ANNALI

DELLA

FONDAZIONE VERGA

17

CATANIA
2000

www.fondazioneverga.it

FONDAZIONE VERGA
CENTRO DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente
ENRICO RIZZARELLI
Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico
FRANCESCO BRANCIFORTI

ANNALI
COMITATO DIRETTIVO

Francesco Branciforti, Cristina Grasso, Nicolò Mineo, Guido Nicastro,
Salvatore Nigro, Antonio Pioletti, Gianvito Resta,
Giorgio Santangelo, Giuseppe Savoca, Sarah Zappulla Muscarà

Direttore: FRANCESCO BRANCIFORTI

Direzione e redazione:
Fondazione Verga - Via S. Agata, 2
95131 Catania
Tel. 095.7150623 - Fax 095.314392

ANNALI

DELLA

FONDAZIONE VERGA

17

CATANIA
2000

La presente pubblicazione è stata realizzata
con il contributo dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali,
Ambientali e della Pubblica Istruzione.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2000 FONDAZIONE VERGA

Via dei campi (1880 – 1897)

www.fondazioneverga.it

PRESENTAZIONE

L'iniziativa di celebrare il centenario della seconda edizione di *Vita dei campi* risponde, al di là della 'cerimonia', alla volontà di chiarire o almeno di contribuire a chiarire uno dei nodi essenziali della vicenda letteraria di Giovanni Verga: una serie di letture, novella per novella, – dell'originale e del suo doppio – avrebbe comportato un esame a più voci, forse discorde e disorganico, a fronte della compatta compagine della raccolta, ma pure stimolante per varietà di punti di vista e per diversità di percorsi interpretativi.

Gli esiti non sono mancati, cospicui e multiformi, al di là di ogni aspettativa, anche se i tempi si sono prolungati per necessità accademiche ed esigenze organizzative. La raccolta dei testi dei seminari, spesso trascritti da registrazioni su nastro, è stata come sempre assai laboriosa ed ha comportato qualche rinuncia. Tuttavia la serie compare completa, secondo la sequenza delle nove novelle dell'edizione del '97, integrata con l'inserimento della novella *Il come, il quando e il perchè*, già entrata nella stampa dell'81, e poi espunta definitivamente nell'edizione ultima.

La Fondazione è lieta di offrire, a celebrazione del centenario di *Vita dei campi (1880-1897)*, questo dialogo 'a più voci', che è nato e si è sviluppato con la partecipazione di colleghi e studenti, a testimonianza di un vivace confronto di esperienze diverse di studio e di riflessione critica.

PIETRO TRIFONE

CAVALLERIA RUSTICANA

La prosa dell'Ottocento è attraversata da correnti di diverso genere: vi è chi guarda decisamente al passato e chi tende a valorizzare gli apporti moderni della lingua, chi rimane fedele al codice sedimentato della letteratura e che si fa attrarre dalla schiettezza dell'uso vivo. Al di sopra di un panorama così variegato si staglia la figura livellatrice di Manzoni, il cui magistero lascia in eredità la progressiva ricomposizione dell'antica dicotomia tra scritto e parlato. Ma la stessa adesione al progetto manzoniano di rivalutazione della lingua parlata, senza il parallelo ancoramento al modello del fiorentino, può indurre i non toscani a stridenti commistioni tra italiano letterario e dialetto: si pensi ai lombardismi che punteggiano le pagine di De Marchi, o al plurilinguismo che caratterizza i dialoghi dei personaggi minori di *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro, a fronte dell'italiano adoperato dai protagonisti e dallo stesso narratore. L'opposizione lingua-dialetto rappresenta uno scoglio anche per i veristi: nel Capuana e nella Serao, ad esempio, convivono forme letterarie e forme regionali, con un'alternanza di registri espressivi che non appare sempre riconducibile a consapevoli scelte di stile.[1] Questa lingua composita, una sorta di italiano letterario regionale, caratterizza tanta prosa veristica minore,[2] e ha d'altra parte numerosi riscontri nella più corrente

[1] Cfr. F. Brusi, *Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo meridionale*, in «Filologia e Critica», VII (1982), pp. 198-266, e A. Stussi, *Lingua e problema della lingua in Luigi Capuana*, in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 154-85.

[2] P. Trifone, *Italiano letterario regionale. Il caso del verista chietino G. Mezzanotte*, in AA. VV., *I veristi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania, Fondazione Verga, 1996, pp. 365-78.

scrittura del tempo, dal giornalismo alla produzione di consumo ai carteggi privati.

Un felice punto di equilibrio viene raggiunto dal Verga maturo, a partire dalla raccolta *Vita dei campi* (1880) e dal romanzo *I Malavoglia* (1881): qui l'esigenza di una "terza via" tra l'italiano puro e il dialetto puro, l'esigenza cioè di una lingua duttilmente "impura", si attua con la riuscita fusione del colorito dialettale siciliano in un impianto linguistico saldamente italiano. L'elemento locale può manifestarsi attraverso l'uso di vocaboli che esprimono ed evocano con pregnanza la realtà dell'isola, nei suoi aspetti geofisici (*sciara* 'terreno formato di detriti vulcanici nella zona dell'Etna'), economici (*tari* 'moneta coniata dal Regno di Napoli, ancora in circolazione nel primo periodo postunitario'), antropologici (*gnà* 'signora'), oppure attraverso tipici regionalismi sintattici, come il passato remoto in luogo del passato prossimo.[3] Altri fenomeni non sono circoscrivibili all'ambito del dialetto, rientrando nel dominio degli usi più familiari e umili dello stesso italiano: è il caso, per esempio, della prevalente organizzazione paratattica, o del ricorso a un subordinatore "debole" come il cosiddetto *che* polivalente, gemello nazional-popolare del *ca* siciliano.[4] La "fusione dell'insieme", di cui lo scrittore parla in una lettera al Capuana,[5] è favorita dall'adozione massiccia e originale al discorso indiretto libero, che rende il ritmo della narrazione più fluente, permettendo al tempo stesso la fondamentale novità della contaminazione del punto di vista del narratore con quello dei personaggi.

La novella *Cavalleria rusticana*, nata da materiali di recupero dei *Malavoglia*, elaborata in una stagione cruciale della narrativa verghiana, tradotta con grande successo per il teatro, costituisce per molti aspetti un campione particolarmente significativo dell'officina testuale dello scrittore.

[3] Cfr. L. Serianni, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 118-9. Sull'ingrediente linguistico locale nei due romanzi maggiori e nelle novelle siciliane, cfr. R. Ambrosini, *Proposte di critica linguistica. La dialettalità del Verga*, in «Linguistica e Letteratura», II (1977), pp. 7-48.

[4] Sull'uso del *che* polivalente per suggerire "l'impronta del colore locale" si sofferma lo stesso Verga in una nota lettera a Louis-Edouard Rod, contenente vari consigli per la traduzione in francese dei *Malavoglia*; cfr. G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Grappelli, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 48-49.

[5] G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Sansoni, 1975, p. 165.

Per quanto concerne il rapporto tra lingua e dialetto, *Cavalleria rusticana* conferma la posizione generale dello scrittore. Se si eccettua la vistosa macchia costituita dalla locuzione *facemo cuntu ca schioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu* (rr. 44-45),[6] compresa in un brano di discorso diretto di Turiddu, il ricorso al sicilianismo esplicito è molto contenuto. In un'altra battuta del protagonista compare il diminutivo *racinedda* (r. 67), mentre fuori dalle sezioni dialogiche cogliamo il calco semantico *viaggio* per 'pellegrinaggio, processione' (rr. 17-18). A questi dialettismi, scritti in corsivo per sottolinearne la natura di citazione occasionale, si possono aggiungere le numerose occorrenze della forma appellativa già citata *gnà* e, ovviamente, dei nomi *Turiddu* e *Santuzza*. La ricerca di sapori linguistici intensi e genuini è perseguita soprattutto mediante l'impiego, da un lato, di strutture sintattiche riferibili non a un particolare dialetto ma al parlato in genere, dall'altro, di materiali fraseologici popolareggianti, spesso trapiantati con grande efficacia dal siciliano all'italiano, come ha mostrato Gabriella Alfieri relativamente ai *Malavoglia*.[7]

Seguendo in linea di massima l'ordine con cui si presentano nel testo, mi soffermerò su alcune delle più significative soluzioni linguistiche e stilistiche messe in atto da Verga in *Cavalleria rusticana*.

r. 1 *Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia*

Fin dall'esordio compare uno degli elementi costitutivi di quel "racconto dialogato", come lo chiamò felicemente Luigi Russo, che permette a Verga di muoversi camaleonticamente tra i piani, appunto, del racconto d'autore e del dialogo in situazione, con esiti di singolare tensione stilistica: mi riferisco all'uso dell'articolo determinativo davanti a *figlio*, un modo per presentare *Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia*, come se fosse una persona nota, una persona che con questi dati il lettore sarebbe in grado di identificare. Qualcosa del genere accade nel celebre *incipit* dei *Malavoglia*, dove si dice

[6] I rinvii, qui e in seguito, sono ai righi del testo critico di *Cavalleria rusticana*, come stabilito in G. Verga, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987 (Edizione nazionale delle opere di G. Verga, vol. XIV), pp. 75-82.

[7] Cfr. G. Alfieri, *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», XIV, 1980, pp. 221-95; Ead., *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei "Malavoglia"*, Catania, Fondazione Verga, 1985.

www.fondazioneverga.it

che "Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza", mostrando di credere che tutti sappiano che ad Aci Trezza c'era una famiglia chiamata *Malavoglia* e persino che c'era quella certa strada vecchia piena di sassi.[8] Il procedimento, fondato essenzialmente su un'ipotesi fittizia di condivisione di presupposti da parte del narratore, dei personaggi e del lettore, è in *Cavalleria rusticana* in una fase di gestazione: si noti in tal senso che tutto il sintagma *il figlio della gnà Nunzia* è stato aggiunto in un secondo tempo da Verga, utilizzando l'interlinea del manoscritto.

Evidentemente lo scrittore sta mettendo a punto la sua strumentazione, e se ne ha la controprova successivamente, da un intervento di segno opposto, che corregge la battuta di Lola "Oh, compare Turiddu, me l'avevano detto che siete tornato a Santo Vito" in "Oh, compare Turiddu, me l'avevano detto che siete tornato al primo del mese" (rr. 21-22). Qui la modifica *a Santo Vito* > *al primo del mese* tende a facilitare la comprensione della frase da parte del lettore, per il quale non sarebbe stato agevole decodificare l'indicazione temporale *a Santo Vito*. In altri termini, sperimentando la tecnica della condivisione fittizia dei presupposti, Verga ne verifica le effettive condizioni di funzionamento e ne regola conseguentemente il dosaggio, non esitando neppure a rinunciarvi, nel caso in cui la sua applicazione rischi di impedire l'intelligibilità del testo.

rr. 5-6 *gli ronzavano attorno come le mosche*

Si tratta di uno dei numerosi esempi presenti nella novella di immagini realistiche e di locuzioni popolaresche, dotate di forte espressività e spesso ricalcate su modi di dire del dialetto siciliano:

se lo rubavano cogli occhi (r. 4);[9]
santo diavolone! (rr. 11-12, 122);

voleva trargli fuori le budella dalla pancia (r. 12);
passa le notti a cantare come una passera solitaria (r. 16);

[8] Cfr. T. Poggi Salani, *La "forma" dei "Malavoglia"*, in «Annali della Fondazione Verga», III (1986), pp. 121-62, alle pp. 130-34. Il saggio si può ora leggere anche in Ead., *Sul crinale: tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 177-206.

[9] Nel manoscritto "se lo pizzicavano cogli occhi".

non si fece né bianca né rossa (r. 18);
La volontà di Dio la fate col tira e molla (r. 27);
Passò quel tempo che Berta filava (rr. 40-41);
era ricco come un maiale (r. 55);
re di corona (rr. 60-61, 62, 80);
Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola, né il suo santo, quando ci siete voi, chè la gnà Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna (rr. 63-65);[10]
vi mangerei cogli occhi! (r. 72);
mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo (r. 73);
le chiacchiere non ne affastellano sarmenti (r. 78);
Per la Madonna che ti mangerei come il pane! (r. 94);
vostra moglie vi adorna la casa (r. 119, e cfr. 183);
non vi lascierò gli occhi per piangere! (r.123);
Turiddu, adesso che era tornato il gatto, non bazzicava più di giorno per la stradicciuola (rr. 128-29);
quant'è vero Iddio vi ammazzerò come un cane (rr. 165-66).

Il ricorso sistematico a questo genere di locuzioni è uno degli strumenti di cui lo scrittore si serve per rendere omogenei i dialoghi con le altre parti del testo: si noti, ad esempio, che l'improperio *santo diavolone!* compare sia in una battuta di compare Alfio ("Santo diavolone! esclamò, se non avete visto bene, non vi lascierò gli occhi per piangere! a voi e a tutto il vostro parentado!", rr. 122-23) sia in un brano narrativo, che è poi, in realtà, un evidente discorso indiretto libero di Turiddu ("santo diavolone! voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!", rr. 11-13).

r. 6 *Egli*

Per quanto riguarda le forme del pronome personale soggetto di terza persona, *Cavalleria rusticana* presenta la seguente situazione: *egli* (rr. 6, 31, 177), *ei* (r. 181), *lui* (rr. 23), *ella* (r. 51, 76). Al r. 50, è interessante la differenza tra la lezione *dentro ei si rodeva* dell'edizione in rivista e la lezione *dentro ci si rodeva* comune al manoscritto e alla stampa, che preferiscono la particella ridondante e affettiva *ci* alla forma letteraria del pronome *ei*. Al rigo 132 lo

[10] Battuta interamente costruita con locuzioni idiomatiche.

scrittore elimina il promone *egli* del manoscritto, con correzione di tipo "manzoniano": "comprese che egli veniva" > "comprese che era venuto". Ampliando la base di riferimento a tutte le novelle di *Vita dei campi*, si ottengono i seguenti risultati (il numero indica le occorrenze): *egli* 53, *ella* 27, *lui* 41, *lei* 15, *ei* 48, *esso* 6, *essa* 10. Se allarghiamo ancora di più lo sguardo, fino a comprendere quasi tutta la produzione narrativa verghiana, possiamo vedere con chiarezza che in effetti *Vita dei campi* prepara la svolta dei *Malavoglia*, in cui per la prima volta le forme meno tradizionali *lui* e *lei* hanno una netta prevalenza statistica sulle concorrenti. Questa, in uno schema essenziale che non tiene conto dei condizionamenti sintattici, la situazione complessiva:[11]

PRONOMI SOGGETTO DI TERZA PERSONA								
	egli	ella	lui	lei	ei	e'	esso	essa
Carb. della montagna	312	274	25	2	7	2	3	1
Sulle lagune	93	48	4	0	0	0	2	5
Una peccatrice	219	107	4	3	1	0	5	6
Storia di una capinera	112	23	50	14	0	0	1	2
Eva	47	130	0	12	0	0	1	14
Tigre reale	76	124	12	7	17	0	0	0
Eros	150	321	17	22	111	0	3	15
Primavera	32	120	18	8	22	0	4	3
Vita dei campi	53	27	41	15	48	0	6	10
Malavoglia	83	51	188	105	31	9	5	13
Marito di Elena	157	179	44	35	12	1	2	19
Novelle rusticane	67	40	61	16	11	5	6	12
Per le vie	55	51	58	37	3	6	4	13
Vagabondaggio	81	39	72	35	4	0	2	49
Mastro-don Gesualdo	77	25	217	85	0	0	21	87
Ricordi del cap. d'Arce	27	63	42	49	48	0	3	64
Don Candeloro e C.i	33	15	65	33	1	0	1	42
Dal tuo al mio	13	1	48	28	0	0	1	18

[11] I dati derivano da spogli semi-automatici del corpus narrativo verghiano compreso nella LIZ 3.0, *Letteratura Italiana Zanichelli*, CD-ROM dei testi della letteratura italiana, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Sistema di interrogazione DBT in collaborazione con il

r. 7 *calzoni*

Lo scrittore sostituisce *pantaloni* del manoscritto con *calzoni*, sinonimo più antico e, ai tempi di Verga, più comune: *pantaloni* è voce di diffusione tardo-settecentesca. Manzoni ha solo *calzoni*, che è la forma più frequente nella prosa dell'Ottocento e nella stessa narrativa verghiana.[12]

r. 10 *si era fatta sposa*

La prima versione *si era maritata* è corretta già sul manoscritto in *si era fatta sposa*, che introduce un'espressione più caratterizzata in senso regionale, presente altre due volte in *Vita dei campi* (nelle novelle *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*) e una volta nei *Malavoglia*, con struttura lievemente diversa: "Comare Mena la fanno sposa, si diceva" (cap. VIII).

r. 11 *in stalla*

L'edizione in rivista ha la variante più tradizionale e più toscana *in istalla*.

rr. 11-13. *santo diavolone! voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!*

Discorso indiretto libero, con imprecazione blasfema, uso dell'imperfetto indicativo in luogo del condizionale passato, iterazione del predicato e dislocazione a destra, tutti elementi mimetici del parlato.

Santo diavolone è forse l'imprecazione più caratteristica del Verga "siciliano", presente in *Vita dei campi* (4 occorrenze), nei *Malavoglia* (9), nelle *Novelle rusticane* (3), in *Vagabondaggio* (1), nel *Mastro-don Gesualdo* (6).[13]

Consiglio Nazionale delle Ricerche, Bologna, Zanichelli, 1997. Per gli estremi bibliografici delle edizioni utilizzate si rimanda al *Manuale di riferimento* della LIZ3 o alle schede che si trovano nel CD-ROM. Ringrazio Angelo Pagliardini, linguista esperto delle tecnologie informatiche, per i consigli, le informazioni e i materiali che mi ha generosamente offerto.

[12] In mancanza di diversa indicazione, dati ed esempi sono desunti dalla LIZ.

[13] A giudizio di Russo *santo diavolone* "è bestemmia troppo veristicamente proverbiale", addirittura "una interiezione da poesia dialettale [...]; tanto che il Fogazzaro, il quale non sapeva nulla della vita del Mezzogiorno [...], tutto chiuso nel suo Lombardo-Veneto, tra marchese e contesse, quando introdusse il barone di Santa Giulia nel *Daniele Cortis*, non trovò di meglio che fargli esclamare, trivialmente, il solito *santo diavolo!*" (L. Russo, *Giovanni Verga*, V ediz., Bari, Laterza, 1971, pp. 309-10).

Sull'uso funzionale dell'imperfetto indicativo nel discorso indiretto libero, e più in generale nella strategia di occultamento del narratore, si sofferma lo stesso Verga in una lettera al critico Filippo Filippi, a proposito della recensione di quest'ultimo a *Vita dei campi*:

> Ti dirò che 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 compartecipazione*, direi, dell'autore.[14]

In *Cavalleria rusticana* lo scrittore ricorre spesso sia alla dislocazione a destra sia a quella a sinistra: per quest'ultima si veda, ad esempio, "La volontà di Dio la fate col tira e molla" (r. 27).[15] — È significativo che in un caso Verga corregga la lezione del manoscritto per introdurre una dislocazione a destra: "Aprite bene gli occhi" > "Apriteli bene, gli occhi!" (r. 175). Questi procedimenti di messa in rilievo di un elemento della frase saranno utilizzati con frequenza anche maggiore nella versione teatrale. Seleziono dalla prima scena del dramma alcuni esempi di dislocazione a sinistra:

> Il Carnevale fallo con chi vuoi. Pasqua e Natale falli con i tuoi [proverbio];
> Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio;
> I miei interessi me li guardo io, da me, senza bisogno di quelli del pennacchio;

e di dislocazione a destra:

> O dove l'avete visto mio figlio Turiddu, compar Alfio?;
> Essa non se lo mise il cuore in pace;
> Io come lo sentivo cantare, quel cristiano, sembrava che il cuore mi scappasse via dal petto [si noti l'anacoluto].

[14] La lettera al Filippi può leggersi in P. Tuccia, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su "Rosso Malpelo" e "Cavalleria rusticana"*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29 (si vedano in partic. le pp. 7-9; i corsivi del passo citato sono nel testo originale).

[15] Sul fenomeno della dislocazione dei costituenti della frase nella storia linguistica italiana cfr. P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, p. 89 e sgg.

La "frase foderata" compare quattro volte nella novella, qui, ai rr. 64-65 ("non è degna di portarvi le scarpe, non è degna"), al r. 75 ("Per voi tirerei su tutta la casa, tirerei") e al r. 82 ("Lo sappiamo che siete ricca, lo sappiamo!"). La ripetizione del r. 75 è stata aggiunta nella stampa; al contrario, al r. 79 viene eliminata una ripetizione presente nel manoscritto: "vorrei cercarmi una moglie come voi, vorrei cercarmi" > "vorrei cercarmi una moglie come voi, gnà Santa". Nella versione drammatica ho rilevato due chiari esempi di frase-eco: "Sono stato a Francofonte, sono stato" (sc. II); "Gnà Lola, tornate a casa, tornate" (sc. IX).

r. 15

Che non ha nulla da fare Turiddu [...]?

L'uso del *che* come segnale dell'interrogativa diretta, di tono familiare, è presente anche ai rr. 23-24: "Che è vero che vi maritate con compare Alfio, il carrettiere?". Il tratto, prevedibilmente, ricorre con frequenza molto maggiore nella versione drammatica. Riporto tutti gli esempi della prima scena: "O comare Santa, che andate a confessarvi?"; "Che ne avete ancora di quello buono da sei soldi, gnà Nunzia?"; "Che non ci venite a messa voi?"; "O compar Alfio, che potete pigliarlo un viaggio per Militello?"; "Che ci arrivo alle funzioni, zio Brasi?".[16]

È interessante notare come questa struttura decisamente colloquiale sia attestata nella narrativa verghiana soltanto a partire da *Vita dei campi*, con tre esempi,[17] e poi torni con frequenza specialmente nei *Malavoglia*, ma anche nelle *Rusticane* e nel *Mastro*, per scomparire invece del tutto o quasi in opere come *Il marito di Elena*, *Per le vie*, *Drammi intimi*, *Vagabondaggio*, *I ricordi del capitano d'Arce*, *Don candeloro e C.i*, *Dal tuo al mio*, rispondenti a un diverso progetto di sperimentazione linguistico-stilistica. Fornisco il quadro completo delle occorrenze del *che* introduttore generico di domanda.[18]

[16] Nel dramma compare anche il segnale di domanda più toscaneggiante *o che*: "O che non siete stata a confessarvi, gnà Nunzia?" (sc. I).

[17] I due già citati di *Cavalleria rusticana* e uno in *Jeli il pastore* ("che ti par ora da cristiani questa?", ediz. Riccardi, cit., p. 43).

[18] Si tenga presente che escludo dal computo il tipo più toscaneggiante *o che...?* (su cui si veda L. Salibra, *Il toscanismo nel "Mastro-don Gesualdo"*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 219-20).

CHE SEGNALE DELL'INTERROGATIVA	
Carbonari della montagna	0
Sulle lagune	0
Una peccatrice	0
Storia di una capinera	0
Eva	0
Tigre reale	0
Eros	0
Primavera	0
Vita dei campi	5
Malavoglia	27
Marito di Elena	1
Novelle rusticane	14
Per le vie	2
Vagabondaggio	0
Mastro-don Gesualdo	12
Ricordi del cap. d'Arce	0
Don Candeloro e C.i	1
Dal tuo al mio	2

rr. 21-22 *me l'avevano detto che siete tornato al primo del mese*

Uso prolettico del pronome, che anticipa l'oggettiva, e sfasatura della *consecutio temporum* (in dipendenza di un verbo al passato di norma si dovrebbe avere il trapassato prossimo). Entrambi i fenomeni si inquadrano nella tendenza alla segmentazione sintattica che caratterizza il parlato.

r. 23 *A me mi hanno detto delle altre cose ancora!*

La narrativa verghiana accoglie la tipica ridondanza pronominale *a me mi*, molto comune nell'uso informale, solo in *Vita dei campi* (2 occorrenze)[19] e nei *Malavoglia* (8 occorrenze).[20] Si tratta di attestazioni circoscritte, ma non trascurabili, soprattutto considerando che i romanzieri dell'Ottocento si rivelano in genere molto attenti a evitare questo costrutto, tradizionalmente stigmatizzato come un marchiano pleonasmo. È significativo che il sintagma *a me mi* manchi del tutto, per esempio, in *Fede e bellezza*, nelle *Confessioni di un italiano*, nel *Demetrio Pianelli*, nei *Viceré*, e che compaia appena una volta nei *Promessi sposi*: "A me mi par di sì" (cap. XVI).

r. 28 *fu*

Il manoscritto aveva il presente è; preferendo il passato remoto, Verga ha volutamente introdotto un tipico regionalismo siciliano.

rr. 28-29 *ste belle notizie*

Si veda anche, al r. 58, *ste belle cose*. Verga usa il dimostrativo aferetico solo in *Cavalleria rusticana* e nella novella *Gelosia* di *Per le vie*, all'interno di un inserto che mira a riprodurre la parlata settentrionale: "*Obè, Gostino! Cosa l'è sta storia?*" (corsivo nel testo).[21] Non risulta, quindi, che la forma *sto* possa essere annoverata tra quelle più tipiche della lingua verghiana, come si tende invece a credere sulla base di un'indicazione (peraltro azzeccatissima in termini di principio) di Gianfranco Contini.[22] È interessante notare che il pronome ridotto si trova già nei brani della prima redazione dei *Malavoglia* dai quali deriva *Cavalleria rusticana*: *sto discorso, ste belle notizie*.[23]

rr. 37-38 *ci ha quattro muli in stalla*

Uso del *ci* "attualizzante" con il verbo *avere*, nella funzione di particella locativa ridondante. Più avanti, al r. 81, compare anche il *ci* "attualizzante" del tutto desemantizzato, in combinazione con un altro clitico e all'interno di una frase dislocata a sinistra: "la mia dote ce l'ho anch'io".[24]

---

[19] Oltre che in *Cavalleria rusticana*, nella *Lupa* ("a me mi basterà che mi lasciate un cantuccio nella cucina", ediz. Riccardi, cit., p. 85).

[20] "A me mi scorticano vivo come San Bartolomeo" (cap. IV); "A me mi sembrano tanti pazzi costoro!" (cap. IX); "A me mi dispiace, padron 'Ntoni" (ivi); "a me mi dispiace più di voi" (ivi); "A me mi sta nel cuore la roba di mio zio" (ivi); "A me mi hanno detto che ce l'avete" (cap. X); "Massaro Filippo a me mi lascia dormire la notte" (cap. XIV); "A me mi sembrano pazzi" (cap. XV).

[21] Costituisce un caso a sé la grafia staccata *sta volta* in *Una peccatrice* e in *Dal tuo al mio*.

[22] Cfr. G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 142: "Gli 'umili' verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano (*che* segnale dell'interrogazione, proclessi pronominale del tipo *a me mi*, *sto* 'questo', ecc.)".

[23] Si veda l'*Introduzione* della Riccardi alla sua ediz. di *Vita dei campi*, cit., pp. LXXV-LXXVII, n. 101.

[24] Sul *ci* "attualizzante" cfr. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, cit., pp. 264-75.

r. 39 *la dovette vendere la nostra mula baia*

Il pronome prolettico e, quindi, la dislocazione a destra mancavano nel manoscritto.

rr. 40-41. *nel tempo ch'ero... quel tempo che Berta... al tempo in cui ci parlavamo*

La correzione del sintagma *a quando* presente nel manoscritto con *al tempo in cui* rafforza il modulo iterativo.

rr. 42-43 *quel fazzoletto... che Dio sa quante lagrime ci ho pianto dentro.*

Costruzione tipica del parlato popolare, con il *che* indeclinato e la successiva indicazione (rafforzata) dello stato in luogo con *ci* e *dentro*. Il *che* indeclinato è presente, con almeno un esempio certo, anche nella versione teatrale: "Come parla il vino, che ne ho bevuto un dito di soverchio" (sc. VIII).[25]

rr. 47-48 *le aveva*

Si noti la regolarizzazione sintattica *gli aveva* > *le aveva* nel passaggio dal manoscritto alla stampa. Segnalo qui l'incoerenza del riferimento pronominale ai rr. 85-87: "la ragazza fingeva di non accorgersi, poichè la nappa del berretto del bersagliere *gli* aveva fatto il solletico dentro al cuore, e *le* ballava sempre dinanzi agli occhi".

r. 49 *stradicciuola*

Nei testi verghiani sono normali le forme con il dittongo dopo palatale; nella stessa novella, a breve distanza, troviamo *figliuola, muricciuolo, vignaiuolo*. La seguente tabella riassume le occorrenze delle coppie *giuoco/gioco, figliuolo/figliolo, -aiuolo/-aiolo, -icciuolo/-icciolo* nel Verga "maggiore" (quello di *Vita dei campi, I Malavoglia, Novelle rusticane, Mastro-don Gesualdo*) e nel Manzoni dei *Promessi sposi* (edizioni del 1827 e del 1840).[26]

[25] Meno chiaro un altro caso: "vado dal maniscalco pel baio, che gli manca un ferro" (sc. III); qui il *che* potrebbe avere la funzione di connettivo subordinante generico, attestata con frequenza sia nel dramma sia nella novella (cfr. ad esempio "Mangiatemi pure con gli occhi, che briciole non ne faremo", r. 73, oppure "vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più?", rr. 148-49).

[26] Lo spoglio, realizzato con l'ausilio della LIZ, ha interessato più precisamente le forme *gioco/giuoco* e *giochi/giuochi*, appartenenti così al verbo come al sostantivo, e inoltre le forme singolari e plurali, maschili e femminili di *figliolo/figliuolo, -aiolo/-aiuolo, -icciolo/-icciuolo*.

O/UO DOPO PALATALE			
	Pr. Sp. 27	Pr. Sp. 40	Verga
giuoco	7	2	9
gioco	3	8	0
figliuolo	129	127	242
figliolo	0	0	4
-aiuolo	7	0	16
-aiolo	1	15	0
-icciuolo	11	0	57
-icciolo	0	13	6

Come si vede, Verga non segue il Manzoni della quarantana, che aveva optato per il monottongo dopo palatale caratteristico del fiorentino parlato, facendo eccezione solo nel caso di *figliuolo*. Al pari di tanti altri scrittori del secondo Ottocento (e anche dei decenni successivi), il romanziere siciliano preferisce rimanere sulle posizioni più tradizionali della ventisettana.

r. 52 *Voglio fargliela proprio sotto gli occhi a quella cagnaccia!*

Dislocazione a destra; si noti anche la combinazione di deittico e alterato spregiativo, un modulo espressivo frequente nel parlato.

r. 55 *figliuola*

L'itinerario variantistico *zitella* > *figlia* > *figliuola* va nella direzione di un incremento di affettività.

r. 56 *camparo*

Dal generico *garzone* del manoscritto si passa nella rivista a un termine più specifico, *campaio*, per arrivare infine nella stampa a *camparo*, con il suffisso di forma non toscana (presente anche nell'appellativo *massaro*).

r. 66 *La volpe quando all'uva non ci potè arrivare...*

La particella ridondante *ci* mancava nel manoscritto, e sarà nuovamente eliminata nell'edizione del 1897, con una regolarizzazione della sintassi che intacca lo sperimentalismo espressivo della *princeps*.

r. 76 *aveva*

Verga sostituisce la forma più ricercata e antiquata *avea* del manoscritto

www.fondazioneverga.it

con *avea*. Nella narrativa verghiana si riscontra una chiara prevalenza di *avea* dai *Carbonari della montagna* a *Eros*, sia pure con alcune eccezioni (*Storia di una capinera* ed *Eva*); a partire proprio da *Vita dei campi* la situazione cambia, con una netta e definitiva affermazione di *aveva*.[17]

ALTERNANZA *AVEA/AVEVA*		
	avea	aveva
Carbonari della montagna	342	65
Sulle lagune	53	13
Una peccatrice	86	61
Storia di una capinera	7	31
Eva	28	55
Tigre reale	155	44
Eros	257	55
Primavera	113	35
Vita dei campi	10	149
Malavoglia	4	476
Marito di Elena	2	238
Novelle rusticane	1	232
Per le vie	1	173
Vagabondaggio	0	184
Mastro-don Gesualdo	0	350
Ricordi del cap. d'Arce	0	120
Don Candeloro e C.i	1	169
Dal tuo al mio	1	43

[17] Le cifre risultano dalla somma delle occorrenze della prima e della terza persona singolare.

r. 83 *il babbo*

Com'è noto, Verga ricorre con frequenza al toscanismo *babbo*.[20] Nella tabella che segue si fronteggiano 169 occorrenze complessive di *babbo* contro 83 di *papà*; inoltre *babbo* è presente in 13 testi, *papà* solo in 5. La forma *papà* è preferita nei *Carbonari della montagna*, poi praticamente scompare del tutto per riaffiorare all'altezza del *Mastro-don Gesualdo*, tornando infine a prevalere in *Dal tuo al mio*.

ALTERNANZA *BABBO/PAPÀ*		
	babbo	papà
Carbonari della montagna	0	12
Sulle lagune	0	0
Una peccatrice	0	0
Storia di una capinera	45	0
Eva	0	0
Tigre reale	4	0
Eros	17	0
Primavera	3	0
Vita dei campi	12	0
Malavoglia	8	0
Marito di Elena	17	0
Novelle rusticane	4	1
Per le vie	17	0
Vagabondaggio	11	0
Mastro-don Gesualdo	11	7
Ricordi del cap. d'Arce	0	0
Don Candeloro e C.i	16	12
Dal tuo al mio	4	51

[20] Si veda L. Sciascia, *Il toscanismo nel "Mastro-don Gesualdo"*, cit., pp. 200-202. A proposito delle 12 occorrenze di *babbo* nei *Viceré*, Stassi sottolinea l'importanza dell'avallo dato dal *Promessi sposi*; cfr. A. Stassi, *Appunti sulla lingua dei "Viceré"*, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo. "I Viceré" tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré* (Catania, 23-26 novembre 1994), Catania, Fondazione Verga, 1998, pp. 329-72, a p. 361.

r. 88 *uscio*

Lo scrittore sostituisce *porta* del manoscritto con il toscanismo *uscio*.[29] Confrontando con l'aiuto della LIZ le frequenze di queste due parole nell'opera verghiana, possiamo notare che fino a *Vita dei campi* la parola *porta* è prevalente, pur essendo presente in tutti i testi anche *uscio*, mentre a partire dai *Malavoglia* il primato passa al toscanismo. La correzione di *porta* in *uscio*, qui rilevata, si inserisce in tale linea di tendenza.

r. 101 *giovinotto*

L'edizione uscita sul "Fanfulla della Domenica" aveva *giovanotto*. L'intervento *giovanotto* > *giovinotto* riflette un'incertezza dello scrittore, giustificata dall'oscillare della lingua ottocentesca; ma non corrisponde al suo indirizzo prevalente riguardo a questa alternativa. Si osservi il seguente prospetto, che evidenzia la distribuzione delle occorrenze delle coppie *giovane* e *giovine*, *giovanotto* e *giovinotto*, *giovanetto* e *giovinetto* nella narrativa verghiana.[30]

ALTERNANZA *GIOVANE/GIOVINE* (E CORRADICALI)						
	giovane	giovine	-anotto	-inotto	-anetto	-inetto
Carbonari della montagna	36	181	2	15	1	218
Sulle lagune	47	29	2	0	1	43
Una peccatrice	68	0	13	0	0	0
Storia di una capinera	4	1	3	0	0	0
Eva	13	0	6	0	0	1
Tigre reale	8	0	3	1	3	1
Eros	63	1	9	0	13	7
Primavera	20	1	9	0	3	5
Vita dei campi	2	0	3	2	1	0
Malavoglia	12	0	10	2	0	0
Marito di Elena	34	0	10	0	2	4
Novelle rusticane	8	0	3	0	3	3
Per le vie	14	0	15	0	2	1
Vagabondaggio	24	2	3	0	2	9
Mastro-don Gesualdo	34	2	2	0	1	5
Ricordi del cap. d'Arce	8	4	3	1	1	1
Don Candeloro e C.i	14	0	4	0	2	5
Dal tuo al mio	3	4	0	0	0	0

[29] Cfr. L. Sarra, *Il toscanismo nel "Mastro-don Gesualdo"*, cit, pp. 39-40.

[30] Relativamente a *giovane/giovine* ho tenuto conto solo del singolare, data la sistematicità dell'uso di *giovani* al plurale.

Com'è noto, nell'edizione definitiva dei *Promessi sposi* Manzoni passò da *giovane* a *giovine*, mantenendo invece *giovani* al plurale. Per quanto riguarda i corradicali qui presi in esame, Manzoni oscilla nel caso di *giovanetto/giovinetto*, mentre preferisce la forma con *i* nel caso di *giovinotto*.[31] Dal quadro delle scelte verghiane emerge chiaramente un processo di sviluppo verso le condizioni novecentesche: si noti infatti la prevalenza quasi generale, contro l'esempio dello stesso Manzoni, delle forme *giovane* e *giovanotto*, un po' più instabile si direbbe l'assetto delle forme di tono sostenuto *giovanetto/giovinetto*, per le quali del resto l'oscillazione sussiste ancora oggi.

r. 128 *adesso*

Il manoscritto aveva *ora*. La sostituzione operata da Verga va in senso opposto rispetto al percorso correttorio dei *Promessi sposi* (da 67 occorrenze di *adesso* nella ventisettana a 12 nella quarantana). Nell'opera dello scrittore siciliano si registra un progressivo incremento delle attestazioni di *adesso*, con punte di rilievo nei *Malavoglia* e nel *Mastro-don Gesualdo*. In questo caso, dunque, l'intervento sul testo di *Cavalleria rusticana* segue la tendenza evolutiva della lingua di Verga.

r. 129 *uggia*

Si noti la correzione *l'amaro* > *l'uggia*, che introduce un toscanismo moderato, in quanto classificabile tra quelli che "avevano già avuto più o meno largo corso nell'uso letterario extra-toscano".[32] La voce *uggia* è presente in molte opere verghiane (il numero dopo il titolo indica le occorrenze): *Eros* 2, *Vita dei campi* 1, *Malavoglia* 1, *Marito di Elena* 2, *Novelle rusticane* 1, *Per le vie* 1, *Mastro-don Gesualdo* 1, *Ricordi del capitano d'Arce* 2, *Don Candeloro e C.i* 1.

r. 130 *la vigilia di Pasqua avevano sul desco un piatto di salsiccia*

Russo annotava: "Quel *salsiccia* è felicissimo, singolare-plurale preferito nella lingua parlata di Sicilia (un toscano avrebbe visto un piatto di *salciccie*);

[31] Cfr. L. Serianni, *Le varianti fonomorfologiche dei "Promessi Sposi" 1840 nel quadro dell'italiano ottocentesco*, in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 141-213, a p. 181.

[32] P. V. Mengaldo, *L'epistolario di Nievo. Un'analisi linguistica*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 259-61.

www.fondazioneverga.it

ma quel *desco* mi suona ancora troppo toscano e dotto, poco verghiano".[33] Entrambe le forme commentate da Russo sono frutto di correzioni: il manoscritto aveva infatti *tavola* e *salciccia* ("il giorno di Pasqua era a tavola con amici, a mangiar l'ultima salciccia"). La voce toscoletteraria *desco* ha in tutto 9 attestazioni nella narrativa verghiana, 2 in *Vita dei campi*, 6 nei *Malavoglia*, 1 in *Vagabondaggio*.

rr. 134-35 *era un pezzo che non vi vedevo, e voleva parlarvi*

L'uso contiguo delle due desinenze alternative della prima persona dell'imperfetto, quella in *-o* (*vedevo*) e quella in *-a* (*voleva*), costituisce un esempio palmare della polimorfia dell'italiano ottocentesco. La titubanza verghiana è ulteriormente evidenziata dalla lezione del manoscritto *desideravo*, poi corretta in *voleva*. Va detto peraltro che lo scrittore tende a uniformarsi all'indicazione manzoniana a favore del tipo di imperfetto in *-o*, caratteristico del fiorentino parlato e destinato a imporsi nell'italiano moderno. Il seguente schema sintetizza i dati relativi alle coppie *(io) avevo/(io) aveva* e *(io) ero/(io) era* in *Vita dei campi*, *I Malavoglia*, *Novelle rusticane* e *Mastro-don Gesualdo*.

IMPERFETTO IN *-o/-a*	
(io) avevo	31
(io) aveva	4
(io) ero	17
(io) era	0

r. 140 *domattina*

Molto opportuna la correzione del manoscritto, che aveva la forma ricercata e, a questa altezza cronologica, alquanto desueta *dimani*. Non risultano altre occorrenze nell'opera verghiana della variante qui scartata.

r. 141 *Mamma, le disse Turiddu [...]*

L'edizione in rivista aveva il pronome *gli* riferito a *Mamma*. In questo caso lo scrittore ha ripristinato la forma più regolare *le* adottata già nel manoscritto.

[33] Russo, *Giovanni Verga*, cit., p. 398.

r. 149 *non avessi a tornar più*

La perifrasi *avere a* + infinito, indicante dovere o necessità, è attestata con notevole frequenza nella narrativa verghiana: in un rapido controllo ho potuto contarne più di 80 occorrenze in 17 testi diversi. Rilevando la spiccata preferenza di De Roberto per *avere da* + infinito, Stussi osserva che *avere a* + infinito "corrisponde al tipo *avere a fare* della lingua letteraria e del fiorentino, [...] ma anche al sic. *aviri a* + inf. 'dovere', rispetto al quale De Roberto prende forse le distanze con l'uso di *da*".[34]

rr. 158-59 *pregava ai piedi del letto e si stringeva sulle labbra il rosario*

L'edizione del 1897 sostituisce la coordinata *e si stringeva* con la gerundiva *premendosi*, che articola meglio i rapporti sintattico-semantici, ma al tempo stesso neutralizza il notevole effetto di concitazione emotiva della versione precedente.

rr. 159-60 *recitava tutte le avemarie che potevano capirvi*

In *capire* 'contenere, essere contenuto, stare' è possibile "vedere in filigrana" il siciliano *càpiri*, come nota Stussi a proposito dell'uso che di questo stesso verbo fa De Roberto.[35]

rr. 166-67 *vecchierella*

La forma *vecchierella* compare nella narrativa verghiana a partire da *Nedda*, per un totale di 10 attestazioni. Questi i titoli delle opere e le rispettive occorrenze: *Nedda* 1, *Vita dei campi* 1, *Il marito di Elena* 1, *Novelle rusticane* 5, *Vagabondaggio* 1, *Mastro-don Gesualdo* 1. Verga ricorre anche alla variante con vocalismo non fiorentino *vecchiarella*, presente con 8 attestazioni: *Nedda* 1, *Vita dei campi* 1, *Il marito di Elena* 1, *Novelle rusticane* 1 (*vecchiarello*), *Vagabondaggio* 3, *Don Candeloro e C.i* 1. Mi sembra che la coppia *vecchierella/vecchiarella* costituisca un caso esemplare di quell'intreccio tra la lingua letteraria, l'"italiano di Firenze" e la componente siciliana (*vicchiaredda*, *vicchiaredda*)[36] di cui parla Salvatore Riolo a proposito di

[34] Stussi, *Appunti sulla lingua dei "Viceré"*, cit., pp. 335-36.

[35] Ivi, p. 357.

[36] Si tratta di forme registrate dalla lessicografia dialettale del secondo Ottocento: cfr. ad esempio V. Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Palermo, Forte-Anelli, 1876-1881 (rist. anast. Bologna, Forni, 1980), s. v.

Storia di una capinera.[37]

r. 171 *anguinaia*

Si tratta, come nel caso precedente, di una parola di antica tradizione letteraria, attestata fra l'altro nella *Commedia* dantesca e nel *Decameron*, e dotata al tempo stesso di un perfetto equivalente nel dialetto siciliano (*ancinagghia*, *anginagghia*).[38] È altamente probabile che quest'ultimo fattore abbia contribuito alla scelta verghiana della voce *anguinaia*, preferita al sinonimo connotato in senso più tecnico *inguine*.

r. 178 *acchiappò rapidamente una manata di polvere*

Segnalo il passaggio da *raccolse [...] un pugno* del manoscritto al più realistico ed espressivo *acchiappò [...] una manata* della stampa.

r. 181 *di qua e di là*

Questa locuzione avverbiale ricorre con altissima frequenza nella narrativa verghiana, da *Vita dei campi* in poi (circa 150 occorrenze complessive, contro una sola occorrenza precedente, in *Storia di una capinera*). Si tratta quindi di un modulo fortemente caratteristico, di cui spesso lo scrittore si serve per evocare situazioni di disagio, di tristezza, di dolore. Sono particolarmente significativi, in tal senso, alcuni esempi dei *Malavoglia*:

> Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia [...] (cap. I);
>
> Maruzza la Longa [...] non poteva star ferma un momento e andava sempre di qua e di là per la casa e pel cortile, che pareva una gallina quando sta per far l'uovo (cap. III);
>
> Padron 'Ntoni è andato tutto il giorno di qua e di là, come avesse il male della tarantola (ivi);
>
> La stanga del timone urtava di qua e di là, mentre la barca saltava in aria e si inabissava (cap. X);
>
> e restava lì anche lei accasciata su di se stessa, guardando di qua e di là della strada con gli occhi stanchi (cap. XIII);
>
> Alessi era sempre lontano, per guadagnarsi il pane, di qua e di là (cap. XV);

fino al famoso paragone tra il destino di 'Ntoni e quello del mare:

> Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai fariglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole (ivi).

Questa sommaria analisi della lingua e dello stile di *Cavalleria rusticana* ha preso le mosse da un parallelo tra l'*incipit* della novella e quello dei *Malavoglia*, apparentati dal ricorso alla fondamentale tecnica della condivisione fittizia dei presupposti; e si conclude rivolgendo l'attenzione a uno stilema di struggente indeterminatezza semantica che accomuna i finali di entrambe le opere, quasi a imprimere un medesimo sigillo sulla morte di Turiddu e sull'addio di 'Ntoni. Se si aggiunge quanto si è osservato finora riguardo a locuzioni popolari come *santo diavolone!*, alla "frase foderata", all'uso dell'imperfetto indicativo e del passato remoto, al *che* relativo indeclinato e segnale di domanda, alle strutture dislocate e al tipo *a me mi*, non può restare alcun dubbio sull'importanza della tappa costituita da *Cavalleria rusticana* nel processo di elaborazione formale della prosa verghiana.

---

[37] S. Rogo, *Tra italiano di Sicilia e "italiano di Firenze": l'ordito linguistico di "Storia di una capinera"*, in AA. VV., *I romanzi fiorentini di G. Verga*, Atti del II Convegno di studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 195-220.

[38] Cfr. G. Piccitto, *Vocabolario siciliano*, diretto da G. Tropea, Catania-Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1977-1997 (4 voll., fino alla lettera S), s. v.

www.fondazioneverga.it

ERMANNO PACCAGNINI

UNA *LUPA* TRA LUPE

Porsi criticamente di fronte alla *Lupa* di Verga mette lo studioso in una situazione di sconcerto. Il testo, pur considerato solo in quanto racconto, ha conosciuto una mole di studi sia diretti che trasversali, e sotto diverse angolazioni, sì che resta oggettivamente difficile affrontare una novella così compatta nella sua essenziale brevità con la speranza di sviscerare del nuovo. Ignorare siffatta realtà sarebbe colpevole e si cadrebbe in quel tipo di peccato ben evidenziato dalla esclamazione con cui un irritato Donato, il vecchio grammatico maestro di san Girolamo, commentando il passo dell'*Ecclesiaste* «niente si è detto che non sia stato già detto in precedenza», sbottava: «Maledetti, quelli che mi hanno imitato prima di me!», quando rinveniva, già formulati da altri, aspetti da lui ritenuti solo suoi.[1] Di qui la scelta di ripercorrere i documenti e gli scartafacci verghiani quasi a postilla di singole situazioni, aspetti o problemi posti dalla novella: a cercare una conferma o a fornire una più radicata ragione a linee o intuizioni interpretative emerse nel corso di questo secolo (e più). È pertanto un percorso a puzzle che mi permetto di produrre, isolando alcuni aspetti - e scusandomi della necessità di riproporre anche documentazioni peraltro più che note; con la considerazione oltre tutto che tali postille finiscono per intrecciarsi vicendevolmente.

[1] «Huic quid simile sententiae et comicus ait: nihil est dictum, quod non sit dictum prius. Unde praeceptor meus Donatus, cum istum uersiculum exponeret: «pereant, inquit, qui ante nos nostra dixerunt» (HIERONYMUS, *Commentarius in Ecclesiasten*, cap. 1, v. 9, linea 233).

E per partire proprio da un dato da subito evidente e da sempre sottolineato, ecco allora la materia stregonica che domina il testo, da cima a fondo. Basta attraversare la breve novella per verificare anche solo lemmaticamente la pregnanza di tale componente. A sottolineare quanto simile realtà fosse non solo voluta, ma accuratamente predisposta dall'autore sta proprio lo sviluppo che Verga offre a simile centro focale nella trascrizione in dramma, in cui ulteriormente accentua i motivi folklorici. Con effetti che, optando anche per il pittoresco, hanno peraltro la conseguenza di diluire la forza intrinseca di una novella che, invece, proprio nella sua concentrata essenzialità si staglia da sé con la forza di un andamento di una tragedia classica nella sua stessa disposizione strutturale, con un prologo ed un epilogo che si specchiano anche linguisticamente uno nell'altro, pur nella trasposizione dei termini dal personaggio femminile al maschile, e in un dialogare rarefatto ma già tutto drammaturgico. Davvero quanto è connaturato al personaggio, nel dramma viene teatralizzato:[2] anche nel senso meno positivo di tale termine, in un percorso aperto dalla evocazione di una Maga, scandito da vari richiami di cui dà conto, anche alla luce del lavorio degli scartafacci, Sarah Zappulla Muscarà, e chiuso sulla domanda retorica di Nanni: «Il diavolo, siete?» (con quel «diavolo» che è lemma scandito ben 15 volte nel dramma: uno in proverbio, 7 in espressioni esclamative, ma altre 7 calato addosso a una Pina letta per due volte come «diavolo in carne ed ossa!»). Una domanda che cifra la scena della sfida a petto nudo, la quale riveste oltre tutto una duplice valenza; perché, mentre da un lato ha il peso della andata consenziente al supplizio punitivo, comunque di matrice inquisitoriale, nella consapevolezza della propria colpa («Non ce n'è confessore per le madri come me! [...] Le madri come me andrebbero bruciate vive!... Dovrebbero

[2] Sicché, e per le ragioni che si diranno più avanti relativamente al ruolo ipostatico della componente religiosa nella novella, non mi posso trovar d'accordo con Sergio Torresani (*Il teatro di Verga*, in AA.VV., *Rilettura di Verga*, a c. di Rosa Brambilla, Assisi, Pro Civitate Christiana, 1986, p. 143) quando scrive: «È proprio qui, in questa tematica "religiosa", che *La lupa* sembra allontanarsi dalla novella che l'ha preceduta, dove meglio risaltava la "misura visiva" rispetto al tema della sofferenza interiore». Quanto poi al piano espressivo, annota Ragonese, «il dialogo diviene più usuale, s'impoverisce del suo congeniale ritmo lirico», mentre il piano drammatico si fa «appariscente e pretenzioso»; cfr. Gaetano Ragonese, *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Palermo, Manfredi, 1965, p. 204.

mangiarsele i cani, le madri come me!...»),[3] dall'altra affonda le proprie radici rappresentative nella simbologia della tradizione popolare relativa alla fascinazione jettatoria, di cui dà conto puntualmente Pitrè: «Le mammelle scoperte in una donna che si butti in ginocchio ed imprechi altrui si credono potenti nel provocare un danno sulla persona imprecata. Perciò è terribile la *gastimata cu li minni di fora*»[4].

