiamo che nel 1892 esce una traduzione russa della novella a cura di N. Crinevskii (G. Raya, *Bibliografia verghiana*, Roma, Ciranna, 1971, p. 48).

20 La diversa disposizione dei testi, come già detto, rispondeva al successo maturato con la trasposizione scenica di *Cavalleria rusticana*.

21 La segnalazione si deve a G. Tellini, che a sua volta l'ha ricavata dal repertorio *La pubblicistica nel periodo della scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, I. P. L., 1984, p. 1094. La rivista *Il Pungolo* aveva pubblicato tra il 1873 e il 1875 delle recensioni assai elogiative dei romanzi "mondani" di Verga, esclusa *Una peccatrice*.

22 G. Tellini, op. cit., p. 226.

di una raccolta, ancora magmaticamente definita nella mente di Verga:

Novelle - Per un volume di novelle da dare a Treves, formato *Eva* di pagine 200 occorrono righe 4400. Ne ho diggià in pronto: *Fantasticherie / Rosso Malpelo / Il come, il quando ed il perché* [per un totale di righe] 2143 / Ne mancano ancora righe 2257²³.

Successivamente, alla data del contratto, l'idea di una raccolta omogenea di argomento rusticano si sarebbe precisata meglio, e *Il come, il quando ed il perché* nelle intenzioni di Verga sarebbe entrato a far parte di *Primavera ed altri racconti*.

Esaminando la trafila compositiva, dal manoscritto alla stampa, risaltano vistose differenze riguardanti il nome dei protagonisti, la modificazione del rapporto tra zone diegetiche e mimetiche, l'ampliamento o la riduzione di porzioni di testo, la successione delle sequenze, la limatura linguistica ed espressiva, la variazione della tonalità emotiva di alcuni episodi, l'approfondimento della psicologia dei personaggi, ecc.²⁴

Non è trascurabile la presenza della redazione in rivista, che rappresenta la vera *editio princeps* della novella, per cui un'edizione critica filologicamente attendibile dovrebbe collazionare il testo a stampa non solo con l'autografo, ma anche con quello in rivista, considerando possibilmente il manoscritto come abbozzo da pubblicare a parte, e non in apparato²⁵.

Cercheremo di individuare la dinamica delle correzioni, raffrontando la lezione manoscritta con la stampa in volume, e segnalando in parentesi anche le discordanze tra quest'ultima e il testo della rivista, che differisce da quello Treves solo per varianti (quantitativamente esigue) di tipo lessicale ed

23 Il preventivo è riportato dalla Riccardi (intr. all'edizione critica, cit., p. XXVIII).

24 Non si capisce allora perché la Riccardi abbia relegato in apparato le varianti dell'autografo che, a sua detta, «per la sua estrema complessità elaborativa assume quasi il valore di un abbozzo» (introduzione, p. LXXXV).

25 Una lettura anche solo cursoria dell'apparato dimostrerebbe in effetti la difficoltà nel creare la corrispondenza tra porzioni di testo troppo eterogenee dal punto di vista non tanto stilistico ma tematico-contenutistico.

interpuntivo, in cui prevalgono «intenti di carattere non trasformativo ma esplicativo [...] o parcamente aggiuntivo»²⁶. Queste varianti rivelano la consueta tendenza verghiana all'attenuazione dell'eccessiva letterarietà: si pensi alla frequente sostituzione della forma sincopata dell'imperfetto indicativo con quella regolare (*avea*→*aveva*; *aveano*→*avevano*; *dovea*→*doveva*) o del pronome personale *ei* con *egli* (anche se non mancano casi di conservazione della forma arcaizzante); all'eliminazione di espressioni o parole troppo auliche (*tracciava incorrutibilmente*→*solcava finamente*; *tuono*→*suono*), che talvolta vengono preferite a quelle più comuni presenti nel manoscritto (*non disse nulla*→*non aggiunse verbo*).

Espressioni metaforiche di troppo icastica evidenza vengono sostituite da altre più consone al tessuto linguistico: *si faceva di fuoco*→*avvampava in viso*; *di cui ogni lagrime vi cade sul cuore come una goccia di fuoco*→*con quelle lagrime che vi scavano un solco dentro all'anima*.

Il linguaggio dell'interiorità è sottoposto ad una intensificazione semantica, che può giungere alla creazione *ex novo* di metafore assenti nel manoscritto: *lo guardò*→*gli piantò certi occhi in viso*; *il cuore ballava dentro il petto*→*il cuore si gonfiava dentro il petto*; *mi par sentirmi* [i giorni terribili] *ancora dentro il petto, quando mi tornano in mente*→*mi par di sentirmi ancora dentro il petto, come un gruppo nero*. Anche qui non mancano correzioni di segno contrario: *sentì una stretta al cuore*→*ne fu quasi spaventata*.

Sotto l'aspetto stilistico-lessicale Verga non segue una linea correttoria unidirezionale; l'esame di alcune varianti delle due principali edizioni di *Vita dei campi* ha dimostrato come l'intensificazione semantica del linguaggio dell'interiorità sia

26 G. Tellini, op. cit., p. 230. Le varianti della rivista (riportate in ordine di successione ma non inventariate da Tellini) verranno segnalate in parentesi, inframmezzandole alla lezione Treves nella corrispondente porzione di testo. Si adotteranno le seguenti sigle: *A* = manoscritto; *P* = stampa in rivista; *Tr* = stampa in volume (1881). Di *A* si trascrive ovviamente solo la stesura vicina a quella finale, escludendo i numerosi segmenti testuali cassati. Verranno per lo più trascurate le varianti interpuntive di *P*, nonché alcune di quelle lessicali, quando esse non apportino un significativo mutamento semantico al contesto.

contestuale ad una focalizzazione della prospettiva sul singolo personaggio, mentre laddove tale intensificazione non avviene è quasi sempre possibile avvertire l'eco sommesso della voce dell'autore. Nel *Come, il quando ed il perché* l'oscillazione del processo revisionale deriva con ogni probabilità dall'incertezza di Verga circa lo statuto da assegnare all'autore e al narratore nella gestione del racconto.