Tutto questo finisce per creare quasi una situazione appendicistica che priva il personaggio stesso della sua forza di essere primigenio - anche in senso classico-mitico. Ed è forza costruita attentamente da Verga, come mi pare evidenzi con estrema chiarezza un esame della novella nel suo farsi, e quindi non tanto delle varianti intervenute a testo, nel passaggio da una edizione all'altra sia su rivista che in volume, quanto delle correzioni da scartafaccio, depositatesi nelle carte. Tale incidenza è perseguita da Verga con estrema puntualizzazione di singole espressioni - e non solo sul piano strettamente linguistico o nel prosciugamento del testo -, ulteriore conferma, se si vuole, del «livello di coscienza critica e autocritica»[5] e della conseguente meticolosa cura dei propri testi contro la a lungo persistente accusa di autore che scrive di getto, anziché di autore che opera infaticabilmente di cesello nel suo laboratorio, con minuziosi interventi dettati da una coazione a correggere;

[3] E in proposito si potrebbe ricordare allora il termine «suicidio» con cui Giacomo Debenedetti ha qualificato tale disposizione della lupa tesa all'atto riparatore e alla vendetta su se stessa della offesa perpetrata su se stessa: «con la sua bellezza intossicante, noi oggi diremmo di *estro* delle aie, con la fame dei suoi sensi, finisce coll'essere una perpetua offesa a se stessa, col mettersi, anche dove potrebbe essere libera e non dipendere da nessun padrone, in uno stato di umiliazione permanente. E concreta l'offesa, l'insulto, mettendosi contro la libera legge che regna nella zona degli affetti, dei rapporti tra uguali, dei legami familiari. Si schiaffeggia con quell'amore incestuoso per il genero Nanni [...]. A riparare il torto, non può che vendicarsi su se stessa. [...] quei papaveri rossi sarebbero mediocre oleografia, equivoco tra un pittoresco e un pittorico, lì affatto superflui, se non funzionassero da richiamo per l'anima se non lasciassero indovinare una volontà suicida»; così nel vol. *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 422).

[4] Giuseppe Pitrè, *Opere complete*, vol. 19: *Medicina popolare siciliana*, Barbera, Firenze, 1949, p. 88. Per l'elaborazione del lavoro teatrale e le annotazioni erotico-stregoniche si veda Giovanni Verga, *La Lupa. Novella. Dramma. Tragedia lirica*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Novecento, Palermo, 1991.

[5] L'espressione è di Pietro Tripodi, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su "Rosso Malpelo" e "Cavalleria rusticana"*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV, 1977, p. 17.

www.fondazioneverga.it

sì che vale anche per *La Lupa* quanto scriveva a Rod per i *Malavoglia*: «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 è»[6]. Come possono già da subito anche suggerire mutamenti tra i meno sostanziali (di questi si dirà più avanti), come ad esempio, sul piano linguistico: *avea* → *aveva*, *ei* → *egli*, *corbello* → *sacco*, *sottana* → *gonnella*; quanto a pulizia del testo: *nella nebbia dell'afa* → *nell'afa*, l'espunzione di *a trapiantare cotoni senza stancarsi mai*; sul versante della diversa distribuzione dei materiali l'anticipazione della nota relativa alle *ore calde del meriggio*; mentre altre correzioni intervengono a meglio precisare la natura dei personaggi, come la Maricchia che con quel suo piangere *sempre* → *di nascosto* sottolinea maggiormente lo stato di terrore indotto nella figlia. Quanto poi al carattere della Lupa: valgano l'interpolazione dei *loro figliuoli* tra lo «spolpare» e i «mariti», il *guardandolo* → *fissandolo*, le accentuazioni con l'aggiunta dell'affastellamento di *manipoli su manipoli*, ma anche – alla luce della consapevolezza che la *Lupa* costituiva «la più accentuata delle novelle di *Vita dei campi*»,[7] – taluni interventi equilibratori di una possibile caduta stilistica

[6] Giovanni Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di Fredi Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 39 (lettera del 4 dicembre 1881). A Fredi Chiappelli si deve anche una puntuale analisi stilistico-strutturale della novella: *Una lettura verghiana: "La Lupa"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXIX, 427, 1962, pp. 370-83.

[7] Per il complesso problema della elaborazione delle novelle verghiane in genere, e di *Vita dei campi* in particolare, si rinvia a: Giovanni Cecchetti, *Il testo di "Vita dei campi" e le correzioni verghiane*", in *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968; Gian Paolo Marchi, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini, 1969; G. Tellini, *Le correzioni "Vita dei campi"*, nel vol. *L'avventura di "Malombra" e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 81-111; Carla Riccardi, *Il problema filologico di "Vita dei campi"*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXV, 1977, pp. 301-36; Gino Tellini, *Nuove "concordanze" verghiane*, in «Sigma», X, 1-2, 1977, pp. 61-89; G. Tellini, *Nota ai testi* in G. Verga, *Le novelle*, Roma, Salerno editrice, 1980, tomo II, pp. 541-87; G. Tellini, *Sul testo delle "Novelle" di Verga, e via dicendo*, in «Filologia e Critica», VI, 1981, pp. 122-32; Gian Paolo Marchi, *Sul testo delle opere di Giovanni Verga*, nel vol. *Ricerche sulla tradizione e l'elaborazione di testi letterari*, Padova, Antenore, 1984, pp. 136-161; Francesco Nicolosi, *Testo e poetica di "Vita dei campi"*, nel vol. *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Pàtron, 1986, pp. 61-104; Francesco Brancaforte, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, a c. del Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1986, pp. 57-170; C. Riccardi, *Introduzione a* G. Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a c. di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-

(*occhi da satanasso* → *da spiritata*; *Io mi so riserbato un cantuccio della cucina per mettervi la mia cuccia* → *per dormirvi*), di una correzione in senso attivo della Lupa (*senza rizzarsi mai* → *senza raddrizzarsi/raddrizzare un momento la schiena senza mettersi/accostare la fiasca alle labbra* → *senza rizzarsi un momento sulla vita, senza accostare le labbra al fiasco*) e di una maggior accuratezza terminologica in ottica lupesca (*per rinfrescarti la bocca* → *la gola*)[8].

* * *

Da tali premesse può discendere un duplice percorso di indagine:

a) la *lupa* in quanto personaggio nel quale si deposita una doppia stratificazione culturale;

b) la *lupa* come assunzione - su tali basi predefinite - di caratteristiche di ancestralità che Verga recupera in funzione drammatica, da dramma classico si direbbe, proprio di una rappresentazione a scene e luoghi fissi con elementarità di personaggi-attori (e in effetti, a ben vedere, della classicità sta pure la scultoreità della loro proposta: quasi da maschere, a ruoli fissi, la cui scansione psicologica è appena accennata, demandata quanto a componente intrinseca a linee essenziali per richiamare gli elementari mutamenti o conflitti interni utili al dramma; con, nella lupa, una scultoreità in movimento dai drammatici tratti laocoontei: per una dimensione insomma non tanto immediatamente psicologica, quanto pulsionale).

Per quanto concerne in particolare il primo punto, due sono le linee su cui operare; linee che peraltro nella loro diffusione tendono anche a intersecarsi, e che si depositano poi soprattutto in quegli strumenti alla portata di tutti che sono i dizionari, soprattutto se etimologici:

a) la lupa come stratificazione culturale alta, entro la tradizione che potremmo definire patristico-letteraria;

Le Monnier, 1987 (è l'edizione di riferimento per l'apparato varianistico oggetto del presente saggio); Guido Bezzola, *Noterella filologica in margine a un'edizione del Verga*, in «Ottocento/Novecento», 3/4, maggio-agosto 1988, pp. 115-17; C. Riccardi, *Una questione verghiana: quale "Vita dei campi"?*, in «Nuova Antologia», aprile-giugno 1992, pp. 256-70.

[8] Ivi, pp. 29-30 (lettera del 18 aprile 1881).

www.fondazioneverga.it

b) la lupa come stratificazione culturale bassa, folklorico-naturale.

La premessa indispensabile di tutto ciò è la certezza che Verga tende coscientemente alla costruzione di un personaggio archetipico-narrativo, in cui egli viene sommando tutti quegli elementi sia simbolici che allegorici che nel corso della storia umana e culturale, alta e bassa, letteraria e folklorica, sono venuti sovrapponendosi. In tal senso, ovvero sommandone tutte le possibili stratificazioni e operando su di esse con il ricordato puntualissimo lavoro compositivo-correttorio, il personaggio viene da lui assolutizzato. Una assolutizzazione - si intende - che proprio per ciò opera di sfondamento rispetto alle categorie letterarie in uso e in particolare, a partire da Manzoni, oggetto di continue discussioni, che soprattutto in quegli anni trovavano spazio nelle polemiche giornalistiche sul problema del realismo. La Lupa in sostanza, nella costruzione verghiana, finisce per proporsi come un unicum, non risultando né una "persona", ossia un personaggio che si potesse riflettere pienamente o con verosimiglianza nel reale; né un "tipo", ovvero quel personaggio in cui si sommano gli elementi propri a una determinata categoria da rappresentare narrativamente. In tal senso, mi pare che il personaggio Lupa travalichi anche l'ambito stesso della *femme fatale*,[8] una figura peraltro rivisitata da Verga in altre sue opere e che - quando la penso in termini di negatività e addirittura di vampirismo non solo distruttivo ma pure autodistruttivo - mi suggerisce piuttosto il nome di Fosca, la protagonista dell'omonimo romanzo di Tarchetti di appena pochi anni prima. Il fatto è che comunque la si voglia rivisitare, la *femme fatale* appartiene a un universo concettuale, sociale e morale "civilizzato", mentre la Lupa è quel personaggio che è, proprio in quanto a quell'orizzonte è estraneo. Ecco perché in lei questa somma, come detto, non è di elementi di personaggi riassunti in un personaggio, ma di concrezioni simboliche e allegoriche che sul personaggio si depositano.

[8] E mi par di vedere una lettura in questa direzione anche da parte di Carmelo Musumarra, che pur richiamando la figura della Lupa nella sua rassegna *La donna fatale nella narrativa verghiana* (nel vol. AA.VV., *All'insegna della femme fatale*, a cura di Ada Neiger, New Magazine edizioni, Trento, 1994), deve necessariamente operare dei *distingui*: «In quella donna-lupa agisce, sommai, la tradizione terragna dei miti popolari» (p. 35); «la *lupa* non possiede particolari qualità fatali, perché le sue spinte vengono da dentro, da ciò che urge nel suo petto». Tutto rimane ai livelli della terra madre» (p. 36).

Del resto, che la situazione fosse ambigua - e l'ambiguità è elemento ricorrente nella *Lupa* - lo avvertiva già Luigi Capuana nella sua celebre recensione, peraltro con qualche conto che non tornerebbe in prospettiva cronologica, considerato che alla data indicata da Capuana in cui la donna in questione sarebbe stata ancora viva - per morire subito dopo - (ossia solo tre mesi prima del settembre 1880 della recensione), la medesima novella era già non solo composta ma addirittura pubblicata, essendo apparsa sulla «Rivista nuova di Scienze, Lettere e Arti» di Carlo Del Balzo sin dal 15 febbraio 1880; e questo senza stare a considerare i tempi tecnici di stesura e correzioni varie. Uno scritto, quello di Capuana, che proprio per questi accenni al problema *vero-non vero* merita di essere richiamato nelle sue parti salienti, nonostante la sua notorietà:

> i personaggi di questi racconti, la più parte, hanno esistito realmente, e l'autore non ha fatto che degli studi dal vero. Quella Lupa io l'ho conosciuta. Tre mesi fa, tra le colline di S. Margherita, su quel di Mineo. Passavo pel luogo dov'era una volta il pagliaio di lei, tra gli ulivi, presso una fila di pioppi che si rizzano gracili e stentati sul terreno umidiccio. Ella abitava lì per dei mesi interi, specie nel settembre e nell'ottobre, quando i fichi d'India erano maturi. Si vedeva ritta, innanzi il pagliaio, all'ombra dei rami d'un ulivo in maniche di camicia, col fazzoletto rosso sulla testa, spiando le viottole, «pallida come avesse sempre addosso la malaria, in attesa di qualcuno che doveva arrivare dall'Arcura o dai Saracini o dalla Casa di mezzo, o da Sopra la Rocca». Spesso la si incontrava alla sera, china sulla lastra di pietra accanto al ruscello, apparentemente per lavare i panni, in realtà per fermare tutti quelli che passavano a attaccar discorso. Più spesso si vedeva andare di qua e di là per la campagna «sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospetto della lupa» come il Verga l'ha dipinta superbamente. Ora il pagliaio è distrutto, e quell'angolo di collina deserto. Io provavo un gran senso di tristezza nel guardar quella rovina. Ma non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone e le labbra fresche e rosee che vi mangiavano, no; era la Lupa dell'arte, la Lupa creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia! La Lupa si potrebbe dire un semplice fatto diverso. In quelle otto pagine non c'è un particolare che non sia vero, intendo dire che non sia realmente accaduto così. L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto. La Lupa è forse la più bella cosa che il Verga abbia mai scritto; senza forse, è la miglior novella di questa Vita dei campi. La forma è scultoria, di una semplicità meravigliosa. Qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare, con quel ritorno di immagini e di parole di cui l'autore si è stupendamente servito. La figura

della Lupa si stacca come sull'orizzonte di un paesaggio, fosca, indimenticabile, come quando andava incontro al suocero [sic] che gli veniva addosso colla scure per ammazzarla.[10]

Una testimonianza che se in altra sede - peraltro dedicata proprio alle più note figure verghiane legate al mondo popolare «in quel genere di lavori letterari, dove il Verga ha segnato un'orma che difficilmente sarà scancellata»[11] - Capuana eviterà di richiamare e anche solo di ricordare, sarà comunque ribadita dallo stesso Verga ad anni di distanza, nel necrologio dell'amico dato al catanese "Giornale dell'Isola", pur se con toni (quelli qui evidenziati in corsivo) che paiono influenzati dalla sua trasposizione in dramma:

> Così a me venne *La Lupa*, la tragica avventura di una sua vicina a Santa Margherita. In quel podere, che gli era stato caro, quasi vi sentisse le radici più salde dell'arte sua, egli mi fece vedere la capanna della "gnà Pina", la sciagurata madre adultera; e assistendo al ballo dei contadini, la sera, dinanzi a quella candela fumosa appesa al torchio delle olive, mi parve di vedere anch'io, viventi, le fosche figure di quel dramma fosco.[12]

---

[10] Luigi Capuana, *Rassegna letteraria. "Vita dei campi" di G. Verga*, nel «Corriere della Sera», 20-21 settembre 1880; poi raccolto in *Studii sulla letteratura contemporanea*. Seconda serie, Giannotta, Catania, 1882 (ora, a cura di Paola Azzolini, Liguori, Napoli, 1988, pp. 69-77). Va notato come nel raccogliere poi la recensione in volume, Capuana intervenga sul testo correggendo il marchiano errore del quotidiano, in cui Nanni veniva indicato come «suocero».

[11] Lo fa in *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea* (Bologna, Zanichelli, 1894): «Così, in tempi più recenti, e che pure mi paiono assai lontani, Gramigna - si chiamava altrimenti, ma il Verga l'ha rihattezzato con questo nome nell'arte e non è lecito più di mutarlo - si dava alla campagna per aver ucciso, trattovi pei capelli, il suo tutore infedele e tiranno [...].E tutti i personaggi delle novelle del Verga, del De Roberto, del Navarro della Miraglia, del Varvaro [...] tutti, anche - perchè non confessarlo? - quelli da me tentati di far vivere nel mondo dell'arte e che, senza dubbio, erano vivissimi nei miei ricordi, tutti mi s'affollarono attorno con ressa, e mi sfilarono sotto gli occhi in un balenio di paesaggi, di luoghi, di circostanze: *Jeli il pastore* perduto fra le solitudini di Tèbiti, *Rosso Malpelo* nella cava di rena della Carvana; il *Reverendo* [...]; *Mazzarò* [...]; e *Turiddu e Santuzza*, e la *gna Lola* e compare *Alfio*, rivissuti tre volte per virtù dell'arte, nella novella, nel dramma, e nel melodramma già di fama mondiale... E tutti gli altri, fino ai più recenti: *Don Candeloro* il burattinaio, *Frate Angelico* detto *Papa Sisto*, e le monache pettegole dell'*Opera del Divino Amore*» (pp. 39-44). La citazione a testo si legge a p. 6.

[12] Giovanni Verga, *L. Capuana, l'artista, l'uomo*, nel «Giornale dell'Isola», 30 novembre 1915.

Verga opera quindi di trasposizione; da subito, dalla realtà alla leggenda. E procede su un duplice binario: della costruzione del personaggio (e quindi delle relazioni che intercorrono con altre presenze: principali, quali la figlia e Nanni; secondarie, come il parroco, il brigadiere, il sindaco); e dello stile. Al quale ultimo viene demandato il ruolo principale della indeterminatezza temporale propria di ogni leggenda. Ed è Verga stesso a testimoniare ancora una volta di una precisa volontà in tal senso, in particolare nei due racconti che puntano a tale dimensione atemporale: *Rosso Malpelo* e *La Lupa*, e soprattutto quest'ultimo, se si guarda alla forza stessa di quei suoi *incipit* riassuntivi,[13] con quello della *Lupa* ben più categorico dell'analogo di *Rosso Malpelo*.

Certo più fiabesco l'*incipit* di quest'ultimo:

> Malpelo si chiamava così perchè aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perchè era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicchè tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.

Più leggendariamente stentoreo, l'*incipit* della *Lupa*, con quel verbo collocato in posizione fortissima, ad apertura, e l'assenza di ogni denominazione iniziale, invertendo la disposizione degli elementi denotativi di *Rosso Malpelo*:

> Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna - e pure non era più giovane - era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano.
>
> Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perchè non era sazia giammai - di nulla.

Il ruolo cardine in questa situazione è il verbo, e in particolare il ricorso all'imperfetto; ovvero, per dirla grammaticalmente, quel particolare tipo di

---

[13] Di *incipit* riassuntivi, «dove il "narratore" centra il carattere del personaggio e il tema della novella, anche se, naturalmente, con le deformazioni che gli sono proprie», parla Roberto Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 125.

tempo verbale che i grammatici definiscono «imperfetto onirico»,[13] ossia da resoconto; che nel caso di Verga non è tanto di un sogno, quanto di un fatto avvolto nell'alone della straordinarietà, implicita nella natura stessa del personaggio protagonista, e quindi, come tale, già sottratto alla sua stessa concretezza. In questo caso Verga opera magistralmente sin dall'inizio nel trasferire il fatto cronachistico dal reale a quella dimensione "immaginativa" che Bertinetto definisce come «frutto di immaginazione (o di supposizione) da parte del locutore»[15] - ove però il dato immaginativo va qui inteso come "creativo", ossia ricollocato in una dimensione leggendaria. Quindi, imperfetto indicativo come tempo che segnala «un'azione passata le cui coordinate restano inespresse» e quale strumento linguistico il più idoneo a effettuare la spersonalizzazione: al modo di un vero e proprio lungo discorso indiretto libero che si distende per tutto l'arco della novella, per di più giocato tra cadenza corale e pronuncia da narratore "solista" che si eleva sopra quel coro sempre però costituendone la diretta espressione. Un particolare cui si può aggiungere subito una seconda notazione, riferibile sì anche al gioco di sovrapposizione geografico-ambientale,[16] ma soprattutto al paesaggio e in particolare a quel tipo di caratterizzazione definita «epica»[17], che tende a consegnare la descrizione alla indeterminatezza. Ciò che si concretizza con formule quali

> al villaggio
> nei campi immensi dove scoppiettava soltanto il volo dei grilli, quando

[13] Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet, 1988, p. 396. Sull'impiego dell'imperfetto quale strumento dell'indiretto libero, vedi Giulio Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.

[15] Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, p. 368.

[16] Se il richiamo a Santa Agrippina - di cui si dirà più oltre - richiama esplicitamente Mineo, di cui è patrona, il riferimento a S. Maria di Gesù - «altra chiesa di Mineo, ma anche di Vizzini» - confonde già, sia pur minimamente, le carte, sì che «nel racconto i dati ambientali dei due paesi possono sovrapporsi» (Giovanni Verga, *Opere*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1988, p. 1483).

[17] «L'impresa epica, nei momenti decisivi e culminanti, s'inquadra in una località che deve essere sempre descritta, almeno per sommi capi, come il dramma, in cui le vicende richiedono una scenografia, sia pur primitiva» (Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, p. 224).

> il sole batteva a piombo
> nell'aia [il luogo teatralmente più presente]
> la vasta campagna nera
> accanto alla casa
> per la campagna
> lontano, lontano verso l'Etna nebbioso, dove il cielo si aggravava sull'orizzonte
> siepe polverosa
> da lontano, in mezzo a' seminati verdi

nel cui insieme ben si situano talune espunzioni di determinazioni logistiche (le quattro che correzioni che cancellano *nel trappeto*, il dormire degli uomini *a ridosso del muro a tramontana* senza più la precisazione *dove il fossato faceva gomito* o *a ridosso del muro del casolare*),[18] la traduzione di *pianura* in *campi* e quella correzione in sede ormai di prossima pubblicazione su rivista (*sul selciato del sacrato* → *sui ciottoli del sacrato*) a proposito della quale Mazzacurati rilevava la volontà di passaggio «dalla forma all'informe, dal manufatto all'oggetto naturale e rudimentale, con una esplicita riduzione verso lo stadio primitivo, addirittura pre-artigianale»;[19] in linea peraltro con la successiva variante che traduce in «bianca» quella «viottola» originariamente «grigia» (e ancor prima, in sede di manoscritto, «lunga»). Notazione, questa, che avrebbe tracciato «una riga più oscura e opaca, capace di interrompere la ricerca di suggestioni monotone, abbacinanti, fino a produrre un differente tono di desolazione»[20] e che comunque, mi pare, avrebbe introdotto un elemento sì più marcato ma anche diluente rispetto a quel bianco che, sotto la luce accecante della canicola, otteneva e dava rafforzamento all'aggettivo compagno nella indeterminazione: «viottola bianca e deserta» (senza poi dimenticare anche quell'effetto neppur troppo implicito di contrasto rispetto agli «occhi neri come il carbone» di appena tre righe sopra).

[18] «L'Etna è l'unico punto di riferimento paesistico concreto», ricorda in proposito Vittorio Spinazzola, in *Il significato della passione. "La Lupa", "Jeli il pastore", "Pane nero"*, raccolto ora nel vol. *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, 1993, p. 107; ma anche qui è un Etna avvolto nella nebbia.

[19] Giancarlo Mazzacurati, *Scrittura e ideologia in Verga ovvero le metamorfosi della Lupa*, nel vol. *Forma & ideologia*, Liguori, Napoli, 1974, p. 150.

[20] Ivi, pp. 148-149.

www.fondazioneverga.it

A fondere il tutto concorre poi la tipologia stessa della enunciazione narrativa della *Lupa*, che è appunto quella di un racconto orale dai risvolti sapienziali: una realtà che pare enunciata da un aedo (singolo o corale è secondario, dato che spesso l'aedo si fa enunciatore di una costruzione poematica di un popolo) e che Verga lascia filtrare attraverso diverse spie disseminate nel racconto di cui si dirà più avanti, fermandoci qui solo per rilevare - al pari della indeterminatezza geografica - quella non meno cercata della successione temporale. Si tratta infatti di una temporalità operante per ampie lasse («prodigioso giocare col tempo» definisce Bontempelli il narrare verghiano)[21], avvolte nell'iniziale, atemporale «una volta...», che marca da subito lo svolgersi del racconto una volta chiusa la fase preliminare da didascalia del personaggio. E come sempre si procederà per (in)determinazioni temporali che pescano pure nel ritmo agricolo-stagionale, col repentino passaggio dall'imperfetto al passato remoto: «*Una volta* ... si innamorò», «*Una sera*...glielo disse»; «*in ottobre* rivide Nanni, *al tempo che* cavavano l'olio»; «sarchiare... zappare... governare... potare... gennaio... agosto...»; «ci tornò altre volte»; «andrò... E ci andò»; «*Poco dopo*, Nanni s'ebbe...»; «si potè *preparare*»; «in quel giorno, prima che il diavolo tornasse...»; «Pagò delle messe..., e andò a chiedere aiuto al parroco e al brigadiere»; «A Pasqua andò... e fece...» e poi...». Una indeterminatezza che sceglie di procedere per grandi sciabolate cronologico-narrative, in cui il tempo risulta scandito da espressioni generiche o da azioni, e che conosce anche due stacchi netti: il primo tra il «se ne può parlare a Natale»[22] e il «quasi malata...non andava più...», la cui cadenza intermedia è a sua volta temporalmente indefinita, stanti l'invecchiamento riferito dal proverbio e l'insieme di preliminari di matrimonio, sua effettuazione e tempi di gestazione (ove va pur notata la indeterminatezza del numero di esse - una, gemellare o due? - in quanto Maricchia allatta «i

[21] Mario Bontempelli, *Giovanni Verga. Discorso*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1940, p. 18. Giustamente annota Giovanna Ceccheti, con riferimento al trattamento del tempo in *Vita dei campi*, come in Verga «i dati cronologici son degni di considerazione soltanto quando contribuiscono a mettere a fuoco uno stato d'animo» nell'art. *Aspetti della prosa di "Vita dei campi"*, in «Italica», 1957, 34, 1, p. 42.

[22] Verga vi giunge attraverso il seguente processo: *a santa Lucia* → *dopo la seminagione* → *a Natale*.

figliuoli» e va dal brigadiere «coi figli in collo»: gestazioni si può aggiungere - che sembrano peraltro inserite ancora una volta a livello di significato altro, ovvero a marcare la ulteriore gravità del rapporto incestuoso a fronte della comparsa di altri innocenti); il secondo stacco introdotto infine a marcare ieraticamente l'epilogo: «Ei come la scorse da lontano...».

Tale indeterminatezza mi pare poi rivestirsi di ambiguità quando viene recuperata proverbialmente a definire, attraverso il tempo (ossia l'ora del giorno), il personaggio principale. Il riferimento, in questo caso, è al proverbio *In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*, che Verga propone per ben tre volte:[23] come proverbio, innanzitutto (ed è in corsivo), con cui il narratore interviene direttamente nel racconto a definire la situazione della Lupa; come coscienza da parte di Nanni di tale valenza («No! non ne va in volta femmina buona nell'ora fra vespero e nona!»); infine, come superamento della valenza negativa stessa, da parte di un Nanni ormai entrato nella logica stessa che il proverbio condanna, che piega quel termine temporale a definire l'attesa («Quando tardava a venire anzi, nell'ora fra vespero e nona»). Un proverbio che nella pagina di Verga mi pare giocare tutta la propria ambiguità definitoria nei confronti della Lupa, anche per via dell'adattamento che lo scrittore sembra volergli conservare persino quando – come nell'ultimo caso – vengono meno le esigenze della rima che nell'espressione originaria inducono alla inversione cronologica, posponendo l'ora nona al vespero. Chi vada a leggerlo nella raccolta del Giusti trova infatti «Tra vespro e nona, non è fuor *persona* buona», spiegato come «in quell'ora la gente suole stare per lo più in riposo e in casa»[24]; una presenza femminile

[23] A Scuderi, ad esempio, la sua cadenza ricorda «un versetto di salmo e tutto grondante religiosa fantasia popolare, il cui ritmo investe le anime e si ripete come un ossessionante sortilegio»; nel vol. *Verga*, Catania, Camene, 1950, p. 92. In sede di manoscritto l'espressione figurava anche (originariamente? Per la quarta volta?) subito dopo il cielo «che si aggravava sull'orizzonte», con una funzione referenziale del tutto pleonastica.

[24] Giuseppe Giusti, *Raccolta di proverbi toscani nuovamente ampliata da quella di Giuseppe Giusti e pubblicata da Gino Capponi*, Firenze, Le Monnier, 1902 («sesta impressione»), p. 367. Da qui passa poi in Tommaseo: Nicolò Tommaseo-Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Rizzoli, Bur, 1977, vol. 20, *turbo*-zuzzie «Vespro [...]. 4. *Prov. Tosc. 144* Tra vespro e nona non è fuor persona buona».

www.fondazioneverga.it

è semmai marcata dai proverbi che seguono per affinità, col primo che in particolare, nella situazione presente, viene ad assumere un significato tutto particolare: «Cani, lupi, e bôtte, vanno fuori di notte»; «Da nona alla campana esce fuora la ... [puttana] (questo riferimento è spiegato col suono della campana in Firenze tra le 10 e mezza e le 11 d sera)»; «Chi va di notte, ha delle bôtte (o va alla morte)». Non dissimili le registrazioni del Pitré, salvo che per un particolare: «A ura di vespiru e nona / nun camina *omu nè fimmina* bona»[25]. Ove cominciano già a delinearsi da un lato certe identificazioni da "malafemmina" e dall'altro una possibile divaricazione interpretativa sull'orario: la notte, per alcuni proverbi; mezzo giorno o il pomeriggio col solleone per la situazione immediata descritta da Verga e per i dizionari. E proprio i dizionari riservano qualche sorpresa: come ad esempio il settecentesco Pasqualino, che non solo attesta il proverbio ben in anticipo su Giusti riportandolo a una matrice siciliana; ma lo registra nella forma dichiarata dal Verga stesso (oltre a una singolare assegnazione ai due termini delle ore del giorno):

> *Nona*, nome della quinta ora canonica [...] Nona per lo tempo, nel quale essa si dice, o si suona, che è poco innanzi mezzodì.
> *Vespiri* comunemente si dice l'ora nella quale si dice il vespro, che è dopo mezzo di [...] per l'ora tarda, verso la sera. [...] Tra lu filu di vespiri e menzu jornu, si dice dell'ora, nella quale il sole è più fervente, e gagliardo [...] Tra vespiri e nona nun nesci fimmina bona, proverb. Che dicesi per dinotare, che buone, e oneste femmine, e di gentil condizione in quell'ora stanno per lo più in riposo, o in casa, *tra vespro e nona non va fuor persona buona*.»[26]

Ed è da lì che probabilmente passa nel Castagnola:

> Vespri. 'Ntra vespiri e nona,=in tempo di mezzo giorno. — *Di mezza nona: di meriggio* - 2. Tra vespiri e nona non camina fimmina bona.= gli uomini gentili e di condizione in quell'ora stanno per lo più in riposo, o in casa. — *Tra vespro e nona non va fuor persona buona*.»[27]

L'indicazione, nella sua diretta referenzialità, non pone quindi dubbio alcuno, anche per via della contestualizzazione del momento temporale della giornata; diversa la questione ove invece si passi a leggerne la portata allegorica. Riassume Ciccia:

> L'ora fra il vespero e la nona dovrebbe essere dalle tre alle sei pomeridiane; ma, come osserva il Russo, il calcolo dei [contadini] siciliani è diverso, e si deve pensare alle ore bruciate, quando vanno in giro [sono dominate dagli spiriti maligni.[28]

Ma proprio la suggestiva lettura riferentesi agli "spiriti maligni" induce anche a vedervi altro, ove il proverbio venga assunto non nella disposizione a rima che inverte la successione cronologica, ma nella sua valenza effettivamente temporale: ciò che introdurrebbe, come contesto, sia pur di soppiatto, quella realtà notturna (dal tramonto a dopo mezzodì) che peraltro filtrava in alcuni adattamenti sopra ricordati. E la suggestione ribadisce allora anche un altro significato di "femmina non buona": ossia non più la donna non buona, non onesta, non di gentil condizione (situazione suggerita nella novella, quanto fortemente esplicitata nel dramma), ma una femmina notturna, una "donna di fuora", peraltro assai ben presente nella tradizione siciliana: elemento che si insinuerebbe così nella peraltro ben accentuata costruzione demonico-infernale della Lupa, di cui si dirà tra breve.[29]

---

[25] Giuseppe Pitrè, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, II, Luigi Pedone Lauriel, Palermo, 1880, p. 287-88.

[26] Michele Pasqualino, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino*, Palermo, Reale Stamperia, rispettivamente tomo 3, 1789, p. 309 e tomo 5, 1795, pp. 306.

[27] Michele Castagnola, *Prosodia siculo-toscana*, Catania, Stab. Tip. Crescenzio Galatola, 1863, p. 441.

[28] Carmelo Ciccia, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano, Gastaldi, 1967, p. 158. Per il Russo si veda in particolare la nota di p. 126 alla novella in Giovanni Verga, *Opere*, Milano, Ricciardi, 1955. Tra quadre le espressioni precise del Russo, che parla anche (a mio avviso impropriamente) di necessità da parte di Verga di «adattare il proverbio siciliano, perché ne venisse fuori la rima». Confonde invece i due momenti Romano Luperini (*Verga*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Carlo Muscetta: *Il secondo ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, VIII, 2, Bari, Laterza, 1975, p. 209): «La nona erano le 15, ora in cui veniva recitato dagli ecclesiastici il vespero».

[29] Su queste figure che appartengono a una fase iniziale della stregoneria (quella del Ludus Dianiae o Domina Ludi) si vedano: Giuseppe Pitrè, *Opere complete*, vol. 17: *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, IV, Barbera, Firenze, pp. 153-174; Pitrè, *Medicina*

* * *

Nella precisa opzione della indeterminatezza il ruolo dell'imperfetto diviene pertanto elemento fondante: tanto più che lo avallano le dichiarazioni dello stesso autore, sollecitate da una recensione dell'acuto critico del quotidiano milanese "La Perseveranza", Filippo Filippi, nell'appendice del 2 ottobre 1880. Scriveva Filippi volgendo al termine il suo intervento:

> Il Verga, nel suo modo di scrivere, è nervoso, preciso, efficace, soprattutto originale, da indovinare ch'è lui, a leggerne solo una riga. Non gli rimprovererei che qualche ricercatezza di vocaboli strani, affettati, e l'abuso del *passato imperfetto*, che alle volte stanca e infastidisce. 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.[30]

Non s'accorgeva Filippi, con quel rilevare la «stonatura in mezzo a tanta verità descrittiva», di cogliere a un tempo il nesso del problema e un tratto caratteristico del lavoro di Verga; ciò che gli sfugge di quella rilevazione è la sua esatta natura, la sua valenza "magico-onirica", di sublimazione del reale in dimensione altra, in quanto egli si muove troppo addentro alla prospettiva critica e alla polemica allora di moda su naturalismo e realismo, sulla loro modalità rappresentativa e sui connessi problemi della moralità.[31] Ma è

popolare siciliana, cit., p. 170. La fase "buona", da "fate", delle *donni di fori* è però poi assorbita dalla versione più tetra e infernale, con l'inizio della caccia alle streghe (anche in Sicilia divengono un po' streghe e un po' fate); una precisa traccia è in *Regole, costituzioni, confessionali, rituali*, a cura di Francesco Branciforti, Collezione di Testi siciliani dei secoli XIV-XV, Palermo, 1955, p. 182 «Ancora adimanda [il confessore al penitente] si cridi li donni di fori e ki vayanu la nocti. Senza peccatu si puttia diri però ki "li dimonii vainu comu li homini e fanmusi comu loru signuri". Multi su, li quali si adiranu e dunanu loru fidi et dichinu ki su donni di fori. Sacha [il penitente] ki, si cridissi kisti cosi eretichi e pagani, e cessassi di la fidi di Christu, incurri a lu iudiciu di la ira di Deu, secundu la scencia di Agustinu». Tornano poi riferimenti anche a trasformazioni magiche, malefizi, incantesimi alle pp. 141, 149, 165-166.

[30] Filippo Filippi, *Appunti bibliografici. G. Verga, "Vita dei Campi". Novelle*, in «La Perseveranza», 2 ottobre 1880. La recensione si può ora leggere nella sua quasi completezza anche in Giuseppe Farinelli, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, IPL, Milano, 1984, pp. 955-957.

[31] Per la discussione e anche il Processo Brigola che vede coinvolti Verga e Tronconi nella denuncia di immoralità per le loro opere realiste, si veda Ermanno Paccagnini, *"Prudi pudori". Realismo e "letteratura disonesta" tra polemiche e tribunali di fine Ottocento*, in «Otto/Novecento», n. 1, 1992

l'onestà del critico e una notazione di tale tipo e levatura a indurre Verga a una risposta-confessione per lettera (una «chiacchierata [...] venuta spontanea per la soddisfazione che provo a parlare d'arte con chi le vuol bene come me»; ma «beninteso che la presente è per te unicamente ed esclusivamente; ché non mi sognerei di stampare né di dire in pubblico tante chiacchiere sulle cose mie»)[32], proprio incentrata sulla scelta e la natura dei suoi *Imperfetti* e sul ruolo loro affidato di fagocitazione interna al racconto stesso della responsabilità della narrazione, in modo da «eclissare al possibile lo scrittore» singolarmente visto, qui peraltro descritto come un essere non assolutamente, ma solo funzionalmente impersonale e, al limite consentito dall'interpretazione, di una personalità non esorcizzata o rimossa ma perfettamente camuffata:

> 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. [...] quanto meno diffidi dello interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista [Verga allude a Rosso Malpelo], quanto più la tua simpatia è *tua*, lasciami la frase, senza esser passata per la commozione sottintesa dello scrittore.[33]

Ma per tornare alla sua risposta-spiegazione degli *Imperfetti*, ossia ai passi che immediatamente precedono quello appena riportato:

> Il mio studio, in questo come in altri bozzetti simili, 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, e questo modo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che

[32] Espressioni presenti sempre nella lettera, e singolarmente simili a quelle di Manzoni nella sua *Lettera sul romanticismo al D'Azeglio*, ove introduce le personali ragioni di opposizione all'impiego della mitologia, sia nella redazione autografa del 1823 che in quella a stampa del 1871; cfr. Alessandro Manzoni, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, a c. di Umberto Colombo, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1993, pp. 130-32 (red. 1823), 131-33 (ed. 1871).

[33] P. Tripodi, *La coscienza linguistica del Verga*, art. cit., pp. 7-9.

www.fondazioneverga.it

sono nel così detto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione. A questo proposito ti dirò che 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 compartecipazione*, direi dell'autore[34].

* * *

Ma è ora a questo punto di tornare alla costruzione del personaggio e alla sua stratificazione culturale, voluta e operata, anche se, forse, le fonti non sono poi tutte quante assunte con piena consapevolezza delle loro originarie provenienze, e gli giungono piuttosto per l'intermediazione della tradizione. E si può iniziare dal citare quanto si trova sotto la voce *Lupo/a* in un dizionario dei simboli:

> La parola, rispettivamente al Maschile e al Femminile, è sinonimo di violenza selvaggia e di licenziosità [...] 1. Il simbolismo del lupo, come molti altri ha un duplice aspetto: l'uno feroce e satanico, l'altro benefico. [...] 2. La voracità dell'animale si esprime attraverso il rapporto del lupo con il peccato e della lupa con la passione e con il desiderio sessuale[35].

Un dato, quello satanico, che unitamente alla selvatichezza trova posto anche nel *Lessico di iconografia cristiana*:

> Il lupo, che può essere occasionalmente un simbolo del sole perché vede di notte, è giudicato tuttavia generalmente come il tipo della selvatichezza, anzi, del satanico[36].

Può allora valer la pena sbirciare direttamente dentro un repertorio attento a quest'ultima valenza, nella fattispecie l'ottocentesco e ben noto *Dizionario infernale o Repertorio Universale degli esseri, dei personaggi, dei libri, dei fatti e delle cose che riferisconsi [...] alle varie superstizioni, ai*

[34] «*A questo proposito... dell'autore* tutto il periodo è stato aggiunto dal Verga in un secondo tempo, utilizzando gli spazi bianchi tra una riga e l'altra del periodo successivo»; *ibidem*, nota di Trifone.

[35] Nel caso presente si tratta di Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, Bur-Dizionari Rizzoli, 1986, vol. II:L-Z, pp. 49-50.

[36] Gerd Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, IPL, 1995, p.211.

racconti popolari...di J.A.S. Collin de Plancy, un vero e proprio bestseller dell'epoca[37]. Qui, con riferimento alle credenze dei popoli nordici, si ricorda che «il diavolo o il cattivo principio era rappresentato da un lupo enorme ed urlante»; offrendo poi specificazioni più proprie alla voce *Lupo mannaro*, da subito spiegato come «Uomo o donna metamorfosata in lupo per incantesimo o stregoneria», e rinviando alla lunga voce *Licantropia* ove parla delle «versiere [che] furono lungo tempo il terrore delle campagne, perocchè sapevasi che gli stregoni non potevano cambiarsi in lupi se non coll'aiuto del diavolo», facendo emergere quindi anche la doppia natura della lupa: come essere demoniaco e "demonizzato". «Nell'opinione dei demonografi i lupi mannari sono stregoni che il diavolo medesimo trasforma in lupi, costringendoli a errare per le campagne, mandando spaventevoli urla. [...] È noto che la qualità distintiva dei lupi mannari è un immenso gusto per la carne fresca».

A tali componenti si somma quindi un'altra linea allegorica, tangente i territori della morale, e che si rideposita sulla novella per via memoriale, quando Verga designa le azioni della donna di Santa Margherita di Mineo come «comportamento adultero», e per via più propriamente narrativa quando, presentando la protagonista come una donna che «si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso», sembra rinviare a un ruolo da donna di facili costumi se non addirittura da "prostituta", considerando pure quel dato di a-socialità proprio da donna al bando decretata dalla comunità del villaggio cui talune espressioni paiono renderla geograficamente estranea.[38] È in tale linea che si

[37] Milano, Xenia, 1988, anastatica della «Prima Versione Italiana di C. A-Valle sulla 3ª Edizione Francese», Torino, Cassone-Magnaghi, 1867; tanto che nel 1869 vede la luce a Milano una edizione ridotta e "cattolica" dell'opera, peraltro arricchita da preziose illustrazioni, curata da Luigi Balestrazzi, e l'anno dopo, 1870, tocca a Francesco Piquè tradurre col titolo *Gran Dizionario infernale* la seconda edizione francese, "illuminata", dell'opera.

[38] Verso tale ipotesi propende anche Mazzacurati (*Scrittura & ideologia* cit., pp. 161-162): «è anche vero però (il tipico pudore verghiano dice e non dice) che qualcosa nella condotta pubblica della madre impedisce a Maricchia di avere una vita normale [...]. Ora si deve supporre, e del resto è detto, sia pure con qualche ambiguità anfibologica [...] che lo scandalo non risieda solo nelle provocazioni sensuali, nel gioco degli eccitamenti visivi e delle sfrontatezze sociali; la sconsacrazione della Lupa ha probabilmente ragioni più concrete [...]; è insomma la sconsacrazione della donna venale, della meretrice "famelica"». E del resto non è senza significato la citata correzione verghiana con cui alla Lupa faceva spolpare non solo i mariti ma pure «i loro figliuoli».

colloca del resto la citata tradizione patristica di interpretazione della Lupa, in quanto, per dirla col Sant'Agostino del *De civitate Dei*, «meretrices autem lupas vocabant, unde etiam nunc turpia loca earum lupanaria nuncupantur»[39]; un concetto subito seguito, amplificato e soprattutto codificato da Isidoro di Siviglia nelle *Etymologiae*, il monumentale compendio in venti volumi del sapere del suo tempo destinato a esercitare enorme influsso sulla cultura occidentale, in cui si ribadisce: «*Lupa*, meretrix, a rapacitate vocata, quod ad se rapiat miseros et adprehendat.[40] [...] Idem et lupanar vocatum ab eisdem meretricibus, quae propter vulgati corporis levitatem lupae nuncupabantur: nam lupae meretrices sunt a rapacitate vocatae, quod ad se rapiant miseros et adprehendant»[41]. Una volta stabilita, l'identificazione etimologica fa lunga strada giungendo al pedante Manfurio del *Candelaio* di Giordano Bruno[42], per poi rendersi assai più fruibile attraverso i dizionari: come il Tommaseo, ad esempio, che alle due voci (lupa, lupanare) riporta la volgarizzazione di Agostino, che passa anche nella nuova edizione del Vocabolario degli Accademici della Crusca («*Lupa*. Prendesi anche per Donna che si prostituisce, Meretrice. "Le meretrici si chiamarono lupe, onde eziandio ora li luoghi loro si chiamano lupanari"»).[43]

E proprio a trattenersi su quest'ultimo tipo di strumenti, ossia i dizionari, si incontrano altri significati interessanti e quanto mai appropriati alla figura disegnata da Verga e che si aggiungono alle citate caratteristiche

[39] Augustinus Hipponensis, *De civitate Dei*, in *Corpus Christianorum, Series Latina*, 48, Turhnolti, Brepols, 1955, p. 612.

[40] Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, a c. di Wallace Martinus Lindsay, Oxonii, E Thypographeo Claredoniano, 1962, tomo I, lib. 10, par. 163.

[41] Ivi, tomo II, lib. 18, cap. 42 (*De theatro*), par. 2. Da Isidoro derivano poi le attestazioni presenti nei *Mythographi Vaticani I et II* (3. 0849: *Mythographus I*, «Nec incongrue fictum est, nam et meretrices lupas vocamus unde et lupanaria, et constat hoc animal esse in tutela Martis»); e *Mythographus 2*, («Quod autem a lupa aliti dicantur, factum est ad celandam auorum Romani generis turpitudinem nec incongrue, nam et meretrices lupas vocamus unde et lupanaria, quia hoc animal constat esse in tutela Martis»), in *Corpus Christianorum, Series Latina*, Turnholti, Brepols, 1987, pp. 15 e 197.

[42] Giordano Bruno, *Il Candelaio*, atto 4, scena 15: «Manfurio: La giovane deve esser qualche lupa, *unde derivatur lupanar*» (a c. di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1964, p. 112.

[43] *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, Firenze Tip. Galileiana, 1905 (9,I, p. 552).

di famelicità seguita da voracità, selvatichezza, licenziosità, violenza, universo diabolico; senza poi dimenticare quella erranza già rilevata nel *Dizionario infernale* e a proposito del cui spessore discuteva Giancarlo Mazzacurati commentando la correzione verghiana mutante un originario *vagabondare* in un assai più pregnante *errare*, con quanto il lemma comporta non solo sul piano più propriamente culturale, connotando *errare* assai meglio di *vagabondare* il senso di inquietudine, di mancanza di pace e di rodio interiore del personaggio, ma anche sul versante delle associazioni (*errare* come smarrimento)[44]. A tali componenti, tutte quante assunte su di sé dalla Lupa verghiana, si aggiunge poi un ulteriore elemento: l'idea di morte.

I riferimenti pescano in vari ambiti, a partire dalla registrazione del Traina che a conclusione di voce annota il suo impiego:

> Per una fossa stragrande ad uso di sepoltura. Ipogeo[45]

Quanto al Vocabolario della Crusca:

> Lupa, è nome dato alla Carie interna dei grossi tronchi di olivo, castagno e simili, per il quale il legno è imputridito e guasto.[46]

Gli fa eco il Pitrè, oltre tutto con una serie di lemmi (nebbia, bruna, giugno) e riferimenti (scongiuri, demoniaco) non estranei alla novella (e le «ore calde di giugno» sono tra l'altro proprio quelle dell'approccio della Lupa a Nanni):

> La *lupa* è nebbia densissima, fetida e quasi bruna, che viene dal mare

[44] Sono interessanti in proposito, quale disamina della doppia valenza, le *Giunte al Vocabolario della Crusca* del Monti alla voce *errare*. Curiosa poi la annotazione del Traina alla stessa voce (*Errari*): «Commetter errore; errare. Raramente ha da noi il senso di andar vagando: errare. Anzi l'ha solo nel *P. pres. Erranti*: errante» (*Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 348). Si veda in proposito anche la citata introduzione di S. Zappulla Muscarà (p. 14).

[45] Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*[2ª edizione con supplemento di 3000 vocaboli], Palermo, Lorenzo Finocchiaro-Fiorenza Orazio Editori, 1890, p. 644.

[46] *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, Firenze Tip. Galileiana, 1905 (9,II, p. 553): le esemplificazioni provengono poi dalle *Lezioni agricole* di Cosimo Ridolfi.

www.fondazioneverga.it

e danneggia gli ulivi, e suol comparire in giugno e massimamente da' 13 a' 22. Questa nebbia fu mandata alla campagna per potenti scongiuri fatti da' Saraceni che furono un tempo in Sicilia e che adesso sono all'inferno.[47]

Sempre il Pitré torna sulla lupa-malattia, che colpisce ulivi, biade e altre piante:

> V'è poi la *lupa*, la quale nel mese di giugno riesce fatale.[48]

Quanto poi ai dizionari, ecco un vero e proprio regesto proposto dal *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino* dell'Abbate Michele Pasqualino da Palermo:

> *Lupa*, spezie d'erba nociva, la quale nasce ne' campi sulle radici de' legumi, e spezialmente su quelle delle fave, e in poco tempo le fa seccare. [...] Dal lat. *Lupus*, detto per metaf. Perché quasi instar lupi devorat. *Lupa, pur si dice una nebbia crassa assai dannosa alle biade. [...] *Lupa, anche significa il mangiare con eccessiva ingordigia, *divoracità*, voracitas, edacitas. *Aviri la lupa, vale *divorare*, vorare. [...]
>
> Lupa di siminati, o frummentu sarvaggiu v. Furmentu sarvaggiu, o saracinisca.[49]

Una possibile parentesi, sollecitata da tali definizioni, potrebbe aprirsi anche a una rilettura della novella verghiana in termini etnologici; per la quale si preferisce però rinviare al paragrafo «Corrispondenza d'identità fra mito e rito nella *Lupa*» dedicato alla novella in questione da Bronzini nel suo importante saggio sulla *Componente siciliana e popolare in Verga*[50]; con

[47] Giuseppe Pitrè, *Opere complete*, vol. 16: *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, III, Firenze, Barbèra, 1944, p. 43.

[48] Ivi, p. 207.

[49] Michele Pasqualino, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino*, tomo terzo, Palermo, Reale Stamperia, 1789, p. 62.

[50] Giovanni Battista Bronzini, *Componente siciliana e popolare in Verga*, in «Lares», nn. 3-4, luglio-dicembre 1975, pp. 255-317 (il paragrafo in questione occupa le pp. 283-289) Su analoghi aspetti, con richiami alla lupa quale «simbolo totemico» e riferimenti alla scoperta presenza del «motivo sacramentale pagano» (ma si tratta della *Lupa* del dramma, «collocata sullo sfondo di un ciclo temporale di ricorrenza religiosa, il giorno del Venerdì Santo»), torna pure Vittorio Fiorino, *Sacro e profano nel teatro di Verga*, nel vol. AA.VV., *La Giustizia nella Letteratura e nello Spettacolo Siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*. Atti del convegno di studi. Catania, 15-18 dicembre 1994, a c. di Angelo Zappulla, Acireale, la Cantinella, 1997, pp. 125-30.

l'avvertenza però che la lettura di Bronzini opera per passaggio continuo tra novella e dramma e che ciò che è maggiormente specifico in quest'ultimo viene spesso accolto dalla novella per effetto di rifrazione; e che mi pare eccessivamente restrittivo ridurre le acquisizioni simboliche verghiane unicamente dal campo della civiltà e ritualità agraria: ciò che fa conseguire

> Il sacrificio della Lupa [...] come un rito di rinnovamento carnevalesco, attualmente celebrato nell'Europa occidentale e orientale per la fertilità dei campi. [...] Nei costumi della mietitura lo spirito del grano è incarnato in un animale o in una persona, uomo o donna, travestita da animale, che in una diffusa area europea e slava è proprio il lupo o il cane: le due figure di animali [che] appaiono sovrapposti nella Lupa verghiana con una similitudine peggiorativa nella novella.[51]

Tale ipotesi interpretativa comporta la sovrapposizione e identificazione con «lo spirito del grano» di questa «figura malefica», la cui «azione pànica disturbatrice [...] viene sempre connessa con i lavori dei campi» segnandone «i momenti più critici»; «spirito del grano» che infine soggiace «ai riti di uccisione» secondo «il rituale seme di propiziazione agraria». Al di là di tutto ciò, e anche alla luce di quanto sopra ricordato, è difficile escludere che abbia agito in Verga a fianco di tale percorso delineato da Bronzini pure una tradizione altra. Così come è difficile rimuovere la possibilità anche del percorso proprio della tradizione letteraria in senso stretto, che da Caterina da Siena a Franco Sacchetti, a Boccaccio, Dino Compagni su su sino a Burchiello, Masuccio Salernitano ha esibito per l'animale tutto un catalogo aggettivale fatto di *rabbiosa, rapace, affamata, infernale, maladetta e bramosa, malvagia, ingorda e fera ladra, libidinosa* e anzi *scelerata e libidinosissima* (*puttaneggiante*, quando per Lupa si intende Siena).[52] Un

[51] Ivi, p. 286.

[52] Un primo catalogo riassuntivo lo si può rinvenire in un sonetto di Giovan Manco di Meglio (*Rime*, a c. di Giuseppe Brescia, Firenze, Olschki, 1977, pp. 49-51: «Vecchia azzimata, ricardata e vizza, / nata di più albumi e più veleni / che tutt'altri animal bruti terreni, / eretica, maligna e mar di stizza, / lupa golpina rozza e cagna in izza, / ipocrita strebbiata e sanza freni, / nel tuo 'nferno molt'alme a morte meni. / Guai a quel ch'a seguirti 'l cor dirizza! / Pubblica mamma di toro e di verro, / discesa di progenie vile e strana, / pazza, ubbriaca, villana e bastarda, / nata di bestia calzata di ferro, / putta onesta e sollecita ruffiana, / pront'al mal fare, al ben pigra e 'nfingarda, / maliosa e bugiarda! / Quel ch'ell'ha fatto 'l fa e fallo fare, / e dove fugge 'l topo si fa dare».

catalogo che conosce peraltro un inizio non solo alto, in cui molti dei successivi autori hanno pescato, ma addirittura assai prossimo alla raffigurazione verghiana, sì da non poter certo escludere - anzi! - che vi abbia lasciato un certo segno. Come infatti dubitare che a quel verghiano

> *Era alta*, **magra**, [...] pallida *come se avesse sempre addosso* la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano [...] *Non era sazia giammai - di nulla*.

siano rimaste estranee immagini topiche come quelle di Dante, *Inferno* I, 49:

> Ed una lupa, che *di tutte brame / sembiava carca* ne la sua **magrezza** / e molte genti fe' già viver grame.

Una lettura, quella condotta sulla Lupa dalla tradizione, in termini antitetici all'universo civilizzato e cristianizzato; e che, a parte quanto si dirà del racconto in questione, tornerà poco dopo sempre nello stesso Verga con la medesima alternativa fatta pronunciare a Donna Barbara in *Dal tuo al mio*:

> «Ma che sono, cristiani o lupi?»[53]

Verga pare quindi ben cosciente di tale ricchezza e cotante sfaccettature allegoriche della Lupa; al punto da depositare il suo personaggio in tale direzione, per di più accentuando simili linee direttive e sottolineando, sopra tutti gli altri, tre campi onomasiologicamente sinergici: quello della famelicità; quello del demoniaco; e quello – che poi funge da collante per la sua attività, anche perché include i due precedenti – dello sguardo: tanto più significativo perché, per entrambe le vie tracciate della tradizione alta e bassa, giunge a quella pre-disposizione del personaggio verso l'universo buio-infernale su cui Verga opererà con precise e decise correzioni.

E proprio le correzioni verghiane sottolineano che l'elemento satanico di cui investe il personaggio della Lupa e l'atmosfera della novella stessa non è solo qualcosa di denotativo: al contrario, esso si accampa come matrice stessa della novella, col suo carattere di eccezionalità del personaggio, e con quanto esso può

[53] G. Verga, *Dal tuo al mio*, a c. di Arnaldo Di Benedetto, Milano, Serra e Riva, 1982, p. 102.

comportare anche, per taluni aspetti, di ricorso a una sorta di forma esorcistica rispetto al grosso tabù che viene infranto nel racconto: e cioè l'incesto.

* * *

Un punto di partenza è innanzitutto la forte caratterizzazione che Verga offre del personaggio, costruito in funzione di una tragedia mitico-classica intrisa di ritualità; a maggior ragione interessante, ove si ponga mente alla diversa rappresentazione che dell'animale Lupa lo scrittore aveva sin lì attuato, disegnandola come maternità protettiva in *Storia di una capinera*,[54] come essere indifeso e scalciato nel *Bell'Armando* di *Vagabondaggio*,[55] protettiva verso il compagno in *Tigre Reale* con abbraccio appunto «da lupa» di Nata a Giorgio,[56] segnando invece ogni altra presenza dell'animale (al maschile o al femminile) con delle similitudini di rito (fame da lupi, tempo da lupi, mangiarsi tra di sé come «lupi»[57] e simili).

La *Lupa* di *Vita dei campi* è invece situata in una realtà testuale colma di riferimenti all'universo stregonico-demoniaco che investono la gna Pina (racconto percorso da «una specie di terrore religioso [...] per il peccare disperato e fatale [...] Quel peccare [che] porta in se stesso la sua pena, il suo castigo», annotava Russo).[58] Un breve regesto allinea infatti:

[54] «nascondo gelosamente nel cuore come una lupa nasconde i suoi figli nell'antro» (28 giugno; cfr. *Opere*, a c. di G. Tellini cit., p. 65).

[55] «La folla voleva far giustizia sommaria della Mora, ch'era rimasta accasciata sul marciapiedi, in mezzo agli urli e alle minacce della folla, come una lupa. Arrivarono sino a darle delle pedate nel ventre» (ivi, p. 902).

[56] «Gli andò rapidamente incontro, senza far rumore sul tappeto, più bianca della veste che indossava, colle braccia tese e gli occhi ardenti, e l'avvinse in un abbraccio da lupa» (cfr. G. Verga, *Tigre reale II*, edizione critica a c. di Margherita Spampinato Beretta, Firenze, Banco di Sicilia/Le Monnier, 1993, p. 93). Nella originaria redazione nota come *Tigre reale I* (cfr. edizione critica a c. di Margherita Spampinato Beretta, Firenze, Banco di Sicilia/Le Monnier, 1988, p. 67) una analoga scena tra la baronessa Lida e Gustavo suonava assai più accentuatamente passionale e romantica: «Ella trasalì; vi rivolse un'occhiata singolare, e ad un tratto si slanciò come una tigre innamorata su Gustavo, e gli allacciò le braccia al collo: - Io ti amo! gli disse pendendo dal suo collo e guardandolo con occhi avidi. Ora son tua! ella gli avventò un bacio sitibondo e se lo strinse al petto con impeto».

[57] Ad esempio: *La vocazione di suor Agnese* in *Don Candeloro e C.i* (cfr. *Opere*, a c. di G. Tellini, cit. p. 1262); ma anche *Dal tuo al mio*, cit. p. 102.

[58] Luigi Russo, *Verga novelliere e romanziere*, Torino, Eri, 1959, pp. 96-97. E a p. 100 aggiunge: «Questa specie di terrore religioso della passione incestuosa, che è nella protagonista, si diffonde anche negli altri, chè istintivamente la loro voce pettegola s'abbassa di tono come

- le donne si facevano la croce quando la vedevano passare
- sola come una cagnaccia
- se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso [maleficio], fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina [accentuazione della potenza malefica]
- non veniva mai in chiesa, né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi.
- Il diavolo quando invecchia si fa eremita [il proverbio registrato dal Tommaseo come «il diavolo, quand'è vecchio, si fa romito» (vol. 6 *cop-dirce*, p. 597) alla sottovoce in cui identifica il diavolo con «l'idea di malizia», gli proviene dalla *Raccolta di proverbi toscani nuovamente ampliata da quella di Giuseppe Giusti e pubblicata da Gino Capponi* [59] che lo riporta nella sezione dedicata alla voce *Simulazione, Ipocrisia*. A quest'ultima famiglia lo assegna anche Pitré (*Proverbi siciliani*, IV, Carlo Clausen, Torino-Palermo, 1880, pp. 70-71: «Quannu lu diavulu fu vecchiu si fici rimitu» insieme a varie versioni regionali, tra cui le toscane ove tra l'altro all'immagine del diavolo si sostituisce proprio quella del lupo: «Il lupo d'esser frate ha voglia ardente - mentre è infermo; ma sano se ne pente». Attesta il proverbio anche il Traina, p. 305]
- Occhi da spiritata [in prima stesura: «occhi da satanasso»]
- Suo genero [...] cavava fuori l'abitino della Madonna per segnarsi [dapprima: «Suo genero [...] si faceva il segno della croce»]
- Errare per la campagna, sui sassi infuocati [...], fra le stoppie riarse [...] nell'afa e non manca sullo sfondo l'Etna [altro elemento di fuoco] nebbioso le qui può ben valere, verso l'Etna nebbioso, l'idea di nebbia generata da vapori; non dimenticando comunque anche l'associazione nebbia-*lupo*, dove il cielo si aggravava [...] stoppie calde [Verga dipinge qui un paesaggio infernale]
- è la tentazione! [...] è la tentazione dell'inferno!
- levatemi da questo inferno!
- il parroco ricusò di portargli il Signore se *la Lupa* non usciva di casa
- prima che il diavolo tornasse a tentarlo e a ficcarglisi nell'anima e nel corpo [alla identificazione precedente inferno=lupa si sostituisce ora quella diavolo=lupa, col primo termine che si sovrappone al secondo, tanto più che subito dopo l'espressione torna praticamente identica: qui «Il diavolo tornasse a tentarlo», là: «*La Lupa* tornava a tentarlo»]
- gli facevano perdere l'anima e il corpo
- Non sapeva più che fare per svincolarsi dall'incantesimo. Pagò delle messe all'anime del Purgatorio
- fece pubblicamente [...] penitenza - e [...] *la Lupa* tornava a tentarlo

Ad essi si possono poi aggiungere anche altri particolari tramandatici dai manoscritti, come i vari interventi su un originario «quando pioveva fuoco» da ultimo approdati a «quando il sole batteva a piombo»; oppure quell'«erba secca del fossato» che assorbiva una precedente erba anche «riarsa».

Ma che la tragedia corra su contrasti binari – non solo a livello denotativo, con una struttura a un tempo coordinativa e oppositiva, tanto sul versante dei personaggi [Lupa-Maricchia → Nanni; Lupa-Nanni → Maricchia; Nanni-Maricchia → Lupa), che su quello delle strutture interne, sia stilistiche che di disposizione del materiale (in quest'ultimo caso Verga ricorre a una costruzione attenta alla continua specularità di situazioni di cui prologo ed epilogo già ricordati sono indizi), ma soprattutto di connotazione –, sono le correzioni che lo evidenziano e che è ora di mettere in campo.

In fase di prima stesura i personaggi conoscevano una diversa distribuzione dei nomi, conservati sino alla vigilia del primo approdo alle stampe, se è vero che nella stesura manoscritta inviata da Verga a Del Balzo in un punto la figlia Maricchia figurava ancora col nome assegnatole originariamente: ovvero Gna Pina, mentre nel frattempo il nuovo nome risultava più marcato dal suo sostituirsi in tre casi a un originale «sua figlia» (tornerà alla fine sette volte). La protagonista, ossia l'attuale Gna Pina, compariva invece per 4 volte come Nunziata; mentre don Angiolino figurava come «Don Malco/Marco». Di più: in quella fase primigenia si poteva persino rilevare un eccesso di teatralizzazione, per fortuna subito rimediato e corretto, poiché rivolgendosi alla Lupa a un certo punto Nanni la chiamava «zia Nunziata», appellativo che – come spiegano i dizionari siciliani (ad esempio il Mortillaro) – etimologicamente entra nella sfera della parentela in quanto «Zia, *fem*. Di Zio, sorella, cognata o cugina del padre, o della madre»,[60] in tal

davanti a uno spirito maligno». E in risposta a una domanda: «Certo il terrore religioso della passione è un elemento della primitività dei personaggi verghiani, ma è anche un segno della profonda religiosità che c'è nel popolo siciliano o meglio nel Verga. Religiosità *sui generis* che difficilmente si può costringere in una confessione cioè in una dottrina» (p. 103).

[59] «o: si fa cappuccino»; nel significato di «Quando non si può più, si torna al buon Gesù»; «Porta stanca diventa santa» e a Venezia: «Quando la carne diventa frusta, anco l'anima s'aggiusta» (cito Giusti dalla «sesta impressione», Firenze, Le Monnier, 1902, p. 302).

[60] Vincenzo Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, Forni, Bologna, 1997, anastatica dell'edizione di Palermo 1876-81, p. 1211.

modo introducendo un elemento esponenziale quanto a incesto: quale parente di sangue, oltre che acquisito.

Da subito però Verga pare avvertire come quel nome, Nunziata, da lì assegnato alla protagonista, suoni stridente con la costruzione operata sulla conformazione allegorica del personaggio; pur nella forma ipocoristica di Annunziata, quella originaria denominazione del personaggio sarebbe cioè suonata eccessivamente ossimorica stante l'aver dotato un essere "infernale" come la Lupa del nome della Madonna, per di più riferendosi al suo momento aurorale in cui, per dirla con la spiegazione del *Dizionario dei nomi italiani* di De Felice, «viene prescelta come madre di Gesù Cristo, l'incarnazione del Verbo»[51]. Quindi, con quel tanto di particolarità attinente al riferimento di una maternità sacra comportato da quel nome, quanto mai improprio se attribuito a un personaggio come la Lupa (senza poi dimenticare che «Matri Nunziata» è invocazione che ricorre spesso nei canti con cui i contadini accompagnano il lavoro)[52]. Di qui le correzioni: che però non vanno nella semplice direzione sostitutiva, ma finiscono per introdurre una serie di referenze e, nell'insieme della novella, di connotazioni fortissime, tese appunto a caratterizzare la protagonista come demoniaca.

Lo scambio, quanto mai significativo, non consiste pertanto solo nell'abbandono di Nunziata e nella assunzione da parte della Lupa del nome «gnà Pina»; altrettanto significativo è che la figlia, ceduto alla madre il nome, recuperi di fatto quello di lei, appunto Maria, in siciliano Maricchia, che la viene in tal modo a marcare con maggior forza nella sua realtà di innocenza (un elemento presente in ciascuno dei due attributi, zitella/vitella, su cui

[51] Emilio De Felice, *Dizionario dei nomi italiani*, Mondadori, Milano, 1986, p. 68: «*Annunziata*. Diffuso in tutta l'Italia nelle forme piene e tipico del Sud in quelle abbreviate (con più alto accentramento nella Sicilia orientale), è nome cristiano di devozione per Maria Santissima Annunziata, ossia per l'annunciazione a Maria, da parte dell'arcangelo Gabriele, di essere stata prescelta come madre di Gesù Cristo, l'incarnazione del Verbo». Gli fa eco Carlo Tagliavini, *Origine e storia dei nomi di persona*, Patron, Bologna, 1978, I, p. 90: «L'Annunciazione viene ricordata col personale femminile *Annunziata* (propriamente *Maria Annunziata* [...]»

[52] Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, 1897 (cito dalla anastatica Forni, Bologna, 1984), nel capitolo *Mietitori e spigolatrici* riporta la «preghiera rituica» che si ripete con «mesta cadenza»: «O Matri Nunziata, / binidicitimi la jurnata e la nuttata!» (pp. 69-70); un nome («Pri la Santa Nunziata! / Nun è cosa malacriata!») invocato a perdono dalle contadine, giovani e anziane, quando sulle loro bocche ricorrono espressioni scherzose «più sboccate» (p. 207).

Verga opera variantisticamente nel passaggio dalla *princeps* alla *ne varietur*), ma anche, attraverso quella designazione «mariana», ora giustamente assegnata, a ulteriormente sottolineare la sua funzione oppositiva, entro - e anzi accentuando - quel disegno antagonistico tra la Gna Pina e l'universo mariano su cui Verga pare insistere - quasi, verrebbe da aggiungere, a siglare la contrapposizione della realtà non meno eslege della Madonna sul piano naturale alla realtà eslege della Lupa, indifferente agli interventi della civiltà e dell'ordine costituito.

A voler infatti ripensare la novella in simile prospettiva - e guardando sia al testo conclusivo che a quello *in fieri* -, oltre al palese antagonismo familiare, si possono infatti cogliere altri due momenti.

Il primo può essere identificato nell'antagonismo tra lupa e sacerdote. Quest'ultimo nel corso della stesura vede mutare significativamente il proprio nome, originariamente appuntato come «Don Malco/Marco». L'aspetto interessante subentra però dopo l'abbandono di questa prima fase, quando Verga lo chiama «Un servo di Dio Padre Angiolino dei Capuccini», designazione in cui entra l'elemento "angelico". Seguono subito dopo correzioni che precisano il tiro: c'è dapprima il rafforzamento mediante aggiunta interlineata che precisa la sua realtà come «*vero* servo di Dio»; quindi l'approdo di Verga alla sua designazione (ed è la sola presenza onomastica nell'ambito stituzionale e oltre i protagonisti) come «padre Angiolino di santa Maria di Gesù, un vero servo di Dio». Correzioni, queste, non prive di significato quanto a lettura del passo: perché quell'immediatamente successivo «aveva persa l'anima per lei», alla luce di tali rafforzamenti, mi induce a suggerire, a fianco della interpretazione comunemente accolta, una *lectio difficilior* – peraltro variante accentuativa della lettura corrente – della azione peccaminosamente prevaricatrice della Lupa sul sacerdote e cioè la sottolineatura, nell'ambito del ricordato antagonismo, della impotenza del sacerdote nella propria opera di conversione nei confronti della donna; ma, anche, il mantenimento da parte di Verga della netta separazione tra i due campi, il primitivo e l'istituzionale, senza reciproche invasioni. Se è vero che il significato letterale può condurre nella direzione del cedimento peccaminoso alle malie della Lupa (ed è quanto si rileva nel rapporto tra Lupa e Nanni, con quegli occhi che «gli facevano perdere l'anima e il corpo»), è altrettanto vero che i dizionari, alla voce "perder l'anima" e "dannarsi l'anima" registrano regolarmente anche il significato figurato del rodersi l'anima per degli sforzi inconcludenti, come ad esempio riporta, tra gli altri, il *Dizionario della lingua italiana* del Tommaseo alla voce «Anima», punto 40:

> Perdere l'anima; non solo della finale perdizione, ma anco degli atti e delle negligenze che ce ne renderebbero meritevoli. [...] [T.] Mi farebbe perdere l'anima, Mi fa perder l'anima, Mi fa dannare l'anima; *iperb. fam. d'impazienza*».[63]

e ancor più alla voce «Dannare»:

> *Dannarsi l'anima*, Disperarsi, Martoriarsi, Affaticarsi molto e per lo più invano attorno a persona o cosa;[64]

nel caso specifico, la sottolineatura degli inesausti quanto inconcludenti sforzi del sacerdote per portarla in chiesa e ai sacramenti. Quasi una forma di ossessione in positivo, inconcludente rispetto a quella, in negativo, della Lupa per Nanni: ossessione, quest'ultima, verso cui nulla possono neppure gli interventi del parroco (anonimo, in quanto appunto istituzione: sia, o meno, come più probabile, da identificare con Padre Angiolino), della figlia Maricchia e del brigadiere («deputato» in prima stesura): che è quanto dire l'azione nei confronti della eslege «per forza di natura» da parte delle tre istituzioni canoniche: ossia la famiglia (nella sua pienezza: Maricchia «ci andò davvero, coi figli al collo»), lo Stato e la Chiesa. Con una particolare accentuazione propria della azione della Istituzione-Chiesa, che Verga fa

[63] Nicolò Tommaseo-Bernardo Bellini (cito dall'edizione Rizzoli, Bur-Dizionari, 1977, vol. 2, p. 422.

[64] Nicolò Tommaseo, *Dizionario della lingua italiana*, La Spezia, Fratelli Melita, 1990 (anastatica della quarta edizione, Torino 1938, della editio minor a c. di G. Bozal, vol. 1, p. 660. Il Castagnola (*Fraseologia siculo-toscana*, cit., p. 130), per una voce ancor più specifica, «Darisi a lu diavulu» traduce «inquietarsi, disperarsi oltremodo»; e lo stesso Traina (*Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 20) alla voce «Addannarisi» spiega: «*Andar all'inferno*. Fari addannari: *far dannare*, lo dicono nel senso del far molto inquietare che fanno i bambini e simili. Fari addannari cunsa: *far dannare l'anima*, nel *fig.* è come sopra, nel vero è far ire all'inferno». E il significato figurato, ossia a mio avviso il più calzante, è registrato anche dal Battaglia alla voce «*Dannare* [...] - Dannarsi l'esistenza, dannarsi l'anima; amareggiarsi la vita, roder l'anima per la rabbia; adirarsi» (*Grande dizionario della lingua italiana*, IV, *Dab-Dim*, Utet, Torino, 1966, p. 19), il quale cita tra l'altro, ad esemplificazione, proprio un passo verghiano tratto dai *Malavoglia* (ove peraltro - limitandomi alle registrazioni col verbo all'infinito - ben tre sono i casi di «dannare l'anima», mentre uno è nel *Mastro don-Gesualdo*; sempre nei *Malavoglia* tornano tre altri per «dannarmi l'anima», due dei quali in senso chiaramente figurato, mentre il significato reale torna con pienezza una volta del «dannarsi l'anima» registrato nell'*Opera del Divino Amore*).

agire nell'ambito delle già ricordate specularità situazionali di segno inverso: col parroco, cioè, che si rifiuta di portare a Nanni i sacramenti se Lupa è in casa; così rafforzando quella opposizione radicale di cui si darà sottolineatura più oltre, invertendo i ruoli: all'inizio era la Lupa a non entrare ove c'è la religione; qui è la religione a rifiutarsi di entrare ove c'è lei. Una contrapposizione affiancata dall'altra corrispondenza: il confessarsi da «buon cristiano» di Nanni *versus* il nè «ascoltar messa», né «confessarsi» di lei.

Il secondo momento può essere identificato nei tentativi di Nanni di difendersi dalle malie della Lupa. Ossia, il ricorso all'«abitino», che Traina nel suo *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* (s.v. «Abbitinu») specifica come «Due pezzetti di panno lano, con immagine santa, attaccata a due nastri, e portato al collo per devozione»[65]. Ecco in proposito la spiegazione fornita da Verga a Édouard Rod in occasione della versione francese dei *Malavoglia*:

> *L'abitino di Figlia di Maria* è una specie di *scapolare* o di talismano religioso, formato di due pezzetti di panno lano con la immagine o il nome della Madonna attaccati a due nastri, che le devote portano da un lato sul petto, e dall'altro sulle spalle.

In Verga, tra l'altro, quella «immagine santa» richiamata dal Traina si identifica sempre con l'immagine della Madonna («l'abitino della Madonna»)[66], cui semmai le immagini di santi fungono da contorno; nel caso poi di Nanni, esso viene indossato non tanto in veste devozionale, quanto protettiva («di talismano religioso»), sul tipo che i processi di stregoneria o i manuali con casi di superstizione sogliono attribuire agli *agnusdei*[67]. Infatti Nanni lo «cavava

[65] Antonino Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, cit., p. 5.

[66] Peraltro in Verga gli «abitini» sono sempre della Madonna: in *Pane nero* lo portano le donne che lo mostrano in una analoga situazione di stregoneria (almeno gli estremi ci sono visto che un monte si chiama *Lamia*), mentre Giusto porta, oltre all'abitino della Madonna «la fettuccia di Santa Agrippina legata al polso»; ce l'ha Malerba in *Gramenti* di *Per le vie* (e alla dimostrazione aggiunge le corna fatte con le dita); nei *Malavoglia*, sempre con questa funzione di scacciapericoli, la Longa lo raccomanda al figlio; color pulce ce l'ha la Santuzza e ce l'ha la Vespa; in *Storia di una capinera* la richiesta a Marianna è di un abitino della Madonna del Carmine.

[67] Per essere più specifici, si veda al riguardo quanto dice di questi ultimi Augusto Caldarara in *Abruzzo. Glossario dei termini di sostanze, formule e oggetti usati in pratiche magiche o terapeutiche*, Pacini Fazi, Lucca, 1989, p. 29, alla voce *Agnus dei o agnusdei*: «quando si dispensano [questi medaglioni sacri fatti di cera d'api e ottenuti calcando questa in uno stampo

fuori [...] per segnarsi» «quando ella glieli piantava in faccia quegli occhi», anche se il particolare «si metteva a ridere» sottolinea più un gesto di scherzosa superstizione che di vera fede.[68]

A fronte di tutto ciò sta poi una correzione di segno inverso:

> fossero stati davanti all'altare della Madonna [→] all'altare di santa Agrippina

una correzione peraltro non incidente sul discorso sopra ricordato, anche perché richiama in questo caso - con dato realistico - la santa patrona di Mineo, la cui festa si celebra tra l'altro in quel giugno (il 23) che è pure il mese che torna nella fase dell'approccio seduttivo della Lupa (e si veda in proposito anche il citato passaggio di Pitrè circa la simbologia mortale della lupa-nebbia): e, come è noto, nella tradizione popolare i poteri taumaturgici del patrono (in questo caso un patrono tutto particolare, di «grandissimo culto in Sicilia» e di alto rango, trattandosi di santa onorata con proprio Ufficio e una Messa con un *Oremus* proprio per il trono di Sicilia) sono considerati addirittura superiori a quelli di Dio.[69]

Oltre a ciò, a maggiormente accentuare la volontà verghiana di tendere

---

metallico inciso, che riproduce al recto la figura dell'agnello [...] e al verso un simbolo, un santo, o l'immagine di un evento particolare] viene loro allegato un foglio che contiene l'elenco delle virtù, come quella di liberare da tutti i mali e da ogni arte e insidia diabolica, oltre la funzione di rinnovare il significato della redenzione, la contrizione dei peccati e la loro remissione».

[68] Giuseppe Pitrè, *Medicina popolare siciliana*, cit., p. 170, *s.v.: jettatura e malocchio*: «I timorati di Dio, pur riconoscendo l'opera malvagia degli uomini, contrappongono agnusdei, abitini ed orazioni».

[69] Per S. Agrippina, cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, s.v. (a cura di Giuseppe Morabito), Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1961, p. 615). Per Salomone-Marino, «Dio e i Santi il contadino adora ciecamente. Ma ha stabilito una gerarchia fra essi a modo suo. Cristo vale più del Padre Eterno e del Paradeio, che conta il meno di tutti. Maria vale più del Figlio suo; e tra una Maria e l'altra, adorate in Chiese e paesi diversi e con diverso titolo, c'è differenza, e questa vale più che quella, secondo il giudizio de' fedeli che stanno sotto il diretto patrocinio dell'una o dell'altra. San Giuseppe, padre universale, vale di più del Padre Eterno, di Cristo e della Madonna presi insieme; ma poi, immensamente superiore a tutti e singoli i Santi del Paradiso è, per un paese, il Santo che di esso paese è Patrono. [...] tutte le leggende, tutte le tradizioni, tutt' i fatti e atti passati e presenti dimostrano chiaro come la luce del sole che il Santo Patrono non ha superiori a sé, che tutto può e su tutto» e su tutti impera assoluto. Il popolo, in Sicilia come dovunque, ora come in antico, si è foggiati Dio ed i suoi Santi a immagine e similitudine propria, e con i propri istinti e passioni, ma con poteri soprumani» (pp. 226-227).

a una statura simbolica del personaggio, entra in gioco un'ultima correzione di particolare interesse, nonostante la sua levità grafica: una correzione che introduce un mutamento di *status* della Gna Pina. Si legga la formulazione originaria

> Per fortuna ella non veniva *più* in chiesa [→ Per fortuna in chiesa non veniva *mai* → Per fortuna la Lupa non veniva *mai* in chiesa,] nè per [→ a] Pasqua, nè a Natale, né per la [→ ascoltarl messa, né per confessarsi [→ confessarsi, *mai*]

Ed ecco il testo definitivo:

> Per fortuna *la Lupa* non veniva *mai* in chiesa, né a Pasqua, né a Natale, né per ascoltar messa, né per confessarsi.

Dal «più» al «mai» quindi: ciò che, alla luce di quanto si è già visto, riveste una rilevanza primaria, proprio perché assolutizza uno stato di eslege (di qui anche l'improprietà, in sede di novella, di una affermazione, seppur escusativa, che invece rientra nel dramma: «Son cristiana anch'io!»). La Lupa quindi non è più una che è regredita dalla istituzione religiosa allo stato di natura (prima andava, ora non ci va più); diviene una persona che in chiesa non c'è mai andata (anche se la realtà familiare, peraltro a sua volta ambigua, la può poi far presumere), e che - come aveva intuito Padre Angiolino - con quella realtà non può convivere (il già citato «o si è lupi o si è cristiani»).

È quindi alla eccezionalità a tutto tondo del personaggio che Verga punta: così ricifrando anche elementi descrittivi che a tutta prima - e a più d'un critico - sono apparsi convenzionali e pittorici. Il che riporta l'attenzione a una dimensione solo apparentemente più materiale e concreta, in realtà a sua volta sfuggente, quale è l'aspetto fisico del personaggio; capace a sua volta di dati che non solo suffragano, ma arricchiscono l'ipotesi interpretativa in questione. Perché il personaggio della Lupa assomma in sé tratti da un lato comuni a precedenti creazioni verghiane, come pure a stilemi propri della tradizione popolare, e dall'altro portatori di qualche sensibile novità aggettivale che rompe una precedente (ma anche successiva) standardizzazione rappresentativa.

Il primo dato che emerge è infatti che una descrizione fisica puntuale del personaggio non si dà. Anche su tale aspetto Verga impiega quella "indeterminatezza epica" richiamata a proposito del paesaggio. Della lupa si dice che «Era alta, magra, seno fermo e vigoroso da bruna – eppure non era più giovane»; più oltre se ne richiama il «petto prepotente», e i capelli che in

una fase del racconto troviamo pettinati a «trecce»; il suo colore caratteristico è un pallore malarico (torna 4 volte) atto a farle deflagrare sul volto i due elementi volitivi delle labbra rosse e di quei «due occhi grandi così [...] che vi mangiavano»; ove quel «grandi così», appena più precisati come «di satanasso», «da spiritata» e per tre volte neri (due volte con la specificazione «come il carbone», con una terza espunta in sede manoscritta) torna a vieppiù marcare la indeterminatezza, col suo rinvio esplicito a una rappresentazione precisata per via gestuale propria del narratore-aedo; e del resto, l'altra volta che Verga ricorre a tale formulazione (in *Tigre Reale*, cap. 8: «mio caro, [...] occhi grigi grandi così») è proprio in un dialogo, con enunciazione di uno dei parlanti.[70]

Per venire ai singoli momenti. Altezza e magrezza sono binomio in Verga non inusuali. Così ad esempio «Alta e magra» è la ragazza che si ritrova all'inizio di *Artisti da strapazzo* di *Vagabondaggio*; quanto alla *Peccatrice*, la troviamo descritta come «alta e sottile», mentre «la Malerba» di *Un processo* (*Vagabondaggio*), fisicamente parlando, pare quasi una sorta di sinopia della Lupa: «una creatura senza nome, senza età, quasi senza sesso, alta, nera, magra, mangiata dagli stenti e dal vizio, che solo le era rimasto vivo negli occhi arditi». E una copia, sempre fisica, della Lupa sarà data rinvenire nella Speranza del *Mastro don-Gesualdo* (parte 1, cap. 5), una donna «nera, magra al par di un chiodo, cogli occhi di carbone, tanto di bocca aperta, quasi volesse mangiarsi la gente».[71]

Ma è la descrizione successiva: «aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna - e pure non era più giovane», che porta nel cuore del problema della indeterminatezza del personaggio della Lupa: senza volto, come detto, solo occhi e una bocca presente però nella novella non come concreta quanto piuttosto nella azione metaforica del divorare, ossia i tratti più idonei a marcare il suo universo volitivo-accaparrativo.

Ecco allora come la Gna Pina viene tradotta al momento di passare al dramma:

[70] *Tigre reale II*, cit. p. 69.

[71] Questi i riferimenti delle citazioni: *Artisti da strapazzo* e *Un processo*, in *Opere* a c. di G. Tellini, cit., rispettivamente pp. 867 e 858; *Una peccatrice*, a c. di Giovanni Cecci e Corrado Storoni, Milano, Mondadori, 1970, p. 50 (l'espressione torna anche a p. 63); *Mastro don-Gesualdo*, ed. critica a c. di Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XI, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993, p. 75.

LA GNA PINA, detta LA LUPA, ancora bella e provocante, malgrado i suoi trentacinque anni suonati, col seno fermo da vergine, gli occhi luminosi in fondo alle occhiaie scure, e il bel fiore carnoso della bocca, nel pallore caldo del viso.

Ora, la lettura corrente può anche essere sì quel «col seno fermo da vergine» della precisazione teatrale (ove peraltro cade anche il «vigoroso»), ma qualche dubbio sulla identità concettuale della trasposizione, sorta a fini più esplicativi, nasce poi trovando nel Pitré che ad esempio «*Minni di virgini* sono in Palermo certi pasticcini imitanti le mammelle piccole e tondeggianti delle ragazze»[72] (quindi non proprio «fermo e vigoroso»). Al di là di ciò il problema mi pare comunque diverso: e in particolare attiene alla perdita da parte del copione teatrale di tutta quell'aura di indeterminatezza e di immaginario che la novella avanzava, a partire proprio dal successivo inciso di cadenza aedica «e non era più giovane», che nel dramma veniva a sua volta precisato in un «malgrado i suoi trentacinque anni suonati»: una determinazione che, unitamente ad altri intarsi - «ancora bella e provocante»; quegli occhi fatti divenire «luminosi in fondo alle occhiaie scure», così conferendo loro una caratteristica, appunto la luminosità, assente nella novella, ove anche nel momento di massimo splendore non si opera per luminosità ma per accecamento; «il bel fiore carnoso della bocca», «il pallore caldo del viso» -, obbedisce a una regola esattamente opposta, che è quella della didascalia referenziale, quanto mai necessaria in sede di palcoscenico per la costruzione del rapporto personaggio-attore.

Ma non cessano qui le possibili postille a questo personaggio, in quanto due altre considerazioni si impongono.

Stilistica, la prima: a sottolineare come, coi seni della Lupa, Verga introduca una novità nei suoi *clichè* rappresentativi di quella parte del corpo femminile, solitamente da lui affidata - e non solo nei romanzi mondani - a un bagaglio lessicale peraltro stereotipato; segno anche in questo piccolo particolare della cura scrittoria presente in *Vita dei campi* nel suo insieme e, più segnatamente, in alcune novelle intensamente espressive come appunto *La Lupa*. Anche in un particolare fisico come questo *La lupa* si propone nel

[72] Giuseppe Pitrè, *Medicina popolare siciliana*, cit., p. 88.

www.fondazioneverga.it

segno di una composizione autonoma e distaccata rispetto alla tipologia precedentemente intesa, quanto a designazione aggettivale, perché quegli aggettivi, «fermo e vigoroso», vengono a interrompere una lunga, ripetitiva serie fatta di «anelante», «palpitante», «ansante», (e relative forme verbali: ansare, palpitare), anche «ricolmo» e «gonfio», con cui ha attraversato tutta la sua produzione, dai *Carbonari della montagna* e *Sulle lagune* a *Vagabondaggio*, per poi tornare - dopo la pausa di *Vita dei campi* e *Rusticane* - ad «ansare» e «rigonfiarsi» con *Il marito di Elena* e soprattutto a «ripalpitare» con *I ricordi del capitano d'Arce*, *Don Candeloro & C.* e nelle *Novelle sparse*. Che del resto quella aggettivazione di maniera fosse nella penna di Verga, a mo' di formula interiorizzata, non sono solo le altissime frequenze a dichiararlo, ma il rischio stesso di un loro riproporglisi, filtrandogli sulla pagina non appena cadesse l'attenzione compositiva. E sono proprio le correzioni alla *Lupa* a dimostrarlo, dove quel rischio di ricaduta è stato evitato d'un soffio. Il problema non riguarda tanto «fermo e vigoroso», presente sin dalla primissima stesura manoscritta, ma un passaggio successivo: là ove la Lupa agisce tentatoriamente nei riguardi di Nanni e se ne va con «le trecce superbe, guardando fisso dinanzi ai suoi passi nelle stoppie calde, cogli occhi neri come il carbone». Una immagine scultoreamente mitica: ma su cui Verga ha rischiato grosso perché in prima istanza il periodo si conchiudeva con altra formula: «con gli occhi neri come il carbone, e il seno palpitante e ancora gonfio». Ossia una scivolata nell'eccesso, oltre che nello stereotipo, fortunatamente (anche perché non è il solo caso, considerando la espunzione pure di un conclusivo «petto anelante») rimasto solo nella stesura manoscritta a mo' di appunto, pronto semmai a rifiorire nella versione teatrale in quel suo parente appendicistico che è l'«ancora bella e provocante»).

La seconda notazione riguarda invece l'apposizione, che mi pare propria da esplicazione orale (parallela al «grandi così») con cui il narratore cerca di definire quel seno: «da bruna». Invero simile definizione nulla spiega sul piano fisico, tanto che nella traduzione drammatica, ove il passo funge da didascalia per una designazione più puntuale del personaggio e di conseguenza dell'attore che lo deve impersonare, si cercano altre formule descrittive: a cominciare appunto dalla ricordata circoscrizione dell'età: «35 anni», che dovrebbe peraltro suggerire immagini di positivo e fascinoso contrasto con quel seno divenuto «da vergine».

Più che sul piano fisico, allora, quel «da bruna» - proprio perché attribuibile al narratore-aedo - mi pare più appropriato leggerlo come cifra

ancora una volta allegorica. E sono due aspetti a suggerirlo. La prima, interna al Verga stesso: sicché non è difficile notare come lo scrittore ricorra spesso a quell'indeterminato colore, per affidarlo a figure femminili solitamente presentate o come donne inquiete (ed è la fase più bassa), o come donne di forte sensualità (la fase più alta).[73] La seconda, nel supporto fornito dalle tradizioni popolari siciliane, così riassunte da Pitrè:

> Il colore estetico siciliano è il bruno; non ricercato il bianco della pelle ed il biondo dei capelli. La donna bianca è sciapita (*grèria*), non inchinevole all'amore, non forte in esso, incapace di commuoversi: proprio il contrario della bruna. Da cui l'antitesi proverbiale: *Scauzza sapurita, bianca dissapita*, e *La niura è cadduisa, la bianca è sdignusa*, ed anche *Quantu vali 'na niura 'ngaddata / Non vali 'na janca addissapita* (Acì). La donna bruna sente l'amore: *Fimmina scura, fimmina amurusa*.[74]

Ed ecco allora, subito a supporto, una nuova annotazione, questa volta riferita all'altro indeterminato della Lupa: il pallore (un colore che ha comunque, e per certi aspetti, della straordinarietà, stante la sua continua esposizione al sole nei momenti più caldi della giornata):

> Viso senza colore, pallido, terreo (*culuri virdi, virdognudi, di terra*),

[73] Brune sono così Nedda, la moglie nelle *Storie del Castello di Trezza*, la Lippa, dell'*Osteria dei "Buoni amici" (Per le vie)*, la figlia dei «viandanti rifiniti», in *Quelli del colèra* (*Vagabondaggio*); la figlia nel *Colèra*, Elena, la Tigre (e Giorgio preferisce le brune) «Irma, la bruna» di *Eros*. E si vedano i seguenti passaggi: «una magnifica bruna - Giorgio avea sempre preferito le brune, quando aveva potuto, e quella era proprio un bel tocco di bruna, la quale prometteva di fare onore alle vesti scollacciate che lo sposo, con un po' d'opposizione della suocera, avea fatto ordinare a Firenze»; (*Tigre reale II*, cit., p. 6; nell'apparato variantistico segnala una originaria incertezza che parlava di «bionda», poi cassata; del resto, in *Tigre reale I*, cit., p. 8, la figura femminile era rappresentata come «bella, di quella bionda e pallida bellezza delle donne del Nord»); e, in *Quelli del colèra*: «la figlia, una bella bruna, la quale doveva averne fatte molte, così giovane com'era [...]. Dei suoi diciotto anni non le erano rimasti altro che due grandi occhi neri, degli occhi scomunicati che vi mangiavano vivo» (in *Opere*, a c. di G. Titusa, cit., p. 919). Per non dire quanto è sottinteso nelle parole della contessa Armandi ad Alberto, in *Eros*, pronunciate con «una provocante ironia negli occhi [...] fra ironica e motteggiatrice [...]: "È vero! Ella è troppo giovane per amare la "bruna"» (ivi, pp. 221-222).

[74] Giuseppe Pitrè, *Opere complete*, vol. 19: *Medicina popolare siciliana*, Barbèra, Firenze, 1949, pp. 42-43.

www.fondazioneverga.it

rivela animo perverso, soprattutto capace di tradire, vendicativo, invido, maledico.[75]

Ed un'altra ancora, riferita invece a quel colore rosso dai rinvii tra infernali e sanguinolenti, suggerito quest'ultimo da verbi come *spolpare* e *mangiare*, sì interessanti gli occhi, ma comunque attinenti alla sfera della bocca, e comunque presente, il rosso, nel momento cruciale del "sacrificio". E annota in proposito Pitré:

> Colore rosso di pelo o di capelli è infido, maligno, iracondo. Rosso fu Giuda; e se rossi, neppure gli animali domestici son buoni.[76]

cui va subito aggiunto l'annotazione relativa alle labbra:

> Le labbra tumide e rosse fanno argomentare troppa sensualità.[77]

Labbra, quelle della Lupa, che peraltro non si aprono molto per parlare, in quanto le sfere che le appartengono sono piuttosto quelle del silenzio e dell'azione.

È, il suo, un moto continuo, un andare e venire (-errare-) che detta lo stesso ritmo del racconto, procedente per grandi folate, e a proposito del quale giustamente Bigazzi ha rilevato la stretta connessione col tema della sensualità.[78]

Quando infatti parla, la Lupa non pare trovarsi molto a suo agio. Se non mostra cedimenti quando si scontra con l'autorità (-No! [...] La casa è mia; non voglio andarmene-: sono due mondi contrastanti che si affrontano con pari equilibrio), è invece determinatamente imperativa con la figlia (-Prendi!-; -Se non lo pigli, ti ammazzo!-; -Taci!-); con Nanni invece la parola diviene il luogo per lei innaturale della richiesta, facendosi ora supplichevole (-La vuoi mia figlia Maricchia?-), ora servizievole (-ti ho portato il vino...-), ora disarmata

[75] Ivi, p. 43.
[76] Ivi, p. 54.
[77] Ivi, p. 77.
[78] R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 34.

(-Ammazzami, [...] ché non me ne importa-), e necessariamente scadendo nella enunciazione espressivamente banale nella manifestazione dei sentimenti: -Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te!-. Insomma, con le parole, la Lupa è fuori dal proprio ambito comunicativo, quasi che il suo linguaggio non sia davvero quello umano (si ricordi la citata variante *bocca* → *gola*), ma piuttosto un altro: quello che ad esempio gli fa da contraltare durante quella pronuncia mielosa, ossia quei -cani [che] uggiolavano per la vasta campagna nera-.

Il fatto è che il linguaggio della Lupa è un linguaggio soprattutto del corpo, e in particolare degli occhi.

E gli *occhi* non per nulla sono il campo onomasiologico per eccellenza, che già con le sue 14 attestazioni (occhio: 1; occhi: 13) si colloca al primo posto tra le occorrenze sostantivali, e che domina la scena ove appunto si passi a considerare tutto quanto attiene all'universo dello sguardo (guardando, guardare, spalancare, veder/e, vedesse, vedeva/no, vedo, fissando, fisso e simili); ed è di una tale pregnanza che – come ha osservato Sarah Zappulla Muscarà – si ripropone quasi naturalmente anche nel dramma, ove fa registrare 40 presenze.[79]

Ma qui il discorso - sempre procedendo a mo' di postilla - porta anche lontano: ben oltre *La Lupa*. Perché - e non so se sia mai stato rilevato - pochi scrittori (anzi, forse nessuno) sono ricorsi, quanto Verga, in modo così sistematico agli *occhi* per definire e determinare in pochi tratti i propri personaggi (e le frequenze decrescenti condotte su ogni singola opera, come pure sull'intero *corpus* verghiano non avrebbero difficoltà a confermare lemma e campo onomasiologico tra i ricorsi più elevati). Determinazioni, quelle condotte attraverso gli occhi, di segno psicologico e non: talora, anche solo referenziali, per marcare le modalità d'azione di questo o quel personaggio. Insomma, davvero in lui, per dirla col Pitré,

[79] -ventuno nel primo atto e diciannove nel secondo, in due forme diverse: *occhi* ha ventisei occorrenze, *occhiate* una-, mentre nell'opera lirica stesa con De Roberto le ventotto occorrenze sono distribuite -otto nel primo atto e venti nel secondo, in tre forme diverse: *occhi* ha ventisei occorrenze, *occhio* una, *occhiata* una- (S. Zappulla Muscarà, *La Lupa*, cit., p. 12).

www.fondazioneverga.it

Gli occhi rivelano quello che si ha dentro: *L'occhi su' li finestri* (o *lu specchiu* o *la sintinedda*) *di lu cori*.[80]

Ed è un principio operativo presente in Verga sin dalle prime prove, praticamente tradotto alla lettera quando ad esempio, nei *Carbonari della montagna*, a proposito di Giustina di San-Gottardo annota: «Nulla più dello sguardo sembra rivelare la fusione, diremo, delle due razze», procedendo di conseguenza a una lunga disamina di quegli «occhi bruni che vi brillano come due carbonchi».[81] E la conclusione della parabola non sarà meno significativa, se si guarda al *Mastro don-Gesualdo* a proposito del quale m'è avvenuto di scrivere, proprio in proposito delle donne del romanzo:

> di esse Verga non si cura tanto di dare una descrizione fisica, quanto una dimensione psicologica, per la quale usa contrappuntisticamente il paesaggio, [... e le] notazioni più insistenti riguardano gli occhi delle tre donne. Gli occhi belli, turchini, dolci, umili e supplichevoli di Bianca (in un solo caso «di brace», quando si ribella a don Gesualdo in difesa della figlia) sono lo specchio di una donna timida, inerte, paurosa, dalla natura struggente e silenziosa; gli occhi castani e dolci di Diodata, «occhi di cane carezzevole e pazienti», simili a due stelle ma anche dolorosi, offrono l'immagine di una silenziosa sottomissione a un padrone profondamente amato e al quale si sente legata da una identica natura terragna e primitiva; Isabella, fanciulla chiusa, impenetrabile e inquieta, è invece delineata con occhi grigi e ostinati, occhi tristi che "celano il segreto di un'ansietà mortale" e che si fanno dolci e lacrimevoli, ma non sottomessi, solo in morte del padre[82].

Così, tra questi estremi compositivi, e qui mi limito a un rapido regesto esemplificativo che peschi qua e là tra le sue opere, ecco allora i «grandi occhi turchini» di Stefano e di Giulia (*Sulle lagune*), di Adele (*Eros*) e di Bianca (*Mastro don-Gesualdo*), gli «occhi piccoli e vivissimi» di Pietro Brusio (*Una peccatrice*), gli «occhi ladri» della Vespa e quelli «gonfi» di Don Michele, quelli «timidi, ma dove ci si vedeva il cuore» di Mena («lucenti» mentre parla con

[80] Ivi, p. 62.

[81] In Giovanni Verga, *I Carbonari della montagna – Sulle lagune*, ed. critica a c. di Rita Verdirame (vol. I dell'Edizione Nazionale), Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, pp. 16 e 59.

[82] Ermanno Paccagnini, *Introduzione* a G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Milano, Fabbri, 1985, p. 10 s.

Alfio) e quelli «buoni buoni» della Nunziata, gli «occhi di lupo affamato» del cavaliere Peperito, sino a quegli «occhi stralunati [...] di barbagianni» che meglio non potrebbero definire Don Ferdinando. La stessa potenza degli occhi non manca di essere richiamata, a partire da quelli di Nata (*Tigre reale*), «febbrili» quanto indimenticabili[83] e soprattutto fascinanti:

> tutti si voltavano a guardarla, uomini e donne, forse per lo strano effetto di quei grandi occhi grigi, quasi verdastri, duri e splendenti come i diamanti della sua corona[84];

né è da meno la protagonista di *Una peccatrice*, consapevole del potere del proprio sguardo:

> Ella gli sorride... e chiude gli occhi come se temesse di fargli perdere la testa seguitando a guardarlo com'ella fa[85]

Un potere di cui gli uomini sono ben coscienti:

> immaginiamoci che per un capriccio, una fantasia, un destino, secondo te, questa donna s'innamori di te; immaginiamoci ch'ella te lo dica, come lo dicono le donne quando vogliono, facendotelo comprendere, cioè, cogli occhi, col gesto, coll'atteggiamento...[86]

Per tornare allora alla novella di *Vita dei campi*, un personaggio come Maricchia non può allora che essere designato da «occhi ardenti di lagrime e di gelosia», a sottolineare sì anche uno scatto ribelle (nel corso del quale «piantava in faccia» gli occhi alla madre: la stessa azione da questa compiuta con Nanni), ma entro una generale condizione di sudditanza e sofferenza. Allo stesso modo Nanni, presente coi suoi occhi più d'una volta, al di là di

[83] «Non ho vista colei che una sola volta, e mi sembra d'averla ancora dinanzi agli occhi [...], mentre [...] mi fissava in volto gli occhi febbrili» (*Tigre reale*, cap. 1, 16).

[84] Ivi, p. 11. Occhi peraltro in linea e col personaggio e con la tradizione popolare siciliana: «Gli occhi verde-gialli più o meno chiari sono così contrari al gusto siciliano, che in dialetto si chiamano: *Occhiu di gatta*, o *occhiu gattu*» (G. Pitrè, *Medicina popolare siciliana*, cit., p. 63).

[85] *Una peccatrice*, cit., p. 64.

[86] *Una peccatrice*, cit., p. 58.

www.fondazioneverga.it

una designazione generica («ho visto la morte cogli occhi»): se li presenta disaggettivati sono connotati comunque da una situazione e funzione passiva, subente quegli occhi che la Lupa gli «piantava in faccia» («fissandolo negli occhi»; «avrebbe voluto strapparsi gli occhi»); la sola volta che si presentano accompagnati da un aggettivo, Verga parla di «occhi imbambolati»: con riferimento diretto al loro essersi appena ripresi dal sonno, ma comunque inquadranti anche sul piano più generale la realtà di personaggio succube (*imbambolato*, spiega infatti il Tommaseo, «si dice degli occhi in cui spuntano le lagrime, siccome accade per ogni minima cosa ne' bambini, che a questo modo dan segno di voler piangere»)[87].

Quanto poi agli occhi della lupa, «neri come il carbone», appunto, e alla loro designazione allegorica, ecco quanto si trova in Pitrè, con significato peraltro perfettamente in linea col personaggio:

> Occhio bellissimo l'occhio nero, specie se nerissimo (*giuittu*) come i capelli: *Avitti l'occhiu niviru giuittu / hai un occhiu niru ca mi fai muriri*.[88]

Occhi quindi come strumento della seduzione. E di una brama di possesso eslege costantemente scandida dal loro abbinamento con verbi di volontà e voracità. Ne consegue anche la necessità di considerare la valenza antifrastica dell'universo dello sguardo nella *Lupa*: in quanto tale universo, unitamente al ricordato repertorio accaparrativo-volitivo, si riversa immediatamente nel suo contrario rappresentato dall'accecamento non solo della ragione o del bene, ma anche di ogni regola sociale, sì che per tale via Verga giunge alla dotazione di eccezionalità del personaggio, il cui stesso *status* sociale suona anomalo. Di qui, per conseguenza, anche la "normalità", per lei, della relazione incestuosa.

Del resto tutti e tre i personaggi principali si presentano con caratteristiche anomale. Lo stesso Nanni vive una condizione di anomalia: normale quanto a universo economico, con conseguente voglia di possesso su cui peraltro

[87] Tommaseo-Bellini, cit., vol. 9, p. 687.