Sul piano strutturale, già nell'*incipit* dell'abbozzo la presentazione dei personaggi ne delinea dettagliatamente la fisionomia e il carattere che si manifesteranno nel corso della vicenda (si badi al mutamento dei nomi). Polidori è già caratterizzato come scaltro corteggiatore:

A

Il signor Lugheri era un bel giovane, viveva come uno che possiede 40.000 lire di rendita e godeva di una bruttissima riputazione di essere fortunato e incostante colle donne, la signora Vicinetti era una donnina elegante, e suo marito il quale s'arrabattava come un indemoniato onde tenere la moglie nel cotone, a leggere romanzi come se avesse 40.000 lire di rendita. Ella non avea mai fatto parlare di sé, quantunque tutti gli amici del Sig. Lugheri le fossero passati in rivista, col fiore all'occhiello, col sigaro in bocca, dinanzi alla fiera beltà.

Tr

Polidori si godeva quarantamila lire di entrata, e una pessima riputazione di cattivo soggetto, la signora Rinaldi era una donnina vaporosa e leggiadra, e avea un marito che lavorava per dieci, onde farla vivere come se possedesse quarantamila lire di rendita. Però sul conto di lei non era corsa la più innocente maldicenza, sebbene tutti gli amici di Polidori fossero passati in rivista, col fiore all'occhiello, dinanzi alla fiera beltà (p. 201).

Più marcato nell'autografo è l'approfondimento delle motivazioni interne dei gesti, maggiormente eclissate nella stampa per dare spazio ad un linguaggio di sottintesi, trapunto di tratti gestuali. Maria durante una festa da ballo non trova il marito e si interroga sull'atteggiamento di Polidori²⁷:

²⁷ I puntini di sospensione dentro parentesi quadra indicano che si tratta

A

Tutti gli altri ballavano ancora come se non avessero meglio da fare. Polidori solo non ballava, né si vedeva più. Che uomo era costui? Finalmente lo scorse (lo si vide **P**) in fondo a un salone faccia a faccia con una testa pelata che non doveva aver nulla da dire, sorridendo come un uomo per cui il sorriso sia indifferente anch'esso.

Piuttosto se l'avesse trovato in allegria con la più bella donna della festa ella non avrebbe ricevuto l'impressione che gli fece quell'incontro né seppe come l'avea cercato e perché. Il sangue gli avvampava in viso [...] quasi se le vi fosse arrivato al cuore tutto in una volta. Polidori non vedeva nulla, si alzò, premuroso, e calmo come sempre, e le offrì il braccio. Ella non avrebbe voluto prenderlo in verità; avea paura che il suo tremasse quando non c'era modo di rifiutarlo.

Tr

Non c'era nemmeno lui, quell'uomo! In quei dieci minuti che rimase accasciata sul canapè, senza curarsi che la sua veste si affagottava sgarbatamente, le passarono davanti agli occhi delle strane fantasie, insieme alle coppie che ballavano il valzer. Polidori solo non ballava, né si vedeva più. - Che uomo era costui? Finalmente lo scorse in fondo a una sala deserta, faccia a faccia con una testa pelata, che non doveva aver nulla da dire, sorridendo come un uomo per cui il sorriso sia indifferente anch'esso. - Ella avrebbe preferito sorprenderlo colla più bella signora della festa, in parola d'onore! - Polidori non se ne avvide. Si alzò, premuroso sempre, e le offrì il braccio (pp. 202-203).

Oltre alla diversa disposizione in *Tr* dei segmenti di testo, è evidente l'espunzione di precisazioni relative agli atteggiamenti della donna e di metafore psicosomatiche piuttosto comuni («Il sangue gli avvampava in viso quasi se le vi fosse arrivato al cuore tutto in una volta»). Il testo finale guadagna in essenzialità ed allusività, anche per l'approfondimento dell'attitudine immaginativa del personaggio («le passarono davanti agli occhi delle strane fantasie»). L'aggiunta dei trattini marca l'attribuzione di alcune battute alla donna, mentre la

di lezione illeggibile: ogni terna di puntini indica una parola; se compaiono tre terne si tratta di porzione di testo più ampia (cfr. C. Riccardi, edizione critica, cit.).

loro assenza in *A* contribuisce ad amalgamare narrazione e discorso diretto o indiretto libero (dinamica correttorica assai frequente)²⁸.

Del resto, come sappiamo, la tendenza alla concentrazione semantica è una costante delle correzioni verghiane, conforme all'intento di far vedere il personaggio «da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso».

Scarne ed estremamente ridotte sono in *A* le parti mimetiche, sostituite da riassunti d'autore progressivamente espunti in *Tr*, soprattutto quando siano soffocate eccessivamente da toni patetici. Dialoghi e gesti allusivi dominano quasi interamente il dramma:

A
Richiamata così bruscamente alla realtà, gli disse con cera mutata: - Ebbene che cosa volevate dirmi? Polidori rispose dopo una breve esitazione: - Avrei voluto pregarvi di evitare quest'imprudenza se ne avessi avuto il tempo ieri sera.