[88] G. Pitrè, *Medicina popolare siciliana*, cit., p. 63. Subito dopo Pitrè riporta i versi iniziali degli *Occhi* del Meli: «Ucchiuzzi niuri, / si taliati / faciti cadiri / casi e citati».

gioca la stessa Lupa per accaparrarselo (in una dimensione economica da baratto),[89] il contratto matrimoniale sulla dote lo conduce direttamente, senza interventi parentali; mai nella novella un cenno a tale ambito; gli interventi di dissuasione dal suo legame colla Lupa avvengono ad opera delle diverse autorità, senza nessuna presenza delle famiglie di origine. E, inoltre, ha in sé il marchio dell'allontanamento dei valori di chi è stato lontano dalla comunità. «Un bel giovane che era tornato da soldato», dice di lui Verga. Ed è annotazione significativa ove si guardi a quanto incida l'associazione a tale realtà anche in altri racconti dello scrittore; una condizione efficacemente riassunta, in negativo, da Salomone-Marino quando scrive - riferendosi peraltro proprio al 1879 come anno di svolta della civiltà contadina siciliana:

> Io prediligo i contadini [...]. Non giunti ancora, o sfiorati appena dall'influsso modificatore della civiltà, sono rozzi, sono superstiziosi, gli è vero; ma, non attossicati peranco dall'alito corruttore che logora oggi le viscere delle plebi cittadine. [...] Intendiamoci, io parlo de' contadini del vecchio stampo, de' quali la generazione già declina e fra pochi anni sarà invano cercata. I nuovi non fanno al caso nostro: la indispensabile coscrizione ce li restituisce più svelti, più saputi, più civili, ma insieme con un fardello di ambiziose e indigeste e corrotte idee.[90]

E proprio tale annotazione di Salomone-Marino mi pare possa aiutare a comprendere meglio la più significativa delle correzioni che Verga introduce nella edizione 1897 di *Vita dei campi*. «Vitella», si leggeva nella *princeps* con riferimento a Maricchia. Ma «vitella» è termine (qui metaforico: visto che «vitedda» sta per «ragazza, giovane») che si inscrive nel linguaggio della natura; al contrario «zitella», lemma che subentra nella *ne varietur*,

[89] Bigazzi (*Su Verga novellere*, cit. p. 32) sottolinea in proposito il «solito scontro fra il linguaggio dei sentimenti e quello dell'economia» sotteso al racconto.

[90] Salvatore Salomone Marino, *Costumi ed usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, 1897 (cito dalla anastatica Forni, Bologna, 1984, p. 1). A proposito della denuncia di tale nuova situazione del contadino che «veniva insensibilmente mutando le abitudini della vita e i costumi e l'indole» (p. 361) e che alla data di fine secolo ormai «ha in gran parte perduta la fisionomia propria, e le abitudini e le costumanze e le idee de' suoi padri, che fino a ieri conservava geloso e seguiva riverente» (pp. 361-362), Marino ricorda appunto di averla espressa sul «Giornale di Sicilia» in data 12 luglio 1879.

www.fondazioneverga.it

appartiene al lessico della civilizzazione e dei rapporti istituzionali: ossia quel tipo di linguaggio che ormai è più proprio a chi – come il Nanni che torna da soldato, si confessa e comunica e così via –, appartiene ormai all'universo "più saputo e civile". Con una postilla: che alla correzione *vitella* →*zitella* (come del resto era avvenuto nella variante *giovane-ragazzo* riferita a Nanni) non è probabilmente estranea la traduzione teatrale, qui col suo più volgare «Datemi vostra figlia ch'è carne fresca invece»; specie se si considerano da un lato le date (1895/96 per il dramma; 1897 per la *ne varietur*), e dall'altro un proverbio «S' 'un è bedda, è zitedda - s' un è bella, è vitella», con relativa chiosa di Pitrè: «Cioè è tenera come la carne di vitella»).[31]

Non diversa è la condizione delle due donne, a proposito delle quali il solo riferimento familiare maschile è di tipo naturale, e riporta tutto alla dimensione puramente biologica: per la ragazza si parla cioè solamente di «padre». Mai compaiono nel racconto termini propri e legali come moglie, marito o vedova; e del resto quanto alle sostanze, il riferimento alla dote è quasi da separazione dei beni: «Essa ha la roba *di suo padre*, e dippiù io le do *la mia casa*». Sicché anche in tale ambito Verga si trova ad operare ambiguamente, ulteriormente slegandole dall'universo civile: un ambito, meglio, una dimensione di naturalità animale, in cui a un certo momento si

[31] G. Pitrè, *proverbi siciliani*, II, p. 118. Una correzione, questa, non intesa da Ragonese, se accusa Verga di non intendere «il "sapore terragno" dell'immagine che si viene a perdere nella correzione»; quando è invece vero il contrario: essendo proprio una intrinseca lettura dei significati a dettare la variante. Quanto poi al ruolo di ponte costituito dalla traduzione drammatica per la variante riferita a Nanni, eccone la sequenza: *bel ragazzo (Vita dei campi)* → *bel giovane* (dramma) → *bel giovane (Vita dei campi 1897)*; a questo ponte inscriverei pure il passaggio *colui* →*lui*, stante una scelta che opta per una espressione meno letteraria e più parlata; una implicita conferma poi a tale ruolo di ponte costituito dal dramma, la rinvengo nelle datazioni proposte da Carla Riccardi nella sua *Introduzione* all'edizione critica di *Vita dei campi* (Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987, p. XXXIX), che fa risalire «la rielaborazione delle novelle [...] quasi interamente durante la fase di rilettura sulle bozze», a fine 1896. Quanto alle altre varianti tra *princeps* e *ne varietur*, sono soprattutto interpuntive e grafiche, e comunque di basso livello sul piano dei significati, se si esclude la variante *tempo* →*giorno* («E meglio sarebbe stato per lui che fosse morto in quel giorno») ove la sostituzione non è solo più precisa, come scrive Ragonese (p. 244), ma conferisce alla maledizione una maggior stentorietà e forza esecutiva. Ecco comunque gli interventi: *ulive* → *olive*; *in qua e il là* → *di qua e di là*; *fra* → *tra*; *venire* → *venire avvi*; *quando* → *allorchè*; *dalle* → *delle*; *della galera* → *sin della galera*; *però* → *invece*.

trova assunta la stessa Maricchia quando opera, da «lupacchiotta», in difesa del suo compagno.

In tale completa areferenzialità della Lupa al sociale – e un ulteriore elemento è dato da quel suo «lavorare cogli uomini, proprio come un uomo»[32] – diviene persino improprio utilizzare termini come immoralità e simili, dalla prospettiva della protagonista. Tali termini si danno semmai solo nella prospettiva dei due narratori (soprattutto del narratore interno), stante la ambiguità del narratore-Verga che pure tale condizione di eslege, dai tratti quasi archetipici, ha puntualmente costruito, confortandola con tratti anche «eroici». Si tratta di una costruzione che incontra singolari assonanze con realtà antropologiche primitive oggetto di studio di tale disciplina, come ad esempio – e l'avvertenza che non si vuole operare qui di sovrapposizioni è d'obbligo – il *mito degli indiani tatuyo*, una tribù del *nord-ovest della foresta amazzonica*, analizzato da Patrice Bidou nel saggio *A proposito dell'incesto e della morte*. Tra queste popolazioni, ricorda Bidou,

> Trasgredire le norme non può che corrispondere a un comportamento mortifero o alla follia. Infatti, nel sistema tatuyo, l'immoralità al limite non è possibile, salvo che nel caso delle donne, [...] e un personaggio come Luna, segnato dall'incesto, che si presentasse senza vergogna in pieno giorno, non potrebbe essere pensato come immorale – ciò significherebbe l'innesco di un sistema che a termine può solo significare la morte della società –, ma come pazzo. I Tatuyo esprimono questo con una parola, *royêti*, che vuol dire rovinare, deteriorare le cose, le persone, il mondo: l'idea fondamentale essendo ogni volta quella del *guasto*. [...] Luna si comporta come uno che ha la mente in disordine, da cui consegue un disordine che a termine porta alla morte. Allorché si domanda ai Tatuyo: «Cosa significa commettere incesto?» (bisogna naturalmente che la domanda sia posta in modo diverso, non fosse altro che perché non c'è una parola in tatuyo per designare l'incesto), costantemente vengono date due risposte:
> – comportarsi ("fare") come i cani;
> – fare «persone mescolate», o «mescolare le persone».

Ove, precisa l'autore, umani, pesci, animali della foresta, piante stelle sono considerati dai tatuyo "persone", ovvero come «tutti esseri

[32] Nel manoscritto il passo era ulteriormente accentuato, facendo seguire alle varie azioni un «trapiantare covoni senza stancarsi mai».

www.fondazioneverga.it

fondamentalmente della stessa natura (pezzi staccatisi dal sole primordiale)», mentre i cani non sono considerati come "persone". Sicché

> «Fare come i cani» traduce principalmente l'idea di comportarsi in modo disordinato e senza regole (soprattutto a livello sessuale). [...] «fare persone mescolate», ci fornisce la chiave del meccanismo secondo il quale il disordine specifico causato dalla trasgressione della proibizione dell'incesto mette in pericolo la società e a termine porta alla sua distruzione»[93].

In sostanza, il concetto di incesto viene ad esistere in quanto un forte desiderio, una pulsione sessuale si incrocia con una struttura (nel caso della famiglia, una struttura di carattere sociale), facendone dalla combinazione del dato socio-culturale con quello profondamente naturale una conseguenza deterministicamente preannunciata: la regola prima dell'esistenza di una società è infatti l'obbligo categorico di regolarizzare le pulsioni. Di qui l'equazione esemplificata da Bidou in un più che consequenziale

> incesto → morte (=l'incesto comporta o significa la morte)[94].

Che è poi la definizione del naturale approdo della vicenda della Lupa sulla base di quanto enunciato dallo stesso Verga sul modo di farsi del racconto: *date le premesse... l'opera d'arte si fa da sé*. E qui le premesse consistevano appunto nel disturbo "alla quiete morale pubblica" da parte della pulsione, regolarizzate narrativamente attraverso un andamento che potremmo davvero ripercorrere attraverso le pratiche inquisitoriali: anche

[93] Patrice Bidou, *A proposito dell'incesto e della morte. Un mito degli indiani tatuyo del nord-ovest dell'Amazzonia*, in AA.VV., *La funzione simbolica, Saggi di antropologia*, a cura di Michel Izard e Pierre Smith, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 118-119, 120.

[94] Ivi, p. 114. Del resto, anche a livello di civilizzazione l'incesto viene individuato come colpa su cui si può "caricare" la condanna e, di conseguenza, la pena. Scriveva Y recensendo su «Il Conciliatore», n. 93 *De l'Économie publique et turale des Celtes, des Germains, etc.* di L. Regnier: «Da un lato il fratricida o simile colpevole non aveva altra penitenza che un pellegrinaggio, certamente perchè l'espiazione principale era convertita in un prezzo da sborsarsi alla chiesa; dall'altro la pena d'incesto era portata fino al settimo grado per moltiplicare i prezzi delle dispense» (p. 378; cito dalla anastatica edita a cura del Monte di Credito su Pegno di Milano-Banca del Monte di Milano, Bologna, Forni, 1980).

perché non va dimenticato il forte controllo sociale esercitato dalla Istituzione Chiesa attraverso il sacramento della confessione (controllo penitenziale-punitivo verso chi, come Nanni, ne è addentro; persecutivo verso chi, come la Lupa, ne è fuori), anche su questo particolare aspetto del rapporto sessuale, come testimoniano i citati confessionali editi da Branciforti.[95] Perché prima di giungere alla sentenza-esecuzione sacrificale e purificatrice, si passa attraverso le diverse vie proprie di ogni contrapposizione di poteri, ma con un potere che possiede la forza materiale per il ripristino dell'ordine: si va così dalla denunzia (Maricchia), al richiamo ai due rei, alla ammonizione, al perdono di uno dei due con pubblica penitenza, alla minaccia di condanna del relapso (ossia Nanni), alla estinzione della causa prima del peccato attraverso un rito sacrificale-inquisitorio, addirittura – si potrebbe aggiungere – con una possibile lettura dell'altra faccia dell'esecuzione, ossia di una sua visione *ex parte inquisiti*, ciò che avallerebbe la tesi di Russo che parla di una accettazione da parte della lupa di «tutte le tragiche conseguenze del suo peccare, con una calma eroica, quasi con la serenità di chi affronta un martirio».[96]

Per questo fa sorridere quanto scriveva in proposito Guy Dumas riferendosi alla conclusione della novella, rimproverando di forzatura interpretativa chi parlava di morte della Lupa, non dandosi da alcuna parte

[95] Si veda il procedere per gradi sempre più alti in *Confessionale II*: «*Tercium peccatum est luxuria*. Si fornicasti solutu cum soluta. Si fachisti adulteriu. Si peccasti in strupu. Si violasti virgini. Si fachisti incestu. Si carnalmenti canuxisti parenti et in chi gradu» (F. Branciforti, *Regole, costituzioni, confessionali, rituali*, cit., pp. 135-136); e in *Confessionale III* (con domande poi ripetute, con riferimento all'altro sesso): «*Sextum preceptum*. Hai cascatu carnalmenti cum qualchi persuna? Dimi li condiccioni. Fu maritata? Fu cactiva? Fu virgini? Fu tua figloza? Fu tua cummari? Fu tua parenti?» (pp. 158, 160). Sul problema in generale si veda anche John Bossy, *Dalla comunità all'individuo. Per una storia sociale dei sacramenti nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 1998, firma la prefazione Adriano Prosperi che s'era interessato della situazione italiana nella parte seconda, *Il confessionale*, del suo *I tribunali della coscienza*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 210-548.

[96] L. Russo, *Verga romanziere e novelliere*, cit., p. 86. Ed è forse su tale linea, che legge la Lupa come «prima vittima» della sua propria passione, che Ragonese ritiene che «il suo sacrificio finale la redime completamente e proprio esso l'innalza definitivamente nel regno dell'arte» (cfr. Gaetano Ragonese, *Interpretazione del Verga* cit., p. 169); ma con simili espressioni mi pare che la critica tenda però ormai a spostarsi fuori ed oltre il testo stesso.

«la démonstration du fait matériel de l'assassinat»[97]. Era così evidente ed intrinseca la soluzione[98], che un attore come Grasso doveva persino forzarla guittescamente per risolvere diversamente il problema:

> Il Grasso si permette di travisare il finale così che tutta la commedia diventa barocca ed assurda. Non è più la passione cieca, carnale, brutale anche se volete, ma quasi fatale della Lupa, che dà la figlia a Nanni non per turpe mercimonio, ma perché egli la vuole, ed essa non sa resistere alla sua volontà, carne della sua carne, che arde e si consuma e soffre della sua passione, e si pente del suo peccato, sinceramente, ma non può divellersene, e torna a lui, e lo avvince così nel suo spasimo che egli ne è vinto pure, e sempre, e per sottrarsene non sa far altro che ucciderla. Invece il Grasso lo fa cadere di nuovo nelle braccia di lei, all'ultimo - figuratevi![99]

È, la tesi di Dumas, un tale controsenso interpretativo, che non meriterebbe neppure di parlarne, bastando a rimuoverla il dato di cronaca da cui ha preso spunto la novella (e le parole di Capuana), e ancor più quanto ne scriveva Verga; non fosse che essa sollecita a render conto di varianti presenti negli scartafacci elaborativi della novella, relativi alla acquisizione di forma della memorabile chiusa, in cui Verga decide, volutamente, anziché descriverlo, di fantasmizzare quell'atto, così rinviandolo con più forza al ricordato universo sacrificale-riparatore (analoga situazione riproporrà in *Cavalleria rusticana*) e, a maggior ragione, situandolo in una dimensione rapportabile oltre la componente incestuosa con quanto essa presuppone di incesto-morte, per localizzarlo nell'universo liberatorio-sacrificale-punitivo della realtà dai connotati stregonici della Lupa. Questa dunque la celebre stesura finale:

> Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. *La Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. - Ah! malanno all'anima vostra! balbettò Nanni.

Una enunciazione di lineare semplicità, bilicata sul perno di quel «luccicava al sole» della scure che accentra in sé la pienezza di significato di quanto sta avvenendo.[100] Una enunciazione inizialmente più squilibrata, in quanto assai più fortemente, anzi, eccessivamente permeata dell'idea del sangue, in prima stesura: comportando caratteri che potremmo dire cruentemente simbolico-appendicistico e, con quel «petto anelante», anche stereotipati. Quel «in mezzo a' seminati verdi» conosceva infatti una accentuatazione coloristico-sanguigno, dandosi come: «in mezzo al seminato verde sparso di papaveri rossi»; ove Verga si trovava ad aver inserito un colore peraltro già presente pochissime righe avanti, ove il personaggio era ulteriormente marcato:

seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi,	(con le mani piene di fasci) di papaveri rossi col petto anelante,

Una seconda correzione riguarda il luogo da cui è ripresa la scure. «Dall'olmo» recita la lezione finale, che così sostituisce un assai meno naturalistico «dal capezzale», di certo comunque eccessivamente pieno di significati, col suo rinvio a un "nido" e all'insieme di immagini sacre che quel luogo si trova a designare nelle descrizioni che delle case di campagna della Sicilia offrono gli studiosi.[101] Eppure, anche la lezione «dall'olmo» si presenta di non poco interesse se si guarda da un lato al Tommaseo-Bellini e dall'altro agli interventi verghiani. «Lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo», si legge dunque nella lezione conclusiva. Ma in prima battuta

---

[97] Si veda Guy Dumas, *A propos de la fin de la "Lupa" de Giovanni Verga*, in «Revue des études italiennes», Paris, VII, 1960, pp. 241-249 (citazione a p. 242).

[98] Annotava Filippi, nella citata recensione: «Quasi tutte le novelle finiscono col sangue: se la coltellata non è proprio data, si vede il coltello che luccica e si capisce come la va a finire».

[99] Giovanni Verga, *Lettere al suo traduttore* cit., p. 245; lettera del 29 gennaio 1908.

[100] Annota Tellini a proposito del *luccicava* e richiamando situazioni analoghe di *Jeli il pastore* e dei *Malavoglia*: «stilema denotativo e descrittivo, cui si associa spesso in Verga una connotazione tragica, quasi un presentimento di sventura» (Giovanni Verga, *Opere*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1988, p. 1484).

[101] Ad esempio Salomone Marino (p. 24): «In capo al letto è inchiodato il capizzali, cioè il Crocefisso e Maria Addolorata, la palma benedetta, e qualche reliquiario». Combaciano con tale descrizione i vari dizionari, dal Pasqualino (I, pp. 252-253), al Traina (p. 157), al Mortillaro (p. 185)

vigna e olmo non comparivano, lasciando spazio a una realtà più casalinga e dimessa: «lasciò di sarchiare le fave dell'orto, e andò a prendere la scure dal camino [poi: dal capezzale]». Ora la correzione non è di poco conto, tanto più se si considera che, in una prospettiva realistica, deve essere sottolineato che l'olmo è presenza non così facilmente registrabile in Sicilia, e a maggior ragione nella zona catanese dell'isola.[102] Di qui non solo l'elevatezza della cifra simbolica conferita al testo, ma anzi la possibilità, e addirittura la necessità, di una sua lettura quale moralità conclusiva nel segno della unità familiare. *Vigna* e *olmo* non sono infatti presenze casuali: così almeno suggerisce il Tommaseo che, alla voce *Olmo*, registra un significato «quasi prov.» a commento del v. 32 della quinta *Egloga* virgiliana che suona: «La vite e l'olmo, simbolo del consorzio coniugale». Ciò che rafforza vieppiù il successivo passo del racconto concludente nell'esclamazione:

- Ah! malanno all'anima vostra! balbettò Nanni.	- Ah! malanno all'anima vostra! balbettò Nanni levando [*sottoscritto*: fend<endo>] la scure.

A questo punto la soppressione dell'atto stesso – un atto di forza sia con «levando» che col più marcato «fendendo» – anziché stemperare, al contrario conferisce valenza esemplare al dramma implicito nel gesto: con le parole che hanno in sé la forza della condanna morale e religiosa (*malanno, anima*), ma anche al tono della pronuncia, quasi contrastante con esse e col gesto stesso: quel segno a un tempo di forza e di debolezza, di obbligo (sociale) e di quasi non volontà personale che ancora una volta subisce l'estrema fascinazione di quell'incedere con fierezza, denunciata dal *balbettò*.

[102] Si veda in proposito L. Pedrotti-G. Gabri, *Albert, Dendrologia italica*, Trento, Museo Tridentino di Scienze naturali, 1976, pp. 395-405; in particolare le pp. 398-401 dedicate all'Ulmus minor o Olmo campestre, il cui areale, per quanto concerne la Sicilia, comprende solo la striscia a nord e che «ha una particolarissima importanza come tutore vivo per la viticoltura, come in Emilia, Romagna e Marche». A sottolineare la costruzione simbolica sta inoltre il particolare che, anche ove se ne rilevi la presenza, «en Sicile, on lie parfois le tronc du figuier avec des brainches d'orme, parce que l'on croit ainsi empêcher les premières figues de tomber avant qu'elles soient mûres», secondo Angelo De Gubernatis, *La Mythologie des plantes ou Les légendes du règne végétal*. Tome second: *Botanique spéciale*, Milano, Arché, 1976, anastatica dell'ed. parigina del 1882, p. 270.

* * *

Col che si torna al problema dell'ambiguità della novella: e della condizione del narratore Verga costrittivamente omogenea a quella del narratore interno (la morale borghese, ben espressa quanto a istituto familiare dall'atto siglato col commento di Tommaseo), ma miticamente attratta dal personaggio: in una condizione insomma da Nanni, ossia tra fascino e costrizione, con il di più di una tacita *pietas*.[103] Del resto, lo aveva detto privatamente a Filippi che il problema del narratore non è tanto quello di non avere sentimenti, quanto piuttosto di non mostrarli. Da qui, da questa conclusione catartica che vede "il cattivo" servito di una giusta espiazione sacrificale, procede spesso quindi la lettura della *Lupa* anche come "dramma borghese". Un dramma che sembra però pare non poter avvenire fuori d'un ambito intriso di naturalità e primitività, nonostante i salotti e la buona società non manchino di proprie «lupe» e «tigri». Ma se il problema non è più il gioco di società dell'adulterio ma l'incesto, rischio non se ne dà, perché la società l'ha esorcizzato. Al pari dello stesso Verga quando si trova a ricostruire una tematica analoga in altro ambiente, mentre intanto proprio l'ambito contadino diviene nelle mani di altri autori luogo d'azione di tante piccole lupe.[104] La riprova è nella raccolta *I racconti del capitano d'Arce*, e precisamente nel racconto *Dramma intimo*,[105] costruito a specchio della *Lupa*, in cui davvero

[103] Tommaseo-Bellini, cit., 13, p. 202. Annota A. De Gubernatis: «L'orme est devenu ainsi, en quelque sorte, un arbre prophétique comme le chêne. Sur la place des villages, on voit souvent un orme au lieu d'un chêne, et on rendait autrefois justice sous l'orme, tout aussi bien que sous le chêne. [...] les anciens considéraient l'orme comme un arbre funéraire, à ce que l'on prétende, parce qu'il ne produit aucun fruit; mais, je suppose à cause de sa longévité et de la facilité avec laquelle il se multiplie. On sait que, dans Catulle, l'orme représente le mari, et le vigne la femme» (*ibidem*).

[104] Anche la Zappulla Muscarà parla di «compatta novella, percorsa da una sotterranea umanità» (*La Lupa*, cit., p. 10).

[105] «Piccole lupe» perché l'epicità di Verga è inarrivabile nei tanti calchi subito fioriti. Perché, come sempre in tali situazioni – e lo insegnano, ad esempio, gli infiniti colori operati su Manzoni dai tanti imitatori dei *Promessi sposi*, pronti a sottrargli un personaggio, un paesaggio, uno scorcio, ma incapaci di attingere a quella sua eticità e religiosità –, i prelievi paiono fatti apposta per ricalcare la forma, non certo lo spirito. E nel caso della *Lupa* tutto ciò accade da subito e in diverse forme. Non è certo qui il caso di offrire un regesto di tali "lupacchiotte", anche se qualche sguardo intorno lo si può dare, a seguire i modi della fortuna

pare di assistere a una situazione definibile come "Lupa rovesciata", ambientata sul palcoscenico d'un buon salotto borghese. Una volta spostato il dramma all'interno della civiltà, scattano le precise vigenti leggi sociali, più o meno ipocritamente osservate, e il triangolo deve necessariamente, deterministicamente prendere soluzioni diverse. Sicché se *L'amante di*

del racconto verghiano. In ambito siciliano si muove ad esempio Enrico Onufrio, con quei suoi racconti offerti al lettore come trascrizioni di leggende, tradizioni popolari e costumi, raccolti dalle «ciarle delle comari» (*La Gastima*, in *La Spagna d'Apelle*, Milano, Quadrio, 1882, p. 7). Qui un accostamento alla Lupa lo si può ad esempio rinvenire nella fierezza della boscaiola Marta, anche se il suo stato di lucida follia porta l'autore a calcare eccessivamente la mano verso il mostruoso morale. Li vicino, in terra calabra, si muove invece Nicola Misasi, che percorre a sua volta la strada dell'atavismo narrativo caricandolo di sopravvivenze romantiche. Anche qui qualche traccia della Lupa resta: in quella *Capanna di carbonaio* (dalla raccolta *In Magna Silva*) in cui si muove «quella strega della Giovanna». Misasi però sviluppa soprattutto la caratteristica di maleficità sprigionantesi dalla donna, descritta come «giovane e rusticamente bella; seno ampio e turgido, spalle larghe, fianchi rigogliosi; sul collo grassoccio e bianco una collana di corallo rosso» e che, quando guarda 'Ntoni, il giovane garzone del marito, lo fa «con gli occhi accesi e la bocca, rossa e tumida, semiaperta». Un racconto che, stante la dimensione lussuriosa della donna, sfocerà - conclusione analoga alla *Lupa* - in una morte punitiva: addirittura tramite rogo, che 'Ntoni, «come un demente», appiccherà alla capanna in cui Giovanna si trova al grido di «Ah, strega maledetta!» (Nicola Misasi, *Pagine calabresi*, a cura di Lina Iannuzzi, Cappelli, Bologna, 1969, p. 108). Ma è in terra d'Abruzzo che le lupe si affacciano più numerose. Con Domenico Ciampoli, ad esempio: che a quella composizione verghiana ricorre per diverse sue composizioni, soffermandowisi in particolare quando deve costruire la donna in *Sylvanus*. E poi D'Annunzio. Che è davvero un esempio di come la lupa faccia scuola, ma anche di come ce se ne possa distaccare. Il primo caso è rappresentato dal giovanile *Fior d'acqua morta* (*Bozzetto paludano*), edito nel 1935 da Giuseppe Fatini in *Il Cigno e la Cicogna* (Firenze, La Nuova Italia): un brevissimo testo d'un D'Annunzio diciassettenne platealmente ricalcato sulla novella di Verga, come ben testimoniano l'*incipit* («Pallida, pallida; [...] con du' occhi grandi neri neri, parean more; con le labbra accese e il petto prepotente; alta, snella, diritta: la chiamavano *la Serpe*»), il suo muoversi «sotto il solleone fiammeggiante», con i giovanotti che «si rizzavan su da' solchi e le ficcavano addosso gli occhi pieni di desiderio», la corte spietata a Tonio cui ficca addosso que' du' occhi che parean carboni accesi» e verso il quale «s'avanzava al solito canticchiando, con un mazzo di papaveri rossi in mano», sino alla cruenta conclusione del ritrovamento del corpo di lei «con una piccola ferita rossa cerchiata di pavonazzo su la nuca» (pp. 329-331). Quando invece tratti del modello si ripropongono in *Terra Vergine* (Fiora della novella che dà il titolo alla raccolta; La Gatta della novella omonima; soprattutto la Zarra di *Delfino*, in cui entrano anche tratti di Rosso Malpelo), appaiono già sensualizzati, e non senza un dato curioso: in *Campane*, La Lupa è non più persona o animale ma un oggetto: una campana. Con tratti però fortemente metamorfosizzati e distintivi, da «bella e terribile fiera»: «la larga bocca», il «lungo ululo», «mostro pazzo di collera o d'amore», la «forza prepotente» (cfr. G. D'Annunzio, *Tutte le novelle*, a c. di Annamaria Andreoli e Marina de Marco, Milano, Mondadori, 1992, pp. 26-31).

Gramigna può costituire con *La Lupa* un dittico per similitudine, *Dramma intimo* si dà come dittico *e contrario* e a distanza. Analoga (o per molti versi simile) è la situazione: una madre vedova, Anna Orlandi, innamorata di Roberto; la figlia Bice che silenziosamente si innamora di lui e, avendo inteso il rapporto tra Anna e Roberto e la conseguente impossibilità di attrarlo a sé, va deperendo sino al rischio di morte per la convergenza di cause fisiche e psicologiche. Senonché la riscrittura trasferisce il dramma nel mondo borghese, ove contano convenzioni e posizione; tanto più che si tratta di un mondo borghese comunque moralmente retto (Anna e Roberto «erano entrambi due cuori onesti e leali nel significato mondano della parola, nel senso di esser sinceri in ogni loro atto»). Di conseguenza, alla volitività si sostituisce l'abnegazione materna: Anna (che, al contrario della Lupa passa «le mattinate in chiesa a salvarsi l'anima e a perdere il corpo») rinuncia a Roberto, l'uomo che ama, per darlo in marito alla figlia Bice, che rifiorisce; e a differenza della Lupa, decide di non interferire nella vita della coppia («la contessa Anna passò due settimane in casa della figlia dove si sentiva estranea»), e si allontana dalla loro casa, sino a quando, di lì a poco, in solitudine «si confessa, si comunica e muore con le mani in croce».

A differenza del narratore Verga, nessun dubbio esisteva invece su quel finale cruento da parte del narratore interno: una conclusione implicita nella sua visione del mondo, fatta continuamente filtrare e montare nel corso della novella. Molti i segni della presenza di quell'aedo, singolo o corale, ma sempre giudice e omologo alla conclusione: attraverso precisazioni, avverbi, incisi, commenti, similitudini, gestualità enunciate, lineette che marcano la sospensione della pronuncia per darle maggior forza (si pensi solo a quel «da nulla»), certe enunciazioni ripetitive («manipolo su manipoli, covoni su covoni» - «senza..., senza..., senza...»; «mieteva e mieteva»), la stessa costruzione teatralmente a specchio del racconto, con quegli occhi in scena a divorare. Un rapido regesto di spie della sua presenza, procedendo per successioni di apparizione e non per raggruppamenti, fa registrare «soltanto», «da bruna», «al villaggio» [quasi a marcare una estraneità], «*quell'*andare», «occhi *grandi così*», «che *vi* mangiavano», «occhi *da satanass*», «Per fortuna», «Mariechia, *poveretta, buona e brava ragazza*» (aggettivi che dichiarano la scelta di campo del narratore), «la sua *bella* roba nel cassettone e la sua *buona* terra al sole», «ma proprio quello che si dice...», «la gente andava dicendo che il diavolo quando invecchia si fa eremita», «occhi *da spiritata*», «proprio come fosse un uomo [...] fosse stato...», «*In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona*» (con la ricordata triplice distribuzione delle parti nella sua

pronuncia: tra enunciazione referenziale, quotidianità, rinvio allegorico a quanto già detto circa il suo significato, e loro difensiva appropriazione da parte di Nanni), «se ne andava *infatti*», «come un lupacchiotta anch'essa», «ogni volta», «e ci andò *davvero* [...] come una pazza, perché *adesso*...».

Ma c'è un punto quanto mai significativo e della sua presenza e del preannuncio della conclusiva condanna. Si tratta d'un passaggio mediano, che acquista maggior forza proprio dalla situazione drammatica che vede Nanni sul punto di soccombere a causa del mulo e poi riprendersi, quasi miracolisticamente, grazie all'intervento del conforto religioso: un Nanni che subito ricade nella colpa, così divenendo spergiuro non più davanti alla moglie Maricchia, quanto invece davanti a Dio. Ed ecco allora la terribile espressione del narratore: terribile – e non invece di «augurio» dettato da «simpatia generale» come scrive Bigazzi[116] – proprio perché ripresa non più dalla scuola dei proverbi, ma da scuola più alta e sacra.

> E meglio sarebbe stato per lui che fosse morto in quel giorno, prima che il diavolo tornasse a tentarlo e a ficcarglisi nell'anima e nel corpo quando fu guarito....
>
> Una espressione accentuata nella sua sentenziosità dalla disposizione stessa dell'avverbio avanti il verbo («meglio sarebbe stato», e non il più comune e parlato «sarebbe stato meglio») a ulteriormente marcare la ieraticità del dire.

Una espressione-sentenza che il coro narratore enuncia in un misto di rabbia e desolazione. Ed è espressione alta e, anzi, sacra perché ricalcata su

[116] Edito per la prima volte sull'«Illustrazione italiana» del 7 e 14 gennaio 1883 con titolo *I drammi ignoti* e subito accolto nel volume *Drammi intimi*, Roma, Sommaruga, 1884 (si veda in proposito l'edizione critica curata da Gabriella Alfieri per l'Edizione Nazionale, Le Monnier, Firenze, 1987). Le citazioni successive provengono invece dall'edizione definitiva accolta nei *Ricordi del capitano d'Arce*, Milano, Treves, 1891 (e precisamente dal volume XIX dell'Edizione Nazionale approntato in edizione critica da Stefano Rapisarda, rispettivamente pp. 81, 83, 87, 91). Di una tradizione comica dell'intreccio incestuoso (che direi però in una tradizione propria della novellistica che ha il proprio fondamento in Boccaccio) dà notizia Lorenzo Greco (*Dubbiosi disiri. Famiglia ed amori proibiti nella narrativa italiana fra '800 e '900*, Pisa, Giardini, 1984) ricordando *Il riesame* di Francesco Lanza (*Mimi siciliani*, ora con introduzione di Italo Calvino, Palermo, Sellerio, 1971, pp. 134-136).

uno dei passi evangelici più duri, qui riespressi con la forza di una condanna e di un invio ad esecuzione. Un *utinam* sapienziale, quello dei passi evangelici, tra i più terribili messi in bocca a Gesù Cristo dai sinottici, nei quali torna per due volte:

– In *Matteo, XVIII, 6*: «qui autem scandalizaverit unum de pusillis istis qui in me credunt *expedit ei ut suspendatur mola asinaria in collo eius et demergatur in profundum maris*»;

– e, con dizione ancor più strettamente calzante, in *Marco, IX, 41*: «et quisquis scandalizaverit unum ex his pusillis credentibus in me *bonum est ei magis si circumdaretur mola asinaria collo eius et in mare mitteretur*».

Una esecuzione annunciata, quindi: una condanna pronunciata su Nanni, cui Nanni si può sottrarre solo estinguendo la matrice primaria del suo peccato e della sua colpa, secondo riti ancestrali. Una citazione, infine, che non solo porta a cifra altissima la novella, ma ne fa quasi un dramma da Sacra Rappresentazione: di esemplare epicità.

[117] R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, cit., p. 19. In tal senso va aggiunto che l'espressione presente nella *Lupa* suona ben diversa anche da quelle presenti in altre opere (*Nedda*: «Oh benedette voi che siete morte!»; *Fantasticheria*: «Miglior sorte toccò a quelli che morirono» e «Meglio per loro che son morti»; *Conforti* di *Per le vie*: «Almeno quelli non tribolavano più»; *Mastro-don Gesualdo*: «Beato quel poveretto che adesso è tranquillo, sottoterra!...»), cui invece l'associa Tellini (*Opere*, cit., p. 1473), richiamando quale fonte biblica *Ecclesiastico* XXX, 17 («melior est mors, quam vita amara») e suo relativo riscontro nella saggezza popolare dei proverbi («Megghiu mortu, ca malu vivu - Megghiu morir chi malu campari»). Si tratta di similitudine solo apparente, in quanto profondamente diverso risulta il tono maledettistico, nella *Lupa*, fatalistico altrove.

www.fondazioneverga.it

DAVIDE CONRIERI

LETTURA DI *NEDDA**

1. La storia di Nedda, così com'è raccontata da Verga, si svolge in circa quindici mesi. Gli indicatori cronologici che vi compaiono consentono questa valutazione della sua durata complessiva; e consentono anche di definire con buona approssimazione gli aspetti temporali degli spezzoni narrativi attraverso la successione dei quali essa si viene componendo. Spezzoni che tra di loro differiscono per estensione testuale e, in maniera non proporzionale a tale differenza, per ampiezza degli archi di tempo che includono.

Il primo spezzone narrativo è il più lungo. L'azione si svolge alla fattoria del Pino, alle falde dell'Etna, per qualche giorno, fino alla sera di un sabato, all'ora della paga settimanale per Nedda e per i suoi compagni e le sue compagne di lavoro. Comprende una presentazione di Nedda, della sua condizione e dell'ambiente sociale in cui ella si trova, e un ritratto di lei.

Il secondo spezzone vede Nedda, nella notte del sabato, in viaggio verso il suo paese. Altri trasferimenti compiranno i personaggi della novella, ma solo questo è oggetto di un dilatato resoconto, che ne fa un pezzo narrativo consistente. Il resoconto include un breve dialogo tra la protagoni-

* Per *Nedda* citazioni e rinvii sono fatti con riferimento alle pagine e alle righe della sua edizione in *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987 (vol. XIV dell'Edizione nazionale delle *Opere* di Verga), ove la novella è riprodotta secondo il testo dell'edizione del 1897 di *Vita dei campi*. Per *I promessi sposi* citazioni e rinvii sono fatti con riferimento, oltre che ai capitoli, alle pagine dell'edizione quarantana.

sta e Janu, da lei incontrato per strada alla guida di un paio di buoi.

Il terzo spezzone, che si svolge nei due giorni immediatamente successivi al sabato dell'arrivo di Nedda a casa, è incentrato sulle estreme cure prestate da lei alla madre moribonda, sulla condizione di Nedda dopo la morte della madre, e sull'aiuto che Nedda riceve dallo zio Giovanni.

Il breve spezzone seguente mostra come Nedda, per essere stata costretta dal bisogno a lavorare senza rispetto del lutto e delle festività, sia divenuta nel suo villaggio bersaglio di riprovazione per le ragazze e il curato, e di facezie grossolane per i giovanotti.

Nel quinto spezzone, che si svolge in un fine settimana, in aprile, è rappresentato il corteggiamento di Janu a Nedda, i turbamenti di lei, le loro schermaglie amorose.

Un brevissimo sesto spezzone rappresenta la partenza di Nedda e Janu insieme, nel lunedì dopo, per andare a lavorare a Bongiardo.

Il settimo spezzone, dopo aver dato conto delle condizioni e dell'ambiente di lavoro a Bongiardo, si incentra sull'opera di seduzione che, in una domenica, Janu esercita su Nedda fino al cedimento di lei.

Due righe, che potremmo considerare, se non un'appendice dello spezzone precedente, un fulmineo ottavo spezzone, colgono Nedda trepidante nell'atto di «svoltare l'angolo della sua casuccia» (p. 245, rr. 594-595).

Col nono spezzone si è alla Pasqua: Nedda è vista lasciare in lacrime il confessionale e non partecipa alla comunione; da allora è sfuggita dalle ragazze oneste ed è pagata meno di altri sul lavoro. In questa situazione attende Janu che è andato a mietere per ricavarne i soldi per metter su casa. Egli giunge una sera malridotto per le febbri malariche; deciso tuttavia a ripartire il giorno dopo per andare a Mascalucia per la rimondatura degli ulivi. È con un triste presentimento che Nedda l'indomani lo vede allontanarsi sulla strada maestra, fin dove lo ha accompagnato.

L'ultimo spezzone è breve ma comprende un arco temporale piuttosto largo, in cui si susseguono avvenimenti decisivi. Janu, tre giorni dopo essere partito per Mascalucia, ne torna in fin di vita per la caduta da un albero, e il giorno dopo muore; Nedda, ormai in avanzata gravidanza, non trova più lavoro, e consuma anche i suoi ultimi risparmi e le sue ultime risorse, e solo grazie all'aiuto dello zio Giovanni riesce a non morire di fame. Dà alla luce una bambina «rachitica e stenta» (p. 246, r. 653), che deperisce e in breve muore.

Anche in una schematizzazione superficiale come quella appena proposta si vede a colpo d'occhio il senso dell'itinerario della protagonista,

tanto esso è appariscente ed esibito: un po' sbrigativamente potremmo definirlo un itinerario dal male al peggio. E il male iniziale è già un gran male. Su un fondo costante di miseria e di sofferenza, che descrive la condizione ordinaria di Nedda, si inseriscono a segnarne l'itinerario tre eventi luttuosi: la morte della madre, la morte del fidanzato, la morte della figlioletta; mentre nei confronti di lei si fanno via via maggiori il rifiuto, la derisione, l'ostilità degli altri. L'andamento della storia di Nedda è catastrofico. E non solo perché culmina nella totale catastrofe conclusiva; ma anche perché è tutta marcata da disgrazie più o meno grandi. Di più: perché già da subito si presenta come una storia inclinata verso la catastrofe. E dicendo 'già da subito' intendo dire dalla porzione di testo nella quale ho riconosciuto il primo spezzone narrativo, quello ambientato alla fattoria del Pino. Su di esso converrà indugiare con qualche attenzione, non solo per cercarvi conferma all'affermazione ora avanzata, ma anche, e soprattutto, per studiarvi temi e soluzioni narrative e stilistiche di fondamentale importanza per l'intera novella.

2. È osservazione affatto ovvia che fin dalla sua prima apparizione la figura di Nedda si presenta con i connotati della miseria, della tristezza, dell'umiliazione. Connotati a volte suggeriti in maniera del tutto trasparente attraverso l'indicazione di posture e di atti, altre volte direttamente dichiarati. Così parlano da soli quello stare «accoccolata» di Nedda nell'«angolo più buio» della vasta cucina; quel suo rispondere con una «voce breve»; quel suo tenere «il mento sui ginocchi»; quel suo tornare a chinare gli occhi dopo averli sollevati, ma «senza aprir bocca», sulla compagna che con leggerezza ha annunciato alle altre che «ha la mamma che sta per morire»; quel suo aspettare «ultima» la distribuzione della minestra. Mentre s'incarica l'autore di rilevare nella voce di Nedda «un'intonazione più dolente», o nei suoi «occhi aridi, asciutti tale inconscio dolore, quale gli occhi più abituati alle lagrime non saprebbero esprimere» (pp. 232-233, rr. 45-87 *passim*).

Quasi altrettanto ovvia è l'osservazione che per dare il massimo risalto a quei connotati viene tratteggiato per essi un fondale animato, vivace, e, entro certi limiti, allegro. Entro certi limiti: ossia entro i limiti che imponeva la qualità complessiva del quadro che a Verga importava dipingere, che era il quadro di un ambiente nel quale si raccoglie povera gente impegnata in un lavoro duro, mal pagato, e per di più contrastato dal cattivo tempo. A creare quel fondale, accanto all'aperta qualificazione di «allegre» per le ragazze «che avevano dei soldi in tasca» o «che erano innamorate», intervengono scelte di lessico o di comparazioni, che suggeriscono vitalità e festosità: «la certa arietta

www.fondazioneverga.it

montanina che pizzicava le gambe», suonata dal pecoraio; le compagne di Nedda che «si sbandavano ciarlando tutte in una volta come gazze che festeggiano il lauto pascolo»; o anche l'attribuzione di esuberanza e gioiosità alle cose: «I cenci svolazzavano allegramente, e le fave ballavano anch'esse nella pentola, borbottando in mezzo alla schiuma che faceva sbuffare la fiamma» (p. 232, rr. 32-61 *passim*).

In contrasto con questo fondale i connotati di Nedda rivelano meglio la loro specificità. Nedda è accomunata, sì, alle sue compagne di lavoro dalla rusticità, dalla povertà, dall'essere soggetta a sfruttamento, ma più di loro è rude, è misera, è maltrattata. A non lasciar dubbi interverrà, poco oltre (p. 236, r. 221), la battuta rivoltale dal fattore: «sei più povera e più piccola delle altre». Nedda è l'eroina, e le spetta il privilegio di possedere in grado iperbolico le caratteristiche della sua condizione.

I tratti della fisionomia e del comportamento di Nedda accennati o annunciati nella pagina d'apertura della sua storia, nella quale la protagonista è colta in azione, vengono coordinati, arricchiti, spiegati nel ritratto di lei da ferma, che subito segue quella pagina.

3. Fin dalla frase inaugurale il ritratto mostra la duplicità di versanti su cui è costruito: «Era una ragazza bruna, vestita miseramente; aveva quell'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento» (p. 233, rr. 93-94). È un ritratto fisico e morale, dunque; più esattamente, un ritratto fisico-morale, un ritratto cioè in cui l'aspetto fisico consente una lettura dell'indole del ritrattato, e consente persino d'intravedere la sua storia personale. Nel caso, l'intervento dello scrittore, con notizie sui lavori svolti da Nedda, provvederà a render più certa l'intuizione del lettore.

Punto fondamentale di riferimento per questo tipo di ritrattistica, in Italia all'epoca di *Nedda*, e per Verga, è la lezione manzoniana.

A Manzoni, del resto, poteva già far pensare la prima comparsa di Nedda: «— Son qua; — rispose una voce breve dall'angolo più buio, dove s'era accoccolata una ragazza su di un fascio di legna» (p. 232, rr. 45-46). Per la soluzione del fare soggetto della risposta alla ricerca di una persona non la persona stessa, ma la sua voce: «Dove s'è cacciata la *varannisa*? —Son qua: — rispose una voce…», che è quella adottata nei *Promessi sposi* nella scena in cui il cappellano crocifero di Federigo Borromeo cerca tra la folla dei parroci don Abbondio: «'sua signoria illustrissima e reverendissima vuole il signor curato della parrocchia, e il signor curato di*** ' […] uscì di mezzo alla folla un 'io' strascicato […] 'Me?' disse ancora quella voce» (XXIII, 433-434).

Ma soprattutto per la figurazione di Nedda «accoccolata» nell'«angolo più buio», che pare modellata su quella di Lucia nel castello dell'innominato, quale la scorge l'innominato stesso all'entrare nella stanza dove ella è confinata: «rannicchiata in terra, nell'angolo il più lontano dall'uscio» (XXI, 397). Figurazione sulla quale Manzoni insiste a varie riprese: «più che mai raggomitolata nel cantuccio, col viso nascosto tra le mani» (ivi); «tornò a rannicchiarsi nel suo cantuccio» (XXI, 400); «Lucia stava immobile in quel cantuccio, tutta in un gomitolo, con le ginocchia alzate, con le mani appoggiate sulle ginocchia, e col viso nascosto nelle mani» (XXI, 403); e carica di un significato di condizione umiliante e miserevole che trova eco precisa nei paragoni che vengono sulle labbra prima dell'innominato, in parole rivolte alla vecchia messa a guardia di Lucia: «Chi t'ha detto che tu la buttassi là come un sacco di cenci, sciagurata?» (XXI, 397), e poi della medesima vecchia, in parole rivolte a Lucia: «cosa volete far lì, accucciata come un cane?» (XXI, 402).

Di una parentela — e intendo dire in particolare di una parentela testualmente comprovabile — tra Nedda e Lucia continuerò a parlare. Lucia non è però in causa in maniera diretta nel ritratto di Nedda: lì è in causa, innanzi tutto, come si è detto, la tecnica ritrattistica di Manzoni; e, quando poi si volesse far riferimento a un ritratto determinato di personaggio dei *Promessi sposi*, sarebbe da chiamare in causa non il ritratto di Lucia, ma il ritratto di Gertrude. Non per una somiglianza tra le fattezze di Nedda e di Gertrude, ma per analogie tra le modalità di conduzione dei due ritratti.

Centralmente, direi, per l'idea operante in entrambi i ritratti che ci si trova di fronte a un'alterazione dell'immagine femminile, o più precisamente all'alterazione di un'immagine femminile soggiacente alla descrizione effettiva dei personaggi e evocata quale termine di raffronto per dar misura delle loro particolarità o anomalie. Un'immagine che, per un verso, è quella propria che le ritrattate avrebbero avuto se qualche cosa non fosse intervenuto ad alterarla (uso questo verbo, perché, come subito si constaterà, è quello usato concordemente da Manzoni e da Verga): «Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione» (IX, 170); «Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non ne avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana» (p. 233, rr. 94-96). E che, per altro verso, è ricalcata su un modello generale di femminilità: «La grandezza ben formata della persona scompariva in un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe mosse repentine, irregolari o troppo risolute per

una donna, non che per una monaca» (IX, 171); «I cenci sovrapposti in forma di vesti rendevano grottesca quella che avrebbe dovuto essere la delicata bellezza muliebre» (p. 233, rr. 109-110).

In un ambito più ristretto, è da notare che in entrambi i ritratti occupano un posto centrale gli occhi delle ritrattate quali punti in cui i loro atteggiamenti si svelano in ciò che hanno di specifico e di singolare. Una maggiore varietà di movimenti e di espressioni è attribuita agli occhi di Gertrude, in corrispondenza a una costituzione psicologica complicata e mutevole («Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto di coglierci la rivelazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginata una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo, e più forte su quello che gli oggetti circostanti», IX, 170), rispetto a quelli di Nedda, i quali, in corrispondenza a una costituzione psicologica imperniata su pochi dati costanti, non appaiono che «offuscati dall'ombrosa timidezza della miseria» o «stupidi per una triste e continua rassegnazione» (p. 233, rr. 101-102).

L'accostamento del ritratto di Nedda a quello di Gertrude — lo ripeto — trova giustificazione in analogie di modi ritrattistici, non in affinità dei soggetti ritrattati. Ché la «certa grossolana avvenenza di lineamenti che rendeva attraente il suo sorriso» (p. 233, 97-98) attribuita a Nedda è ben lontana dalla «bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta» (IX, 170) che Manzoni riconosce in Gertrude. Casomai quella «grossolana avvenenza» sembrerebbe esser meno lontana dalla «modesta bellezza» (II, 45) attribuita da Manzoni a Lucia, quasi che Nedda fosse una Lucia dalle fattezze involgarite. Né contrasterebbero con quest'idea notazioni particolari su singole parti del corpo di Nedda: i capelli «neri, folti, arruffati, appena annodati con dello spago»; i denti «bianchi come avorio»; gli occhi «neri, grandi, nuotanti in un fluido azzurrino» (p. 233, rr. 96-99 *passim*).

Eppure l'immagine d'insieme di Nedda proposta da Verga è inconciliabile con quella di Lucia. Nedda è una creatura, letteralmente, deforme, una creatura che conserva le caratteristiche interiori ed esteriori della forma umana ridotte al minimo grado e pressoché indecifrabili. Se in principio del ritratto questo apprezzamento compare parzialmente e accompagnato da

un'espressione attenuativa («direi»): «Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non ne avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana» (p. 233, rr. 94-96), in conclusione del ritratto ricompare espresso perentoriamente e con una comprensività totale («il corpo, l'anima e l'intelligenza»): «Nessuno avrebbe potuto dire quanti anni avesse cotesta creatura umana; la miseria l'aveva schiacciata da bambina con tutti gli stenti che deformano e induriscono il corpo, l'anima e l'intelligenza» (p. 233, rr. 115-118). Del resto nel corso del ritratto non solo si erano dipinte le membra di Nedda come «grossolane senza esser robuste» e si era osservato come in lei fosse resa «grottesca», per i «cenci sovrapposti in forma di vesti», «quella che avrebbe dovuto essere la delicata bellezza muliebre», ma soprattutto le si era assegnata un'infima sede: «raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana» (p. 233, rr. 100-111 *passim*). Si badi: non 'posta', 'messa', 'collocata', o simili parole, ma «raggomitolata», come se persino in un luogo metaforico («sull'ultimo gradino della scala umana») la postura di Nedda dovesse essere quella con cui era comparsa in un luogo fisico (nell'«angolo più buio [...] accoccolata [...] su di un fascio di legna»), e come se non le bastasse stare «sull'ultimo gradino della scala umana» ma le bisognasse starvi «raggomitolata»; e si badi ancora: non della 'scala sociale', ma della «scala umana». Tutto a indicare uno stato di degradazione radicale del personaggio; o, considerando da un altro punto di vista, una volontà da parte dello scrittore di degradare al massimo il personaggio, di confinarlo iperbolicamente in un'area al limite dell'umano. A essere stati attenti, come un accenno di ferinità era già stato fatto avvertire, poche righe prima, nell'unica caratterizzazione esplicita fino allora proposta di un aspetto fisico di Nedda, la voce: appunto una «voce rude e quasi selvaggia» (p. 233, r. 81). È però nel ritratto che la ferinità o la umanità rudimentale di Nedda viene crudamente affermata. E per quest'aspetto è davvero precluso qualsiasi accostamento tra Nedda e Lucia. Non tanto perché Manzoni di fatto non ha rappresentato in termini simili Lucia, quanto perché non si riesce neanche a immaginare che potesse farlo.

Lucia si è impiegata qui, per così dire, come reagente — e sia pure come reagente scelto non ad arbitrio, date certe affinità tra Lucia e Nedda e più in generale la presenza di modi manzoniani nella rappresentazione dei personaggi e delle situazioni della novella, come si è incominciato a vedere e come si vedrà meglio in seguito — per far risaltare la duplicità del profilo di Nedda. In effetti, quel profilo è scisso in due parti tra esse non congruenti. Da un lato, è il profilo di una ragazza di campagna, grossolana sì, ma dotata

www.fondazioneverga.it

di una sua avvenenza e di una sua capacità di attrazione, con una sua vita sentimentale, che è già trapelata in «un'intonazione più dolente» (p. 233, rr. 80-81) nel momento in cui le è accaduto di parlare della sua condizione familiare, e nella tristezza che pur si manifesta nel suo sguardo (gli «occhi [...] stupidi per una triste e continua rassegnazione»). Dall'altro lato, è il profilo di una creatura dall'aspetto grottesco, di età indecidibile, con tratti selvaggi, deforme nel corpo e nell'anima, che partecipa dell'intelligenza umana a un grado bassissimo e in funzione servile («dei suoi fratelli in Eva bastava che le rimanesse quel tanto che occorreva per comprenderne gli ordini» p. 234, rr. 119-120). Difficile, o meglio impossibile, ricomporre unitariamente quei due lati, ricavarne un profilo coerente.

Non per paradosso si potrà affermare che il ritratto di Nedda, più che gettar luce sulla protagonista della novella, getta luce sulla molteplicità di intendimenti e di modelli che hanno guidato Verga nel disegnare quella protagonista. Intendimenti e modelli, certo, rilevabili anche in altri luoghi del testo, ma che emergono con speciale evidenza, e lasciando trasparire le dissonanze che tra essi possono esservi, proprio nel ritratto, in rispondenza alla volontà di sintesi comprensiva, quasi di definizione, dell'immagine di Nedda.

4. Il lato da cui il profilo di Nedda appare più aspramente disegnato — quello nel quale la rusticalità della ragazza è interpretata con oltranza in chiave di grottesco, di deforme, di appena umano — dà alla *varannisa* una dimensione europea.

Non saprei dire se — come ha ipotizzato Lia Fava Guzzetta[1] — Nedda discenda dalla flaubertiana Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux, la vecchietta che nel capitolo VIII della II^a parte di *Madame Bovary* viene premiata durante i Comizi a Yonville. Certo indizi di una possibile relazione tra i due personaggi non mancano. La studiosa li ha individuati nel rilievo che Flaubert dà alle mani della vecchia, «encroûtées, ensablées, durcies» («incrostate, screpolate, induritе») da aspri lavori, come «temoignage de tant de souffrances subies»

[1] Nel saggio *Verga fra Manzoni e Flaubert*, in «Lettere italiane», XLI, 1989, pp. 334-355 (cfr. p. 347), ora nel suo volume *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Edizioni Studium, 1997, pp. 63-93 (cfr. p. 83).

(«testimonianza di tante sofferenze subite»), e al «mutisme» («mutismo») e alla «placidité» («placidità») di lei come appresi dalla «frequentation des animaux» («frequentazione degli animali»). Aggiungerei che il luogo testuale della comparsa della Leroux poteva riuscire particolarmente attraente per l'attenzione verghiana, poiché al termine di tale comparsa cade una considerazione che non dovette mancare di colpire Verga: «maintenent que les discours étaient lus, chacun reprenait son rang et tout rentrait dans la costume: les maîtres rudoyaient les domestiques, et ceux-ci frappaient les animaux»[2] («Ora che i discorsi erano stati pronunziati, ognuno riprendeva il suo posto e tutto rientrava nella normalità. I padroni maltrattavano i servitori e i servitori bastonavano gli animali», p. 116). Con tutto questo, forse è troppo dire che Nedda 'discende' dalla Leroux; sarebbe più esatto dire che nel rapido passaggio della Leroux sulla pagina flaubertiana Verga può aver trovato qualche limitato suggerimento per Nedda.

Parlando di dimensione europea di Nedda intendevo, però, riferirmi non tanto a dirette discendenze del personaggio verghiano, quanto alla sua conformità a personaggi contadini della coeva novellistica europea realistica o naturalistica. Si guardi alla coppia di contadini che entrano in scena in apertura del racconto *Le vieux* (1884) di Guy de Maupassant, in cui esemplarmente si lasciano cogliere l'ottica e le maniere secondo le quali lo scrittore rappresenta di regola i contadini che popolano le sue novelle:

> La barrière de bois s'ouvrit; un homme entra, âgé de quarante ans peut-être, mais que semblait vieux de soixante, ridé, tortu, marchant à grands pas lents, alourdis par le poids de lourds sabots pleins de paille. Ses bras trop longs pendaient des deux côtés du corps. [...]
>
> Une paysanne sortit de la maison. Son corps osseux, large et plat, se dessinait sous un caraco de laine qui serrait la taille. Une jupe grise, trop court, tombait jusqu'à la moitié des jambes, cachées en des bas bleus, et elle portait aussi des sabots pleins de paille. Un bonnet blanc, devenu jaune, couvrait quelques cheveux collés au crâne, et sa figure brune, maigre, laide, édentée, montrait cette physionomie sauvage et brute qu'ont souvent les faces des paysans.
>
> (Il cancello di tronchi si aperse, e un uomo di forse quarant'anni, ma

[2] Gustave Flaubert, *Oeuvres*, texte établi et annoté par A Thibaudet e R. Dumesnil, Paris, NRF, 1936, 2 voll., vol. I, pp. 462 e 463.

www.fondazioneverga.it

che ne dimostrava sessanta, rugoso, contorto, entrò camminando a passi lunghi e lenti, che i grossi zoccoli imbottiti di paglia rendevano ancor più pesanti. Le braccia troppo lunghe pendevano in abbandono. [...]

Dalla casa uscì una contadina. Il suo corpo ossuto, largo e piatto, si disegnava sotto un giubbetto di lana che le stringeva il seno. Una sottana grigia troppo corta cadeva sino a metà delle gambe nascoste da calze turchine: anche lei portava zoccoli imbottiti di paglia. Una cuffia bianca diventata gialla copriva pochi capelli appiccicati al cranio, e la faccia arsa, magra, brutta, sdentata, aveva le caratteristiche selvatiche e bestiali così frequenti nei contadini.»[3]

Aspetto fisico disarmonico e stravolto dalle fatiche, età irriconoscibile, apparenza grottesca data dalle vesti rozze e inadeguate, caratteristiche di selvatichezza: le linee portanti di questi ritratti si trovano pari pari nel ritratto di Nedda.

E sono le medesime linee portanti che guidano in generale i ritratti di contadini nelle novelle di Antòn Cechov. Si guardi, per esempio, ai personaggi della novella *I contadini*. A incominciare dalla «bambina sugli otto anni, albina, non lavata, indifferente» che s'incontra nella pagina iniziale della novella, per passare ai «vecchi, il padre e la madre di Nikolài, magri, curvi e sdentati», alle cognate di Nikolài, Mària, «larga di spalle, robusta e brutta», e Fiokla, «una bella contadina, anche lei robusta e larga di spalle», che «eran tutte due oltremodo ignoranti e non erano in grado di capir nulla», a Kiriàk, «di aspetto spaventoso» e capace di «ruggire come una belva», alle ragazzine del villaggio campestre, «abbronzate dal sole, coi capelli mal tagliati, con lunghe camicie scolorite indosso»[4].

Nella novellistica di Maupassant e di Cechov a questo tipo di ritrattistica dei personaggi contadini consegue coerentemente uno svolgimento che insiste sulla meschinità mentale e sentimentale, sulla grettezza, sulla brutalità di quei personaggi. Dal vederli in azione si può legittimamente ricavarne l'impressione che, nel finale dei *Contadini*, viene attribuita a Olga in partenza

[3] Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, Préface d'Armand Lanoux, Introduction de Louis Forestier, Texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, NRF Gallimard, 1974, 2 voll., vol. I, pp. 1130-1131; e per la traduzione *Tutti i racconti*, Introduzione generale di Giacinto Spagnoletti, a cura di Lucio Chiavarelli, Roma, Newton Compton, 1995, 4 voll., vol. II, p. 408.

[4] *Tutte le novelle*, traduzione di Alfredo Polledro, Milano, Rizzoli, 1951-1957, 12 voll., vol. XI, *I contadini*, 1956, pp. 108, 110-112, 116.

per Mosca dal villaggio dov'era rimasta lunghi mesi: «Nel corso dell'estate e dell'inverno c'erano state delle ore e delle giornate in cui le era parso che quegli uomini vivessero peggio delle bestie e che vivere con loro fosse terribile; erano rozzi, disonesti, sporchi, ubriaconi, non andavano d'accordo e litigavano di continuo, perché non si stimavano e si sospettavano l'un l'altro».[5]

In *Nedda* non c'è uno svolgimento simile. Le linee più crude del ritratto di Nedda nel corso della narrazione perdono forza o semplicemente si perdono. Le affermazioni di maggior durezza, che sono anche le più generali e astratte, nel senso che non fanno riferimento a concreti elementi descrittivi, rimangono confinate all'interno del ritratto, senza adeguate ripercussioni nella narrazione. Il loro tono estremo finisce per valere più che altro quale base su cui far spiccare moti di pietà. Non è per caso che contestualmente a tali affermazioni emergano le due uniche denominazioni commiserative (che metto in rilievo con il corsivo nelle citazioni subito seguenti) con le quali viene indicata Nedda nell'ambito del suo ritratto: «*quella povera figliuola* raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana»; «Nessuno avrebbe potuto dire quanti anni avesse *cotesta creatura umana*; la miseria l'aveva schiacciata da bambina con tutti gli stenti che deformano e induriscono il corpo, l'anima e l'intelligenza».

Abbandonate come sospese le linee più aspre del ritratto di Nedda, che rimangono a segnalare una potenzialità appena esplorata ma non sviluppata, Verga, nella parte che immediatamente segue il ritratto e che conclude il primo spezzone della novella, riprende invece linee che conferiscono a Nedda uno spessore psicologico e sentimentale connotato da mestizia, remissività, ingenuità. In queste direzioni avverbi e espressioni modali sono martellanti: «rispose Nedda con un triste sorriso» (p. 234, r. 131); «rispose Nedda semplicemente» (p. 234, r. 136); «balbettò Nedda timidamente» (p. 234, rr. 157-158); «La Nedda [...] guardava tristemente» (p. 235, r. 181); «esclamò Nedda tristemente» (p. 236, rr. 210-211); «disse timidamente Nedda» (p. 236, r. 224); «disse semplicemente la povera ragazza» (p. 237, r. 247). Se una nota trionfale viene colta nel personaggio è per rilevarne lo sprovveduto candore:

[5] *I contadini* cit., p. 141.

www.fondazioneverga.it

— La terra è del padrone, to'! — replicò Nedda trionfante di logica, con certi occhi espressivi» (p. 236, rr. 204-205); e se nella sua voce compare una nota di rusticità («ruvidamente») non è per aggressione, ma per impaccio di fronte a una inattesa offerta di cibo, forse anche per scontrosa dignità: — To', prendi dalla mia scodella. — Non ho più fame; — riprese la *varannisa* ruvidamente, a mo' di ringraziamento», p. 232, rr. 138-139). A confermare le caratteristiche psicologiche e sentimentali di Nedda intervengono affioramenti di pianto: «gli occhi della povera Nedda si riempirono di lagrime» (p. 234, r. 153) e «le si riempirono gli occhi di lagrime» (p. 236, r. 218); abbassamenti di occhi e di testa, che riprendono quello iniziale («La ragazza [...] alzò su quella che aveva parlato certi occhioni neri [...] e tornò a chinarli», p. 232, rr. 57-58): «La povera ragazza chinò gli occhi sulla broda nera» (p. 234, r. 125); «prendendo la via dei campi a capo chino» (p. 237, rr. 247-248).

Come si vede, il compito di fissare una determinata immagine di Nedda è demandato a un regime ripetitivo di segni linguistici (avverbi, sintagmi) e di segni corporali. Ma la parola più di ogni altra ripetuta, come quella in cui l'immagine perseguita si raccoglie sinteticamente, è 'povera'. Il doppio piano della sua valenza — socio-economica e affettiva — è ben illustrato da una antanaclasi. A Nedda amareggiata per il ridotto guadagno della settimana, determinato dal maltempo che ha ridotto i giorni lavorativi, il fattore ha detto «Pigliatela col Signore!». Prosegue il testo: — Oh, non col Signore! ma con me che son tanto povera. — Pagagli intera la sua settimana, a quella povera ragazza; — disse al fattore il figliuolo del padrone» (p. 236, rr. 228-231). Con inflessione constatativa, commiserativa, autocommiserativa, spregiativa, l'aggettivo 'povero' circola sulla bocca dello scrittore, su quella di Nedda, su quelle di altri personaggi.

5. La descrizione del viaggio notturno di Nedda dalla fattoria del Pino a Ravanusa ha principalmente la funzione di confermare e integrare la rappresentazione dello spessore psicologico e sentimentale della protagonista, sottraendo in maniera definitiva l'asse del suo profilo al reticolato formato dalle linee più aspre che pur concorrevano a disegnarlo nella pagina del ritratto di lei. Che cosa mai può rimanere di selvaggio o di brutale nella «povera ragazza» itinerante, tutta trepidazioni e sussulti, intenerimenti lieti per gli uccellini e intenerimenti devozionali per le immagini sacre, fantasticherie consolatorie fondate sul ricordo di agresti divertimenti e dolenti preoccupazioni per la «sua inferma» sul «misero giaciglio», scoraggiamenti ritornanti e risolutive allegrezze?

L'ingentilimento di Nedda passa anche attraverso memorie letterarie. «Ogni dieci passi voltavasi indietro, paurosa, e allorché un sasso, smosso dalla pioggia che era caduta, sdrucciolava dal muricciuolo, o il vento le spruzzava bruscamente addosso a guisa di gragnuola la pioggia raccolta nelle foglie degli alberi, ella si fermava tutta tremante, come una capretta sbrancata» (p. 237, rr. 251-255). Poco diversamente da Angelica in fuga nella selva, la quale «spesso il viso smorto a dietro volta», e che «qual pargoletta o damma o capriuola, / che tra le fronde del natio boschetto / alla madre veduta abbia la gola / stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto, / di selva in selva dal crudel s'invola, / e di paura triema e di sospetto; / ad ogni sterpo che passando tocca, / esser si crede all'empia fera in bocca» (*Orlando furioso*, II, 12, 3 e I, 34). Lo stesso frequente voltarsi indietro; la stessa condizione di paura e di tremore («paurosa [...] tutta tremante»: «di paura triema»); lo stesso contatto, subito («il vento le spruzzava bruscamente addosso [...] la pioggia raccolta nelle foglie degli alberi») o provocato («ad ogni sterpo che passando tocca»), con elementi naturali a generare spaventi; lo stesso paragone con animali teneri, indifesi e pavidi posti in condizioni per cui debbano temere («come una capretta sbrancata»: «qual pargoletta o damma o capriuola / che tra le fronde del natio boschetto / alla madre veduta abbia la gola / stringer dal pardo, o aprirle 'l fianco o 'l petto [...]»).

Sia detto per digressione, ma non fuori di proposito, data la vistosa presenza in *Nedda* di animali in funzione comparativa o simbolica o allusiva a condizioni psicologiche dei personaggi (già si sono incontrate, a contornare Nedda che «guardava tristemente i grossi nuvoloni color di piombo», «le vacche» che «guardavano la pioggia che cadeva con occhio malinconico» e «i passeri» che «pigolavano in tono piagnoloso», p. 235, rr. 181-188 *passim*), in Verga vi sono bestie e bestie.

Commentando questo passo del capitolo decimo di *Eros*:

> Velleda stava presso il pianoforte circondata dai più eleganti giovanotti, come una cerbiatta attorniata da una muta di cani; ma la cerbiatta teneva testa da tutte le parti, col brio, col sorriso, con una parola, con un gesto, spiritosa, caustica, leggiadra e impertinente.

Luigi Russo scriveva che se nel romanzo «la descrizione della donna di lusso [ossia della contessa Armandi] ci irrita», la figurazione di quella «fanciulla, sia pure mondanissima, su cui è gettata la luce violenta dei campi, ci prende e tempera la nostra riluttanza». Ora su Velleda sarà forse gettata la «luce violenta dei campi», ma non dei duri campi in cui faticano i contadini

verghiani, sibbene dei campi molto letterari della *Gerusalemme liberata*, quelli in cui Erminia vagante viene assalita da occulte squadre di guerrieri «sì come cerva» che «incontra i cani». Solo che Velleda non fugge come Erminia, ma fronteggia e domina gli assalitori come Armida fa con i cavalieri cristiani che la circondano (e le arti seduttorie che, in quel capitolo di *Eros*, dispiega Velleda, soprattutto nei confronti di Alberto, meriterebbero un preciso raffronto con quelle impiegate da Armida nel quarto canto della *Gerusalemme liberata*)[6].

A parte le possibili ascendenze o parentele letterarie, i paragoni con animali in *Nedda* si richiamano a un patrimonio di figurazioni e di significati depositato nell'immaginario comune, e hanno funzione, si potrebbe dire, ovviamente illustrativa. Tale funzione è all'epoca di *Nedda* normale nella scrittura di Verga, il quale solo in epoca posteriore inpiegherà similitudini animalesche anche con funzione ironica e grottesca[7]. Così il dire che Nedda «si chiuse nella sua casipola, al pari di un uccelletto ferito che va a rannicchiarsi nel suo nido» (p. 246, rr. 647-648) non è che applicare alla fisionomia e alla situazione del personaggio il medesimo procedimento comparativo che in *Tigre reale* porta a scrivere «Nata si voltò come una leonessa ferita» o a rappresentare la stessa Nata come «una pantera gelosa» e come «una tigre ferita a morte», e che in *Eros* porta a descrivere lo slanciarsi di Alberto sulla contessa Armandi nei seguenti termini: «Ad un tratto si precipitò su di lei come un leone innamorato». E se poi si cercasse in *Eros* una similitudine prossima anche per elementi contenutistici all'ultima citata da *Nedda*, pure quella vi si troverebbe, nella rappresentazione di Adele che «faceva istintivamente dei movimenti bruschi, come per fuggirsene, e rimaneva esitante, a guisa di un uccello spaurito che batte le ali»[8].

[6] Per la citazione da *Eros*, cfr. G. Verga, *I romanzi brevi e tutto il teatro*, introduzione generale di Giuliano Manacorda, note introduttive di Giuliano Manacorda, Santino Spartà e Concetta Greco Lanza, Roma, Newton Compton, 1996, p. 403; per il commento di Russo, il suo *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1959[6], p. 331; per le citazioni e i riferimenti al poema tassesco, *Gerusalemme liberata*, VI, 109-111 e IV, 84-96.

[7] Cfr. Gian Paolo Biasin, *Lo zoo di Verga*, in «Italica», LXX, 1993, 1, pp. 19-29, ora nel volume dello stesso autore *Le periferie della letteratura. Da Verga a Tabucchi*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 17-28.

[8] Le citazioni provengono nell'ordine dai capitoli VI, VII, XI di *Tigre reale*, e dai capitoli XXXI e VI di *Eros* (cfr. nella citata edizione di Verga, *I romanzi brevi e tutto il teatro*, rispettivamente pp. 350, 358, 349, 449, 394). E' da notare che, mentre le restanti similitudini citate pertengono alla voce del narratore, quella di Nata «come una pantera gelosa» è attribuita alla voce di Nata medesima, o meglio alla sua penna, cadendo in una sua lettera.

Chiudendo la digressione e riportando il discorso sulla descrizione del viaggio di Nedda, v'è da notare che la reminiscenza letteraria cha ha la parte maggiore in quella descrizione non è la molto probabile reminiscenza ariostesca, ma una sicura reminiscenza manzoniana, segnalata, come sembra, la prima volta da Carla Riccardi. La studiosa ha indicato nel viaggio di Renzo da Gorgonzola all'Adda (*I promessi sposi*, XVII, 325 sgg.) il modello della sequenza del ritorno di Nedda dalla fattoria del Pino a Ravanusa, e in particolare ha messo in luce precise coincidenze tra i momenti nei quali i due personaggi, prossimi ormai a disperare della meta, vengono confortati dall'udire suoni — il rumore dell'Adda, l'orologio di Punta — che li rassicurano di averla raggiunta (nei *Promessi sposi*, XVII, 329: «Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore» ; in *Nedda*, p. 237, rr. 273-274: «Nedda sorrise, quasi un amico l'avesse chiamata per nome in mezzo ad una folla di stranieri»)[9]. Ma si può dire che il viaggio di Nedda quasi riproduca in scala ridotta e in maniera semplificata la nottata di Renzo precedente l'attraversamento dell'Adda. Non soltanto perché ne riprende certe circostanze esterne o certi esterni comportamenti dei personaggi: le loro brevi soste lungo il percorso (Renzo, 327, «si soffermava ogni tanto»; Nedda, p. 237, r. 258, «si fermava un istante»); le accelerazioni del loro andare (Renzo, 329 «allunga il passo»; Nedda, p. 237, r. 260, «partiva di passo più lesto»); l'abbaiare dei cani da guardia al loro passaggio (*I promessi sposi*, 327 «un abbaiar frettoloso e rabbioso»; *Nedda*, p. 237, r. 260: «il cane [...] abbaiava furiosamente»); le recite di preghiere (Renzo, 328, «recitava, camminando, dell'orazioni per i morti» e, 331, «disse poi le sue solite divozioni»; Nedda, p. 237, r. 259, «si fermava [...] per dire in fretta un'avemaria»). Ma anche, e soprattutto, perché ne riprende circostanze interiori dei personaggi: dall'attenzione tesa (Renzo, 327, «stava in orecchi»; Nedda, p. 237, rr. 258-259, «si fermava [...] stando all'erta»), all'apprensione per l'esito del viaggio, all'alternarsi di pensieri dolorosi (per Renzo quelli delle sue nozze mancate e delle sue disavventure milanesi; per Nedda il pensiero della madre moribonda) e di immagini consolatorie (per Renzo, 332, principalmente «una treccia nera e una barba bianca»; per Nedda, p. 237, r. 266, i «giorni più allegri della vendemmia» e le «sere d'estate»).

[9] Carla Riccardi, *Verga maggiore e minore. Altre indagini su* Nedda *e* Primavera, in «Nuova antologia», anno CXIX, vol 553, fasc. 2152, ottobre-dicembre 1984, p. 179.

www.fondazioneverga.it

Nel racconto del viaggio di Nedda il modello manzoniano agisce prevalentemente a stabilire la misura psicologica e sentimentale della protagonista. Ma in generale il modello manzoniano agisce così in *Nedda*. Anche per documentare questa affermazione, varrà la pena di soffermarsi sulla presenza della lezione di Manzoni nella novella.

6. Tale presenza è stata segnalata da tempo e ripetutamente nel ritratto di Nedda (sinteticamente Russo lo giudicava «condotto alla maniera manzoniana»[10]), e, come si è appena visto, recentemente nel racconto del viaggio notturno di Nedda. Ma è stata anche segnalata, da parecchi anni, nella rappresentazione del comportamento di Nedda alla morte della madre, rappresentazione che è parsa ispirata all'episodio della madre di Cecilia nei *Promessi sposi*[11]. Al di là delle tante differenze, è indubbio che tra i due luoghi, il manzoniano e il verghiano, vi siano affinità. Di ordine generale, nella cura devota e delicata che le sopravvissute dedicano alle morte; e di ordine particolare, nell'elargizione di denaro da parte della madre di Cecilia al monatto e da parte di Nedda ai becchini perché trattino con rispetto le morte loro affidate:

> [...] prendete». Così dicendo, aprì una mano, fece vedere una borsa, e la lasciò cadere in quella che il monatto le tese. Poi continuò: «promettetemi di non levarle un filo d'intorno, nè di lasciar che altri ardisca di farlo e di metterla sotto terra così» (*I promessi sposi*, XXXIV, 663)

> diede ai becchini quei pochi soldi che le rimanevano perché facessero a modo, e non scuotessero tanto la morta per la viottola sassosa del cimitero (*Nedda*, p. 239, rr. 347-348).

Verga opera una sorta di traduzione dell'episodio manzoniano,

[10] *Giovanni Verga* cit., p. 90.

[11] Cfr. Ines Scaramucci, *Verga lettore del Manzoni*, nel suo volume *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL, 1969, p. 21. Dopo aver ricordato che «sulla traccia di alcune innegabili rispondenze, qualcuno ha voluto vedere ricalcato, a proposito degli squallidi funerali della madre di Nedda, qualche tratto, addirittura, della grande pagina manzoniana della madre di Cecilia», la Scaramucci scrive che «in realtà lo spunto manzoniano era stato già ripreso e, naturalmente, in ben altra chiave dalla Percoto, in una sua novella in dialetto friulano, in un passo che risponde punto per punto al passo di *Nedda*». Non ho trovato traccia nella narrativa friulana della Percoto di un passo come quello che la Scaramucci descrive.

riproducendone il significato essenziale, ma adeguandolo al contesto della novella. Donde anche le connotazioni, che nell'episodio dei *Promessi sposi* non erano, di agreste modestia e di ristrettezza economica: il «garofano che aveva fiorito dentro una pentola fessa» e «quei pochi soldi che le rimanevano» (p. 239, rr. 346-347). È vero però che anche qui la lezione manzoniana interviene in un luogo che serve a definire la dimensione morale e sentimentale di Nedda. Ed è ben significativo che a questo scopo Verga non esitasse a esemplare il comportamento della protagonista della novella sul comportamento di una figura fra le più moralmente alte del romanzo manzoniano, sia pure non riprendendone i tratti più nobilmente tragici.

Non a un modello così sublime, ma ancora alla lezione manzoniana guarda Verga quando si trova a descrivere la reazione di Nedda di fronte all'atteggiamento di ripudio e di derisione assunto verso di lei dalle ragazze e dai giovanotti del paese, dopo che il curato, avendola vista cucirsi un grembiule di domenica, aveva preso da ciò argomento «per predicare in chiesa contro il mal uso di non osservare le feste e le domeniche» (p. 240, rr. 411-412):

> quando le fanciulle [...] si tiravano in là sul banco, o ridevano di lei, e i giovanotti, all'uscire di chiesa, le dicevano facezie grossolane, ella si stringeva nella sua mantellina tutta lacera, e affrettava il passo, chinando gli occhi, senza che un pensiero amaro venisse a turbare la serenità della sua preghiera — ovvero diceva a sé stessa a mo' di rimprovero che si fosse meritato: — Son così povera! — oppure, guardando le sue due buone braccia: — Benedetto il Signore che me le ha date! — e tirava via sorridendo (p. 240, rr. 414-421).

È qui trasposta con adeguamenti la scena degli incontri di Lucia, al ritorno dalla filanda, con don Rodrigo e il conte Attilio, scena raccontata dalla stessa Lucia ad Agnese e a Renzo:

> le era passato innanzi don Rodrigo, in compagnia d'un altro signore; [...] il primo aveva cercato di trattenerla con chiacchiere, com'ella diceva, non punto belle; ma essa, senza dargli retta, aveva affrettato il passo, e raggiunte le compagne; e intanto aveva sentito quell'altro signore rider forte, e don Rodrigo dire: scommettiamo. Il giorno dopo, coloro s'eran trovati ancora sulla strada; ma Lucia era nel mezzo delle compagne con gli occhi bassi [...] (III, 48).

Nei due brani c'è similarità di situazioni e di atteggiamenti dei personaggi, e identità o sinonimia di elementi linguistici. Alle «chiacchiere

www.fondazioneverga.it

non punto belle» corrispondono le «facezie grossolane», agli «occhi bassi» di Lucia corrisponde il «china*re* gli occhi» di Nedda; e l'«affrettare il passo» è comune a entrambe le giovani. Tra gli adeguamenti verghiani, è la solita nota di miseria, declinata oggettivamente e soggettivamente: la «mantellina tutta lacera»; la constatazione di Nedda «Son così povera». Il comportamento di Nedda ricalca quello riservato e dignitoso di Lucia. E lo stesso sereno, grato e confidente affidarsi a Dio da parte di Nedda, riprende, anche nelle motivazioni, quello manifestato da Lucia nella continuazione del discorso da cui proviene il passo sopra citato. Nella pagina dei *Promessi sposi* successiva a quella in cui tale passo compare, Lucia, dopo aver affermato «Il Signore c'è anche per i poveri», aggiunge, «con un'aria di speranza e di risoluzione più tranquilla», rivolta a Renzo, «voi avete un mestiere e io so lavorare: andiamo tanto lontano, che colui non senta più parlar di noi». Riconoscendo così nella possibilità di guadagnarsi la vita con il lavoro la via del riscatto dalla persecuzione, esattamente come fa Nedda quando, «guardando le sue due buone braccia», si dice «Benedetto il Signore che me le ha date!».

Non è difficile riscontrare che in *Nedda* la lezione manzoniana interviene anche su piani diversi da quello su cui finora ci si è soffermati. Così interviene sul piano paesaggistico, sia a suggerire una modalità di descrizione di paesaggi che li configuri quali corrispettivi obbiettivi di stati d'animo, sia a fornire campioni di descrizioni e di loro funzioni narrative passibili di precisa ripresa. Quali esempi di questi due tipi di intervento possono valere, rispettivamente, l'uggioso paesaggio di pioggia, a cui già si è fatto riferimento, in cui si riflette la tristezza di Nedda (p. 235, rr. 180-188), e la battuta incipitaria della sequenza del viaggio di Nedda dalla fattoria del Pino a Ravanusa: «Il sole era tramontato da qualche tempo e le ombre salivano rapidamente verso le cime della montagna. Nedda camminava sollecita [...]» (p. 237, rr. 249-250), che riprende la battuta incipitaria del capitolo quarto dei *Promessi sposi*: «Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico [...]» (65). La ripresa rovescia il valore temporale dell'originale (non un'alba incipiente, ma un annottare appena incominciato), ma ne conserva l'impatto ritmico, il valore prelusivo all'immediata comparsa del personaggio, la funzione demarcativa di inizio di una unità narrativa (il capitolo nei *Promessi sposi*; la sequenza in *Nedda*). E raccoglie, sintetizzandoli, elementi che nel testo manzoniano seguono a breve distanza: il rapido mutare della luce rispetto ai monti, ovviamente in senso contrario (a «le ombre salivano rapidamente verso la cima della montagna» di *Nedda*, corrisponde nei *Promessi sposi*, 65, «di mano in mano che il sole s'alzava dietro

il monte, si vedeva la sua luce [...] scendere, come spiegandosi rapidamente, giù per i pendii, e nella valle», 65); la sollecitudine del personaggio per via (se Nedda «camminava sollecita», padre Cristoforo «s'era mosso con tanta sollecitudine», 66).

Le osservazioni fatte da ultimo aiutano a cogliere l'ampiezza dei motivi dell'attrazione esercitata su Verga dal magistero manzoniano. Va però ribadito che il piano sul quale tale magistero in *Nedda* risulta prevalente, e non solo per il rispetto quantitativo, è quello su cui più a lungo si è sopra insistito: il piano della configurazione del mondo psicologico e affettivo della protagonista. A questo proposito potremmo aggiungere ancora tessere alle già esibite. Quella Nedda, che sopra si è incontrata, «trionfante di logica, con certi occhi espressivi» non rinvia forse a «Renzo arrivò tutto trionfante, fece il suo rapporto, e terminò con un *ehn?* interiezione che significa: sono o non sono un uomo io? si poteva trovar di meglio? vi sarebbe venuta in mente? e cento cose simili» (VI, 116), e, più generalmente, non rinvia agli ingenui atteggiamenti trionfanti assunti da Renzo, compiaciuto del «debol parere» che ha espresso, al tempo della sommossa di Milano (XIV, 273), e assunti ancora da Renzo e in aggiunta da Agnese, fieri delle loro escogitazioni, nel momento in cui inventano e perfezionano uno stratagemma per superare il rifiuto di don Abbondio di celebrare il matrimonio (VI, 109-112 *passim*)? Tanto più che una di quelle escogitazioni lascia Lucia «senza trovar che rispondere» (VI, 111), come alla replica di Nedda «trionfante di logica» segue «— È vero anche questo; — rispose un'altra, la quale non sapeva che rispondere» (p. 236, r. 206). E quegli alberi «noti uno per uno» che accolgono Nedda nel viale di Ravanusa (p. 238, rr. 294-295) non rinviano forse alle «cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi» dell'«Addio ai monti» di Lucia, e più generalmente al sentimento di confidenza di lei con le realtà naturali del suo paese, riconosciute nella loro individualità («torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche»), che pervade il brano manzoniano (VIII, 163)?

A questo punto importa meno ricercare altri riscontri manzoniani che concludere, sul fondamento — credo bastevole — di quelli indicati e esaminati, che la lezione di Manzoni ha in *Nedda* un peso decisivo. *I promessi sposi* forniscono certo a Verga per la novella suggerimenti puntuali, ossia singole soluzioni rappresentative, narrative, verbali. Ma gli forniscono anche, congiuntamente a quei suggerimenti puntuali, una forma secondo la quale modellare la costituzione interiore e i comportamenti esteriori della protagonista, in una gamma molto vasta che va dai grandi dolori alle risibili debolezze.

www.fondazioneverga.it

7. Il che non vuol dire che Nedda sia come Lucia, o che la maniera di guardare al mondo degli umili nella novella sia la medesima che nei *Promessi sposi*. Le modalità di rappresentazione del mondo degli umili offerte dal romanzo manzoniano indicano — o impongono? — a Verga di *Nedda* una via diversa da quella che potremmo dire naturalistica imboccata nel ritratto della protagonista. Ma poi tali modalità di rappresentazione non vengono nella novella seguite con passiva fedeltà né in modo esclusivo. Né si può dimenticare che esse erano già passate attraverso il filtro della letteratura rusticale, da Cesare Correnti a Giulio Carcano, a Caterina Percoto, a Pompeo Molmenti.

Già è accaduto di osservare come pure nell'ambito di precise riprese da Manzoni vengano introdotte modificazioni non sporadiche, ma conformi a linee direttive fondamentali nella novella: l'aggiunta, per esempio, di note che insistono sulla povertà di Nedda, secondo la linea direttiva del 'miserabilismo'.

Analoghe osservazioni, ma in riferimento a una diversa linea direttiva della novella, si potrebbero fare a proposito della «galanteria un po' manesca» (p. 242, r. 490) che manifesta Janu ripicchiando durante il corteggiamento Nedda, la quale, evidentemente condividendo quel tipo di galanteria, «tutta rossa e sorridente» gli aveva allungato «un pugno sul dorso. — To'!» (p. 242, rr. 489-490). Difficile pensare che quella «galanteria un po' manesca» non sia imparentata con «quella modestia un po' guerriera delle contadine» che Manzoni attribuisce a Lucia, colta a «farsi scudo alla faccia col gomito, [...] mentre però dalla bocca s'apriva al sorriso» (II, 44). Da notare, per inciso, che Verga ripropone l'espressione pari pari nelle *Storie del castello di Trezza*, una novella pubblicata nell'«Illustrazione italiana» dal 17 gennaio al 7 febbraio del 1875, e nella quale non poche sono le riprese dai *Promessi sposi*, parlando della «galanteria un po' manesca di Don Garzia»[12]. Si potrebbe dire che l'espressione manzoniana viene come appesantita, il più astratto «guerriera» essendo tradotto nel più fisico «manesca». Ma non è solo questione di parole. Il motivo di una certa rusticità di comportamenti dei personaggi contadini,

[12] *Tutte le novelle*, volume primo, Introduzione di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1996[14] [1983], p. 80. E si confronti il sintagma anche con la «galanteria un po' soldatesca» attribuita al colonnello Martini nel cap. XXXV di *Eros* (nella citata ed. di Vittoria, *I romanzi brevi e tutto il teatro*, p. 454).

toccato nei *Promessi sposi*, ritorna in *Nedda* svolto, reso più corposo, caricato di materialità. Nella scena d'amore della novella non casualmente la ripetizione del gesto di grossolana affettuosità da parte Nedda è seguito, e non saprei dire se rilevato o interpretato, immediatamente da quel raglio d'asino nel quale si condensa come in un simbolo la naturalesca fisicità che pervade la scena:

> Ella gli diede un pugno sull'omero e si mise a ridere.
> Da lontano si udì il raglio di un asino che sentiva l'erba fresca. — Sai perché ragliano gli asini? — domandò Janu.
> — Dillo tu che lo sai
> — Sì che lo so; ragliano perchè sono innamorati, — disse egli con un riso grossolano [...] (p. 244, rr. 572-577).

Ecco, appunto, 'grossolano'. Una caratterizzazione d'autore di quell'atto determinato del personaggio (il ridere); ma che si può tranquillamente prendere come segno dell'inclinazione da parte di Verga in *Nedda* a marcare i tratti rustici dei personaggi, nel loro aspetto fisico, nei loro modi di fare, nel loro vestiario. Tratti che vengono spesso rilevati in forma esplicita, anche in casi in cui potrebbero supporsi ben riconoscibili da parte del lettore. Di Janu, per esempio, si notano, oltre alla «galanteria un po' manesca» e al «riso grossolano», la «logica contadinesca», «i grossi scarponi», l'incomprensione della gentilezza di Nedda, che gli ha donato un garofano in boccio: — Che vuoi che ne faccia se non è sbocciato? — diss'egli senza comprenderla, e lo buttò via» (p. 242, rr. 466, 469, 500-501).

Nedda, per la verità, era stata trattata anche peggio: «attitudine [...] ruvida», «grossolana avvenenza di lineamenti», «membra [...] grossolane», apparenza «grottesca» per via dei «cenci sovrapposti» che la rivestono (p. 233, rr. 93-94, 97-98, 102-103, 110), non sono, come si è visto, certamente le cose più dure dette di lei nel suo ritratto. L'ingentilimento o la nobilitazione della figura della protagonista di cui si è discorso escludono una ripresa sistematica di tratti di questo tipo, ma non ne impediscono emersioni sporadiche, in forme variamente attenuate. Un richiamo alla qualità «rude e quasi selvaggia» della sua voce è in forma negativa nell'osservazione che ella dice alla madre che a comprar le medicine è andato lo zio Giovanni «con voce insolitamente dolce» (p. 238, r. 334). La sua caratteristica 'selvaggia' ritorna indebolita dalla compresenza di una caratteristica opposta nell'«occhiata fra carezzevole e selvaggia» (p. 242, r. 468) che lancia a Janu; e sublimata dalla tragicità della situazione, quando ella, tentando di scaldare con l'alito e coi baci la figlioletta

www.fondazioneverga.it

irrigidita nella morte, «se la strinse al seno con impeto selvaggio» (p. 246, r. 666).

Alla rusticalità dei personaggi pertiene anche il tratto di bruschezza che Verga nota non di rado nel loro modo di proferir parola. Ma è un tratto che può aver connotazioni in sensi differenti e quasi opposti. In un senso, ha una connotazione di aggressività, ed è quando appare in relazione a frasi dure rivolte a Nedda:

> — Che modo è cotesto di non rispondere *amen*? — le disse la vecchia in tuono severo. (p. 234, rr. 155-156)

> — Pigliatela col Signore! — disse il fattore ruvidamente. (p. 236, r. 228)

Ed è una sottolineatura dell'asprezza usata da quasi tutti, con le maggiori eccezioni dello zio Giovanni e di Janu, nei confronti di Nedda. L'esplicita menzione di quel tratto da parte di Verga s'inserisce sulla linea che con vari mezzi (contenuto semantico di frasi indirizzate alla protagonista della novella da altri personaggi; descrizione di loro atteggiamenti di rifiuto o di derisione nei riguardi di lei) tende a mostrare Nedda vittima di trattamenti ingiusti e cattivi e conseguentemente a suscitare pietà per lei da parte del lettore.

In altro senso, quel tratto di bruschezza traduce impaccio o difficoltà a manifestare i sentimenti, ed è quando appare in relazione a frasi di Nedda o dello zio Giovanni. Si è già detto di quel «ruvidamente» che commenta la risposta della *zammisa* alla compagna che le ha offerto della sua minestra. Si registrano nel seguito della novella:

> — I denari me li darai poi; — rispose ruvidamente lo zio Giovanni (p. 238, r. 331)

> — Io non sono venuto a domandarteli i tuoi denari! — le rispose burbero lo zio Giovanni. (p. 239, rr. 373-374)

> — Addio, vado a messa! — disse bruscamente la Nedda (p. 241, r. 461).

In casi come questi le esplicite notazioni di Verga s'inseriscono su una linea di rappresentazione attenta all'asciuttezza verbale dei personaggi, alla chiusura del loro mondo sentimentale, che si nega, per timidezza o per ritegno o per disabitudine, ogni libera effusione. Una linea rilevante e suggestiva nella novella (e nella futura arte verghiana), e alla quale sono da

riportare anche le notazioni sulle risposte omesse, sul non detto, sui protratti silenzi. Un insieme di atti mancati che interessa lo zio Giovanni, ma che pertiene specificamente a Nedda. Si è già visto il suo non «aprir bocca» di fronte alla crudeltà della compagna che con indifferenza ha annunciato la condizione di moribonda di sua madre. Ma anche in colloquio con Janu si nota il suo tacere: «Ella non aggiunse altro»; «dopo un lungo silenzio» (p. 241, rr. 449 e 462). Quell'insieme di atti mancati (e ne sottolineo la menzione nella citazione con il corsivo) si addensa però nell'incontro con lo zio Giovanni, dopo la morte della madre:

> — Che fai costà? — le domandò lo zio Giovanni. Ella si strinse nelle spalle e *non rispose*.
>
> Il vecchio si assise accanto a lei, e *non aggiunse altro*.
>
> — Zio Giovanni, — disse la ragazza *dopo un lungo silenzio*, — adesso non ho più nessuno [...]
>
> *Ella non disse altro*, ed *entrambi rimasero zitti* ad ascoltare l'assiolo che cantava. (p. 335, rr. 366-375).

Dal discorso fin qui fatto e dagli esempi riportati si sarà osservato che motivi e atteggiamenti dei personaggi comparsi nello spezzone iniziale della novella, e le espressioni verbali che li enunciano o li descrivono, tendono a ripetersi nel corso della novella. A riprova della sistematicità di tale fenomeno, si pensi alla duplice e divergente espressione oculare, se così si può dire, della sofferenza e della commozione in Nedda. Si è visto nel primo spezzone che, quando Nedda soffre o si commuove, i suoi occhi possono alternativamente rimanere «aridi, asciutti» o «riempirsi di lagrime». L'alterno comportamento è confermato nel seguito della novella: ecco allora Nedda con «le lagrime agli occhi» (p. 238, r. 329), «coi grossi lagrimoni agli occhi» (p. 240, rr. 401-402), che si allontana «piangendo dal confessionario» (p. 245, r. 599); ma anche eccola accompagnare Janu malato in procinto di andare a Mascalucia, «senza una lagrima, sebbene le sembrasse che stesse a vederlo partire per sempre» (pp. 245-246, rr. 629-630), ascoltare da lui la narrazione della caduta che lo ha ridotto in fin di vita «coi suoi grand'occhi spalancati» (p. 246, r. 639), inginocchiarsi davanti al cadavere della figlia «cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura» (p. 246, rr. 668-669).

Riuscirebbe pedantesco seguire l'irradiazione di altri elementi dallo spezzone iniziale al resto della novella. Anche perché mi pare che basti ciò che si è detto per concludere che la storia di Nedda è costruita secondo un progetto 'forte'. Un progetto, cioè, che mostra i suoi fini significativi e dispiega

www.fondazioneverga.it

i suoi mezzi fin dal principio della storia e poi persegue gli uni e adopera gli altri con determinazione, con coerenza, con monotonia persino.

«Così era stato di sua madre, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia» (pp. 233-234, rr. 118-119): toccante riflessione sì, ma non meno enunciazione di un programma narrativo che sarà perfettamente adempiuto. Sviamento momentaneo e apportatore di nuove sciagure, e non vera possibilità alternativa, rispetto all'inevitabile corso catastrofico della storia di Nedda, s'intuisce e poi si conferma il suo amore con Janu. Nedda finirà come «un uccelletto ferito che va a rannicchiarsi nel suo nido» (p. 246, r. 648). Era comparsa «accoccolata» nell'«angolo più bujo». Con elementare chiarezza il circolo si salda. Nedda per ora non si sottrae all'inamovibilità di un destino sociale e familiare da cui unica a sottrarre può essere la morte. Nedda questo lo sa:

> — Oh! benedette voi che siete morte! — esclamò. — Oh benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me! (p. 246, rr. 670-671).

Esattamente come lo sa la Maria di Cechov: «Maria poi non solo non temeva la morte, ma rimpiangeva perfino che tardasse tanto a venire ed era contenta quando le morivano i bambini».[13]

8. La storia di Nedda incomincia alla fattoria del Pino, ma la novella *Nedda* non incomincia da quel punto. Incomincia da considerazioni dell'autore intorno al fascino esercitato su di lui dallo stare presso il focolare domestico, sulle «attrattive indefinibili» che ha il lasciar correre lontano il pensiero in quello stato. E prosegue:

> E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito, la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna. Pioveva, e il vento urlava incollerito; le venti o trenta donne che raccoglievano le olive del podere, facevano fumare le loro vesti bagnate dalla pioggia dinanzi al fuoco [...] (p. 231, rr. 27-31).

Ingegnoso forse l'artificio escogitato per la transizione dalla situazione dell'autore alla situazione da cui parte il racconto della storia di Nedda: da

[13] *I contadini* cit., p. 138.

fiamma a fiamma. Ma, a ben guardare, non perfetto l'innesto del principio della storia per ciò che riguarda la posizione dell'autore. L'apertura «Pioveva, e il vento urlava incollerito» dopo «mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere [...]» sembra indicare un allineamento sul medesimo asse temporale e fattuale: il «Pioveva [...]» si percepisce come contemporaneo all'«avevo visto». Di conseguenza l'autore si percepisce come presente all'azione, testimone di essa. Si scopre quasi subito che non è così.

Ci si trova dunque di fronte a una presenza esplicita dell'autore e alla messa in scena della situazione nella quale insorge la narrazione della storia di Nedda: una situazione esterna a quella narrazione e in contatto ambiguo con essa. Per questi aspetti *Nedda* costituisce in *Vita dei campi* del 1897 un caso unico.

Sono casi diversi sia quello di *Fantasticheria*, in cui l'autore è anche personaggio e il testo ha il carattere di un resoconto 'epistolare'; sia quello dell'*Amante di Gramigna*, in cui la premessa rivolta a Salvatore Farina è completamente esterna al racconto, concepita come dichiarazione di poetica.

Ed è da notare che il riferimento a un punto esterno alla narrazione che era in *Pentolaccia* nella sua originaria stampa in rivista (1880),

> Giacchè facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene «Pentolaccia» [...]

e che si era conservato nelle edizioni di *Vita dei campi* precedenti a quella del 1897, è proprio in essa soppresso, anche a scapito della perspicuità dell'attacco della novella che privo della premessa suona strano: «Adesso viene la volta di "Pentolaccia" [...]».

Il tipo di presenza del narratore in *Nedda* e il suo permanere nelle successive stampe della novella trovano almeno in parte spiegazione nella condizione genetica e nella storia editoriale di *Nedda*, differenti da quelle delle altre novelle di *Vita dei campi*.

Della condizione genetica e della storia editoriale di *Nedda* sarà sufficiente qui dar conto per sommi capi.

Seconda novella verghiana (la prima è *X*, scritta nell'autunno del 1873 e pubblicata sulla «Strenna italiana» per il 1874[14]), *Nedda* risale a un'epoca

[14] Inutile a questo proposito è l'articolo di Patrizia Zambon, *Non è «Nedda» la novella d'esordio di Giovanni Verga*, in «Lettere italiane», XLII, 1990, pp. 620-625, perché la precedenza cronologica di *X* rispetto a *Nedda* era già stata chiaramente affermata da C. Riccardi, *Verga maggiore e minore*, cit., p. 171 e ivi nota 2.

anteriore a quella a cui risalgono le altre novelle della raccolta: composta nel febbraio del 1874, fu pubblicata sulla «Rivista italiana di scienze lettere e arti» di Milano il 15 giugno 1874.

Cade in prossimità di *Eva* (ideata nel '64, ritoccata nel '69, terminata e pubblicata nel '73) e di *Tigre reale* (concepita nel '73, terminata subito prima di *Nedda*, pubblicata nel '75), oltre che di *Eros* (1875).

Sia in *Eva* che in *Tigre reale* compare un narratore che entra anche nell'azione. Chiare sono la situazione e le possibilità testimoniali del narratore-personaggio di *Eva*; non altrettanto quelle del narratore-personaggio di *Tigre reale*, nel senso che non sempre ben definite sono la sua posizione in quanto narratore e le sue fonti informative riguardo ai fatti narrati.

Nedda perviene a *Vita dei campi* senza varianti di grande importanza[15] rispetto alla sua prima edizione, ma attraverso un percorso tutto suo particolare, i cui punti principali sono i seguenti:

— giugno 1874: dopo l'uscita in rivista, viene ristampata in opuscolo dall'editore Brigola di Milano;

— 1877: è ristampata come ultimo dei racconti compresi nel volume *Primavera*, edito da Brigola;

— 1880: compare all'inizio della stessa raccolta, ristampata da Treves col titolo *Novelle*;

— 1893: appare, insieme con *Fantasticheria* e con *Jeli il pastore*, nel «Numero speciale di Natale e Capodanno» dell'«Illustrazione italiana», con illustrazioni di Arnaldo Ferraguti

— 1897: entra in *Vita dei campi*, raccolta dalla quale allora esce *Il come, il quando ed il perchè*, che vi era entrato nella seconda edizione (1881), rimanendovi nella terza (1892).

[15] Lo si vede tenendo congiuntamente presenti l'apparato relativo a *Nedda* in G. Verga, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno Editrice, 1980, tomo II, pp. 576-577, che registra le varianti rispetto al testo definitivo di *Nedda* (1897) nelle sue stampe in *Primavera* (1877) e in *Novelle* (1880); e l'apparato che accompagna *Nedda* nell'edizione di *Vita dei campi* curata dalla Riccardi, che registra le varianti rispetto al testo definitivo di *Nedda* nella sua stampa nel «Numero speciale di Natale e Capodanno» dell'«Illustrazione italiana» (1893), oltre che nella sua stampa nella prima edizione mondadoriana (1940) di *Tutte le novelle* di Verga. Un confronto che ho eseguito tra il testo definitivo di *Nedda* e quello pubblicato sulla «Rivista italiana di scienze, lettere e arti» (1874) conferma la valutazione che si ricava dall'esame di quegli apparati del modesto ufficio dell'insieme delle varianti nella vicenda delle stampe di *Nedda*.

Tenendo conto di questi dati, la presenza del narratore in *Nedda* può esser vista come una manifestazione di un artificio narrativo sperimentato variamente, e non senza incertezze, da Verga all'epoca della composizione della novella. Ma occorre pure riconoscere che quella presenza assolve a una funzione specifica: istituisce per il lettore cui la novella s'indirizza, subito dall'inizio di essa, una rassicurante figura d'intermediario per il mondo 'esotico' che gli viene presentato. E a una funzione di intermediazione sono da riportare tutte le esplicazioni ambientali (riguardanti, per esempio, usi di lavoro e dati economici) che vengono fornite nel corso della narrazione. Del resto la presenza di simili figure di mediatori è propria della novellistica europea del tempo. Basti qui ricordare il caso delle *Memorie di un cacciatore* di Ivan Sergeevic Turgenev, nelle quali la figura del cacciatore-narratore serve a mediare per una classe di lettori agiati e nobili una descrizione delle condizioni dei contadini che riuscì così evidente e toccante da far dire che contribuisse a indurre lo zar Alessandro II ad abolire la servitù della gleba (le *Memorie di un cacciatore* apparvero nel 1854 in una traduzione francese, ristampata con correzioni nel 1855, e in una nuova traduzione, approvata dall'autore, nel 1858; fan parte, come altre opere di Turgenev, della biblioteca di Verga[16]).