Ella rimase confusa, vergognosa, di trovarsi lei che avea proposto... per la prima, la sfacciata! e non seppe trovare altra parola che [... ...] con voce piena di lagrime ardenti. Allora Polidori le afferrò la mano, e proruppe in una tempesta di parole calde e appassionate, in cui la passione traboccava delirante. Egli la pregava, la scongiurava di accordarle una grazia, con tanto ardore che ella ne sentiva la vampa. Le ripeteva una domanda, una preghiera, sempre la stessa, con diverse inflessioni di voce, che andavano a ricercarla in tutte le fibre. Ella, pallida, smarrita, colle labbra tremanti, spiando il viale con occhi pazzi di terrore, non rispondeva, cercava di svincolarsi, si contorceva quasi sotto quella stretta possente, faceva forza colle due mani per strapparsi da quell'altra mano che sentiva ardere sotto il guanto.

28 - Altro esempio di esplicitazione della motivazione dei gesti poi soppressa nella stampa:

A
Di tanto in tanto ella avea freddo per la stanchezza del ballo quasi le avesse lasciato una grande stanchezza.

Tr
Di tanto in tanto un brivido la faceva stringere nelle spalle, un brivido di stanchezza o di freddo (p. 204).

Tr

Richiamata così bruscamente alla realtà, stringeva le mani e le labbra con un'espressione dolorosa; gli occhi le si velarono quasi, seguendo nello spazio l'incantesimo che si era rotto, e gli fissò in volto quegli occhi stralunati. Tutta l'esperienza che possedeva Polidori non seppe fargli leggere quello che vi si scorgeva. - Ah! disse poi con voce mutata, sarebbe stato più prudente!...

- Siete crudele! mormorò Polidori.

- No! rispose ella sollevando il capo, un po' rossa, ma con accento fermo. Non sono come tutte le altre signore, non sono prudente!... quando mi romperò il collo, vorrò godermi l'orrore del precipizio sotto di me! Tanto peggio per voi se non capite.

Allora ei le afferrò la mano per forza, divorando tutta la sua bellezza palpitante con uno sguardo assetato, e balbettò:

- Volete?... volete?...

Ella non rispose, e fece uno sforzo per ritirare la mano.

Polidori implorava la sua grazia con parole concitate, deliranti. Le ripeteva una domanda, una preghiera, sempre la stessa, con diverse inflessioni di voce che andavano a ricercare la donna nelle più intime fibre di tutto il suo essere; ella ne sentiva la vampa, le sembrava di esserne avviluppata e divorata, soverchiata da un languore mortale e delizioso; e cercava di svincolarsi, pallida, smarrita, colle labbra convulse, spiando il viale di qua e di là con occhi pazzi di terrore, contorcendosi sotto quella stretta possente, facendo forza con tutte e due le mani febbrili per strapparsi da quell'altra mano che sentiva ardere sotto il guanto (pp. 206-207).

Pur nella diversa cucitura dei segmenti di testo, l'incremento in *Tr* dei tratti gestuali («stringeva le mani e le labbra con un'espressione dolorosa»; «gli fissò in viso quegli occhi stralunati»; «divorando tutta la sua bellezza papitante con uno sguardo assetato», quest'ultima variante dotta dello stereotipo *mangiare con gli occhi*), intercalato alla maggiore drammatizzazione del dialogo, determina una più marcata teatralizzazione della schermaglia amorosa, giusta quella vocazione teatrale insita nella narrativa verghiana. L'inserzione di battute dialogiche ristabilisce in effetti un equilibrio tra diegesi e mimesi.

In corrispondenza della maggiore allusività suggerita dal linguaggio dell'interiorità, si incrementano in *Tr* gli interventi dell'autore, che commenta gli atteggiamenti del personaggio

fino ad universalizzarli, attraverso un sagace uso del presente commentativo. Ciò determina una radicale ristrutturazione del congegno narrativo:

A

In quel momento, per combinazione, passava Polidori col sigaro in bocca nel *phaeton* del suo amico Rivelli, e salutò la signora Erminia allo stesso modo come avrebbe potuto salutare Maria, mentre costei rincantucciata fra due arbusti, si sentiva venir pallida, come se il cuore le si fermasse nel petto. Polidori invece non l'aveva vista, e chiacchiava sbadatamente col suo amico. Allora, tornando a casa ella gli scrisse una lunga lettera, calma e dignitosa, per pregarlo di non andare all'appuntamento che gli avea accordato pel giorno dopo: se qualche cosa c'era di vivo ancora (c'era tuttavia qualche cosa di vivo P) fra le linee della lettera, era solo il rimpianto di sogni che si dileguavano così bruscamente. Ella faceva appello all'onore e alla delicatezza di lui per lasciarle la stima di se stessa.

Tr

In quel momento, per combinazione, passava Polidori nel *phaeton* del suo amico Guidetti, col sigaro in bocca, e salutò la signora Erminia allo stesso modo come avrebbe potuto salutare Maria, se l'avesse scorta rincantucciata fra gli arbusti, premendosi le mani sul petto che voleva scoppiarle. Era una cosa da nulla; ma uno di quei nonnulla che penetrano in tutto l'essere di una donna come la punta di un ago. Allora, tornando a casa, la signora Rinaldi scrisse a Polidori una lunga lettera, calma e dignitosa, onde pregarlo di rinunciare a quell'appuntamento, di cui le aveva strappata la promessa in un momento di aberrazione, un momento che rammentava tuttora con confusione e rossore, per sua punizione. C'era tanta sincerità nella contraddizione dei suoi sentimenti, che quell'istante d'abbandono, dopo un'ora sembrava infinitamente lontano, e se qualche cosa di vivo vibrava tuttora fra le linee della lettera, era solo il rimpianto di sogni che si dileguavano così bruscamente. Ella faceva appello all'onore e alla delicatezza di lui per farle dimenticare il suo errore, e lasciarle la stima di se stessa (p. 208).