Ancora una volta ho voluto fare un riferimento alla letteratura non italiana. Non casualmente. Caratterizzazione parossistica del personaggio e della sua condizione (tratti iperbolici di miseria e di disgrazia in Nedda); rappresentazione del suo mondo come un mondo altro rispetto a quello dell'autore e del lettore (esotismo); uso del dialetto come forma di illustrazione e di distanziamento dei personaggi; definizione diretta e univoca dei personaggi; ripetitività nelle loro caratterizzazioni; strutture antitetiche (opposizione tra Nedda e il coro dei personaggi); coesistenza di miserabilismo e emozione: sono elementi fondamentali in *Nedda*, e sono pure tra gli elementi individuati come costitutivi della novellistica internazionale all'epoca di *Nedda* in un libro di Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925* (Paris, Presses Universitaires de France, 1993) — libro nel quale Verga ha un posto non secondario. Valga questa indicazione anche per ribadire ciò che Lionello

[16] Cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di Concetta Lanza, Sebastiana Giarratana e Concetta Reitano, introduzione di Salvatore S. Nigro, Catania, Assessorato regionale dei beni culturali e ambientali e della P.I. Soprintendenza ai beni librari per la Sicilia orientale, 1985, pp. 429-431 (a p. 431 registra *Récits d'un chasseur*, Paris, Flammarion, s.d.)

Sozzi affermava, per poi argomentarlo, in apertura di un suo saggio: «Il est vain et erroné d'étudier la littérature dans un cadre strictement national». E la citazione sembrerà ancor più pertinente quando si dirà il titolo del saggio: *De Flaubert à Verga: la poétique de l'impersonnalité* [17].

[17] Nel volume collettivo *Attualità dell'Antico, 3*, a cura di Maria Grazia Vacchina, Aosta, Tipografia valdostana, 1992, pp. 257-266.

MICHELE DELL'AQUILA

LETTURA DI *FANTASTICHERIA*

La novella *Fantasticheria* apre, com'è noto, la raccolta di *Vita dei Campi* fungendo quasi da introduzione ad essa ed alla sua ottica narrativa. Ma una raccolta risulta essere quasi sempre una costruzione successiva alla stesura delle singole parti che possono certamente rispondere già fin dalla loro ideazione ad un progetto unitario ben chiaro nella mente dello scrittore; e però l'occasionalità della genesi di talune può non rispettare la progressione costruttiva o addirittura non prevederla: di qui variazioni d'ordine, spostamenti, in qualche caso rifacimenti o integrazioni, fino al disegno definitivo alla cui organicità l'autore sente di dover affidare l'opera. La quale si disporrà anch'essa in un disegno più vasto qual è quello della linea narrativa, corrispondendo alla sua progressione tematica e stilistica, svolta o ritorno o ripresa, secondo i casi e le interpretazioni della critica.

Nel caso di Verga e della serie di *Vita dei campi*, che appare in volume nella edizione Treves del 1880, va registrato innanzi tutto il fatto che tale data si dislochi a ridosso di quella della edizione dei *Malavoglia* (1881), opera peraltro che, per essere in fase di avanzata elaborazione, vi si intreccia con scambi non di poco conto; ma anche che la materia narrativa e le singole novelle nella talora tormentata elaborazione si definiscono nel biennio 1878-'80, alcune precedenti il disegno ed il progetto editoriale del libro, altre a completamento di esso.

Per esse, come per il coevo romanzo dei *Malavoglia* e per la successiva raccolta delle *Novelle rusticane* va naturalmente ricordato il precedente di *Nedda* e la data del 1874, primo segnale di una svolta (o presunta svolta) del Verga e dei suoi nuovi interessi narrativi verso la materia rusticana. Ma forse ancor più, almeno per la serie di *Vita dei campi* e per lo stesso romanzo,

sembra da non doversi perdere di vista l'influenza sullo scrittore della pubblicazione dell'inchiesta Franchetti-Sonnino del 1876 sulla condizione delle provincie meridionali, con tutto il seguito di pubblicistica politico-socioeconomica ch'essa determinò.[3] Prima v'era stata, nel 1863, l'inchiesta Massari sul brigantaggio in quelle provincie[4], e si trattò di una operazione intellettualmente lucida e socialmente comprensiva delle ragioni di povertà, di miseria, di arretratezza, nella crisi che aveva insanguinato il Mezzogiorno d'Italia all'indomani della unificazione. Ma essa non aveva avuto, anche presso gli intellettuali, quella risonanza che meritava, rimossa dalle ragioni dure della repressione *manu militari* nella quale s'impegnarono i governi della Destra.

Nel 1876 si era invece ad una svolta di schieramenti e di conduzione politica; la Sinistra parlamentare al potere comportava almeno nelle dichiarazioni di principio una nuova sensibilità nei confronti della annosa questione. La letteratura a sua volta con le suggestioni del naturalismo d'oltralpe e del nostro incipiente verismo si offre specchio non inerte di questa nuova attenzione ed nello stesso tempo la sollecita e la determina orientandone lo sguardo.

Proprio Verga, nel mezzo della sua svolta e dell'orientamento nuovo della sua narrativa intrattiene rapporti con Sonnino direttore nel '78 della «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti» di Firenze, e ad una sua richiesta di collaborazione gli propone un racconto che "occuperebbe all'incirca, secondo i miei calcoli, 60 colonne del giornale" rispetto ad un *manoscritto di* 300 pagine (certamente l'abbozzo del racconto marinaresco provvisoriamente intitolato *Padron 'Ntoni*", poi *I Malavoglia*) che corrisponderebbe a circa 250 pagine se stampato in volume e a "sessantatre colonne della Rassegna".

Ma quell'interesse per la vita delle classi popolari, marinai, contadini, braccianti, zolfatari, gente di paese afflitta da problemi di sussistenza e di sopravvivenza e nello stesso tempo esseri umani non insensibili ai meccanismi delle passioni, che anzi assumevano nella loro natura non adulterata urgenze

[3] Si veda al riguardo il saggio di G. Galasso su *La Sicilia ai tempi di Verga*, nel vol. *I tempi e le opere di G. Verga*, Contributi per l'ed. nazionale, Firenze, Le Monnier 1986.

[4] Rimando per essa al mio saggio su G. Massari in *Humilemque Italiam*, Roma, Bulzoni, 1985.

primordiali, quell'interesse veniva in Verga da lontano; ed era certamente mosso dalla suggestione di taluni suoi modelli, Balzac e Goncourt prima, Zola più recentemente dopo la svolta storica del 1870, ma aveva le sue radici in una esperienza di vita vissuta a contatto con quella umanità, un mondo remoto di fanciullezza e di adolescenza sedimentato nella memoria come in un archivio lungamente rimasto chiuso e che ora, dopo la caduta degli entusiasmi per l'avventura mondana del decennio precedente, e per l'operazione narrativa che vi corrispondeva, sembra offrirsi come una nuova materia e quasi una insperata immensa ricchezza per altro impegno in una ottica di esplorazione diversa.

Da quegli archivi della memoria aveva già attinto in passato: la Riccardi[5] ha ben ricordato i paesaggi catanesi di *Una peccatrice*, l'ampia veduta aerea dall'Etna al mare in *Storia di una capinera*, la descrizione degli scogli dei Ciclopi in *Eva*, la suggestiva alba marina che incanta i personaggi di *Tigre reale*, la già dichiarata contrapposizione di ottiche esistenziali alto/basso nell'episodio della baronessa d'Arvelo che "dalla camera dorata di quella dimora signorile" si volge a considerare, quasi facendone la scoperta, l'umile vita del borgo marinaro nelle *Storie del Castello di Trezzo*; per arrivare al recupero improvviso e già quasi compiuto di *Nedda* nel '74.

Ma ora un fastidio per l'esperienza passata ed un bisogno di nuovi contenuti e di una nuova scrittura gli facevano confessare quasi autobiograficamente nelle parole di Enrico Lanti di *Eva* il suo stato d'animo, che era di delusione, d'inappagamento, di sfiducia, quasi di resa.[6]

[5] G. Verga, *Vita dei campi*, ed. critica a cura di Carla Riccardi, Ed. Nazionale, Firenze, Le Monnier, 1987, *introduzione*.

[6] "Che m'importa della mia coscienza, e di tutti quei fantasmi che voi altri avete creato a furia di paroloni ! Che m'importa del vero e del falso... ho tempo da perderci la testa io ?... e neanche voi altri ce l'avete... voi che v'isterilite il cuore mentre la giovinezza fugge come un lampo... " etc. " E l'arte ? gli dissi. Egli scrollò il capo: - Menzogna! esclamò - Menzogna... o illusione !... La vita!... - mormorò chiudendo gli occhi di nuovo, come se quella vita l'affaticasse, o gli lacerasse l'anima, e dopo una lunga esitazione - Sì! sì!... c'è qualche cosa di vero nell'arte!..." (*Eva*, 190-194). Ed ancora: "Avevo sognato le ridenti follie di una eterna luna di miele, le passeggiate in campagna, la fiamma del caminetto, la lucerna della sera, i giuochi infantili, e i dolci silenzi (...) *La realizzazione dei miei castelli in aria era diventata la sorgente* di mille *fastidi*, di mille sorprese ed anche di *mille dolori* (...) *Non cerco* di spiegarti cotesto mostruoso mistero che chiamasi cuore. Non mi sono mai sognato di giustificarlo. Ti faccio osservare un fatto. Cotesta disillusione, cotesta amarezza intima m'invadeva tutto, la mente come il cuore. L'arte mi negava anch'essa le sue ispirazioni (...) Provavo la febbre e l'impotenza di crearle!" (*Eva*, 120-122).

Una dichiarazione non dissimile, quasi a mostrarne la medesima radice, troviamo in chiusura di *Fantasticheria*.

> Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro il turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni dei deboli (...) e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei che conoscemmo insieme..."

Questa volta non solo fastidio, ma rifiuto, quasi manzoniano, di una ottica esistenziale ed artistica per altro interesse, per i drammi oscuri ma non per questo meno dolorosi degli umili, per quelle "moltitudini che passano sulla terra senza lasciare un nome", certo non "lacrime da rasciugare", secondo il precetto cristiano, ma una disposizione rappresentativa, se non proprio rivendicativa, e certamente una capacità di recupero memoriale intriso di alta pietà, la *pietas* laica della grande storiografia a della grande narrativa realistica.

Sui tempi di composizione di *Fantasticheria* e sulle sue successive dislocazioni delle edizioni della raccolta di *Vita dei campi* le indicazioni della Riccardi al volume relativo della Edizione nazionale[5] non richiedono aggiunte o precisazioni.

Val solo rilevare che la sua funzione introduttiva alla raccolta, come di esplicitazione di una nuova poetica non risulta compromessa dagli spostamenti nelle edizioni Treves del '92 e del '97 voluti dall'editore per mere ragioni di richiamo commerciale.

Varrà anche richiamare la concomitanza dell'abbozzo di stesura cassato sul rovescio di una lettera indirizzata al Sonnino del 4 febbraio 1878, come a stabilirne un nesso forse non casuale. Il testo della novella nelle successive pubblicazioni, prima nel «Fanfulla della Domenica» del 24 agosto 1879, poi nelle edizioni Treves e Mondadori, comporta qualche modificazione che il testo critico stabilisce con precisione indicandone la consistenza, non grande rispetto ai rifacimenti di altre novelle, dell'*Amante di Gramigna* soprattutto, e le direzioni correttorie in direzione popolare, con utilizzazione di metafore, proverbi, iterazioni e modi di dire ricavati dal parlato siciliano, con qualche sopravvivenza di espressioni colte, e letterarietà di colorito

[5] G. Verga, *Vita dei campi*, cit. Ad essa si riferiscono le citazioni della novella.

toscano, soppressione di termini imprecisi o poco appropriati; ma a questo riguardo *Fantasticheria*, anche per la sua stessa natura di colloquio/confessione con la bella continentale, è la meno "siciliana" del gruppo.[6] Il processo correttorio continuò nella edizione Treves 1881, ma conobbe anche dei pentimenti e dei ripristini di forma nelle edizioni successive. Più tormentata, con varianti e ripensamenti, la composizione sui fogli manoscritti non autografi che fissano il testo del '79, apparso poi sul «Fanfulla». Ma non è di questo che s'intende parlare.

Il discorso sembra prendere le mosse dalle situazioni e dai rapporti di una società snob artistico/aristocratica/altoborghese che usa espressioni e modi di dire che vogliono glissare sui sentimenti e sugli stati d'animo dietro lo schermo delle belle maniere e dell'ironia. Il viaggio ed il soggiorno isolano sono presentati con un tono di distanziamento snob che vuol assecondare l'ottica della visitatrice ma è l'esatto rovesciamento dello stato d'animo del mentore compagno. Il distanziamento e il gioco delle antitesi tra due mondi distanti e pressoché sconosciuti è affidato ai particolari mondani del "treno che passava" della dama affacciata "allo sportello del vagone", alla dichiarazione fatua di un desiderio svagato "Vorrei starci un mese laggiù"; ed ancora "i grossi bauli" che sorprendono i paesani, la stanchezza e la noia maturata in breve giro d'ore "di vedere eternamente del verde e dell'azzurro", quel "gingillarsi impaziente colla catenella della boccettina da odore": da una parte queste ed altre fatuità, "le bollicine sotto il guanto che rubavano baci", "la netta vostra figurina, colle linee sapienti che ci metteva la vostra sarta", il "vestitino grigio che sembrava fatto apposta per intonare coi colori dell'alba", la "testolina mentre contemplavate il sole nascente"; dall'altra, appena sottotono, ma già di un altro emisfero, "i terrazzani che spalancavano gli occhi", il "convoglio che non spuntava mai", "la polvere della strada", gli scogli, la fatica del remare, il "gittare le reti" e il rischio dei reumatismi. La conclusione del falso idillio non poteva essere che una sola: "Non capisco come si possa viver qui

[6] Per le varianti della novella va rilevato, come ha fatto notare F. Brancaforte nel suo saggio *Lo scrittoio del verista*, nel vol. *I tempi e le opere di G.V.*, cit, che di *Fantasticheria* manca il manoscritto nelle carte della Fondazione e che le edizioni a stampa successive denunciano interventi correttori di non grande rilievo, sostituzioni di parole, di qualche costrutto, alcune mutazioni dei tempi verbali del racconto, interventi grafici e di interpunzione, quasi sempre nella direzione della lingua moderna popolare. Su questo aspetto di critica testuale vi sono saggi di notevole rilievo.

www.fondazioneverga.it

tutta la vita".

Che la cosa sia "più facile che non sembri", bastando innanzi tutto "non possedere centomila lire di entrata" e "patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione (...) perché il mare non è sempre gentile, come allora che baciava i vostri guanti" - avvia l'ironica ma amara didascalia dello scrittore ad uso di quella sua compagna d'amore e di viaggio, ma a quanti altri di quella società della quale pure aveva fatto parte agognandone ed imitandone le maniere.

Il disvelamento delle durezze di quella vita si mantiene entro una banda espressiva i cui margini sono da una parte la attenuazione o eufemismo dei termini, come a voler rimanere entro il campo semantico di comprensione della interlocutrice, dall'altro pena, sdegno e sarcasmo travestiti d'ironia, un'apparente rassegnazione che al contrario grida vendetta agli uomini e a Dio per quella disumana esistenza. Ma i toni sono volutamente tenuti compressi da una sordina che peraltro non vuol essere riduttiva ed anzi per antifrasi ottiene gli effetti della denuncia. Cui s'aggiungono le naturali calamità che sempre accompagnano la vita degli umili: tifo, colera, la malannata, la burrasca, che "vengono a dare una buona spazzata a quel brulicame (...) che pure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come nè perché".

L'ombrellino che per un suo gioco bizzarro scompiglia un esercito di formiche producendo spasimi e morte, senza peraltro sviare tutto quel brulicare che anzi riprende nella stessa direzione, con lo stesso intento, anticipa la metafora dell'ostrica attaccata allo scoglio: per l'uno e per l'altra "l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro" - e si devono aggiungere gli ombrellini delle signore eleganti e capricciose. Per prenderne consapevolezza bisogna usare lenti da microscopio, rovesciando il cannocchiale con cui da tanti si guarda la vita.

Fantasticheria, com'è noto, contiene in nuce la macchina narrativa dei *Malavoglia* che Verga si portava dentro ed anzi era già nella sua prima stesura. È naturale perciò che gli esempi di quella vita dura, dell'incredibile attaccamento a quelle quattro casupole gettate sul bordo del mare, di quella resistenza della gente marinara attaccata come ostriche allo scoglio da cui ricevono vita e morte, siano tratte da quella storia, ed anzi i personaggi del romanzo sono qui rievocati come persone entrate esse pure a far parte dei ricordi di quelle quarantott'ore passate dinanzi ai faraglioni di Aci-Trezza.

Ma lo scrittore riesce a rendercene di scorcio non solo la figura, ma anche il destino, quasi facendo scorrere più innanzi la moviola degli eventi, prefigurando esiti dolorosi, e da essi l'eterna vicenda della vita, più forte di tutti gli stenti e le sventure. Nella finzione della novella sembra così che da altra finzione ancora non messa in opera s'affacci la vita nell'intreccio degli eventi che il richiamo a fatti e figure entrate nella esperienza di quelle giornate rende più veri e vicini.

Sfilano così quei personaggi resi quali persone vive riesumate dalla memoria di quei giorni, che devono esser rimasti, sia pure sbiaditi, nella memoria distratta di lei: la Mena "quella povera donna cui solevate far l'elemosina col pretesto di comprar le sue arance messe in fila sul panchettino dinanzi all'uscio" ridotta dalla vita, dopo la fine della casa del nespolo, "a stender la mano ai carrettieri accoccolata sul mucchietto di sassi".

Il caleidoscopio della memoria mescola frammenti di antiche immagini di una vita remota, infantile, a quelle più recenti di quella avventura e poi di altri soggiorni che richiamano a loro volta altre scaglie d'immagini e sentimenti che chiedono un ordine che la ragione non può dare perché la vita stessa è miscuglio di diversi, difficoltosamente, illusoriamente tenuti a freno dalle categorie del prima e del dopo, dello spazio e del tempo.

Non vada in collera, dunque la dama se il ricordo di lei s'incontra e si mescola con questi fantasmi dolorosi che tornano negli spazi vuoti e chiedono di essere richiamati in vita: "la mantellina di quella donnicciola freddolosa", l'ambiziosa eleganza che non s'appaga di splendori e chiede perfino di essere ricordata in un libro, un libro scritto per ricordare, per far ricordare a chi non aveva compreso perché non aveva *visto*, che non comprenderà mai, mai saprà vedere.

Il vecchio padron 'Ntoni si riconosce nel "vecchietto che stava al timone della nostra barca", che "ha impedito dieci volte di bagnarvi le vostre belle calze azzurre", che finisce i suoi giorni nella solitudine linda ma desolata dell'ospedale, e avrebbe voluto finire "sotto le sue tegole". Così la Lia, "quella ragazza che faceva capolino dietro i vasi di basilico (...) la quale chissà quali povere gioie sognava su quel davanzale, dietro quel basilico odoroso, con gli occhi intenti in quell'altra casa coronata di tralci di vite"; e invece nella città grande ove finì col perdersi, il riso dei suoi occhi finì in lacrime": tutto per quel colpo di mala sorte che precipitò la famiglia ed annegò suo padre e portò in carcere il fratello. L'altro fratello, invece, "quello che vi sembrava un David di rame, ritto con la sua fiocina in pugno, e illuminato bruscamente dalla fiamma dell'ellera... che grande e grosso com'era, si faceva di brace anch'esso

se gli fissavate in volto i vostri occhi arditi..." è sotto il mare di Lissa, morto da buon marinaio "fermo al sartiame sulla verga di trinchetto". Bastianazzo poi, "quell'uomo che sull'isolotto non osava toccarvi il piede per liberarlo dal lacciuolo teso ai conigli nel quale v'eravate impigliata (...), si perdè solo tra i cavalloni scatenati", con "disperato e tetro coraggio", "quando tra la barca e il lido (...) c'erano sessanta miglia di tenebre e tempesta". Storie di una miseria infinita e di una virtù sconosciuta sulla quale aggiungere parola è un guastare.

Si potrà far rilevare la citazione manzoniana nella rappresentazione della Lia e dei suoi pensieri di fanciulla che ricordano quelli di Lucia, i sogni e i progetti della sua piccola vita di filatrice scompigliati da un capriccio e da una prepotenza. Non è la prima volta, nè sarà l'ultima che Verga rende omaggio al grande lombardo da poco scomparso, modello inevitabile ma da temerne, "padre con cui confrontarsi e da cui distinguersi" - dice la Riccardi[7], che richiama il suono dell'orologio della Punta in *Nedda* che rincuora la poverina, come il suono dell'orologio di Trezzo infonde coraggio a Renzo nella sua notte in riva all'Adda ("Tutt'a un tratto udì l'orologio della Punta (...), e sorrise come se un amico l'avesse chiamata per nome in mezzo a una folla di stranieri" (Verga); "Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore" (Manzoni).

Ma altra considerazione, più complessiva vorrei sottoporre all'attenzione, ed in essa vorrei fosse posta la chiave di lettura della novella. L'ottica del distanziamento - si diceva - la consapevolezza di una distanza incolmabile ch'era nelle cose, nella educazione, nelle abitudini, nel tenore di vita di quell'altro mondo al quale lo scrittore s'era mescolato, dal quale usciva o cercava di uscire deluso, e questo mondo rustico e patriarcale che gli rampolla dal sangue più ancora che dalla memoria e chiede di essere rappresentato.

Ma rappresentare vuol dire pur sempre comunicare, affidare ad un sistema di segni che per istituto vuol raggiungere gli altri, indipendentemente dallo scetticismo sul fatto che poi essi sappiano leggere e sappiano vedere.

Fantasticheria nella sua funzione di lettera alla lontana amica è congegnata, sia pur ironicamente e negli spessi diaframmi dello scetticismo, nell'intento di richiamarne l'attenzione, di indurla finalmente, anche solo per

[7] C. Riccardi, in G. Verga, *Vita dei campi*, cit., introduzione.

momentaneo capriccio, "a metterci un occhio anche voi, a codesta lente, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale".

Guardiamo le date, si diceva al principio. Nel 1877 appariva a stampa la Relazione Sonnino-Franchetti su *La Sicilia nel 1876*, che toccava i temi del lavoro dei fanciulli nelle zolfare, la vita dei contadini, la condizione dei pastori, il brigantaggio, la proprietà ecclesiastica e feudale, i rapporti sociali, la violenza, la repressione: temi tutti che si ritrovano nella rappresentazione *en artiste* nella raccolte delle novelle e poi negli stessi romanzi. Dei primi mesi del '78 sono gli scambi epistolari con il Sonnino per una collaborazione alla «Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti» sul rovescio di una delle minute è il brano ben noto di *Fantasticheria*.

Nell'inverno di qualche anno prima, nel 1875, un altro letterato meridionale, Francesco De Sanctis, affrontava un viaggio elettorale nella sua provincia irpina, dalla quale era partito molti anni addietro, e ne scriveva il resoconto in un'operetta, il *Viaggio elettorale* appunto, che consegnava per la pubblicazione ad una rivista piemontese, la «Gazzetta di Torino», un foglio dunque di *un'altra* Italia, prima di stamparlo in volume nel 1876.[8] Il resoconto era nella forma di 14 lettere destinate poi a diventare capitoli del libretto, e già per la ubicazione geografica della rivista in cui appariva dimostrava l'intento di voler essere una corrispondenza di ragguaglio su di una realtà che poteva essere sconosciuta o poco nota.

Il *Viaggio*, infatti, "splendida cronistoria di una incomprensione tra un intellettuale politico e il suo popolo"[9], non era soltanto un resoconto in chiave ironica e *en artiste* di quella esperienza, delle riflessioni, scatti di umore, amarezze, esaltazioni, e di tutti i sentimenti che s'accompagnano ad una avventura elettorale, ma era soprattutto la registrazione di una drammatica dismisura tra ideale e reale, tra principi morali, sia pure di una morale politica dello stato etico quale era quella che ispirava la generazione hegeliana uscita

[8] F. De Sanctis, *Un viaggio elettorale*, ora in *Opere*, Torino Einaudi, 1968. Uscì a puntate nella «Gazzetta di Torino», XVI, 32-149, 1° febbraio - 1 giugno 1875, poi in volumetto presso Morano, Napoli, 1876. Rimando ad un mio saggio sull'argomento: *Storia e romanzo nel 'Viaggio elettorale' di F. De Sanctis*, nel vol. degli Atti del Convegno Nazionale del 1977 su *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini, 1978, pp. 597-639, poi nel mio vol. *Giannone De Sanctis Scotellaro, Ideologia e passione in tre intellettuali del Sud*, Napoli, SEN, 1981.

[9] A. Asor Rosa, *Storia d'Italia, IV*, Torino, Einaudi, 1975, p. 841.

dalle lotte risorgimentali e dagli esili, e la realtà umana, nella specificazione di una provincia meridionale rimasta lungamente ed ancora irrimediabilmente in mano a signorotti maneggioni e notabili locali.

Di questa dismisura, che irritava, e della schietta umanità di quella gente, delle sue aspirazioni recondite neppure chiarite nella coscienza, del sentimento di ammirazione e di commozione per la pianta uomo fondamentalmente laboriosa ed onesta, generosa e resistente alle sopraffazioni della storia, egli, De Sanctis, voleva dar notizia a quell'*altra* Italia che si riteneva primogenita ed anzi genitrice dell'Unità nazionale e progettava per essa "magnifiche sorti e progressive" nell'intendimento centralistico ed unificante, senza considerare i livelli di partenza, e tutto quanto ci sarebbe voluto per colmare le distanze.

La paginetta di prefazione di quella operetta allude ad "una storia comune" che non voleva essere solo quella sua e dei suoi elettori, ma intendeva coinvolgere anche lettori lontani; perch' essa "uscendo dall'angustia d'interessi e caratteri personali, acquista un valore più alto e più umano...".

Ma più ancora al nostro raffronto sembra interessante un'altra paginetta che leggiamo in apertura di quelle corrispondenze, ed è la lettera a Virginia, con la quale De Sanctis si presenta al suo antico pubblico torinese con cui aveva avuto familiarità ai tempi dell'esilio e poi nei primi anni del Regno unito. Il tono è affettuoso, a tratti sentimentale, come di chi si volge a guardare da una distanza di tempo un momento difficile della vita. Qualche venatura elegiaca è apparentemente (e volontariamente) interrotta dal consueto piglio ruvidoironico. Scherza con Virginia, l'ex scolara ora principessa, sulle sue lettere, sulle sue curiosità culturali, sulla pretesa di giudicar Bonghi, sulla velocità e l'istinto dei giudizi femminili "che vanno dritti come l'istinto, a primo getto, a impressione, e spesso più sicuri che i sillogismi fabbricati dai dotti". Ma verso la fine lo scherzo si muta in ricordo commosso di sè, di Virginia, di Torino, degli anni di esilio e di studi, della ricerca della patria, quasi a rivendicare un titolo di nobiltà che gli dava ora diritto di parlare.

Intanto, tra i due toni, aveva riassunto con abilità di cronista quella sua vicenda elettorale e non aveva perso occasione per rinverdire quel suo romanticismo pieno di slanci, ma solidamente ancorato al vero ed al concreto, con una dichiarazione di fede realista, secondo l'inclinazione dei tempi, ma più secondo una sua connaturata disposizione.

Proprio l'accenno ad "una storia pregna di grandi dolori", la dichiarazione di aver imparato "più in quei paeselli che in molti libri"; e subito dopo: "questo non è più storia mia; è storia di tutti, ci s'impara tante cose. E' il mondo studiato

dal vero e dal vivo" può legittimare un richiamo ed una analogia. E si vuol appena accennare a certi *topoi* della letteratura verista mutuati dal romanticismo: le volute di fumo del sigaro dello scrittore irpino concilianti i pensieri notturni nel *Viaggio*, in cui si mescolano impressioni recenti e lontane memorie d'infanzia e di adolescenza, e le volute di fumo del camino invitanti a riflessioni e ricordi nella pagina introduttiva di *Nedda*; e l'avvio di *Fantasticheria* che assimilerei in qualche modo a questa lettera a Virginia, pur così "romantica" nel tono complessivo.

Nell'un caso e nell'altro, una realtà assai lontana ed impensabile nel suo *vero*, rispetto al mondo delle due interlocutrici, che per ragioni diverse si vuole ugualmente rendere partecipi e consapevoli: romantico-patriottico, con una *verve* di ottimismo ed attivismo culturale e sociale, quello della principessa torinese, fermo però ad una visione idealizzante della realtà (anche politica) meridionale, comune a tanti (ai più, allora) del polo piemontese; mondano estetizzante quello della compagna di viaggio di Verga, sorpreso, incredulo, infastidito da quella rivelazione di sofferenza umana, di fatica bruta, di realtà animale eppur umana che le si disvelava da quel treno in corsa e poi nelle quarantott'ore di un soggiorno capriccioso.

Il mondo e i personaggi di Aci Trezza e dei *Malavoglia* passano rapidamente nella prefigurazione delle pagine della novella, anticipati proprio a chi di essi non poteva aver avuto se non una impressione impropria, subito cancellata dalle frivole immagini di un altro mondo. Il contrasto, questa volta tra verità e finzione, tra realtà sofferente e mondanità fatua, è assai marcato. Verga presenta quei personaggi - ch'eran *vivi* in quella dimensione reale ed egli avrebbe portato ad esser vivi nelle pagine del romanzo che sta scrivendo - come distanziati da una lontananza che li rende irreali, come visti da un finestrino di un treno in corsa, separati non solo da un vetro o da uno spessore d'aria, ma da una precipitosa distanza dal mondo banale e fatuo della convenzione borghese.

Allo stesso modo, il mondo provinciale del *Viaggio*, quei paesi irpini fuori dal tempo, quegli uomini ristretti nelle loro passioni, ove per dirla con il teologo "il campanile è la stella maggiore di quel piccolo cielo", quel medioevo persistente, quella civiltà contadina immobile e resistente contrasta con la schiettezza, la generosità, l'intelligenza, le qualità migliori della pianta uomo, come soffocate e ristrette da quell'angustia: il tutto mescolato alle memorie di una vita, della sua vita lontana che gli si riaffaccia improvvisa dinanzi, consegnato con ironia e misura, ma anche con orgoglio intellettuale ad una interlocutrice e ai lettori di un' *altra* Italia che non comprendeva, ma

avrebbe dovuto comprendere.

Naturalmente l'animo dei due scrittori è diverso, come diverso il loro realismo, ed il pessimismo dell'uno contrasta con l'ottimismo empirico-progressivo dell'altro. E questo richiamo di analogia non vuol essere se non una nota di riflessione su un testo che certamente è orientato in coordinate diverse, ma nasce in un clima sociopolitico e culturale ed in qualche modo, a suo modo, vi corrisponde.

Così, cinquant'anni dopo, nel 1926, un altro letterato meridionale, Tommaso Fiore, avrebbe affidato all'amico piemontese Gobetti ed alla sua rivista «Rivoluzione Liberale» quelle sue *Lettere pugliesi*, raccolte poi nel volume più noto *Un popolo di formiche*, inchiesta-réportage di una condizione e specificità appulo-meridionale per un pubblico ed una cerchia d'interlocutori che non si vuol lasciare nell'ignoranza del vero, cui si vuol chiarire la falsità delle idee, le ambiguità e gli equivoci degli schemi che si applicano anche in buona fede alle cose viste di lontano. 1926: altra epoca, altra retorica, altre incomprensioni, altra esigenza del vero.

Ma se un raffronto in qualche modo improprio è già un ardimento, due sarebbero presunzione e indiscrezione. Perciò basti l'accenno.

ROBERTO MERCURI

LETTURA DI *JELI IL PASTORE*

La raccolta, annunciata in un primo tempo con il titolo *La vita in campagna* e costituita da racconti pubblicati a partire dal 1878 su diverse riviste, fu pubblicata dall'editore Treves nel 1880 con il titolo definitivo di *Vita dei campi*.[1] Il cambiamento del titolo è significativo e, indubbiamente, meglio risponde al senso della raccolta; infatti il primo titolo è realistico, quasi diaristico: *La vita in campagna* fa pensare al racconto di determinati avvenimenti che appartengono alla quotidianità di una società agricola; il nuovo titolo, *Vita dei campi*, è caratterizzato dall'abolizione dell'articolo determinativo *La*, dalla sostituzione della parola *campagna* con *campi* e dalla sostituzione della preposizione *in* con *dei*, cioè di una preposizione locativa con un articolo determinativo che introduce il complemento di specificazione, a individuare una peculiarità, una qualità; l'abolizione dell'articolo determinativo *la* comporta che il lessema *vita* perda qualsiasi riferimento a una realtà socio-economica specifica, quale quella agricola. Dunque non *la vita* ma *vita*, in senso universale e esistenziale, non *campagna*, ma il più indeterminato e "vago" (per dirla alla Leopardi) *campi*, luogo di natura che diviene luogo dell'anima. Tutto questo, dunque, appare significativo, in quanto il primo titolo rimanda a un'analisi fenomenologica della vita contadina, a un racconto cronachistico, mentre il secondo indica la volontà

[1] Cito dall'edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze 1987.

di analizzare il mondo contadino nei suoi più profondi e simbolici significati: non i contadini, ma la "contadinità", cioè il significato simbolico della vita campestre, la valenza universale degli eventi e dei sentimenti dei protagonisti rusticani; Verga appare orientato verso l'investigazione non tanto di una realtà specifica, connotata socio-economicamente, quanto di una generale *condition humaine*.

La legittimità di leggere la raccolta come una struttura organica e di esperire un tentativo ermeneutico volto a individuarne il senso è, in qualche modo, confermata dalle decise resistenze di Verga alle pressioni dell'editore Treves, il quale voleva includere nell'edizione di *Vita dei campi* la novella *Il come, il quando e il perchè*, del tutto estranea allo spirito della raccolta; questo ci dice quanto Verga tenesse alla forma e alla struttura del libro e come, per lo scrittore, l'inserimento di una novella estranea rischiasse di falsare il senso dell'opera.

Della raccolta Verga curò un'ulteriore edizione nel 1897 che, sebbene rifletta la volontà ultima dell'autore, appare però meno significativa della prima edizione sia dal punto di vista poetico, sia da quello linguistico e stilistico. Infatti si registra in questa ultima edizione una tendenza alla normalizzazione:

a) dal punto di vista dell'ideologia e della poetica, in quanto Verga opera varianti che rendono le novelle più allineate con i dettami della poetica verista;

b) dal punto di vista linguistico e stilistico, in quanto Verga sacrifica l'innovazione lessicale e sintattica della prima edizione a un linguaggio e a una sintassi più tradizionali, rispondenti ai canoni del toscano letterario. Ad esempio, la sostituzione del tempo indicativo con il congiuntivo implica una riduzione netta dell'effetto di oralità; così, l'interruzione del flusso della narrazione in periodi più brevi implica una forte attenuazione della mimesi del linguaggio parlato e popolare, che costituiva una delle soluzioni più interessanti e innovative della raccolta.

La novella *Fantasticheria*, un vero e proprio proemio, narra la visita ad Aci Trezza di Verga e di una sua amica. Scritta prima del 1878, quindi precedente alla lettera al Verdura, costituisce una sorta di spartiacque fra la stagione dei romanzi "mondani" del Verga e la sua futura produzione "verista", registra, cioè, un momento di passaggio in cui Verga riflette sulla sua fisionomia di scrittore e sulla sua scrittura. Riscontriamo persistenze della vecchia maniera, quali la presenza dell'autore, come in *Nedda*, la polemica verso la superficiale mondanità del bel mondo dei ricchi, che rimanda da un

lato al patetismo di *Nedda*, dall'altro alla polemica scapigliata dell'introduzione a *Eva*.

La novità è che qui i temi di poetica, che non sono relegati nell'introduzione come in *Nedda*, sono al centro del racconto, in quanto lo scrittore è egli stesso protagonista e fa interagire i personaggi "veristi" (i pescatori di Aci Trezza) e quelli "mondani" (la dama, amica dello scrittore), in una sorta di messa in scena della sua problematica poetica. È questo che riscatta la novella dai pericoli dell'idillio nostalgico e del populismo e che documenta il momento di passaggio fra due stagioni della produzione verghiana. L'importanza della funzione metalinguistica è ulteriormente confermata dal fatto che , mentre nella prima parte della novella il soggetto è la prima persona plurale ("noi" = Verga e l'amica), in seguito, proprio quando l'autore riflette sulla poetica e espone l'ottica dell'osservazione, il soggetto è la prima persona singolare: lo scrittore appare ormai distaccato e autonomo dall'amica e, quindi, dalla sua precedente produzione.

Nella novella Verga esprime la sua posizione attraverso metafore tratte dal mondo animale: i pescatori sono paragonati alle formiche [2]: come queste, la "gente di mare" di Aci Trezza, anche quando è spazzata e provata dalle avversità, pure riesce a riorganizzarsi e a ricominciare. Questo comportamento ha qualcosa di epico, tanto che è definito da Verga "caparbietà... eroica". La superficialità della dama, la quale con noncuranza schiaccia con la ghiera dell'ombrellino le formiche, rappresenta il ciclo naturale dell'esistenza e della storia che accomuna tutti gli esseri viventi, animali e uomini. La dimensione estremamente piccola delle formiche allude alla piccolezza dell'uomo di fronte agli eventi e alla sproporzione fra microcosmo e macrocosmo.

Questa dimensione del piccolo, enfatizzata dalla ripetizione anaforica ("piccini", "piccole cause", "piccoli cuori"), è legata alla metafora del microscopio e del cannocchiale, i due strumenti che qualificano la diversa ottica della dama e di Verga, il quale rimprovera all'amica di guardare le cose "dall'altra parte del cannocchiale". La visione della dama che guarda

[2] L'analogia formiche-umanità richiama *La ginestra*; mentre Leopardi sottolinea la crudeltà della natura che si esercita sull'uomo come sulle formiche, Verga ritrova la similitudine per evidenziare la naturale capacità di reazione dei pescatori. Leopardi si muove nell'ambito di una filosofia dell'esistenza, Verga nell'ambito di una filosofia della storia.

www.fondazioneverga.it

attraverso l'altro lato del cannocchiale impicciolisce, mentre la visione attraverso il microscopio ingrandisce; dunque non si tratta di un complesso di Gulliver di Verga (Asor Rosa), ma è esattamente il contrario, perché l'atteggiamento di chi si sente gigante, e quindi superiore, è proprio della dama. Lo scrittore polemizza con questo atteggiamento non tanto per filantropismo, quanto perché esso impedisce la visione e l'analisi corretta della realtà. La superficialità dell'amica contrasta con la profondità dello sguardo verghiano.

La novella rappresenta una fase intermedia dello scrittore, ancora incerto fra il totale pessimismo e il vagheggiamento dei valori; a quelli effimeri e falsi, basati sul danaro e sul benessere, Verga sente di poter contrapporre le certezze dei valori del lavoro quotidiano, all'irrequietezza della mondanità la serenità della "religione della famiglia". L'ostinazione delle formiche, che si ricompongono nel formicaio-famiglia, rappresentano la ciclicità della vita paesana, la cui legge è quella della ripetitività e della tradizione, che si tramanda, nella sua fatalità, di generazione in generazione. Accanto a questo, però, c'è la coscienza della tragicità della condizione umana, che viene illustrata ancora una volta con immagini zoomorfe: quella proverbiale, di larga e antica fortuna iconografica (si pensi a Dürer [5]), del pesce grande che mangia il pesce piccolo, che illustra la concezione della vita come lotta spietata per la sopravvivenza e quella dell'ostrica tenacemente attaccata allo scoglio; i due animali sono esemplari: l'ostrica rimanda all'attaccamento alla terra e all'ambiente e le formiche alla religione della famiglia. L'immagine dell'ostrica insidiata dal mare e dal palombaro indica i due piani della lotta per la vita, cioè la lotta contro le insidie della società (palombaro) e contro quelle della natura (mare).

La novella *L'amante di Gramigna* chiude la prima parte della raccolta; l'introduzione, sotto forma di lettera all'amico Farina, è incentrata sulla posizione dello scrittore e sul progetto di una scrittura che si distingua dal naturalismo e che si ricolleghi alla grande letteratura epico-tragica dell'antichità classica.

[5] Cfr. su questo S. Campailla, *Anatomie verghiane*, Bologna, 1978

Due concetti, uno formale e l'altro contenutistico, sono di particolare rilevanza:

a) la brevità e l'assenza di amplificazione retorica, che comportano l'eclissi dello scrittore in quanto egli scompare dietro "le parole semplici e pittoresche" della narrazione popolare;

b) la storicità e la veridicità del fatto "nudo e schietto", ciò che consente al lettore di cogliere il senso senza la mediazione della "lente dello scrittore":

> Caro Farina, eccoti non un racconto ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi; interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre

Verga individua la peculiarità della letteratura del passato, fondata sull'immediatezza della catastrofe e sulla drammaticità, cioè su un tipo di procedimento narrativo sintetico, diverso da quello fondamentalmente analitico dei moderni; all' intuitività degli antichi fa riscontro l'analiticità dei moderni:

> Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo; sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale; siamo più modesti, se non più umili; ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire.

Proprio della poesia degli antichi è il risultato psicologico, mentre caratteristica dei moderni è l'analisi psicologica basata sullo studio analitico delle cause: insomma la letteratura moderna arriva a rappresentare la fatalità ma con mezzi diversi e cioè non con l'immediatezza sintetica, ma attraverso la descrizione e l'analisi delle situazioni e della psicologia. La poetica naturalista, fondata sulla spiegazione dello sviluppo logico degli eventi, del rapporto, cioè, fra cause e eventi, rende l'arte meno drammatica e imprevista. Il modello per Verga è, dunque, la grande letteratura classica epico-tragica:

la scrittura di Verga si caratterizza per descrivere il "legame oscuro"[1] che annoda i fili della storia e non per individuare lo "sviluppo logico" degli eventi, cioè i rapporti fra cause e effetti. Qui Verga rivela che l'arte del racconto, fondata sull'invisibilità dello scrittore e del suo giudizio, è "studio dell'uomo interiore", è indagine psicologica che, se non arriva all'essenzialità della grande letteratura del passato, e alla sua drammaticità, non di meno ha in comune con essa il senso della fatalità. Il processo creativo deve rappresentare lo sviluppo delle passioni, che non va tanto indagato con "scrupolo scientifico", quanto con scrupolo mimetico, per coglierne il senso misterioso:

> il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contradditori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico...
>
> Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane

Dunque, il processo creativo deve essere misterioso come il meccanismo delle passioni: passioni e scrittura sono ambedue fenomeni misteriosi; indicativi, in questo senso, sia la contrapposizione che Verga istituisce fra "mistero" e "scrupolo scientifico", sia i seguenti parallelismi:

processo della *creazione* rimarrà un *mistero*
come *lo svolgersi* delle *passioni umane*

misterioso processo per cui le *passioni*

[1] L'espressione "legame oscuro fra cause e effetti", usata da Verga nell'edizione del 1897, si configura come una glossa all'espressione dell'edizione del 1880, "verità psicologiche". E' questa un'ulteriore prova che il rapporto fra cause e effetti è visto da Verga in prospettiva psicologica e non sociologica, come negli scrittori naturalisti.

Nella lettera al Paola Verdura (21 aprile 1878) Verga, annunciando il progetto della *Manea*, aveva definito il complesso degli eventi e delle azioni umane il "grottesco umano". La parola è di grande significatività per comprendere la poetica verghiana; essa non comporta una petizione di realismo, ma costituisce una spia della centralità, per Verga, dell'analisi introspettiva: descrivere il grottesco umano significa indagare i meccanismi interiori della psiche e dell'agire umano; in questo senso, è carica di significato l'etimologia di "grottesco" (da grotta, dal greco *kripto*) che indica proprio ciò che è nascosto.

Al centro della poetica verghiana si colloca il problema del ruolo del narratore e dell'ottica, cioè del punto di vista. Il concetto di eclissi dello scrittore è un indice eloquente della volontà di Verga da un lato di creare un epos moderno, efficace quanto quello degli antichi poeti greci e, dall'altro, di distinguersi dal naturalismo:

> "Sì il mio ideale artistico è che l'autore si immedesimi talmente nell'opera d'arte da scomparire in essa. Vorrei quasi che un romanzo arrivasse a non portare il nome dell'autore, si affermasse da sé, come vivente per un organismo proprio e necessario, producesse quell'illusione potente dell'essere stato, che hanno le epopee dei rapsodi e tutte le figure schiette della poesia popolare. E in questa obiettività efficacissima della rappresentazione artistica, Zola stesso, così grande e possente, ha ancora delle debolezze pel gusto colorista della nuova scuola letteraria francese" (Lettera al Torraca, 12, maggio 1881).

Quindi la tecnica verghiana che procede dall'interno e di sbieco è differente da quella del naturalismo, in quanto lo scrittore si cala non solo nell'ambiente, ma soprattutto negli individui, per cui l'atteggiamento di Verga è più introspettivo che sociologico:

> ...No, io non mi limito ai modi di sviluppo delle teorie naturaliste... dissimulando e eclissando per quanto si può lo scrittore, dando all'ambiente solo quel tanto di importanza secondaria che può influire sullo stato psicologico del personaggio rinunziando a tutti quei mezzi che sembranmi più artificiosi che emanazione vera e diretta del soggetto, la descrizione, lo studio, il profilo. Tutto questo deve risultare dalla manifestazione della vita del personaggio stesso, delle sue parole, dei suoi atti; il lettore deve vedere il personaggio, per servirmi del gergo, l'uomo secondo me, qual è, dov'è, come pensa, come sente, da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso."(Lettera a Cameroni 19 marzo 1881).

La scomparsa, l'eclissi dell'autore significa che non devono esistere

tracce del complesso lavoro dello scrittore fondato sulla fantasia e sulla creatività ("mente"), sull'osservazione ("occhio") e sulla scrittura ("labbra"):

> Intanto io credo... e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sè, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat creatore...

La raccolta è incentrata sul tema dell'amore, che a volte si configura come rapporto triangolare (*Jeli il pastore, Cavalleria rusticana, L'amante di Gramigna, Pentolaccia*). Il triangolo diviene per Verga la condizione attraverso la quale analizzare la contrapposizione fra il sentimento naturale e genuino e l'artificiosità e l'omologazione perbenistica della società, la rappresentazione, insomma, dell'antitesi drammatica fra natura e cultura, fra sentimenti e realtà.

In *Jeli il pastore* il passaggio coatto e drammatico alla maturità (attraverso la morte del padre e dello Stellato), lo sradicamento dalla natura e il conseguente inserimento nella società paesana determinano una situazione di triangolo amoroso (Mara tradisce Jeli con don Alfonso). In *Rosso Malpelo* il passaggio alla maturità è determinato dalla morte del padre e proprio il ricordo e l'amore per il padre innescano la riflessione di Rosso sul senso della vita.

In *Cavalleria rusticana* l'amore di Turiddu per Lola segna la ribellione contro il matrimonio per interesse e quindi contro la logica del paese, i cui valori sono il moralismo e il benessere economico. La novella narra il ritorno in paese, dopo il servizio militare, di Turiddu che trova la sua innamorata, Lola, promessa al ricco carrettiere Alfio. Turiddu ostenta i segni della sua esperienza compiuta lontano dal paese, attraverso i gesti spavaldi e l'abbigliamento, caratterizzandosi come portatore della diversità. La storia d'amore con Lola, si intreccia con rivendicazioni di carattere economico: alla gelosia e alla rabbia di aver perso Lola si unisce l'invidia per l'agiatezza di Alfio. Questo determina, prima, la serrata corte di Turiddu a Santa, figlia del ricco mastro Cola, e poi l'adulterio con Lola, due forme di ribellione alle convenzioni sociali che sostanziano il *nómos* paesano. Turiddu, dunque, infrange la legge

del paese, fondata sul tabù del matrimonio e sul valore del denaro, che trovano una loro sintesi nel matrimonio d'interesse.

Nella novella *La lupa* il triangolo è interno alla famiglia; anche in questo caso la protagonista vive una diversità rispetto al paese, iconizzata dalle metafore animalesche e dal soprannome che la rende antitetica al paese come il lupo, bestia nemica, per antonomasia, dei contadini; la Lupa realizza la propria carica erotica in contrapposizione alla morale paesana, fino a distruggere la sacralità della famiglia, affermando le leggi dell'eros attraverso l'incesto con il genero, cioè con il figlio acquisito. Essa, nel momento in cui, incurante della morte, va incontro alla scure dell'allucinato Nanni, adempie il proprio destino di personaggio tragico.

Al movimento dall'esterno all'interno, che caratterizza *Cavalleria rusticana*, corrisponde quello dall'interno all'esterno de *L'amante di Gramignia*; qui al triangolo *marito – moglie – amante* si sostituisce quello *promessa sposa – promesso sposo – "altro"*: al tentativo di Turiddu di portare nel paese un' illusoria e diversa logica basata sui valori dell'amore, fa riscontro parallelamente il rifiuto del matrimonio senza amore da parte di Peppa, la quale si è innamorata per fama del brigante Gramigna. Essa fugge dal paese e dalla sua legge per raggiungere il brigante Gramignia di cui si è innamorata: il rifiuto da parte di Peppa della legge del paese è avvalorato dalla simbolicità del nome Gramigna, che ricorda la pianta nemica della coltivazione e, quindi, indica l'antitesi con la morale contadina. *Cavalleria rusticana* si richiama all'epos sia nel titolo ossimorico, sia nell'epilogo del duello, che è basato sull'inganno e la slealtà, evidente ribaltamento del codice d'onore cavalleresco; *L'amante di Gramigna*, invece, sviluppa un tema tipico della tradizione lirica cortese, quello dell'*amor de lonh*.

Credo sia importante segnalare che lo stacco fra le prime novelle e le ultime due è sottolineato dal fatto che l'ultima novella (*L'amante di Gramigna*) è preceduta da una dedica all'amico Farina che è un'ulteriore dichiarazione di poetica, quasi un corollario di *Fantasticheria*, a incastonare la prima parte della raccolta Nel secondo blocco, costituito dalle ultime due novelle della raccolta, il tema dell'amore è trattato in modo ironico e parodico. In *Guerra di santi* è raccontata la storia d'amore fra Nino e Saridda, che rischia di finire a causa di una faida di paese che vede contrapporsi due quartieri devoti a due santi diversi, San Rocco e san Pasquale: è la rilettura in chiave comica e a lieto fine della storia di *Giulietta e Romeo*. Il racconto è incentrato sulle scene di massa, in cui protagonisti sono la folla e il colera. Il tema dell'epidemia è una sorta di riscrittura in chiave parodica della peste

manzoniana: mentre ne *I promessi sposi* la peste ristabilisce la giustizia, nella novella il colera non afferma la giustizia e la provvidenzialità della storia, ma semplicemente ristabilisce il corso naturale delle cose.

In *Pentolaccia*, una sorta di variazione parodica di Jeli, il delitto d'onore è una mera azione vendicativa, che si iscrive nella logica paesana e nel *clichè* delle cronache d'adulterio. La novella *Pentolaccia* ripropone il triangolo *moglie – marito – amante* in chiave di farsa. Il soprannome deriva da un doppio senso paesano, per cui l'immagine della pentola sul fuoco indica da un lato l'agiatezza economica e dall'altro l'organo sessuale femminile. L'epilogo della novella è grottesco con l'uccisione di don Liborio, ammazzato come un bue. Il senso della storia è nel meccanico susseguirsi delle situazioni, nelle quali i protagonisti agiscono meccanicamente e incoscientemente; infatti Pentolaccia non parla, a differenza di Jeli che si pone e ci pone un drammatico interrogativo che è anche un'inquietante risposta.

L'andamento della raccolta è progressivo: dopo la novella proemiale, le due novelle di Jeli e Rosso che agiscono fuori del paese e della logica paesana e che sono eroi irrelati nella loro assolutezza drammatica, poi i protagonisti delle tre novelle successive, contestualizzati nel paese e in contrasto con esso; infine, le ultime due novelle, incentrate sulla parodia dell'amore e del contrasto eroe-paese, motivi che erano stati trattati drammaticamente nelle novelle precedenti.

Nella raccolta Verga, forse inconsapevolmente, ha toccato tutti i generi letterari, traslitterandoli nella sua particolare scrittura e alla luce della sua poetica: il genere epistolare con *Fantasticheria*, la bucolica con *Jeli*; con *Rosso* il viaggio dell'eroe classico nell'Ade; l'epos con *Cavalleria rusticana*; con la *Lupa* la tragedia greca, basata sul motivo dell'incesto e del fatale contrasto con il *nómos*; con l'*Amante di Gramigna* la lirica e il *topos* cortese dell'*amor de lonh*; con *Guerra di Santi* il romanzo manzoniano, da cui Verga riprende, riscrivendoli, le descrizioni della folla e il motivo dell'epidemia mortale; con *Pentolaccia* la commedia, incentrata su tipi caricaturali e grotteschi.

1. La struttura della novella

La novella di *Jeli il pastore* ha una struttura circolare: si apre e si chiude con Jeli e don Alfonso, protagonisti di un rapporto in cui si rispecchia la natura dell'esistenza umana dalla nascita alla morte. Il racconto è diviso in due macrosequenze, articolate in diverse microsequenze.

Le due macrosequenze terminano con la morte; la prima con quella dello Stellato, la seconda con quella di don Alfonso. Esse corrispondono alle

due parti della vita di Jeli: quella in cui il protagonista agisce nella natura e nella più completa libertà e quella in cui opera nel paese ed è occupato in un lavoro servile.

Questa dicotomia è già indicata nella differenza fra il titolo *(Jeli il pastore)* e l'inizio della novella, in cui Jeli è definito "il guardiano dei cavalli".

2. L'epifania di Jeli

Jeli è presentato come "il guardiano di cavalli", a segnalare *in limine* sia la contrapposizione, di cui dicevamo prima, con il mestiere di pastore, sia la sua condizione antitetica a quella di don Alfonso, appunto "il signorino".

La descrizione fisica di Jeli è essenziale: vengono indicati soltanto l'età (tredici anni) e la sua statura, il cui termine di apprezzamento è il mondo della natura, in questo caso la pancia della giumenta Bianca ("ma era così piccolo che non arrivava alla pancia della Bianca").

Vediamo, poi, Jeli nelle sue funzioni di guardiano dei cavalli:

> Lo si vedeva sempre di qua e di là, pei monti e sulla pianura, dove pascolavano le sue bestie, ritto e immobile su qualche greppo o accoccolato su di un gran sasso

L'espressione "lo si vedeva" conferisce a Jeli la solennità dell'apparizione, come quella di un dio ubiquo ("di qua, di là; pei monti e sulla pianura") e eterno ("sempre"). Tutto l'atteggiamento di Jeli è improntato a magnanimità; la sua postura ricalca i *motus magnamini*: o in piedi in atteggiamento solenne ("immobile"), o accovacciato su un picco. L'espressione "*gran* sasso"è un ulteriore elemento di questa connotazione; e, in questo senso, non è senza significato che il periodo termini con un endecasillabo ("accoccolato su di un gran sasso"), a indicare il registro "alto" dell'epifania di Jeli.

3. L'amicizia con don Alfonso

In primo piano il rapporto di amicizia ("il suo amico don Alfonso") e, in qualche modo, la dipendenza o meglio il fascino che subisce don Alfonso, il quale ogni estate lo va a trovare.

Un'amicizia basata sulla complicità e sullo scambio paritario, dall'avventura ("le frutta rubate al vicino") alla condivisione del cibo ("divideva con lui il suo pezzetto di cioccolata, e il pane d'orzo del pastorello").

Anche il racconto della nascita della loro amicizia evidenzia l'annullamento delle differenze sociali e la parità del rapporto: in un primo momento Jeli dà dell'eccellenza a don Alfonso, ma poi diventano amici:

www.fondazioneverga.it

> Dapprincipio, Jeli dava dell'eccellenza al signorino, come si usa in Sicilia, ma dopo che si furono accapigliati per bene, la loro amicizia fu stabilita solidamente.

È, a questo proposito, interessante la variante rispetto al primo abbozzo, in cui la nascita dell'amicizia ha origine dal salvataggio di don Alfonso da parte di Jeli:

> Jele fu uno dei miei primi amici ed anche uno dei migliori, poichè quanto il puledro zaino il quale non ne voleva sapere di me, mi buttò con un salto a montone a rompermi la testa sui sassi del vallone, Jele si slanciò in mio aiuto da quel precipizio da farmi rizzare i capelli... e sprezzante del pericolo com'era.

Nella versione definitiva l'amicizia nasce dallo scontro tra i due ragazzi: il litigio, la lotta istituiscono lo spazio di un confronto paritario; Verga abolisce la prima versione non solo troppo romantica e melodrammatica, ma anche indicativa di un rapporto di sudditanza di Jeli, salvatore del padrone. Lo schema primario, *salvataggio > gratitudine > amicizia*, si muta in un altro schema, *scontro > lotta > amicizia*. Lo scenario di questa amicizia è lo spazio della campagna inabitata e selvaggia, luogo dell'azzeramento delle differenze sociali. E infatti è Jeli a trasmettere la sua cultura a don Alfonso:

> Jeli insegnava al suo amico come si fa ad arrampicarsi sino ai nidi delle gazze, sulle cime dei noci più alti del campanile di Licodia, a cogliere un passero a volo con una sassata, e montare con un salto sul dorso nudo delle sue bestie mezze selvaggie, acciuffando per la criniera la prima che passava a tiro, senza lasciarsi sbigottire dai nitriti di collera dei puledri indomiti, e dai loro salti disperati.

Jeli è, dunque, caratterizzato da una perfetta integrazione con la natura e dal rapporto paritario di amicizia con don Alfonso; in ambedue i casi Jeli si muove con sicurezza e senza alcun senso di inferiorità. A proposito di questo, è indicativa la sostituzione del termine "padroncino", usato nei primi abbozzi e reintrodotto nell'edizione del 1897, con la parola "signorino"; altrettanto indicativa è la variante per cui dall'espressione "aveva tredici anni quando lo conobbe il suo padroncino Alfonso" dei primi abbozzi si passa a "aveva tredici anni quando conobbe don Alfonso": dunque, nella versione del 1880 non solo, come abbiamo visto, è abolita la parola "padroncino"(che denotava un rapporto di sudditanza), ma Jeli da oggetto diviene soggetto: non

è lui ad essere conosciuto, è lui a conoscere; il detentore delle azioni è Jeli, il suo ruolo di protagonista è sempre più marcato. Dall'analisi delle varianti si può cogliere che il concepimento e la stesura della novella sono caratterizzati da un forte autobiografismo, tanto che nei primi abbozzi è l'autore che parla in prima persona:

> Jele fu uno dei miei primi amici, ed anche dei migliori, poichè quando il puledro il quale non ne voleva sapere di me
>
> Jele fu uno dei miei primi amici e anche dei migliori... Io mi sono buscato dei famosi castighi. Io andavo tutti i giorni che Dio mandava a tebidi a trovare il mio amico Jele.

Lo stesso nome del protagonista, che in un primo tempo era Jele e, successivamente, diviene Jeli, è significativo. In ambedue i casi il nome, in modo criptico, rimanda alla dimensione autobiografica in quanto il nome Jele può essere scomposto in *Je* (je = io in francese) e *le* (= articolo determinativo in francese), così come il nome Jeli è composto da *Je* e *li*, anagramma di *il* (= pronome di terza persona singolare in francese e articolo determinativo maschile in italiano); questo rapporto sotterraneo è iconizzato nelle prime parole della novella: "JeLI, IL guardiano di cavalli".

Si può affermare che la rinuncia all'*Icherzählung* implica un'identificazione sotterranea con Jeli e una forma di autobiografismo più profonda, lavorata e articolata rispetto a quello dei cosiddetti romanzi mondani; c'è molto di Verga anche in don Alfonso, come si può evincere dal terzo abbozzo, in cui compare accanto al narratore in prima persona anche don Alfonso; poi il narratore scompare. Verga è alla ricerca di una scrittura diversa e infatti la novella è caratterizzata da una progressiva scomparsa del narratore esterno, che viene gradualmente inserito in quello interno.

La novella rappresenta sicuramente un distacco dall'autobiografismo melodrammatico dei romanzi fiorentini e milanesi e testimonia un progressivo affrancamento dalla precedente scrittura, come si vede dall'abolizione dei dialettalismi ancora presenti in *Nedda*: ad esempio, la parola "zita", presente negli abbozzi della novella, viene sostituita con "innamorata". Anche a livello di figure retoriche, Verga compie un'operazione analoga a quella che a livello stilistico lo porterà all'uso dell'indiretto libero; la similitudine "querce alte come campanili" dei primi abbozzi diviene "noci più alti dei campanili di Licodia": non la similitudine astratta e generica, ma quella che nasce dalla visione del protagonista che commisura l'impressione ricevuta con il suo orizzonte di conoscenza, appunto i campanili del suo paese.

www.fondazioneverga.it

4. Jeli interprete del ricordo e della natura

Jeli è detentore della memoria:

> Ah! Le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! i bei giorni di aprile, quando il vento accarezzava ad onde l'erba verde

Jeli, d'altronde, è anche interprete della natura e delle sensazioni che essa comunica; lo struggimento provocato dal "ronzio malinconico degli insetti la sera" è riprodotto dal suono dello zufolo di Jeli che emette "quelle due note... sempre le stesse – iuh! iuh! iuh!". Jeli è la musica; il suo nome è simile al suono dello strumento(Je – iuh) perché Jeli è quello che fa, è una presenza panica. E infatti la musica di Jeli anima il pensiero e il ricordo, la nota del suo zufolo "faceva pensare alle cose lontane, alla festa di San Giovanni, alla notte di Natale, all'alba della scampagnata, a tutti quei grandi avvenimenti trascorsi che sembrano mesti, così lontani, e facevano guardare in alto, con gli occhi umidi, quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi piovessero sul cuore e l'allargassero!"

Jeli è distaccato:

> Ma Jeli lui non pativa di quella malinconia; se ne stava accoccolato sul ciglione, colle gote enfiate, intentissimo a suonare iuh! iuh! iuh! Poi radunava il branco a furia di gridi e di sassate, e lo spingeva nella stalla.

L'espressione "Jeli, lui" propone ancora una volta in modo criptico l'identificazione di Verga con Jeli: Je(li)/io – lui; l'immagine di Jeli che non soffre la malinconia è forse allusiva al distacco dello scrittore Verga dalle storie che narra.

Anche in questo riscontriamo una variante significativa, in quanto nei primi abbozzi è scritto:

> Jeli lui non soffriva di quelle tenerezze

La sostituzione del lessema "tenerezze" con "malinconia" individua anche la qualità non patetica, ma intellettuale del sentire di Jeli. Non a caso, più avanti, il termine "lande", vocabolo culto della tradizione letteraria, è funzionale alla connotazione della condizione saturnina di Jeli, che, come gli scrittori e i poeti, vive l'esperienza della melanconia; l'immagine di Jeli melanconico si chiude, liricamente, con due decasillabi in rima:

> Dove soffriva un po' di malinconia era nelle lande deserte di Passanitello...

> quella gran luce silenziOSA / pioveva sempre uguale ed afOSA

5. La storia di Jeli

a) Il mito delle origini

> Ei sapeva fare ogni sorta di lavori coll'ago; e ci aveva un batuffoletto di cenci nella sacca di tela, per rattoppare al bisogno le brache e le maniche del giubbone; sapeva anche tessere dei treccinoli di crini di cavallo, e si lavava anche da sé colla creta del vallone il fazzoletto che si metteva al collo, quando aveva freddo.
>
> Insomma, purché ci avesse la sua sacca ad armacollo, non aveva bisogno di nessuno al mondo, fosse stato nei boschi di Resecone, o perduto in fondo alla piana di Caltagirone. La gnà Lia soleva dire: – Vedete Jeli il pastore? è stato sempre solo pei campi come se l'avessero figliato le sue cavalle, ed è perciò che sa farsi la croce con le due mani!

L'abilità manuale, l'autosufficienza ("non aveva bisogno di nessuno") sono indici di una sintonia con le cose, con gli animali e con gli elementi della natura. Questa condizione mitica di Jeli è ribadita dalla parola della gna' Lia, la quale rivela la perfetta integrazione nella natura del ragazzo a suo agio nella solitudine della campagna come se fosse stato generato dalle cavalle.

b) Jeli e la società

È sempre la gna' Lia a sentenziare, con un discorso di tono gnomico, la fedeltà di Jeli allo stato di natura anche nel rapporto economico con il paese, basato non sui denari, ma sullo scambio; la similitudine con gli animali che si grattano la schiena l'un l'altro indica la totale identificazione di Jeli con la natura e con le sue leggi primigenie e universali:

> La gnà Lia gli cuoceva il pane per amor del prossimo, ed ei la ricambiava con bei panierini di vimini per le ova, arcolai di canna, ed altre coserelle. – Facciamo come fanno le sue bestie, diceva la gnà Lia, che si grattano il collo a vicenda.

c) Jeli e la famiglia

> A Tebidi tutti lo conoscevano da piccolo, che non si vedeva fra le code dei cavalli, quando pascolavano nel piano del lettighiere, ed era cresciuto, si può dire, sotto i loro occhi, sebbene nessuno lo vedesse mai, e ramingasse sempre di qua e di là col suo armento! "Era piovuto dal cielo, e la terra l'aveva raccolto" come dice il proverbio; era proprio di quelli che non hanno né casa né parenti.

www.fondazioneverga.it

Jeli è conosciuto da tutti i paesani fin da piccolo; è significativo che il ricordo di Jeli sia reso con l'indiretto libero ("tutti lo conoscevano... che non si vedeva fra le code dei cavalli"), a indicare un'impressione universalmente condivisa; la percezione che i paesani hanno di Jeli si concretizza attraverso gli animali e quindi attraverso la natura.

La sua presenza è mitica, quasi divina perché egli è invisibile ("sebbene nessuno lo vedesse mai"), eterno e ubiquo ("e ramingasse *sempre di qua e di là*"), e senza genitori terreni ("era piovuto dal cielo e la terra l'aveva raccolto"); quest'ultima considerazione è espressa da un proverbio, a sottolineare ulteriormente la caratterizzazione mitica di Jeli.

Egli, dunque, non ha "né casa, né parenti" e vive un rapporto di antiteticità con i genitori. La madre, quand'era in vita, era di fatto separata dal figlio ("non lo vedeva altro che una volta l'anno"); eppure il dolore per la morte della madre è grande; Jeli è sconvolto e ripensa alla "mamma, col capo avvolto nel fazzoletto, che non gli parlava più". La profonda estraneità, però, che esiste fra madre e figlio, tanto più sottolineata in quanto non causata da carenza di affetto, deriva dalla profonda differenza fra il lavoro servile svolto dalla madre in paese e il lavoro che Jeli svolge in libertà e nella solitudine della campagna. Del resto non è un caso che la *communis opinio* paesana ritenga, come abbiamo visto, Jeli figlio della natura.

Il padre, pastore di vacche, presta il suo servizio in una campagna malsana dove imperversa la malaria; anche in questo caso, il lavoro del padre è integrato nel paese: è guardiano di vacche, animali legati all'agricoltura e vive in una natura maligna, in una terra malarica, mentre Jeli è guardiano di animali che vivono in libertà e il suo *habitat* è la natura benigna e incorrotta:

> Suo padre faceva il vaccaro a Ragoleti, di là di Licodia, "dove la malaria si poteva mietere" dicevano i contadini dei dintorni; ma nei terreni di malaria i pascoli sono grassi, e le vacche non prendono le febbri. Jeli quindi se ne stava nei campi tutto l'anno, o a Don Ferrante, o nelle chiuse della Commenda, o nella valle del Jacitano, e i cacciatori, o i viandanti che prendevano le scorciatoie lo vedevano sempre qua e là, come un cane senza padrone

E mentre Jeli vive in perfetta simbiosi con i suoi cavalli, il padre no; anzi, la sua vita vale meno di quella delle vacche che vengono fatte pascolare nei territori malarici perché là "i pascoli sono grassi" e le bestie sono immuni dalla malaria, che invece condurrà alla morte il padre di Jeli.

L'uso della congiunzione consecutiva "quindi" ("Jeli quindi se ne stava nei campi") rivela la conclusione di un pensiero, di una concatenazione logica non esplicitata e marca la profonda differenza ontologica di Jeli; il suo "stare nei campi" implica la sua diversità rispetto ai genitori, l'una in paese, l'altro nella campagna malarica: Jeli vive nella piena libertà ("come un cane senza padrone "), nella campagna incontaminata, che è lo spazio, senza luogo("qua e là") e senza tempo ("sempre"), della libertà e dell'autonomia.

d) La solitudine

Jeli è a suo agio nella solitudine, nella lontananza dal paese e dalla gente:

> Ei non ci pativa, perchè era avvezzo a stare coi cavalli che gli camminavano dinanzi, passo passo, brucando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagavano a stormi, attorno a lui, tutto il tempo che il sole faceva il suo viaggio lento lento, sino a che le ombre si allungavano e poi si dileguavano; egli avea il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco e figurar monti e vallate; conosceva come spira il vento quando porta il temporale, e di che colore sia il nuvolo quando sta per nevicare. Ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare in tutte le ore del giorno. Così, verso il tramonto quando il pastore si metteva a suonare collo zufolo di sambuco, la cavalla mora si accostava masticando il trifoglio svogliatamente, e stava anch'essa a guardarlo, con grandi occhi pensierosi.

Essere "avvezzo a stare con i cavalli" significa essere in armonia con la natura. Jeli non soffre la solitudine perché è fondamentalmente immerso, integrato nella natura animale ("era avvezzo a stare coi cavalli... e con gli uccelli"), che riflette il ritmo del cosmo: il passo dei cavalli che procedono "passo passo" è analogo al viaggio del sole "lento lento"; ambedue, i percorsi sono individuati da una parallela serie anaforica. Jeli vive in simbiosi con la natura: la gestione lenta del tempo (come il procedere dei cavalli e del sole) permette a Jeli di "vedere", cioè di osservare e immaginare la coincidenza panica fra cielo e terra, iconizzata nella magica specularità con cui le nuvole prendono le forme di monti e di valli.

A partire dal riconoscimento di queste misteriose *correspondances*, Jeli sviluppa una conoscenza che gli permette di leggere la coincidenza fra le parole e le cose (per dirla con Foucault). Il suo atteggiamento, è molto simile a quello del fanciullino pascoliano e, quindi, a quello del poeta; l'espressione "c'era sempre che *vedere* e che *ascoltare*" è singolarmente vicina a Pascoli: "*vedere* e *udire*: altro non deve il poeta" (*Il sabato*, II). Il risultato della visione

e dell'ascolto è la poesia: infatti Jeli suona lo zufolo e con la sua melodia comunica pensiero e sentimento, come si vede dalla Mora che lo guarda "con grandi occhi pensierosi".

6. Jeli fra natura e cultura

Don Alfonso, allevato nel cotone, invidia la tasca di tela di Jeli; il cotone simboleggia lo stato di agiatezza, la tela la condizione sociale della povertà: il primo indica la cultura, la seconda la natura.

Don Alfonso invidia sia la sacca di tela che contiene gli strumenti dell'abilità artigianale di Jeli, sia il rapporto di confidenza con la cavalla Vajata. È lo stato di cultura che guarda con invidia e rimpianto allo stato di natura; in questi atteggiamenti di Don Alfonso è possibile costatare quella stessa disposizione psicologica e mentale di sazietà nei confronti della città e della mondanità che Verga aveva espresso in prima persona nella novella *Fantasticheria*:

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

All'estraneità di Don Alfonso al mondo della natura, segnalata dall'impossibilità di montare la cavalla Vajata, corrisponde l'accordo totale di Jeli con la natura: il guardiano di cavalli, infatti, comunica con il puledro zaino e, addirittura, la condizione di orfano di Jeli si riscontra con quella del puledro:

> Dopo che Scordu il Bucchierese si menò via la giumenta calabrese che aveva comprato a San Giovanni, col patto che gliela tenessero nell'armento sino alla vendemmia, il puledro zaino rimasto orfano non voleva darsi pace, e scorazzava su pei greppi del monte con lunghi nitriti lamentevoli, e colle froge al vento. Jeli gli correva dietro, chiamandolo con forti grida, e il puledro si fermava ad ascoltare, col collo teso e le orecchie irrequiete, sferzandosi i fianchi colla coda. – E perché gli hanno portato via la madre, e non sa più cosa si faccia – osservava il pastore. – Adesso bisogna tenerlo d'occhio perché sarebbe capace di lasciarsi andar giù nel precipizio. Anch'io, quando mi è morta la mia mamma, non ci vedevo più dagli occhi. Poi, dopo che il puledro ricominciò a fiutare il trifoglio, e a darvi qualche boccata di malavoglia – Vedi! a poco a poco comincia a dimenticarsene.

7. I meccanismi del pensiero di Jeli

Verga, dopo aver descritto la totale sintonia fra Jeli e la natura, procede a rappresentare il meccanismo dei ragionamenti di Jeli, dai quali si evince una

filosofia improntata a un fatalismo deterministico, accettato con serenità, secondo il quale ogni cosa e ogni essere vivente hanno un destino che si compie ineluttabilmente: i cavalli sono destinati ad essere venduti, gli agnelli ad essere scannati, le nuvole a portare la pioggia; tutto il cosmo celeste e terrestre, tutti gli esseri animati soggiacciono a una legge immutabile:

> Ma anch'esso sarà venduto. I cavalli sono fatti per esser venduti; come gli agnelli nascono per andare al macello, e le nuvole portano la pioggia. Solo gli uccelli non hanno a far altro che cantare e volare tutto il giorno.

Verga individua il meccanismo dei ragionamenti di Jeli, che non sono di tipo induttivo e speculativo, ma procedono spontaneamente per analogia e per associazioni; infatti il nascere istintivo dei pensieri di Jeli è paragonato allo sbocciare delle "gemme dei ramoscelli sotto il sole". È un pensiero puro che non risponde a un bisogno di comunicazione, ma solo a un'esigenza interiore:

> Le idee non gli venivano nette e filate l'una dietro l'altra, ché di rado aveva avuto con chi parlare e perciò non aveva fretta di scovarle e districarle in fondo alla testa, dove era abituato a lasciare che sbucciassero e spuntassero fuori a poco a poco, come fanno le gemme dei ramoscelli sotto il sole. – Anche gli uccelli, soggiunse, devono buscarsi il cibo, e quando la neve copre la terra se ne muoiono. Poi ci pensò su un pezzetto. – Tu sei come gli uccelli; ma quando arriva l'inverno te ne puoi stare al fuoco senza far nulla.

Dunque il procedimento del pensiero di Jeli è essenzialmente poetico: è il meccanismo che, secondo Jakobson, presiede alla funzione poetica e che consiste nello spostamento del principio della selezione dall'asse paradigmatico a quello sintagmatico. Dall'analogia fra don Alfonso e gli uccelli Jeli passa all'individuazione del rapporto fra i due termini dell'analogia e quindi partendo dall'elemento comune a don Alfonso e agli uccelli, l'inoperosità, individua il senso dell'analogia che risiede nella differenza fra la natura (gli uccelli muoiono per il freddo) e la cultura (don Alfonso sopravvive perché ha una casa in cui ripararsi); dall'osservazione si passa a una deduzione.

8. Jeli fra diffidenza e curiosità

Inizia, a questo punto, uno scambio dialogico fra Jeli e don Alfonso, il quale rivendica come un lavoro la sua attività di studente che "va a scuola ad imparare". Jeli entra, quindi, in contatto con stupore ("Jeli allora sgranava

www.fondazioneverga.it

gli occhi") con un mondo, quello della cultura, che gli è sconosciuto, guarda "con aria sospettosa", "con un sorriso furbo", "con un'occhiata sospettosa" don Alfonso che legge e scrive. La sospettosità, però, non implica chiusura, ma una curiosità animalesca, che è insieme istintiva e intelligente; Jeli osserva e ascolta don Alfonso, con la stessa attenzione con cui osserva e ascolta la natura. Egli apprezza l'armonia della poesia[5], il suono dei versi, "che accompagnavano l'udito". L'atteggiamente diffidente di Jeli è dovuto alla sua ingenuità naturale e selvaggia che lo accomuna alla Vajata ("e pareva la fiutasse colla diffidenza selvaggia della sua Vajata") e allo scetticismo tipico del contadino siciliano ("indifferenza orientale"); ma Jeli è in grado di varcare la soglia dell'indifferenza, che è per lui una forma di difesa e non di chiusura; anzi è attratto e incuriosito dalla scrittura, tanto che ne comprende la funzione:

a) di conservazione della memoria:

> Uno che sappia scrivere, osservò poi, è come uno che serbasse le parole nella scatola dell'acciarino

b) di comunicazione:

> e potesse portarsele in tasca, ed anche mandarle (le parole) di qua e di là.

c) evocativa e simbolica; infatti chiede a don Alfonso di scrivere il nome di Mara su un pezzetto di carta:

> Aveva chiesto al suo amico Alfonso di scrivergli il nome di Mara su di un pezzetto di carta che aveva trovato chi sa dove, perchè egli raccattava tutto quello che vedeva per terra[6], e se l'era messo nel batuffoletto dei cenci.

---

[5] E' interessante notare che nei primi abbozzi don Alfonso non legge poesie, ma favole. Evidentemente Verga ha lavorato alla complessità del personaggio di Jeli.

[6] Anche questa occupazione rimanda all'atteggiamento del fanciullino-poeta, come ci viene descritto dal Pascoli: "Guardate i ragazzi quando si trastullano seri seri. Voi vedete che hanno sempre alle mani cose trovate per terra, nella loro via, che interessano soltanto loro,... il poeta fa il medesimo" (*Il fanciullino*, XIV)

Al contrario, don Alfonso non comprende che l'analfabetismo di Jeli non è un ostacolo, che la scrittura ha un valore e un significato anche per chi non sa leggere:

> Ora che ne farai di quel pezzetto di carta tu che non sai leggere? gli domandò Alfonso.

9. Mara

Anche la storia con Mara inizia, come quella con don Alfonso, da una lotta. I due ragazzi si guardano da lontano, non parlano, Mara ha un evidente atteggiamento animalesco, ha l' "andatura guardinga del cane avvezzo alle sassate". Man mano, i due giovani diventano protagonisti di un idillio fatto di semplici gesti e di erranza nella campagna estiva e primaverile. È un idillio che contempla anche la malinconia; a questo proposito, è interessante la variante apportata da Verga nell'edizione del 1897: l'espressione "spandeva una grande malinconia" diviene "spandeva *come* una grande malinconia" Per il Verga del '97 la malinconia è prerogativa di uno *status* culturale: nello stato di natura ci può essere solo qualcosa che assomiglia alla malinconia; inoltre, con l'inserzione della congiunzione *come* si perde sia la clausola endecassillabica di fine periodo, sia l'effetto fonico del suono nasale alveolare + dentale sonora:

spANDEva grANDE

Nel '97 sembra che Verga adotti soluzioni poeticamente ed ideologicamente più tradizionali.

10. La morte del padre

La morte del padre e la partenza di Mara sono gli elementi che segnano l'ingresso di Jeli nel mondo degli adulti ("Jeli si era fatto grande"). Ma il suo mondo resta quello dei cavalli, e, quindi, della natura; è significativa la risposta di Jeli a Mara:

> "O tu, cosa farai qui tutto solo? gli domandò allora la ragazza. Io resto coi puledri."

La separazione comporta due reazioni diverse in Mara e Jeli; la prima, dimentica ("si scordò di lui"), il secondo pensa a Mara e ricorda ("ma Jeli ci pensava sempre a lei"):

> Mara, come se ne fu andata a Marineo in mezzo alla gente nuova, e alle faccende della vendemmia, si scordò di lui; *ma* Jeli ci pensava sempre a lei, perché non aveva altro da fare, nelle lunghe giornate che passava a guardare la coda delle sue bestie.

Da notare l'avversativa *ma* che istituisce un contrasto fra la superficialità di Mara e la profondità dei sentimenti di Jeli; anche i tempi del passato marcano questa differenza: il perfetto / passato remoto ("si scordò") indica un atteggiamento di definitiva rimozione, l'imperfetto ("ci pensava") denota l'azione continua del ricordare nel tempo. La *rêverie* di Jeli è espressa con una ricerca di sonorità e di rispondenze foniche che coinvolgono emotivamente il lettore e qualificano il ricordare di Jeli quali estasi lirica:

> Mara se ne andò saltellando, e lui rimase lì fermo, finché potè 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.

Significativamente le iterazioni della fricativa labiodentale sonora (ull*V*I sfum*A V*Ano, *V*Asto, udl*V*A, allung*A V*A), delle nasali bilabiale sonora e alveolare (CA*M*Pagna, lO*M*A*N*, lO*M*A*N*o, CA*M*Pa*N*accio, biA*N*ca, silE*N*zio), della fricativa dentale sorda (*S*fumavano, crepu*S*colo, va*S*ta, *S*I, *S*Ilenzio, *S*I allungava)

11. La morte dello Stellato

L'incontro con Mara coincide con la disgrazia dello Stellato e con il conseguente licenziamento di Jeli, che si configura come perdita della condizione edenica. La prolessi ha la funzione di enfatizzare la drammaticità degli eventi che seguiranno.

> Egli rivide soltanto la ragazza il dì della festa di San Giovanni, come andò alla fiera coi puledri da vendere: una festa che gli si mutò tutta in veleno, e gli fece cascare il pan di bocca per un accidente toccato ad uno dei puledri del padrone, Dio ne scampi.

Il passo citato è caratterizzato da un *refrain* formulaico ("una festa che si mutò tutta in veleno"), che ritornerà nel momento del bacio del figlio di massaro Neri a Lola, e da un commento del coro popolare ("Dio ne scampi"). Certo, a monte dell'incidente occorso allo Stellato, c'è la fatalità, rappresentata

dalla carrozza che percorre a folle velocità la strada, ma anche la distrazione di Jeli, preso in una *rêverie* e intento a cantare e a parlare di Mara con l'aiutante Alfio. Con la morte dello Stellato, il suo rapporto con i cavalli finirà; certo, ai cavalli Jeli resta legato: il colpo che finisce lo Stellato "parve a Jeli di sentirselo dentro di sé" , ma quel legame,la cui cifra era l'erranza e la libertà, è ormai all'insegna della morte.

12. L'ingresso nel sistema paese

Da qui inizia la seconda macrosequenza, preceduta da tre eventi all'insegna della perdita: la morte del padre, la partenza di Mara, la morte del cavallo. La morte dello Stellato è anche la conseguenza di una proiezione di Jeli verso Mara e, quindi, verso una dimensione "altra", una sorta di parziale distacco dal mondo della natura e dei cavalli. Da questo momento Jeli sarà costretto a inserirsi nel paese e nella sua cultura e dovrà cercarsi un lavoro che lo farà diventare, da guardiano di cavalli, pastore, un lavoro che implicherà la perdita della libertà, ciò che è sottolineato dall'immagine di Jeli che "andava cercando padrone". La disperazione e la disillusione segnano l'ingresso di Jeli nel paese, in mezzo alla festa; qui Jeli viene a sapere che Mara è promessa al figlio, bello e ricco, di massaro Neri.

Le similitudine zoomorfe con le quali si esprimono i pensieri e i sentimenti di Jeli, testimoniano che ancora per Jeli i termini di riferimento sono i pascoli e la libera campagna: paragona il fidanzato di Mara a un puledro e se stesso allo Stellato, in balìa, come lui, degli eventi, sbranato dai cani, scuoiato, come Jeli è privato delle illusioni.

La fine della festa, conclusasi con un bacio fra Mara e il figlio di mastro Neri, è sottolineata dalla frase formulare "la festa gli [a Jeli] si cambiò in veleno".

13. La metamorfosi di Jeli in pastore

Massaro Agrippino trova un posto di pecoraio per Jeli presso mastro Neri; così Jeli entra nel mondo del paese. La custodia del gregge implica un rapporto con l'agricoltura e la produzione di alimenti:

> Adesso badava alle sue pecore e imparava come si fa il formaggio, la ricotta, e il caciocavallo, e ogni altro frutto di mandra

Anche con le pecore, Jeli non smentisce la sua attitudine a comunicare e interagire con gli animali, che ama come se fossero sue creature:

e siccome era avvezzo a stare colle bestie amava le sue pecore come se le avesse fatte lui

Nel luogo edenico dei pascoli selvaggi e dei cavalli lo statuto di Jeli era di figlio ("sembrava che lo avessero figliato le cavalle"), ora nei pascoli domestici della pastorizia, nello spazio del paese , lo statuto di Jeli è quello di padre ("come se le avesse fatte lui"): è un ulteriore segno dell'ingresso di Jeli nel mondo degli adulti.

Mara viene lasciata dal figlio di mastro Neri a causa della sua relazione con don Alfonso il quale, commenta il paese, "aveva conosciuto Mara da piccola"; le chiacchiere del paese mettono in indebita relazione l'età dell'innocenza e quella adulta, violando l'eden della natura e dei sentimenti in cui fino a poco prima era vissuto Jeli, il quale soffre quando viene a conoscenza del pettegolezzo paesano e si rinchiude, quasi un'evasione, nel ricordo, soffrendo ("Egli non disse nulla, ma l'appetito gli andò via per quel giorno"). Un abbandono visionario e sereno al ricordo, quello di Jeli, che contrasta con l'uso cinico del ricordo da parte di Mara, la quale usa in modo utilitaristico la rammemorazione al fine di concludere con Jeli il patto di nozze, da lei stessa proposto, con un accenno esplicito quanto menzognero alla felicità della loro unione precedente, quando erano poco più che bambini:

> Mi pare d'essere a Tebidi, diceva Mara, quando eravamo piccoli, e stavamo sul ponticello della viottola.
>
> ...
>
> A Tebidi dicevano che saremmo stati marito e moglie, lo rammenti?

Jeli, invece, ricorda con piena sincerità l'eden di Tebidi:

> Mentre conduceva al pascolo le pecore tornò a pensare a Mara quando era ragazzina, che stavano insieme tutto il giorno e andavano nella valle del Jacitano e sul poggio alla Croce, ed ella stava a guardarlo col mento in aria mentre egli si arrampicava a prendere i nidi sulle cime degli alberi; e pensava anche a don Alfonso il quale veniva a trovarlo dalla villa vicina e si sdraiavano bocconi sull'erba a stuzzicare con un fuscellino i nidi di grilli. 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.

È un passo di grande presa emotiva, che si conclude con la sequenza di tre endecasillabi, di cui l'ultimo ("silenziosa nell'afa lontana") con gli accenti di quarta e decima che dilatano il ritmo.

14. Il matrimonio

Da subito emerge l'incompatibilità fra i due sposi, la totale estraneità di Mara al mondo di Jeli; essa, infatti, afferma recisamente di non essere "fatta per fare la pecoraia".

All'indifferenza di Mara fa riscontro la completa sudditanza di Jeli, goffamente adorante:

> Ora che siamo marito e moglie, – le disse giunti a casa, seduto di faccia a lei e facendosi piccino piccino, – ora che siamo marito e moglie posso dirtelo che non mi par vero come tu m'abbia voluto... mentre avresti potuto prenderne tanti meglio di me... così bella e graziosa come sei!... Il poveraccio non sapeva dirle altro, e non capiva nei panni nuovi dalla contentezza di vedersi Mara per la casa, che rassettava e toccava ogni cosa, e faceva la padrona. Egli non trovava il verso di spiccicarsi dall'uscio per tornarsene alla Salonia; quando fu venuto il lunedì, indugiava nell'assettare sul basto dell'asinello le bisacce e il tabarro e il paracqua incerato. – Tu dovresti venirtene alla Salonia anche tu! diceva alla moglie che stava a guardarlo dalla soglia. Tu dovresti venirtene con me. – Ma la donna si mise a ridere, e gli rispose che ella non era nata a far la pecoraia, e non aveva nulla da andare a farci alla Salonia.

Paradossalmente il matrimonio di Jeli e Mara ricostituisce in forma straniata la triade dell'infanzia a Tebidi, una triade che ora è, però, divenuta triangolo adulterino:

> *Ma* la notte di Santa Barbara tornò a casa ad ora insolita, che tutti i lumi erano spenti nella stradicciuola, e l'orologio della città suonava la mezzanotte. Egli veniva perché la cavalla che il padrone aveva lasciata al pascolo s'era ammalata all'improvviso, e si vedeva chiaro che quella era cosa che ci voleva il maniscalco subito subito, e ce n'era voluto per condurla sino in paese, colla pioggia che cadeva come una fiumara, e colle strade dove si sprofondava sino a mezza gamba. Tuttavia ebbe un bel bussare e chiamar Mara da dietro l'uscio, gli toccò d'aspettare mezzora sotto la grondaja, sicché l'acqua gli usciva dalle calcagna. Sua moglie venne ad aprirgli finalmente, e cominciò a strapazzarlo peggio che se fosse stata lei a scorazzare per i campi con quel tempaccio. – O cos'hai? gli domandava lui.
>
> Ho che m'hai fatto paura a quest'ora! che ti par ora da cristiani questa? Domani sarò ammalata!

Il *ma* è fortemente avversativo rispetto all'idillio familiare poco prima descritto: a sottolineare la differenza fra l'illusione di Jeli e la finzione di Mara, che recita la parte della buona moglie e della brava massaia. Jeli non sospetta nulla, mentre il paese commenta:

> *Ma* Jeli non sapeva nulla, ch'era becco, né gli altri si curavano di dirglielo, perché a lui non gliene importava niente, e s'era accollata la donna col danno, dopo che il figlio di massaro Neri l'aveva piantata per aver saputo la storia di don Alfonso. Jeli invece ci viveva beato e contento nel vituperio, e s'ingrassava come un majale, "ché le corna sono magre, ma mantengono la casa grassa!".

La prima avversativa ha la funzione di evidenziare la dialettica finzione-realtà che è alla base del rapporto fra Mara e Jeli, la seconda ha quella di inserire il punto di vista, realistico, oggettivo e cinico dei paesano, i quali credono che Jeli sia al corrente del rapporto fra Mara e don Alfonso e, quindi, consenziente. La posizione del paese si esprime attraverso l'indiretto libero e frasi improntate a sentenziosità gnomica.

La verità, che i paesani non possono comprendere, è che Jeli non riesce a interpretare i segni della realtà, una volta fuori dall'ambiente naturale a lui congeniale.

Quando l'aiutante di Jeli, nella rabbia di un alterco, gli svela la tresca fra Mara e don Alfonso, inizia il percorso di avvicinamento alla verità, una particolare *via crucis* della progressiva disillusione:

> Una volta infine il ragazzo della mandra glielo disse in faccia, mentre si abbaruffavano per le pezze di formaggio che si trovavano tosate. – Ora che don Alfonso vi ha preso la moglie, vi pare di essere suo cognato, e avete messo superbia che vi par di essere un re di corona con quelle corna che avete in testa.
>
> Il fattore e il campajo si aspettavano di veder scorrere il sangue a quelle parole; ma invece Jeli rimase istupidito come se non le avesse udite, o come se non fosse stato fatto suo, con una faccia da bue che le corna gli stavano bene davvero.

La rivelazione annichilisce Jeli, che rimane "istupidito" con una "faccia di bue".[7] Le azioni che Jeli compie, dopo la dolorosa agnizione, sono due:

[7] L'edizione del '97 ha "faccia di grullo"; un Jeli non più descritto con una similitudine relativa al mondo animale, ma a quello umano e quindi ritratto in un modo meno benevolo, ciò che, inoltre, testimonia l'esclusione definitiva di Jeli dal mondo animale e naturale di Tebidi.

a) perdona il ragazzo maledicente, in un disperato tentativo di rimuovere la realtà; ciò che è visto dal paese come un'accettazione della situazione, per cui Jeli viene soprannominato "corna d'oro":

> Fu da quel momento che lo chiamarono per soprannome Corna d'oro, e il soprannome gli rimase, a lui e tutti i suoi, anche dopo che ei si lavò le corna nel sangue.

La prolessi, come abbiamo visto, marca i salti drammatici: prima la morte dello Stellato che prelude alla metamorfosi di Jeli in pastore e chiude la prima macrosequenza, ora l'agnizione del tradimento di Mara, che prelude alla conclusione finale.

b) tenta un chiarimento con Mara, dalla quale, in realtà, Jeli vuole solo essere rassicurato; infatti Jeli vede Mara come una santa Maria Maddalena. D'altronde, Jeli si autoconvince in base a un ragionamento che esclude la possibilità di una intesa fra Mara e don Alfonso, in virtù dell'antica amicizia dell'infanzia, e in quanto Alfonso è in una posizione economica e sociale per cui potrebbe, se lo volesse, prendere moglie:

> Io non ci ho creduto, perché con don Alfonso eravamo sempre insieme, quando eravamo ragazzi, e non passava giorno ch'ei non venisse a Tebidi, quand'era in campagna lì vicino. E poi egli è ricco che i denari li ha a palate, e se volesse delle dorine potrebbe maritarsi, né gli mancherebbe la roba, o il pane da mangiare...
>
> Insomma Jeli non lo capiva quello che vuol dire becco, e non sapeva cosa fosse la gelosia; ogni cosa nuova stentava ad entrargli in capo, e questa poi gli riesciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci; massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto ella stessa, ed alla quale egli aveva pensato tanti anni e tanti anni, fin da quando era ragazzo, che il giorno in cui gli avevano detto con'ella volesse sposarne un altro non aveva avuto più cuore di mangiare o di bere tutto il giorno – 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 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 conclusione, evidenziata dall'avverbio "insomma", è che Jeli non soffre la gelosia perché non riesce a comprendere; egli legge la realtà e il

www.fondazioneverga.it

presente attraverso il filtro del ricordo: per Jeli Mara è ancora la bambina "bella bianca e pulita" e don Alfonso è il ragazzo con i lineamenti delicati, il "viso bianco e liscio e i capelli ricciuti". Jeli ragiona con il cuore ([don Alfonso]" gli era sempre rimasto nel cuore a quel modo") . Jeli vive in un mondo in cui si è prodotta la separazione fra le parole e le cose: nei campi a Tebidi "ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato"; ora le cose e le persone hanno un aspetto che non coincide con la loro reale natura; indicative in questo senso le similitudini di Mara con la Madonna e con Santa Maddalena.

L'uso dell'avversativa marca la discrepanza fra le illusioni di Jeli e la realtà:

> *Ma* la prima volta che per sua disgrazia rivide don Alfonso, dopo tanti anni, Jeli si sentì dentro come se lo cuocessero. Don Alfonso s'era fatto grande, da non sembrare più quello; ed ora aveva una bella barba ricciuta al pari dei capelli, e una giacchetta di velluto, e una catenella d'oro sul panciotto. Però riconobbe Jeli, e gli battè anche sulle spalle salutandolo. Era venuto col padrone della fattoria insieme a una brigata d'amici, a fare una scampagnata nel tempo che si tosavano le pecore; ed era venuta pure Mara all'improvviso col pretesto che era incinta e aveva voglia di ricotta fresca.

Infatti l'ultima avversativa (*ma*) ha la funzione di marcare la diffrazione fra illusione e realtà e la contrapposizione fra il mondo dei sentimenti di Jeli, basato sul ricordo ("gli era sempre *rimasto in cuore*"), e la realtà, iconizzata in don Alfonso, divenuto "grande" con la "catenella d'oro sul panciotto".[8] A questo punto Jeli percepisce l'estraneità di don Alfonso e l'illusorietà del mondo dei ricordi.

La scena finale è introdotta da una descrizione paesaggistica che richiama la natura idilliaca della prima parte della novella, che ora, però, è popolata di persone, a simboleggiare la corruzione del *locus amoenus*:

[8] L'oro accomuna don Alfonso e Mara e segna la distanza da Jeli. La definizione che è stata data di Alfonso e Mara come "colorati popozzi paesani" (Asor Rosa) non tiene conto della funzione segnaletica dell'oro, che denota non una fissazione machiettistica dei personaggi, ma la loro essenza di maschere, che vivono nell'ipocrisia e nella falsità.

> Era una bella giornata calda, nei campi biondi, colle siepi in fiore, e i lunghi filari verdi delle vigne, le pecore saltellavano e belavano dal piacere, al sentirsi spogliate da tutta quella lana, e nella cucina le donne facevano un gran fuoco per cuocere la gran roba che il padrone aveva portato per il desinare. I signori intanto che aspettavano si erano messi all'ombra, sotto i carrubi, e facevano suonare i tamburelli e le cornamuse, e ballavano colle donne della fattoria che parevano tutt'una cosa.

Jeli, mentre osserva lo strano miscuglio di signori e donne della fattoria che ballano, continua a tosare le pecore e pensa con grande sofferenza:

> 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. Il padrone aveva ordinato che gli sgozzassero due capretti, e il castrato di un anno, e dei polli, e un tacchino.

La frase è costruita con rispondenze ritmiche, volte ad esaltare il travaglio interiore di Jeli: significativa la successione dei due settenari in rima ("qualcosa dentro di sé" / "senza sapere perché") e l'uso dell'avverbio "internamente" e della congiunzione "come", con disseminazione fonica delle consonanti nasali, bilabiale sonora (M) e alveolare (N):

internaMENte – MINuta – MINuta *co*Me uNO – *co*ME uN – *co*ME uNA – *co*ME uN

Jeli ora vede come attraverso il filtro rosso del sangue delle bestie sgozzate; l'ordine di don Alfonso di uccidere le bestie per il banchetto fra comprendere a Jeli che don Alfonso ha tradito e distrutto il mondo edenico, dell'infanzia e delle illusioni:

> Insomma voleva fare le cose in grande, e senza risparmio, per farsi onore coi suoi amici, e mentre tutte quelle bestie schiamazzavano dal dolore, e i capretti strillavano sotto il coltello, Jeli si sentiva tremare le ginocchia e di tratto in tratto gli pareva che la lana che andava tosando e l'erba in cui le pecore saltellavano avvampassero di sangue.

Per questo Jeli dice a Mara di non andare a ballare, cioè la prega di non varcare la soglia che delimita l'eden del ricordo e delle illusioni; invece Mara decide di uscire dal mondo dei ricordi di Jeli e, a questo punto, Jeli cessa di parlare:

www.fondazioneverga.it

egli non proferiva più alcuna parola intelligibile

Questo è il segnale della scelta dell'estrema difesa dell'eden, l'afasia, la disperata regressione nell'infanzia (l'etimologia di "infanzia" è *infor*, infante è colui che non parla).

L'immagine della forbice che lavora "internamente" indica segnaleticamente che non è l'adulterio all'origine dell'omicidio di don Alfonso, ma il travaglio interiore di Jeli, che riguarda il senso dell'esistenza: Jeli uccide don Alfonso con la lunga forbice che serve a tosare le pecore; dalla visione interiore, iconizzata nella forbice, si passa all'azione reale, compiuta attraverso la forbice. La contemporaneità della distruzione dell'illusione edenica e dell'azione è sottolineato dalla anaforica iterazione della congiunzione *come* e dei *verba videndi*, che indica l'improvvisa e lancinante comprensione di Jeli:

> "Egli non profferiva più alcuna parola intelligibile, mentre stava curvo sulle pecore che tosava. Mara si strinse nelle spalle, e se ne andò a ballare. Ella era rossa ed allegra cogli occhi neri che sembravano due stelle, e rideva che le si vedevano i denti bianchi, e tutto l'oro che aveva indosso le sbatteva e le scintillava sulle guancie e sul petto che pareva la Madonna tale e quale. Jeli s'era rizzato sulla vita, colla lunga forbice in pugno, e così bianco in viso, così bianco come aveva visto una volta suo padre il vaccajo, quando tremava di febbre accanto al fuoco, nel casolare. Tutt'a un tratto *come vide* che don Alfonso, colla bella barba ricciuta, e la giacchetta di velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, *come vide* che la toccava, si slanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto.

Don Alfonso, il quale, facendo uccidere i capretti e i polli, uccide pubblicamente il mondo dell'infanzia e delle illusioni, è ucciso, a sua volta, "come un capretto", in una sorta di contrappasso tragico. E, metalinguisticamente, Verga uccide l'autobiografismo dei romanzi mondani, e l'autore come personaggio, la cui progressiva eliminazione è documentata dalla storia delle varianti della novella.

15. Jeli e Pentolaccia

Significativa l'immagine del cosmorama con cui si apre *Pentolaccia*:

> Giacchè facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene Pentolaccia ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace.

Il cosmorama è l'antitesi del cannocchiale: i due strumenti emblematizzano due modi diversi di osservare la realtà in quanto l'osservazione attraverso il cannocchiale indica l'osservazione approfondita della realtà e degli uomini, mentre il cosmorama, che riproduce immagini, indica l'osservazione della realtà attraverso il filtro degli stereotipi imposti dalla società. Tutto questo indica anche un'embrionale attenzione di Verga al tema della maschera, che verrà sviluppato in seguito dallo scrittore, ad esempio in *Don Candeloro & C.i* , e che costituirà un'interessante anticipazione delle tematiche pirandelliane. Il cosmorama è, dunque, lo strumento ottico con cui guardano i paesani, mentre gli strumenti di Verga sono, come sappiamo da *Fantasticheria*, il microscopio e il cannocchiale; con questo espediente Verga sottolinea la differenza fra uno strumento che riduce le persone a figurine, a macchietta e a stereotipo e i suoi strumenti di osservazione, i soli in grado di cogliere la complessità delle persone e della realtà. Il cosmorama, che riproduce una realtà fissa e stereotipa, è lo strumento dell'ottica paesana, che si esprime attraverso i proverbi e l'indiretto libero[9].

Si sono, impropriamente, voluti vedere nella novella *Jeli il pastore* toni caricaturali e parodici, peraltro del tutto inesistenti. L'irridente semplicismo con cui il paese guarda a Jeli non comporta la riduzione verghiana di Jeli al tipo del cornuto contento, ma è, invece, il segno dell'omologazione paesana a stereotipi mentali e comportamentali ed è il segno della grandezza e insieme della crisi del personaggio di Jeli che è essenzialmente epico. È vero, invece, che Verga attua dei correttivi all'empatia con cui guarda a certi suoi personaggi; lo scrittore, quindi, realizza la riduzione comico-grottesca del personaggio di Jeli nella novella *Pentolaccia*.

La specularità delle due novelle si evince anche dal fatto che esse sono la prima e l'ultima (considerando *Fantasticheria* proemiale) della raccolta:

---

[9] Molto simile la polemica di Verga, nella prefazione a *Eva*, con l'arte moderna che riduce tutto a figurine sulle scatole dei fiammiferi, a indicare da un lato l' omologazione e la convenzionalità dell'arte e, dall'altra, la sua precarietà e caducità.

www.fondazioneverga.it

Pentolaccia è il doppio parodico e rovesciato di Jeli. Certo, anche in *Jeli pastore* il paese tenta di ridurre il protagonista a macchietta, ma Jeli ha una dignità e un'interiorità che lo pongono al di sopra di tutto questo. Lo stesso titolo delle due novelle è indicativo: dei due protagonisti, uno, Jeli, ha un nome, l'altro, Pentolaccia, solo un soprannome che, per giunta, è una metafora trofica, allusiva alla sfera economica e a quella della sessualità.

D'altro canto anche l'esito delle due novelle è profondamente differente e i parallelismi che esistono hanno la funzione di esaltare le differenze tra i due personaggi: lo strumento con cui Jeli decide di uccidere don Alfonso sono le forbici, simbolo, come abbiamo visto, del suo travaglio interiore, mentre lo strumento con cui Pentolaccia uccide don Liborio è quella stessa stanga con cui la moglie lo scaccia di casa per giacere con l'amante: ciò che configura una sorta di rusticano contrappasso, tutto iscritto nell'esteriorità e nella quotidianità, motivato dalla gelosia e dalla vendetta, come si evince dalla similitudine con il bue che connota i due antagonisti, l'uno un "bue" succube della moglie, l'altro che viene ucciso "come un bue".

Una storia, quella di Pentolaccia, che nasce dalle "corna" e finisce con l'incarcerazione, mentre la novella di Jeli finisce in un'aula di tribunale: Pentolaccia non parla, è totalmente reificato e meccanicamente inserito nel fluire degli elementi, a differenza di Jeli, la cui storia si conclude con la parola, con un drammatico interrogativo che è un'orgogliosa affermazione, fatta di fronte al giudice in un confronto con la legge degli uomini e con la società.