Oltre al fatto che la visione di Maria rincantucciata fra gli arbusti è presentata come reale in *A*, mentre è solo ipotizzata in *Tr*, lo stato di pentimento della donna in relazione alla promessa dell'appuntamento sfocia in una confusa *rêverie*,

commentata dall'autore («C'era tanta sincerità nella contraddizione dei suoi sentimenti, che quell'istante d'abbandono [...] sembrava infinitamente lontano»).

Ambigua è la ristrutturazione dei rapporti tra discorso diretto, indiretto e indiretto libero. L'espunzione del *che* dichiarativo-connettivo crea il *continuum* tipico dell'*Erlebte Rede*:

A

Ella non ci aveva mai pensato che la sua Erminia era una delle più belle signore della società, elegante, spiritosa, gran donna: marchesa per sopramarca.

Tr

Ella non ci aveva mai pensato: la sua amica Erminia doveva far girare la testa ai signori uomini a preferenza di ogni altra, col suo visino piccante, e il suo spirito da diavolessa (p. 210).

In questo caso lo stacco tra enunciazione e narrazione in A è contestuale ad una rappresentazione statica della figura femminile, mentre in Tr l'amalgama tra mimesi e diegesi, contrassegnato poco più avanti dai trattini delimitanti un inciso («e marchesa per sopramarca») dà agio ad una visione dinamica (da moderna vamp) della donna.

Un procedimento di revisione opposto si trova poco più oltre:

A

Se non fosse stato un tasto tanto delicato, davvero ella l'avrebbe fatto suonare all'orecchio della sua amica, e le avrebbe fatto ascoltare che tuono falso rendeva.

Tr

La signora Rinaldi pensava che se non fosse stato un tasto tanto delicato, ella l'avrebbe fatto suonare all'orecchio della sua amica, e le avrebbe fatto osservare che suono falso rendeva (p. 211).

Data la sostanziale diversità tra abbozzo e stampa, molti sono i casi di amplificazione di porzioni di testo, secondo una dinamica che tende ad intensificare il dialogo e il discorso indiretto libero, focalizzando sempre più la narrazione nell'ottica del personaggio:

A

Ella si sforzava di non farle scorgere la pena che ciò le arrecava, ma a sua insaputa diventava fredda, puntigliosa, fantastica colla sua amica. Non avrebbe voluto che gli altri trapelassero nulla, per nulla al mondo, ma le seccava di dover assistere continuamente a delle scene che le dispiacevano per il gran bene che voleva ad Erminia. Polidori poco gli sarebbe importato, era un uomo, e faceva il suo mestiere, oramai! e poi era uno di quelli che sanno consolarsi. Ma Erminia avea tutto da perdere, con un marito come il suo, che le voleva bene, e che era proprio un marito ideale. Certe cose non si capiscono, che cosa avea dunque quel Lugheri per eclissare il marchese Vicinetti nel cuore di una donna bella, intelligente e corteggiata come Erminia?

Tr

Perciò si sforzava di non farle scorgere nemmeno la pena che tutto quell'armeggio le arrecava, pel bene che voleva ad Erminia, ben inteso - di Polidori poco le importava - era un uomo e faceva il suo mestiere, oramai!... e poi era di quelli che sanno consolarsi. Ma Erminia avea tutto da perdere a quel gioco, con un marito come il suo, che le voleva bene, ed era proprio un marito ideale. Che talismano possedeva dunque quel Polidori per eclissare un uomo come il marchese Gandolfi nel cuore di una donna bella, intelligente e corteggiata come l'Erminia? Certe cose non si sanno spiegare (p. 211).

La caratterizzazione psicologica della protagonista viene più approfondita, mettendone in luce l'indole disincantata, anche attraverso arguti giochi verbali (d'immane matrice ironica)²⁹.

29 L'espansione testuale è rivolta a delineare più ironicamente la figura dell' "aguzzino" Polidori ed insiste sui riflessi interiori determinati in Maria dal suono del piano di Erminia (introdotta a sostituire l'anonimo esecutore):

A

Polidori fu degli ultimi a farle i suoi complimenti, a tenerle un po' di corte parlando della pioggia e del bel tempo, domandandole se avesse fatto la sua passeggiata a cavallo, se l'indomani sarebbe al suo solito pellegrinaggio matutino dell'ippocastano. Ella lo guardò negli occhi e non vi rispondeva. Ei non insisté, perché un altro s'era messo al piano, e tutti stavano intenti ad ascoltare. La sala intera splendida e calda fremeva di armonia. Era uno di quei fatali momenti in cui il cuore si dilata violentemente dentro il petto e lo riempie tutto.

Vale la pena di seguire la travagliata elaborazione di una *tranche* descrittiva che, per la ricchezza di metafore, di paragoni colti e per la sintassi traboccante di effetti sinestetici, si richiama alla rappresentazione dei sogni di Isabella fantasticante nel magico silenzio di un paesaggio che acquista connotazioni paniche³⁰:

A²

Ella evitava la compagnia delle altre signore, passeggiava sola nei viali più solitari, lentamente come fosse stanca, a capo chino.

A³

Era diventata fantastica, melanconica. Lo specchio del lago riverberava tutte le sfumature dei suoi pensieri più indefiniti, e ci stava delle ore, intenta, assorta. Perciò sfuggiva le riunioni allegre, e preferiva andare a leggere i suoi romanzi sotto certo ippocastano scoperto che avevano battezzato il castagno di lei sola e andava a passeggiare sola nei viali più solitari del parco, sotto gli alberi più folti, e le piaceva udire la sabbia scricchiolare sotto i suoi passi, le frondi stormire, il lago fiottare sommessamente la sera, quando le finestre del salone tagliavano il bujo del viale con larghi quadrati di luce cruda, e la musica del pianoforte veniva e svaniva.

Tr

Polidori fu degli ultimi ad assalirla, da cacciatore che la sorte aveva destinato (destinava P) pel colpo di grazia; e sembrava (sembrava anche egli P) mosso a pietà dalla vittima, giacché parlando con un viso serissimo della pioggia e del bel tempo, si limitava a farle il suo briciolo di corte, domandandole con grande interesse di cose indifferentissime: se avesse fatto la sua gita in barca, se il giorno dopo sarebbe andata alla sua solita passeggiata mattutina verso i *Campi Elisi*. - Ella lo guardò negli occhi senza mai rispondere. Ei non insistette altro. / Erminia si era messa al piano, e tutti stavano intenti ad ascoltarla; Maria non aveva (ascoltarla, non avevano P) occhi che per lei, anche quando li fissava (fissavano P) vagamente nelle fantasie dell'ignoto, perché era lei che le evocava quelle fantasie e l'affascinava (le evocava, e li affascinava P) con esse: la sala intera splendida e calda fremeva di armonia. Erano di quei fatali momenti in cui il cuore si dilata con violenza dentro il petto e soverchia la ragione (p. 216).

30 Date le fittissime varianti dell'autografo, si segnalano con un numero ad esponente le diverse redazioni di A. Di A³ si riporta solo la *facies* definitiva (contrassegnata da una variante preceduta da *⁴), mentre A¹ viene trascurato per la quasi totale illeggibilità.

Tr

La signora Rinaldi era divenuta a un tratto malinconica e fantastica. Stava delle lunghe ore col libro aperto alla medesima pagina, colle dita vaganti sulla tastiera del pianoforte, col ricamo abbandonato sui ginocchi, a contemplare l'acqua, i monti e le stelle. Lo specchio del lago riverberava tutte le sfumature dei suoi pensieri più indefiniti, e provava una squisita voluttà a sentirseli ripercuotere (riverberare **P**) dentro di sé, intenta, assorta. Perciò sfuggiva le allegre brigate e preferiva errare in barchetta sul lago, sola, quando i monti vi stendevano larghe ombre verdi, o quando i remi luccicavano fra le tenebre, come spade d'acciaio, o quando il tramonto vi spirava tristemente con vaghe striscie d'amaranto; frapponeva la tenda fra sé e i barcaioli, e coricata sui cuscini godeva a sentirsi cullata sull'abisso, ad immergervisi quasi, tuffando la mano nell'acqua (immergervi quasi la mano tuffandola nell'acqua **P**), sentendosene guadagnare tutta la persona con un brivido misterioso; le piaceva sprofondare il suo sguardo nel buio interminato, al di là delle stelle, e fantasticare (e a fantasticare **P**) su quel che doveva rischiarare qualche lumicino (lume **P**) lontano che tremolava fra il buio, nella china dei monti. Cercava i viali erbosi, i misteriosi silenzi del boschetto, o lo spettacolo del lago in quelle ore in cui il sole vi splendeva come su di uno specchio, o tutte le finestre dell'albergo stavano ancora chiuse, e la rugiada luccicava sull'erba del prato, e le ombre erano folte (erano ancora folte **P**) sotto gli alberi giganteschi, e lo scricchiolare della sabbia sotto i suoi passi le sussurrava all'orecchio misteriose fantasticherie; spesso andava (fantasticherie e andava **P**) a leggere o a passeggiare (o passeggiare **P**) sulla sponda del laghetto, nei viali (o nei viali **P**) remoti dei *Campi Elisi*, quando la luna si posava dolcemente sul lago e le accarezzava le mani bianche, o quando le finestre del salone stampavano nel buio (tagliavano nel buio **P**) del viale larghi (con larghi **P**) quadrati di luce fredda, e la musica del salone faceva vagare arcane fantasie sotto le grandi ombre silenziose ed addormentate (pp. 213-215).

Macroscopica la distanza tra A^3 e *Tr*, che interiorizza tutte le sensazioni e percezioni di Maria, proiettandole simbioticamente in un paesaggio privo di ogni connotazione naturalistica, intensamente partecipe dell'indole sognante della donna: «godeva a sentirsi cullata dall'abisso»; «le piaceva sprofondare il suo sguardo nel buio interminato»; «lo scricchiolare della sabbia [...] le sussurrava all'orecchio misteriose fantasticherie». Tatto, vista, udito, tutti gli ordini percettivi sono sintonizzati

sulla melodia del paesaggio, secondo un virtuosismo stilistico-retorico predannunziano che neanche il Verga giovanile aveva saputo raggiungere.

In prossimità dell'*explicit* Maria confessa a Polidori la propria incertezza sentimentale e attitudine al sogno; con toni senz'altro più frivoli, l'abbandono incosciente alla passione viene liquidato in *A* come una «scappata da collegiale», mentre in *Tr* predomina un dialogo-monologo in cui la protagonista chiarisce a se stessa il senso della propria vita (peraltro il brano è recuperato da una variante espunta più avanti in *A*):

A

Ella tentava sorridere la poveretta, guardando di qua e di là come fuori di sé. - Ho bisogno che non mi disprezziate!

- Disprezzarvi!

- Che mi comprendiate, volevo dire. Davvero, non credevo che fosse così! non credevo! Se sapeste che gran prova è stata di attraversare il corridojo. E quel che ci è voluto a schivare la vigilanza della mia amica. A poco a poco si era rimessa del tutto, e rideva del suo risolino gajo e spensierato. - È una scappata da collegiale. Ma non bisogna farla più.

- Non la faremo più, ma non abbiate paura, la direttrice non ne saprà nulla.

L'appartamento della vostra amica è nello stesso corridojo. Non avete che da passare due [... ..] La vostra amica è al piano, e quasi [... ..] voi sarete nella sala di lettura.

- Avete previsto tutto.

- Era mio dovere.

- No, è tutt'altra cosa!

Lugheri la trovava deliziosa nel suo imbarazzo - soltanto temeva che il suo imbarazzo si prolungasse troppo.

Tr

La poverina cercava di sorridere, guardando di qua e di là stralunata.

- Ho bisogno che non mi disprezziate!

- Maria! esclamò Polidori.

Ella trasalì, e si tirò indietro bruscamente, spaventata dal'udire il suo nome. Polidori chino dinanzi a lei, umile, tenero, innamorato, le diceva:

- Come siete bella! e come è bella la vita che ha di questi momenti!

Maria si passava le mani sugli occhi e pei capelli, confusa, smarrita, e

s'accasciava su di sé stessa, e ripeteva quasi macchinalmente (fuori di sé P): - Se sapeste che affare grosso è stato l'attraversare il viale, quel viale che ho fatto tutti i giorni. Non avrei mai creduto che potesse essere così! Davvero! non credevo! - E sorrideva per farsi coraggio, senza osare di guardar lui, abbandonata contro il sasso che le faceva da spalliera, tirandosi i guanti sulle braccia (sul braccio P), ancora leggermente convulse (convulsa P), e seguiva a chiacchierare a modo del fanciullo che canta di notte per le strade (la strada P) onde farsi coraggio. - Sono stata disgraziata! sì, confesso che sono un cervellino strano! Ho delle pazze tendenze per quel mondo che forse non è altro se non un sogno, un sogno di gente inferma, sia pure! alle volte mi pare di soffocare fra tanta ragione in cui viviamo (ragione P); sento il bisogno d'aria, di andarla a respirare in alto, dove è più pura ed azzurra. Non è mia colpa se non mi persuado di esser matta, se non mi rassegnò alla vita com'è, se non capisco gli interessi che preoccupano gli altri. No! non ci ho colpa. Ho fatto il possibile. Sono in ritardo di parecchi secoli. Avrei dovuto venire al mondo al tempo dei cavalieri erranti. - Il suo leggiadro sorriso aveva una melanconica dolcezza e s'abbandonava senz'accorgersene all'incanto che contribuiva a crearsi ella stessa. - Beato voi che potete vivere a modo vostro!

- Io vorrei vivere ai vostri piedi.

- Tutta la vita? domandò ella ridendo.

- Tutta la vita.

- Badate che vi stanchereste, gli rispose gaiamente. Voi dovete stancarvi spesso! ripeté Maria con uno sguardo che cercava di rendere ardito e sicuro.

Polidori la trovava deliziosa nel suo imbarazzo - soltanto quell'imbarazzo si prolungava troppo (pp. 218-219)³¹.

31 Per quanto concerne l'evoluzione della psicologia dei personaggi, è frequente la tendenza all'arricchimento linguistico-espressivo, spesso finalizzato ad un'introspezione più particolareggiata, in certi frangenti quasi compiaciuta:

A

Prima di venire avea avuto una idea confusa di quel che avrebbe trovato, qualcosa come un fascino e un terrore che la spaventavano, e l'attiravano ad occhi chiusi, scossa da brividi arcani e irresistibili per tutto il corpo. Se Polidori le avesse steso le braccia al primo momento, si sarebbe forse precipitata contro un albero per appoggiarvi il capo, pazza di terrore, o [] che cominciava a riprender fiato e a poter guardarsi attorno, vedeva lui, quell'uomo contrastato e invidiato, ai suoi piedi, così innamorato che trovava la cosa gentile.

La necessità dell'introspezione psicologica è connaturata alla stessa formulazione teorico-progettuale del "verismo" verghiano e riflessa in documenti di poetica come la prefazione all'*Amante di Gramigna*. Qui si parla appunto di «scienza del cuore umano» e di «studio dell'uomo interiore». Vedere quindi degli iati o delle fratture tematiche e stilistiche nella parabola letteraria di Verga, propendendo per una sua risolutiva conversione al "metodo" naturalista, significa ignorare non solo la diacronia esterna e interna della sua opera, ma anche la stessa natura dialettica della sua indagine, estesa programmaticamente (anche al di fuori del progettato ciclo dei vinti) dai ceti subalterni alle vicende degli ambienti aristocratico-borghesi. Verga si muove tra i toni tardoromantico-scagliati di *Primavera* e i drammi psicologici e passionali di *Vita dei campi*, per giungere alla dissociazione tematica e stilistica del *Marito di Elena* (per l'urto tra sanità del mondo contadino e finzione della vita cittadina), e alla commossa visione di personaggi vittime della solitudine in *Per le vie*.

Tr

Prima di venire a quell'appuntamento, nell'istante supremo di passar l'uscio, Maria aveva provato tutte le pungenti emozioni che danno la curiosità dell'ignoto, l'attrattiva del male, il fascino dello sgomento che le serpeggiava nelle vene con brividi arcani e irresistibili; con una confusione tale di sentimenti e di idee, di impulsi e di terrore, che l'avevano spinta a precipitarsi nell'ignoto suo malgrado, in una specie di sonnambulismo, senza sapere precisamente cosa andasse a fare. Se Polidori le avesse steso le braccia al primo vederla (momento P), probabilmente ella si sarebbe spaccata la testa contro la rupe alla quale adesso (*manca P*) appoggiavasi mollemente, con abbandono. Ora, incoraggiata dal vedersi ai piedi quell'uomo contrastato e invidiato, sentiva una deliziosa sensazione al contatto di quel muschio vellutato che le accarezzava le spalle; come le parole che egli le diceva tenere e ferventi le accarezzavano dolcemente l'orecchio e se ne sentiva invadere mollemente, come da un delizioso languore. Egli era così gentile, così rispettoso e così buono! non osava toccarle la punta delle dita, e si contentava di sfiorarla (accarezzarla P) dolcemente col soffio ardente di quella passione che lo teneva prostrato dinanzi a lei quasi dinanzi a un idolo. Tutto ciò era senza ombra di male, e carino, carino (p. 220).

Una raccolta "ibrida" come *Drammi intimi* (1884) ci permette di entrare nel laboratorio segreto di uno scrittore per cui la "sincerità" del racconto si identifica con la verità psicologica del personaggio; essa svela come l'intenzione originaria di Verga fosse quella di una ricognizione il più possibile esaustiva della fenomenologia delle passioni ai vari gradini della scala sociale. Si può allora pensare che l'incompletezza della *Duchessa di Leyra* sia surrogata da quell'esplorazione dei drammi di anime raffinate condotta in maniera certo più frammentaria ma non meno euristicamente valida lungo tutto l'arco della vicenda scrittoria di Verga.

Pertanto anche la stessa collocazione del *Come, il quando ed il perché* all'interno di *Vita dei campi*, seppur realizzata a dispetto della volontà dell'autore, acquista una sua coerenza profonda, sia per la stessa intenzione scalare dell'indagine verghiana, sia per la forza dissacrante che lo *struggle for life* esercita nei confronti di una visione troppo eslege dei sentimenti. La demistificazione della passione alimentata dalla letteratura (ricordiamo ancora i «sentimenti presi a prestito nei romanzi» di Maria Rinaldi) è opera di quel sentimento «positivo» che il cinismo di Enrico Lanti aveva promosso a conclusione ideale di *Eva* e che, attraverso la disillusione di *Eros*, diviene in *Vita dei campi* morale dell'ostrica, difesa dall'aggressione e cattiveria del mondo sociale.

INDICE DEI NOMI

- Alfieri, G. 30, 68, 72, 75, 85, 117-118, 120, 122-123, 125-126, 128, 130, 132-134, 136, 163, 168, 187, 196
Ambrosini, R. 69
Asor Rosa, A. 17, 46, 103
Bachelard, G. 191
Bachtin, M. 21-22, 76
Baldi, G. 21, 23, 62-63, 213
Barberi Squarotti, G. 184-185, 189
Bellini, B. 118, 126
Bigazzi, R. 58, 79-80, 85, 88, 195, 218
Blazina, S. 29-30, 35, 85, 89, 90, 205, 216
Booth, W. 47-48
Borgese, M. 16
Brancafiori, F. 157, 161-162, 172-173, 207-208
Bronzini, G. B. 130, 133
Bruni, F. 117
Brusini, M. 97
Buonarroti, F. (il Giovane) 67
Caccia, E. 67
Calvino, I. 76
Cameroni, F. 16, 20, 101, 130, 201, 204
Campailla, S. 106
Capuana, L. 17, 41, 87, 95, 142, 147, 203, 207, 210, 221
Caretto, Lanfranco 161
Caretto, Laura 177
Castagnola, M. 118
Cecchetti, G. 75, 114, 147-148, 152, 189-190, 193-194
Cecco, F. 11, 119-120, 161-162, 174
Chatman, S. 21, 48, 101
Chiappelli, F. 17
Colet, L. 16, 100
Consoli, D. 62, 65, 69, 170, 211-212
Contarino, R. 17
Contini, G. 160-161
Cortelazzo, M. 67
Courtés, J. 55
Crinevskii, N. 231
Croce, B. 47, 67
Cucinotta, C. 87
D'Annunzio, G. 18
Debenedetti, G. 47, 96, 211
Del Balzo, C. 29, 203-204
Del Boca, E. 67
De Meijer, P. 191
De Rienzo, G. 67
De Roberto, F. 19-20, 200
Devoto, G. 67, 83
Di Girolamo, C. 117
Fanfani, P. 67, 118, 126
Farina, S. 159
Farinelli, G. 231
Fava, O. 203, 205
Fava Guzzetta, L. 28
Ferraguti, A. 147, 217
Filippi 155, 210
Finocchiaro Chimirri, G. 16
Flaubert, G. 16, 100, 221
Fogazzaro, A. 18, 85
Frye, N. 197
Gargano, A. 117
Garra Agosta, G. 228
Genette, G. 24, 28, 34, 53, 59, 71
Ghidetti, E. 11
Giachery, E. 49, 99

- Giammattei, E. 117
 Giudice, G. 19
 Greimas, A. J. 55
 Greppi Lester, P. 228
- Hempel, W. 69
- Jakobson, R. 24
 Jannuzzi, L. 228
- Kellogg, R. 48
- Lee, C. 117
 Leotta, N. 228
 Lepschy, A. L. 59-61
 Leroyer de Chantepie, M.lle 16
 Librandi, R. 117
 Lotman, J. M. 180
 Luperini, R. 24, 82, 87, 105, 148, 154,
 197, 211, 213, 218
- Mallarmé, S. 161
 Manzoni, A. 45, 66-67, 72, 99, 169
 Marchese, A. 48-49, 52-55, 59, 62, 77,
 106, 180, 184, 192
 Marchi, G. P. 31, 147-148, 158, 161, 204
 Masiello, V. 46
 Mazzacurati, G. 23, 66, 75, 82, 84, 138,
 175, 196, 198, 224
 Mazzoni, G. 205
 Melis, R. 190
 Mendia, L. 117
 Meneghelli, D. 48
 Mortillaro, V. 117, 128
 Muscariello, M. 34, 78, 179, 185
 Muscetta, C. 24, 105
 Musumarra, C. 58
- Navarria, A. 156
 Negro, Augusto F. 26
 Nicolosi, F. 148, 150, 154, 156-157, 160
- Ojetti, U. 18, 20, 31, 100, 205
 Orlando, S. 67
- Perroni, L. 147
- Perroni, V. 147
 Prince, G. 22
 Proust, M. 83
- Ragonese, G. 98, 148, 158, 188, 195
 Raimondi, E. 47
 Rando, G. 159
 Raya, G. 17, 97, 106, 124, 127, 147, 229,
 231
 Renzi, L. 72
 Riccardi, C. 11-12, 45, 146-150, 160,
 219, 229, 232, 235
 Rigutini, G. 118, 126
 Rod, É. 17, 89, 100, 203, 207, 228
- Salvi, G. 72
 Savoca, G. 21, 33, 58, 102, 116, 120,
 135, 145, 160, 193, 213
 Scarpati, C. 73
 Scholes, R. 48
 Segre, C. 24, 55
 Sipala, P. M. 174
 Spampinato Beretta, M. 11, 38
 Spitzer, L. 62, 73
- Tanteri, D. 16, 20
 Tellini, G. 79, 148-149, 153, 160, 217,
 228, 231, 233
 Tommaseo, N. 118, 126
 Torraca, F. 184
 Traina, A. 117
 Treves (casa ed.) 77, 146-147, 149, 154,
 229, 231-232
 Treves, E. 147, 229-230
 Treves, G. 229
 Trifone, P. 90, 155
- Valery, P. 161
 Verdirame, R. 25, 38
 Vitta, M. 77
- Weinrich, H. 35, 73
 Wlassics, T. 130, 133, 135
- Zola, E. 16, 201
 Zolli, P. 67

INDICE GENERALE

ABBREVIAZIONI	Pag.	11
Cap. I - IL POLIMORFISMO DEL NARRATORE	»	15
1. Narratore, autore e racconto	»	15
2. Le metamorfosi del narratore dai romanzi storici a <i>Nedda</i>	»	24
3. Narratore popolare e narratore onnisciente	»	47
4. Il narratore proteiforme dei <i>Malavoglia</i>	»	62
5. La rinascita dell'autore: tra crisi del narratore e silenzio della scrittura	»	77
Cap. II - IL LINGUAGGIO DELL'INTERIORITÀ	»	95
1. Per una poetica del cuore	»	95
2. Personaggi "pensanti" e "senzienti"	»	101
3. "Cuore": una parola chiave	»	116
4. Gestualità e silenzi	»	130
Cap. III - TRA LE VARIANTI D'AUTORE:		
EPIFANIE E INTERMITTENZE DELL'INTERIORITÀ	»	145
1. <i>Vita dei campi</i> 1881 e 1897	»	146
2. <i>I Malavoglia</i> dall'autografo alla stampa	»	161
a) Narratore "fuori campo" e narratore interno (p. 163) - b) Intensificazione metaforica (p. 165) - c) Linguaggio dell'interiorità: connotazione e denotazione (p. 165) - d) Occultamento e svelamento delle immagini-simbolo (p. 170) - e) Ampliamento del racconto (p. 172)		

Cap. IV – PAESAGGIO E SOGNO	Pag.	177
1. Personaggio e paesaggio: da <i>Una peccatrice a Vita dei campi</i>	»	177
2. Natura e interiorità: tra Mena e Isabella	»	184
Cap. V – L'«OSSERVATORE MENO FRETTOLOSO DEGLI ALTRI»	»	203
APPENDICE		
Un esercizio di filologia sul Verga “intimo”: <i>Il come, il quando ed il perché</i>	»	215
INDICE DEI NOMI	»	247

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Serie Convegni

1. *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, 1981.
2. *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, 1981.
3. *I Malavoglia*, 1982, voll. 2.
4. *Capuana verista*, 1984.
5. *Naturalismo e Verismo. I Generi: poetiche e tecniche*, 1988, voll. 2.
6. *Il centenario del Mastro-don Gesualdo*, 1991, voll. 2.
7. *I verismi regionali*, 1996, voll. 2.
8. *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, 1998.

Serie Studi

1. C. CUCINOTTA,
Le maschere di Don Candeloro, 1981.
2. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei Malavoglia*, 1985.
3. R. PETRILLO,
Itinerario del primo Verga. 1864-1874, 1987.
4. G. PATRIZI, *Il mondo da lontano. Il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, 1989.
5. D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, 1989.
6. R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, 1990.
7. A. DI GRADO,
La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo, 1998.
8. C. ROMANO,
Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento, 1998.
9. A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, 2000.

Serie Carteggi

1. F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di M. E. ALAIMO, 1985.
2. M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di N. LEOTTA, 1988.
3. V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, introduzione e note di G. MAFFEI, 1996.

Annali

- | | |
|------|---------------------|
| vol. | I (1984), |
| vol. | II (1985), |
| vol. | III (1986), |
| vol. | IV (1987), |
| vol. | V (1988), |
| vol. | VI (1989), |
| vol. | VII (1990), |
| vol. | VIII (1991), |
| vol. | IX (1992), |
| vol. | X (1993), |
| vol. | XI-XII (1994-1995). |