16. Jeli e Rosso

Le due novelle sono due *Bildungsromane*; Jeli è il romanzo dell'illusione, Rosso quello della disillusione e del disincanto; credo che Verga abbia inteso rappresentare il suo percorso di scrittore dal patetico-sentimentale dei romanzi "mondani" all'epico-tragico delle novelle e dei romanzi del ciclo dei Vinti.

Con l'uccisione di don Alfonso da parte di Jeli, Verga afferma la necessità della disillusione, l'impossibilità di vivere nelle illusioni, con Rosso Verga accetta la disillusione che, se non si può vincere, si può però capire.

Solo dopo la reazione eroica e disperata di Jeli alla caduta delle illusioni, Verga può continuare a scrivere, identificandosi con Rosso, cioè accettando la disillusione, cercando di sviluppare una filosofia, un punto di vista che non è tanto e solo sulla società, ma soprattutto sul destino individuale e universale dell'uomo e sulla sua stessa vicenda di scrittore: Jeli e Rosso costituiscono gli emblemi l'uno dell'infanzia-adolescenza, l'altro

dell'età adulta sia dell'uomo, sia dello scrittore. Rosso esprime in forma speculativa quello che Jeli esprime in forma sentimentale e istintiva: è il passaggio dal patetico al tragico, dai sentimenti alla riflessione.

Jeli è personaggio solare che si muove e agisce sopra la terra, nel mondo della natura, mentre Rosso è personaggio notturno, che si muove sotto la terra, nel mondo ipogeo: è il percorso dalla luce al buio, dall'apollineo al dionisiaco. A questo corrispondono due diverse modalità di percezione della realtà, quella di Jeli, basata su un procedimento zoomorfo, per cui tutto si spiega con le leggi della natura, e quella di Rosso, basata su un procedimento antropomorfo, per cui tutto si spiega con le leggi dell'uomo. In *Jeli il pastore* il meccanicismo deterministico del naturalismo francese viene riletto da Verga alla luce dell'idea rousseauiana dello stato di natura; in *Rosso Malpelo* esso viene riletto alla luce dell'interiorità. Se per i naturalisti francesi tutte le cose hanno una legge, per Verga tutte le cose hanno un'anima: è questa la costruzione dell'originale e del tutto particolare percorso dal naturalismo al verismo introspettivo, che è peculiare di Verga.

Sia in Rosso, sia in Jeli è centrale il meccanismo del ricordo messo in moto dall'amore di Jeli per Mara e di Rosso per il padre. È significativo che anche la novella *Fantasticheria*, che spiega il senso dell'evoluzione del Verga scrittore, sia fondata sulla rievocazione e sul ricordo. Il nesso ricordo-amore attiva in Jeli la visione che produce l'illusione; in Rosso genera la speculazione e l'introspezione che produce la disillusione. Possiamo così visualizzare:

Jeli	Rosso
amore per Maria	amore per il padre
ricordo	ricordo
visione, proiezione nel passato	speculazione e introspezione
illusione	disillusione
infanzia	maturità

Jeli e Rosso rappresentano due modi diversi di vedere il mondo, due diversi punti prospettici: l'interiorità della psiche e quella della ragione, la visione fatta di ricordi, sensazioni e sentimenti (Jeli) e la riflessione filosofica (Rosso); in questo senso la cava ipogea e buia è la stessa profondità e oscurità

www.fondazioneverga.it

della mente umana. La *Stimmung* di Jeli è il ricordo, egli è protagonista di una *quête* all'indietro, nel passato; quella di Rosso è l'erranza, una *quête* in avanti. Il primo è un personaggio epico, il secondo è un personaggio tragico.[10]

[10] È significativo che, nella prima stesura della novella, la rappresentazione cui assiste l'ingegnere della cava, al quale viene portata la notizia della morte di mastro Misciu, sia la *Dame aux camelias* di Dumas, mentre nella stesura definitiva sia l'*Amleto* di Shakespeare. Evidentemente Verga ha lavorato sulla configurazione "amletica" e tragica di Rosso. Sulle analogie fra Amleto e Rosso si veda il bel saggio di M. Gusmarini, *Amleto in miniera*, nel vol. AA.VV., *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*, Atti del Convegno Nazionale, Perugia, 25-27 Ottobre 1989, Firenze, 1991, pp. 73-84.

RAFFAELE SIRRI

LETTURA DI *ROSSO MALPELO*

Delle novelle del Verga, *Rosso malpelo* è tra le più lette e tra le più interrogate. Tra le più lette perché è una delle più belle, tra le più interrogate perché è una delle prime e decisive prove della nuova poetica e della nuova lingua letteraria del Verga. Gli studiosi, muovendosi in questi due ambiti, di poetica e di lingua, hanno analizzato con inusitata acribia il testo della novella per scoprirne lo specifico narrativo, metterlo a confronto con gli sviluppi successivi, e intanto definire i modi del transito dalle prove precedenti, incerte o poco significative, ai capolavori del decennio 1880-1889, *Vita de' campi* (Milano, Treves 1880; ma va tenuto presente che *Rosso malpelo* era già apparsa sul «Fanfulla» nel '78 e *Fantasticheria* su «Fanfulla della domenica» nel '79), *Novelle rusticane* (Torino, Casanova 1883; già pubblicate singolarmente quasi tutte in varie riviste fra l'81 e l'82), i romanzi maggiori, *I Malavoglia* (Milano, Treves 1881) e *Mastro-don Gesualdo* (Milano, Treves 1889), del quale una prima redazione era già uscita nella «Nuova Antologia» l'anno precedente.

Considerazione critica quasi unanime è che la novella *Rosso malpelo* muove da sollecitazioni sociali e suggestioni umanitarie di un ambiente ben localizzato, in un angolo della Sicilia e in un tempo ben determinato, ma si leva a valori metastorici. Il linguaggio fluisce entro coordinate di ironia e nello stesso tempo è investito da un afflato di tragedia. La voce narrante, fusa nella trama del narrato, è ora di un collettivo indeterminato, la gente, l'opinione pubblica, ora di singole comparse di quel collettivo, la madre del protagonista, la sorella, lo sposo della sorella, singoli cavatori di rena ecc. Ma sul continuo della voce narrante si intreccia con toni più bassi e più sordi la voce del protagonista, che parla la stessa lingua degli altri ma ne incupisce gli echi,

allunga le metafore in intonazioni abbrividenti e le tende in simboli. Nella voce del protagonista, specialmente ai punti in cui le metafore trapassano in simboli, si ode più decisa e volontaria la voce dell'autore, che all'anonimato dell'impersonalità dà risentimenti polemici. E quando parole e pensieri del protagonista sforano il cupo della cava come sassate contro un assurdo destino, sentiamo vibrare nella sintassi elementare l'infinito negativo della filosofia dell'autore. La novella è dunque una polifonia, che si muove tra scavi abissali e note di elementare sintassi musicale, su un continuo impersonale e grave.

Il protagonista si chiama Rosso malpelo perché ha i capelli rossi; ed ha i capelli rossi perché è cattivo. Non lo dice lui, non lo dice l'autore, lo dicono gli altri, l'anonimo indeterminato, il collettivo, che parla così, per assiomi ed aforismi, e dà il tono a tutta la narrazione. La tecnica dell'impersonalità, la poetica del verismo si enunciano qui a piena orchestra, ma con motivi di originalità innovativa. Malpelo è convinto di essere cattivo perché tutti dicono che lo sia, perché alla cava dove lavora così lo chiamano e come tale lo trattano; e la madre crede che lo sia per la stessa ragione, rinunciando ad indagare in proprio. "Del resto ella lo vedeva soltanto il sabato sera, quando tornava a casa con quei pochi soldi della settimana, e siccome era malpelo c'era anche a temere che ne sottraesse un paio di quei soldi; e nel dubbio, per non sbagliare, la sorella maggiore gli faceva la ricevuta a scapaccioni". L'ironia della dizione prende toni comici e tragici insieme. Ma come in sospensione, qui, dove l'autore, magistralmente, crea uno stato di attesa, preparandoci al seguito. E il seguito dà ragione al povero Malpelo, per rientrare però, subito, in tema, cioè nel tema proposto fin dalle prime battute. Il padrone della cava, infatti, "aveva confermato che i soldi erano tanti e non più"; ma subito ci ripensa, e aggiunge che "in coscienza erano anche troppi per Malpelo, un monellaccio che nessuno avrebbe voluto vedersi davanti, e che tutti schivavano come un can rognoso, e lo accarezzavano coi piedi, allorché se lo trovavano a tiro". In realtà non è il padrone che fa questo discorso, ma lui insieme con gli altri, il collettivo anonimo sul quale si affaccia di tanto in tanto un volto di comparsa e subito dilegua. In questi casi lo scrittore ricorre alla struttura narrativa che sarà tipica dei veristi, anche se scrittori come Fogazzaro e D'Annunzio la useranno piegandola a funzioni di ben altra poetica: il discorso indiretto libero, che fonde dialogato e narrato e unisce la voce o il pensiero del personaggio al coro del collettivo.

Malpelo, benché nella cava lavori sodo, prende calci, badilate, sassate e spintoni da tutti; ma "ei c'ingrassa". Lo vogliono cattivo e lui si comporta

da cattivo, immedesimandosi nella parte come se l'avesse inventata lui. Ma non è così. L'eccessivo comportamentale del personaggio si realizza a tratti in tenerezza, coperta ed elusa, verso il padre, Misciu bestia, che come bestia lavora e come bestia è trattato dai compagni. Tra questi due esseri solitari, ai confini dell'umano, su uno sfondo di cupa tragedia, fiorisce un idillio appena sussurrato, tenero, quasi pavido, ma intenso.

Dopo la morte di mastro Misciu, la vita nella cava continua come prima. Ma la vita di Malpelo ha una rapida evoluzione. La morte, come asse mitico del racconto, era già comparsa; ora allaccia intorno a sé tutti i moti e i discorsi. Il parlare, e soprattutto il considerare solitario di Malpelo, è un continuo dialogo con la morte, nel cupo della cava, entro cunicoli misteriosi, o nella desolazione della sciara. Ad un disgraziato di ragazzo che gli capita come compagno, Malpelo vorrebbe insegnare a vivere, a modo suo, con crudezza e insieme con dolcezza animalesca. Ma non conta tanto l'azione scomposta e micidiale con cui questo suo magistero si esplicita, quanto conta il suo meditare. Ad un certo punto, davanti al carcame del Grigio, l'asino che era morto di stenti e di fatica nella cava e che viene gettato in un burrone in pasto ai cani, fa questa terribile considerazione: "Ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche con quella bocca spolpata e tutta denti". E aggiunge: "E se non fosse mai nato sarebbe stato meglio". E qui, a pensare così, sono l'autore e Malpelo, l'uno dentro l'altro, e tutti e due dentro il coro: è un acuto, il loro pensare e dire, ma il racconto continua senza mutamento sul suo tono monotono e grave.

L'asse mitico della morte, sul finire della narrazione, s'incurva in leggenda. Già si raccontava che uno si era perduto nelle cave e forse ancora camminava, camminava. E Malpelo, mandato ad esplorare un cunicolo, non tornò più:

> Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, e il fiasco del vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui.
>
> Così si persero persin le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, chè hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi.

Il finale, che per altro a qualcuno non è piaciuto, perché provocherebbe una sorta di dileguo ritmico e una dispersione, ha la funzione di riportare nella narrazione il timbro iniziale, ripetendone persino il fraseggio. Malpelo si era presentato, nel narrato anonimo del collettivo, come "un monellaccio che nessuno avrebbe voluto vedersi davanti"; nella chiusa la leggenda lo

rappresenta "coi capelli rossi e gli occhiacci grigi" e i ragazzi hanno paura di vederselo comparire davanti.

Ma la leggenda conclude una tragedia: una tragedia che abbiamo vissuto attraverso il metaforico e il simbolico del linguaggio del protagonista, in quello spazio di desolazione assoluta e di insensatezza della natura o del destino - è lo stesso - in cui l'autore si intrude e sta, superbo di una filosofia tragicamente negativa. I personaggi e le comparse della narrazione si sono sempre tenuti in bilico tra l'ironia della voce narrante che li presentava e il comico delle situazioni da loro stessi inconsapevolmente prodotto. D'altra parte, la tragedia è nel destino che li inchioda a quella sorte, non nel loro comportarsi. Ad un certo punto li attanaglia il misterioso della leggenda, che nella mentalità del collettivo anonimo, e a livello di narrazione impersonale, è la traduzione popolare della tragedia. È stato detto che la novella di *Rosso malpelo* non è di facile lettura. È un modo sbagliato di dire la verità, che cioè la novella di *Rosso malpelo* è un capolavoro, e come tutti i capolavori è aperta sempre a nuove e tormentate interpretazioni.

Nella discussione generale che la critica, in particolar modo quella più recente, ha impostato sui temi fondamentali della poetica e della lingua del Verga, la novella *Rosso malpelo* tiene un posto di primo piano. Anzitutto per collocazione cronologica. Uscì infatti nel "Fanfulla" del 2 e 4 agosto del 1878, prima di *Fantasticheria*, che uscirà nel "Fanfulla della domenica" del 24 agosto 1879, e prima dell'*Amante di Gramigna* e delle altre, tutte del 1880. E non è improbabile, come è stato ipotizzato, che fosse proprio *Rosso malpelo* il racconto che il Verga avrebbe proposto a Ferdinando Martini, in una lettera del 17 marzo 1875, perché lo pubblicasse in un'appendice del "Fanfulla". Nella raccolta *Vita dei campi* l'autore ha dato al racconto una posizione strategica, collocandolo fra *Jeli il pastore* e *Cavalleria rusticana*, dopo *Fantasticheria* e prima dell'*Amante di Gramigna*: momento mediano, secondo una visione ciclica, fra un dramma che si consuma nella solitudine deserta di un'anima ancora informe, in un mondo in certo senso pre-umano, come quello del pastore Jeli, e un dramma di passione elementare e violenta che ha per sfondo un costume e una società; primo punto fermo del nuovo percorso narrativo, annunciato in *Fantasticheria* e teorizzato nell'introduzione all'*Amante di Gramigna*. In *Rosso malpelo*, dove il discorso indiretto libero ha tolto il diaframma fra dialogo e narrazione ed è continuo, la nuova poetica veristica, fondata sull'impersonalità, si esprime per la prima volta con piena compattezza tematica e stilistica.

Connessa con le questioni di poetica e di lingua è la questione testuale

di questo racconto. Il testo del 1880, cioè della prima edizione nel volume *Vita dei campi*, rimasto pressoché intatto attraverso le successive vicissitudini editoriali, fu rivisto dal Verga, insieme col testo di altre novelle, per l'edizione del 1897, e notevolmente modificato. Editori e studiosi si mostrarono restii, per varie ragioni, ad accogliere i risultati linguistici e stilistici di quest'ultima volontà dell'autore. Fino al 1940, quando l'editore Mondadori pubblicò in due volumi tutte le novelle del Verga, a cura di Lina e Vito Perroni, il racconto *Rosso malpelo*, ma non solo questo, si continuò a leggerlo nel testo della prima edizione. Dopo il 1940 si cominciarono ad avere scelte di compromesso. Anzitutto si notò che il testo delle novelle di *Vita dei campi* accolto nella mondadoriana 1940 non era quello definitivo dato dal Verga nella edizione Treves del 1897, ma (come ha dimostrato Carla Riccardi nella nota ai testi redatta per il volume di *Tutte le novelle* del Verga nei Meridiani di Mondadori, 1979, e, precedentemente e più diffusamente, nel saggio *Il problema filologico di "Vita dei campi"*, in «Studi di Filologia italiana», XXXV, 1977) una contaminazione del testo del '97 con esiti di quello dell'80 e con "interventi redazionali" della ristampa Bemporad del 1929. Piero Nardi, in una scelta di novelle del Verga per le Edizioni Scolastiche Mondadori, alla 4ª edizione già nel 1953, segue per *Rosso malpelo* la lezione di Lina e Vito Perroni, ma sente la necessità, ai passi più significativi, di indicarne le varianti rispetto alla edizione del 1880, e anche di commentarne il calo di resa stilistica e artistica. Al contrario, Luigi Russo non solo confermò le tesi ben note espresse in più saggi, nei quali aveva considerato deviatorie le tardive modifiche linguistiche e stilistiche dello scrittore, ma nella edizione delle opere del Verga da lui preparata per la Ricciardiana, che sarebbe uscita il 1961, anno della sua morte, diede il testo delle novelle del 1880, senza minimamente curarsi di accennare alle modifiche del '97.

Ma il problema rimane. L'autore ha espresso la sua ultima volontà e l'ha espressa con piena consapevolezza di mezzi e di fini. Sarebbe tuttavia soluzione semplicistica dedurre da questa certezza l'obbligo di editori e lettori di attenervisi. L'opera d'arte ha pure una sua autonomia; specialmente l'opera d'arte come la intende il Verga, generata come "avvenimento reale", "sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine" (dalla dedicatoria a Salvatore Farina premessa all'*Amante di Gramigna*). La novella *Rosso malpelo*, per la quale l'autore ha creato una lingua che fosse delle cose, e delle cose desse l'essenza senza snaturarla attraverso scelte lessicali e snodi sintattici, portata fuori dall'empito creativo originario, fuori dal decennio del

www.fondazioneverga.it

miracolo veristico o dell'impersonalità, e adattata alla convenzionalità di un linguaggio letterario normalizzato e consolidato, proprio di uno strato sociale più elevato, perde la "naturalità" dello strato elementare in cui le visioni del racconto si erano impressionate e, come tali, erano state fedelmente, puntigliosamente riprodotte; perde, in altri termini, la naturalità di lingua in cui le immagini si erano trascritte, come per se stesse mosse.

Saggezza filologica consiglia i moderni editori a riprodurre un testo dando notizia delle varianti dell'altro o rispetto all'altro. Si tratta di una saggezza e di una deontologia che consente ai filologi il privilegio di dare al lettore le chiavi della certezza storica dell'opera letteraria, ma nello stesso tempo anche di dare, insieme coi dati della certezza, gli indizi della verità, della verità dell'arte, o almeno gli stimoli a cercarla.

Mi consento a questo punto una deviazione personale. Alcuni anni fa, dovendo leggere dei passi dell'*Antonello* di Vincenzo Padula, dichiarai senza esitazione che preferivo leggerli nel testo in cui il dramma era uscito a puntate sul «Bruzio», nel corso del 1864-65, invece che nel testo che lo stesso autore ne avrebbe dato, come *editio ne varietur*, nel volume *Prose giornalistiche* pubblicato a Napoli nel 1878. Nel '64 l'*Antonello*, comparendo a Cosenza, sulle pagine del "Bruzio", – il giornale politico, patriottico e polemico fondato e diretto dallo stesso Padula, in anni di grandi attese e di aspre polemiche, a ridosso della proclamazione dell'unità dell'Italia, mentre i briganti "tenevano" le montagne della Sila e calavano spesso a valle e nelle città per spedizioni punitive –, porta con sé, nelle strutture linguistiche, nelle arditezze sintattiche e lessicali, nella esibizione di crudi calabresismi, le ansie morali e politiche dell'autore, dell'ambiente, dell'epoca. Al contrario, l'*Antonello* che compare nel '78 col titolo *Antonello capobrigante calabrese* sulle pagine pacate e staccate delle *Prose giornalistiche* (e del resto, lo stesso mutamento di titolo enunciava distacco), reca i segni di tempi mutati oltre che dell'evoluzione o involuzione politica e letteraria che l'autore enfatizzò abbandonando la sua Cosenza, che è come dire il suo campo di battaglia, per venire a cercare fortuna a Napoli. Le due fenomenologie, quella del testo del Padula e quella del testo del Verga, a parte il divario di durata artistica, di intensità problematica e quindi di incidenza storico-critica, hanno una certa affinità di raccordi esterni, che giustifica la citazione del fatto.

Per il confronto, sul testo di *Rosso malpelo*, fra gli esiti delle due redazioni, rinviamo alla specifica letteratura critica che su questo tema si è esercitata con intenti e con risultati ampiamente positivi. È un tema accattivante e produttivo, aperto, per la sua duttilità, a variazioni esegetiche e a valutazioni

estetiche. È difficile per un lettore sottrarsi al fascino di una esercitazione del genere. Ma noi per ora ci limitiamo a elencare qualche dato, qualche fatto.

Per esempio, ad apertura del racconto, terzo capoverso, l'ediz. Treves 1880 dà questa lezione:

> Era sempre cencioso e lordo di rena rossa, chè la sua sorella s'era fatta sposa e aveva altro pel capo.

Successivi interventi, accolti dalla ediz. Mondadori 1940, correggono:

> Era sempre cencioso e sporco di rena rossa, chè la sua sorella s'era fatta sposa, e aveva altro pel capo che pensare a ripulirlo la domenica.

Che l'aggiunta della consecutiva "che pensare a ripulirlo la domenica" sia logicamente opportuna, può darsi; ma certo gualcisce l'espressione, così asciutta e assoluta della prima edizione. La frase "s'era fatta sposa, e aveva altro pel capo" mette in moto una concatenazione di immagini che si allargano una dopo l'altra ad una visione di ambiente, di mentalità, di egoismo elementare al limite dell'inconsapevole o dell'ineluttabile, parte essenziale e coordinata al tutto. Al contrario, la frase "s'era fatta sposa, e aveva altro pel capo che ripulirlo la domenica", aggiunge un dato logicamente opportuno, ma rimpicciolisce la visione, la banalizza. Nel primo caso la sorella, chiusa nella sua ventura di sposa, è un personaggio, o meglio una comparsa di tragedia; nel secondo una donna di casa che vien meno ad un obbligo consuetudinario.

Altro esempio. In un passo successivo, nella ediz. Treves 1897, si legge:

> Zio Mommu lo Sciancato, aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d'altra parte tutto è pericolo nelle cave; e se si sta a badare a tutte le sciocchezze che si dicono, è meglio andare a fare l'avvocato.

Nella Treves '80, invece, il passo aveva questo andamento:

> Zio Mommu lo sciancato aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d'altra parte tutto è pericoloso nelle cave, e se si sta a badare al pericolo, è meglio andare a fare l'avvocato.

che si distingue per il suo andamento rapido, sintonizzato col parlare rude ed essenziale di quegli uomini, che parlano come lavorano, con colpi secchi, ben

assestati, mangiando amaro.

Il passo che contiene modifiche più continue e radicali è il seguente:

Ediz. Treves 1897:

> L'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, quando vennero a cercarlo per il babbo di Malpelo, che aveva fatto la *morte del sorcio*... Tutte le femminucce di Monserrato strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch'era toccata a comare Santa, la sola, poveretta, che non dicesse nulla, e sbatteva i denti invece, quasi avesse la terzana. L'ingegnere, quando gli ebbero detto il come e il quando, che la disgrazia era accaduta da circa tre ore, e Misciu Bestia doveva già essere bell'e arrivato in Paradiso, andò quasi per scarico di coscienza, con scale e corde, a fare il buco nell'arena. Altro che quaranta carra! Lo *sciancato* disse che a sgomberare il sotterraneo ci voleva almeno una settimana. Della rena ne era caduta una montagna, tutta fina e ben bruciata dalla lava che si sarebbe impastata colle mani e dovea prendere il doppio di calce. Ce n'era da riempire delle carra per delle settimane. Il bell'affare di mastro *Bestia!*
>
> Nessuno badava al ragazzo che si graffiava la faccia ed urlava come una bestia davvero.
>
> – To'! – disse infine uno – è *Malpelo!* – Di dove è saltato fuori, adesso? Se non fosse stato *Malpelo* non se la sarebbe cavata liscia....

Ediz. Treves 1880:

> Quella sera in cui vennero a cercare in tutta fretta l'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, ei si trovava a teatro, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, perch'era gran dilettante. Rossi rappresentava l'*Amleto*, e c'era un bellissimo teatro. Sulla porta si vide accerchiato da tutte le femminucce di Monserrato, che strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch'era toccata a comare Santa, la sola, poveretta, che non dicesse nulla, e sbatteva i denti quasi fosse in gennaio. L'ingegnere, quando gli ebbero detto che il caso era accaduto da circa quattro ore, domandò che cosa venissero a fare da lui dopo quattro ore. Nondimeno ci andò con scale e torcie a vento, ma passarono altre due ore, e fecero sei, e lo Sciancato disse che a sgomberare il sotterraneo dal materiale caduto ci voleva una settimana.
>
> Altro che quaranta carra di rena! Della rena ne era caduta una montagna, tutta fina e ben bruciata dalla lava, che si sarebbe impastata colle mani, e dovea prendere il doppio di calce. Ce n'era da riempire della carra per delle settimane. Il bell'affare di mastro Bestia!
>
> L'ingegnere se ne tornò a veder seppellire Ofelia; e gli altri minatori si strinsero nelle spalle, e se ne tornarono a casa ad uno ad uno. Nella ressa e nel gran chiacchierio non badarono a una voce di fanciullo, la quale non aveva più nulla di umano, e strillava: – Scavate! scavate qui! presto! – To'! – disse lo Sciancato – è Malpelo! – Da dove è venuto fuori Malpelo? – Se tu non fossi stato Malpelo, non te la saresti scappata, no! – Gli altri si misero a ridere, e chi diceva che Malpelo avea il diavolo dalla sua, un altro che avea il cuoio duro a mo' dei gatti.

È stato giustamente osservato che le modifiche, a questo punto della novella, sono state consigliate non solo dalla tendenza a normalizzare stile e sintassi, ma anche dalla volontà critica di eliminare un certo scompenso fra la connotazione del mondo egoistico dell'ingegnere, sorpreso dalla brutta notizia a teatro, nel corso di una rappresentazione dell'*Amleto*, e il mondo miserevole di quei cavatori di rena. L'autore, insomma, riprendendo fra le mani il testo dell'80 dopo 17 anni, cerca di eliminare la discordanza, attenuando la presenza del mondo borghese dell'ingegnere, sottolineata polemicamente nel testo dell'80 in contrasto col mondo primitivo della cava.

Su queste valutazioni si può discutere a lungo. L'attacco della lezione '80, "Quella sera in cui vennero a cercare in tutta fretta l'ingegnere", è a ripresa del periodo precedente che era cominciato, con un balzo leopardiano, "Fuori della cava il cielo formicolava di stelle", ed era continuato con la descrizione rapida dei movimenti di mastro Misciu e di Malpelo nel sotterraneo, mentre stavano per finire il lavoro, e "Tutt'a un tratto ... Malpelo ... udì un rumore sordo e soffocato". Una ripresa come tante altre che punteggiano questa novella, che però ha anche la funzione di allungare l'ombra di quel dramma della cava nel mondo ovattato dove l'ingegnere si sta godendo la rappresentazione dell'*Amleto*. Il contrasto è voluto, cercato dall'autore in sintonia con le premesse sociologiche e narrative di *Fantasticheria*. Che dal punto di vista artistico ci sia una certa discordanza, si può sostenere ed è stato sostenuto. L'autore, ritornando sui suoi passi, ha cercato di togliere o almeno di attenuare gli scompensi. Ma, a parte il fatto che in nome dell'arte e della filosofia dell'arte si dicono molte più cose di quante se ne facciano, l'attacco dell'ediz. '97, "L'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera", normalizza la sintassi ma guasta la visione tragica di quella serata: "Quella sera ..." ecc., che è la sera in cui "fuori della cava il cielo formicolava di stelle" e mastro Bestia, nella cava, faceva la morte *del sorcio*.

Le vicende editoriali e testuali delle opere del Verga sono notevolmente complesse ed occupano uno spazio cospicuo nella storia critica delle opere di questo autore. Rimandiamo per tutti i problemi specifici ai lavori della Riccardi, ai quali abbiamo già accennato. D'altra parte, le acquisizioni critiche

www.fondazioneverga.it

essenziali a cui sono pervenuti in lunghi anni di ricerche e di analisi gli studiosi del Verga, sono ormai passate in giudicato, e invece che riferirle, ripetendo passi ben noti, è più saggio rinviare alle rassegne che sono state compilate.

Leonardo Sciascia, nel saggio *Verga e la memoria* (pubblicato nel volume *Studi verghiani*, Palermo 1976, e poi in «Sigma», X, 1977), disse che di quello che si è detto sul Verga, migliaia di pagine sono inutili. E anche questo giudizio è passato in giudicato. C'è passato nel significato che era nella mente dello scrittore che lo formulò e che, con tutti i possibili addentellati e sottintesi del caso, era ed è nella mente di tutti. Ma forse potrebbe essere ripreso, riletto ed aperto ad un'altra uscita.

Per esempio questa. Sciascia poteva voler dire che il tramestio idealistico e tecnicistico della critica è destinato ad arrestarsi, chiudendosi in ammirazione o stupore, davanti alla oggettività senza artifici, imponente e assoluta come le forme della natura, di certe creazioni del Verga, davanti a certe connessioni narrative ad andatura spontaneamente omerica, non ricercata, o davanti a folgorazioni liriche che ti colgono a sorpresa, balzando fuori da scisti sintattici elementari. Forse voleva dire, Sciascia, che quando si arriva a quegli attacchi di tipo leopardiano "Fuori della cava il cielo formicolava di stelle", "La sciara si stendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista", davanti a quelle sequenze in cui l'impersonalità puntigliosamente perseguita si srotola in lirica monotonia ("Il padre che gli voleva bene, poveretto, andava dicendogli: – Tirati indietro! – oppure: – Sta attento!", "Malpelo se li lisciava sulle gambe quei calzoni di fustagno quasi nuovo, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo che solevano accarezzargli i capelli, così ruvidi e rossi com'erano"), e soprattutto davanti alle rapresentazioni per immagini, assolute e definitive, di sentimenti coperti o di stati di tragicità tanto inusitata in letteratura quanto reale e comune nella realtà umana e sociale, – quando, dico, si arriva davanti a queste forme di contenuto, a queste avvolgenti e persuasive creazioni d'arte, il problematismo critico, e soprattutto l'ideologismo, è obbligato ad arrestarsi e, per non concrescere in ripetitivo analitico, a tacere. Il giudizio di Sciascia sulla critica verghiana potrebbe aprirsi in questa direzione, e magari concludersi con l'affermazione sorniona che la critica descrittiva, cioè analitica e non sintetica, che nei casi migliori è nient'altro che esplicitazione di ciò che già c'è, nel testo, è del tutto inutile: al testo non aggiunge nulla e toglie tempo alla lettura.

I giudizi e i pregiudizi fioriti intorno e sull'opera del Verga sono molti.

Se ci si ingolfa nella rassegna delle loro volute, si rischia di essere colti alla sprovvista dalla tentazione di optare per la compilazione di un volume a più tomi invece che di un semplice articolo o relazione occasionale, dimenticando, p. es., che nel corso della storia critica verghiana abbiamo già avuto lunghe soste di meditazione a più voci in volumi specifici.

Dell'andatura omerica della prosa verghiana hanno parlato scrittori di altura più che critici (p. es. Massimo Bontempelli, in un discorso per il centenario, nel 1940). Si tratta di una suggestione che si sente e quasi si tocca ma che è difficile definire. È più un modo di dire, una risorsa economica del linguaggio critico, che una forma stilistica da sparare sul tavolo anatomico dell'analisi. Altra origine e altra duttilità esegetica ha il richiamo a Leopardi. Tornando a *Rosso malpelo*, e ai passi ai quali abbiamo già accennato ("Fuori della cava il cielo formicolava di stelle, e laggiù la lanterna fumava e girava al pari di un arcolaio", "La sciara si stendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa", "Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciara" ecc.), è facile risalire alla *Ginestra*, all'attacco, p. es., della quarta strofa:

> Sovente in queste rive,
> che, desolate, a bruno
> veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
> seggo la notte; e su la mesta landa
> in purissimo azzurro
> veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
> cui di lontan fa specchio
> il mare, e tutto di scintille in giro
> per lo voto seren brillare il mondo.

Fatto il calcolo della distanza fra i due autori, e vinto un conseguente, inevitabile ritegno, certi baluginii di pensiero e positure retoriche che si colgono nel testo verghiano sono rapportabili ad un archetipo leopardiano. Lo si nota a prima lettura, mentre si è conquisi e come trattenuti dalle sequenze cadenzate e musicali dell'andatura lirica della prosa del Verga.

A Leopardi si può ancora pensare per un certo parallelismo tra le saldature a ripresa delle strofe della *Ginestra* e le saldature dei periodi della novella *Rosso malpelo*. In Leopardi, p. es., la prima strofa termina

> Dipinte in queste rive

son dell'umana gente
le magnifiche sorti e progressive

e la successiva comincia

Qui mira e qui ti specchia,
secol superbo e sciocco.

La seconda termina

e, fuggitivo, appelli
vil chi lui segue, e solo
magnanimo colui
che sé schernendo o gli altri, astuto o folle,
fin sopra gli astri il mortal grado estolle.

e la terza comincia

Uom di povero stato e membra inferme
che sia dell'alma generoso ed alto,
non chiama sé né stima
ricco d'or né gagliardo...

e via di seguito.

In *Rosso malpelo* abbiamo p. es. che un periodo termina così:

Malpelo ... aveva di quelle occhiate che facevano dire agli altri: – Va' là, che tu non ci morrai nel tuo letto, come tuo padre.

E il periodo successivo comincia:

Invece nemmen suo padre ci morì nel suo letto, tuttochè fosse una buona bestia.

Un altro termina

Oppure gli *(a Ranocchio)* dava la mezza cipolla, e si contentava di mangiarsi il pane asciutto, e si stringeva nelle spalle, aggiungendo: – Io ci sono avvezzo.

e il successivo comincia:

Era avvezzo a tutto lui, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile.

Le saldature dei periodi della novella del Verga risaltano come una caratteristica che si ripeterà, con effetti suggestivi e di alta efficacia discorsiva, nel narrato dei *Malavoglia*, sviluppandosi su un andamento musicale monotono, con timbri bassi e lunghe risonanze. La loro affinità con le saldature delle strofe della *Ginestra* sono forse esterne o casuali. Comunque, una ripresa leopardiana musicalmente, e in certo senso anche tematicamente, riprodotta in Verga, non in questo o quel punto della sua scrittura ma nel concertato complessivo dell'opera, è quella dell'ultima strofa della *Ginestra:*

E tu, lenta ginestra,
che di selve odorate
queste campagne dispogliate adorni,
anche tu presto alla crudel possanza
soccomberai del sotterraneo foco,
che ritornando al loco
già noto, stenderà l'avaro lembo
su tue molli foreste. E pieghierai
sotto il fascio mortal non renitente
il tuo capo innocente.

la quale seguiva ai tre endecasillabi con cui si era chiusa la strofa precedente:

Caggiono i regni intanto,
passan genti e linguaggi: ella *(la natura)* nol vede:
e l'uom d'eternità s'arroga il vanto.

Ed è una ripresa che non trova nessun riscontro retorico nella prosa del Verga, né della novella *Rosso malpelo* né di altre opere; ma trova risonanza nella visione deserta a cui si affacciano esseri solitari come Malpelo o come Jeli, costretti a vivere in un ambiente ostile, a portare il peso di una maledizione della natura e della società; di una maledizione che subiscono, senza protestare, accettando le angherie e le calamità come ineludibile realtà di natura, ignari del loro stesso essere, ignari della possibilità di un raffronto fra sé e gli altri, condannati ad esistere. La presenza di Leopardi, della sua filosofia e della sua poesia, in Verga è risentita e fertile, ma bisogna avvertirla

www.fondazioneverga.it

non tanto in luoghi specifici, in nodi stilistici e tematici, ma nella condizione e negli stati d'animo in cui vivono individui piantati per caso in un mondo deserto di pietà, determinatamente ostile, come vera e propria forza di Arimane scatenata entro confini di un assurdo silenzio di morte senza ragione, senza un barlume di riscatto.

La vicenda dei *Malavoglia*, nella sua tristizia, nella sua monodia tematica e lirica, ha un movente, si collega ad un ingranaggio, che la supera e la travolge, ma nello stesso tempo la giustifica. I Malavoglia, Padron 'Ntoni, 'Ntoni, e tutti i giovani virgulti della famiglia spezzati e dispersi, sono i detriti che la "fiumana del progresso" ha lasciato ai margini, disconoscendoli. Ma ne erano stati parte, avevano tentato di inserirsi nella folla in corsa. La loro sarà perciò mestizia di "vinti": che un combattimento lo avevano tentato, sia pure con armi inadeguate e spirito improprio. Ma la mestizia di Jeli e di Malpelo è la mestizia di esseri che si trovano piantati per caso in una realtà che non li conosce, "senza colpa, ignari, né volontari al vivere abbandonati" *(Sopra un basso rilievo antico)*. Se i Malavoglia potevano essere accusati, ingiustamente, di una colpa, la colpa di aver tentato l'affare dei *lupini*, Jeli e Malpelo sono incolpabili di nulla tranne che dell'essere vivi, dell'essere venuti al mondo, non chiamati e non voluti. Nella superba prosa della introduzione ai *Malavoglia*, il Verga dice che "Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso ... alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali". Ma qui, con Jeli e con Malpelo, siamo in un mondo anteriore a quello dei "Vinti", un mondo pre-umano, di solitudine deserta, senza altro fine che la brutalità del vivere. La tragedia esplode, nella coscienza di quei disperati, quando avvertono la propria brutalità come sofferenza, quando conoscono la malignità di altri esseri, e sono costretti a patirla.

Su questo mondo, che "desolato, a bruno veste il flutto indurato", si alza la trenodia del Poeta:

> E tu, lenta ginestra,
> che di selve odorate
> queste campagne dispogliate adorni,
> anche tu presto alla crudel possanza
> soccomberai...
> E piegherai
> Sotto il fascio mortal non renitente
> Il tuo capo innocente.

e del Narratore:

> ...durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciara, 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... Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre dappertutto. – La civetta strideva sulla sciara, e ruminava di qua e di là; ci pensava: – Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra e si dispera perché non può andare a trovarli.

FRANCESCO BRANCIFORTI

L'AMANTE DI GRAMIGNA

Nella prospettiva di un serrato confronto tra le due redazioni delle novelle di *Vita dei campi*, quella primogenita dell'edizione Treves dell'80 e la seconda rivista per l'edizione del '97 dello stesso Treves[1], *L'amante di Gramigna* si presenta come un testo-chiave per la sua doppia funzione, di testimonianza teorica, affidata alla sua prefazione, e di documento d'arte, chiuso e siglato nel testo del racconto. Una relazione tra intenzione e scrittura tutta da comprovare; ma soprattutto da osservare nel momento della sua seconda edizione, per le ondate, numerose ed impetuose, che per diciassette anni hanno investito e trasformato – nel bene e nel male – la prima costruzione così ferma nei propositi e nelle speranze. E non tanto per pervenire a conclusioni generali e, com'è d'uso dire, totalizzanti, quanto per

[1] La trafila delle edizioni a stampa de *L'amante di Gramigna* è la seguente: *L'amante di Raja*, nella «Rivista minima», febbraio 1880 (sigl. *Riv*); *L'amante di Gramigna*, nel vol. *Vita dei campi*, Milano, Fratelli Treves ed., 1880 (sigl. Tr^1); *L'amante di Gramigna*, nel vol. *Vita dei campi*, Milano, Fratelli Treves ed., 1881 (sigl. Tr^2); *L'amante di Gramigna*, nel vol. *Vita dei campi. Cavalleria rusticana ed altre novelle*, Milano, Fratelli Treves ed., 1892 (sigl. Tr^3); *L'amante di Gramigna*, nel vol. *Vita dei campi, novelle di* G. Verga, illustrate da Arnaldo Ferraguti, Milano, Fratelli Treves ed.,1897 (sigl. Tr^4). Le sigle delle edizioni sono state tratte dell'edizione critica di *Vita dei campi*, a cura di Carla Riccardi, vol. XIV dell'Edizione Nazionale, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987; dall'apparato genetico di questa edizione sono state ricavate non solo le varianti del manoscritto indicato con la sigla A (B.U.C., Ms. U, 239.231), ma anche dalla Appendice I il testo degli abbozzi siglati R^1, R^2, R^3, e di R^4 (= *Riv*), nonché dall'apparato evolutivo le varianti di Tr^4, confrontate con il testo di questa edizione dato in Giovanni Verga, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Salerno Editrice, Roma, 1980, vol. I, pp. 230-239.

radunare elementi di indagine, di tenore e di incidenza diversi, tutti derivati da una attenta analisi del testo.

A cominciare dal primo reperto, la lettera-prefazione, che, come si sa, è nata nel solco di una congiuntura polemica[2], di cui ripete la fraseologia aggiornata, tanto da definire il racconto *un documento umano come dicono oggi*. A dare ad essa una certa coerenza concettuale e formale il Verga s'è prodigato a lungo e con insistenza: gli abbozzi testimoniano di un percorso impervio, tra difficoltà logiche ed asperità definitorie. Infine è riuscito a formulare alcuni caposaldi del 'pensiero' verista sia pure in una forma teorica non rigorosa, quale appunto era dettata dalla personalità di uno scrittore scarsamente portato a definizioni e sintesi teoriche, dopo aver superato dubbi ed interrogativi diversi. In essa Verga illustrava i principi, ai quali si ispirava la sua concezione dell'arte e ai quali obbediva la sua pratica di scrittore.

In primo luogo presentava al suo corrispondente e ai suoi lettori il suo 'esempio' di narrazione, un *abbozzo*[3], un disegno sommario insomma, che raccontava però un fatto *storico*, cioè accaduto, efficace soprattutto per *essere stato*, un cosiddetto documento umano. Questa traccia doveva essere l'*argomento* del racconto, costituito dal processo nel quale le passioni dell'uomo, le più disparate e contraddittorie, convivono e si contrastano e determinano le azioni dell'agire umano.

La novità, o il punto di rottura con la tradizione narrativa, veniva indicata nel *metodo* diverso del racconto, che era teso a conseguire non tanto l'*effetto della catastrofe*, lo scioglimento improvviso dell'intreccio, quanto invece a perseguire lo *sviluppo logico* delle passioni, che determinano la catastrofe e la rendono via via necessaria: la conquista maggiore della nuova arte è la individuazione delle *verità psicologiche*, la *scienza del cuore umano*,

[2] Vedi Francesco Brancaforte, *Farina e Verga: «Noi navighiamo volgendoci la poppa»*, in «Annali della Fondazione Verga», vol. VIII, 1991, pp. 93-103.

[3] Così nella redazione finale della «Rivista minima» e della prima stampa Treves; ma negli abbozzi precedenti (R^1, R^2, R^3) è chiamato *embrione di un racconto*. E tale poteva definirsi in questi primi schemi narrativi, così che l'*incipit* della lettera trovava piena giustificazione: *esso* [l'abbozzo di un racconto] *avrà il merito di essere brevissimo e di essere storico*. Ma successivamente, soprattutto nella redazione della prima stampa Treves il racconto non era per niente brevissimo e soprattutto non era più l'*embrione di un racconto*. Non v'ha dubbio che sempre più veniva ad allontanarsi il testo narrativo dalla *Lettera*, della quale era stato solo l'occasione per una replica polemica a distanza.

che in avvenire avrebbe esaurite tutte le *risorse dell'immaginazione* dei lettori a tal punto che tutte le storie narrate coincideranno con i fatti diversi, così come aveva concluso in una stesura precedente: (R^3 31-3)...*basterà accennare il fatto perchè il testo supplisca e i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi*. Su questi termini, la ricchezza e la molteplicità della *immaginazione* dei lettori sempre più *educati* e *raffinati*[4], è dunque giocata la sorte della ricerca dell'autore, che nel caleidoscopio di diversi accadimenti sceglie di volta in volta la singola storia e ne indaga il mistero delle *verità psicologiche*, che in essa s'intrecciano e convivono e la determinano come ineluttabile.

In secondo luogo, e parallelamente, Verga definiva il processo della creazione artistica, le modalità del racconto e del racconto per eccellenza, il romanzo: così come il processo delle passioni umane, analizzato con scrupolo scientifico, deve conservare il fascino elementare del mistero, così la creazione artistica, se realizzerà al completo l'*affinità* e la *coesione* di ogni sua parte, nasconderà il mistero della sua simbiosi perfetta con il fatto narrato. Il nodo, come si vede, consiste nel *mistero*, che, se riguardato dalla parte dello scrittore, non può che essere artificio dell''occultamento', capacità di 'sparizione' (*coraggio divino di ecclissarsi*) nell'oggettività della rappresentazione

[4] I due termini compaiono sia in R^1 6-8 *Lo studio accurato delle umane passioni avrà così raffinato il senso artistico dei lettori e sviluppate le risorse dell'immaginazione, che i fatti diversi saranno i soli romanzi che si scriveranno*, come in R^2 6-9, con qualche variante e l'interrogativo finale (*avrà così raffinato > avrà educato*). Negli stessi termini s'era espresso nell'esame concreto di un testo, allorchè all'indomani della lettura del romanzo *Giacinta* di Capuana, uscito a Milano nel maggio del '79 presso l'editore Brigola, il Verga si affrettava a scrivere all'amico Luigi:«... da gran tempo in Italia non si era visto uno studio così accurato e coscienzioso, anzi se ha un neo, è proprio quello di essere troppo coscienzioso, se avresti sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti forse avuto più largo consenso di pubblico grosso; ma per te, per me, per quanti amano in questo senso la verità dell'arte, il tuo lavoro varrà dippiù appunto per questa severa sprezzatura, e per questo rigore di analisi psicologica»; e poco appresso:« ...L'analisi che predomina nella seconda parte è forse più perfetta, ma resa con minore efficacia, parlo di quell'efficacia che nasce dalla rappresentazione viva, del fatto» (lettera del 18 giugno 1879, in Giovanni Rava, *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984, n. 82, p. 86. Che queste proposizioni teoriche fossero aggetto di lunga riflessione lo dichiara lo scrittore, in trepida attesa dell'uscita dei *Malavoglia*, nel febbraio dell'81, discorrendo dei *Promessi Sposi* e dell'*Assommoir* con l'amico Luigi: Parini che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera quando questa vive da sè; sai la mia vecchia fissazione di un ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sè stessa tutto il suo organismo»; ivi, n. 106, p. 105.

come fatto storico e come fatto relazionato; nell'uno e nell'altro caso *la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile*, cioè si farà *invisibile*, scomparirà, sicchè la sua opera apparirà come evento naturale [5].

Concetti chiari, come si vede, solo in apparenza, chè già nella teoria necessiterebbero di specificazioni e di distinzioni, ma che ancor più nel concreto sarebbe assai difficile coglierne l'applicazione nella singola opera d'arte [6].

Non è questo il luogo per affrontare una problematica così complessa; ma il confronto tra una formulazione di questi principi data nell'80 e una revisione di essi data nel '97, alla distanza cioè di diciassette anni, nei quali s'è svolta quasi per intero una vita di attività artistica, può costituire una verifica, almeno sotto il profilo della loro stabilità. Il testo dell'80 era già fermo nel manoscritto: a parte qualche variante di forma (*Su questo che ti narro* A, *Di questo che ti narro* Tr[1]; *sacrifichiamo volentieri l'effetto drammatico del risultato* A, *sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe* Tr[1]; *la coesione...sarà così perfetta che lo svolgersi della creazione* A, *la coesione sarà così completa che il processo della creazione* Tr[1]; *l'opera d'arte sembrerà...esser maturata* A, *l'opera d'arte sembrerà...aver maturato* Tr[1]), esso passa nella stampa Treves tale e quale. Nè la revisione del '97 ha comportato una sostanziale modificazione concettuale: al di là di qualche correzione nell'interpunzione e di qualche sostituzione nel lessico, in tre passi viene introdotta nel '97 una formulazione nuova, che semplifica e chiarisce alcuni concetti espressi già nell'80. Se infatti si mettono a confronto le due stesure

[5] Il testo definitivo modifica una formulazione provvisoria stentata nella forma e assai modesta nell'esemplificazione fino all'aneddotica, quale compare in uno dei primi abbozzi: ‹l'opera d'arte‹...*stia lì, isolata, palpitante di vita ed eterna come una statua di bronzo di cui l'autore abbia avuto il coraggio piuttosto che di volgere il martello contro la sua opera immortale, di ecclissarsi dentro la sua ombra e sparire* (R[2] 20-23).

[6] Ne individuò chiaramente le linee principali ne *I Malavoglia* il Capuana nella sua recensione nel ‹Fanfulla della Domenica› del maggio dell'81. Ma lo stesso Verga, nel ringraziarlo, riconosceva la forma approssimativa delle sue definizioni teoriche formulate nella *Lettera* a Farina: ‹Lasciami montare in superbia un po' anche me per rammentarti che cotesta necessità l'avevo intravveduta e avevo accennato ad essa in alcuni passi dell'*Amante di Gramigna*, confusamente, assai meno nettamente di come tu l'esprimi e che ora sono lieto di vedere espresso così nettamente il mio pensiero tanto ingarbugliato nelle frasi›; in G. Rava, *Carteggio...* cit., p. 118, n.118. Sull'intricato groviglio delle definizioni verghiane e il divario con le sue soluzioni narrative (in particolare delle due raccolte di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*), vedi P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 143 e sgg.

e si esaminano da vicino, apparirà chiaro questo intendimento di snellire e di chiarificare del testo, perchè ne risultasse più limpida e diretta la linea di pensiero. Nel primo passo:

Tr[1] 19-23	Tr[4]
sacrifichiamo volentieri l'effetto [*drammatico del risultato* A] della catastrofe, del risultato psicologico, intravisto con intuizione quasi divina dai grandi maestri del passato, allo sviluppo logico, necessario di essi, ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale	Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe allo sviluppo logico delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale.

sparisce l'accenno così generico ai *grandi artisti del passato* e la confusa espressione del *risultato psicologico* diventa invece una piana definizione, *sviluppo logico delle passioni*: è modificata la forma, ma la sostanza resta, più chiara e definita. Sulla stessa linea, quasi nella medesima congiuntura lessicale nel secondo passo:

Tr[1] 23-25	Tr[4]
ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire	ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo un fatto meno utile all'arte dell'avvenire

le *conquiste che facciamo delle verità psicologiche* diventano *la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti*, cioè tra le passioni e le azioni che ne conseguono, ove si introduce un termine (*dimostrazione*) apparentemente neutro rispetto al precedente (*conquiste*), ma sovraccaricato a sua volta dall'aspra difficoltà del suo percorso (*legame oscuro tra cause ed effetti*)[7].

[7] Lo ribadisce in ogni occasione. Avendo letto anticipatamente la prefazione polemica di De Roberto alla raccolta *Documenti umani* e discutendone animatamente con l'amico, scrive: ‹...e poichè mi hai tirato a recitare il credo – credo che la rappresentazione dell'osservazione psicologica è la cosa che ha la maggiore importanza artistica e più efficace› (lettera del 18 agosto 1888, in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni Ed., 1979, p.204, n. 292); vedi F. Branciforti, *Un manifesto contestato: la prefazione ai "Documenti umani" di Federico De Roberto*, in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura italiana*, in onore di Gianvito Resta, Salerno Ed., Roma, 2000, vol. II, pp. 1025-1033.

Più esplicita e più radicale si manifesta la intenzione di semplificare nella redazione del '97 la linea teorica della *Lettera* dell'80 nel suo passo finale. Si rilegga per intero:

Tr^1 30-45	Tr^4
Intanto io credo che il trionfo del romanzo... si raggiungerà allorchè l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così [*perfetta* A] completa che [*lo svolgersi* A] il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà... che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sè [*esser maturata* A] aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non [*abbia* A] serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev[el'essere, ed è necessario che [sia, *2 sia* - A] sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale.	Quando nel romanzo..., l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà... che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sè, aver maturato ed esser sorta spontanea come un un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine.

Nel periodo iniziale lo sforzo di rendere più fluido il discorso, liberandolo dalle strettoie di un consecutivo con due proposizioni dipendenti correlate, è evidente ed è felicemente riuscito: eliminata la reggente principale (*intanto io credo che*...), le due proposizioni già dipendenti acquistano autonomia e si pongono sintatticamente in parallelo. Un procedimento determinante, che snellisce l'intero periodo e lo rinvigorisce, in vista soprattutto della soppressione finale. Essa è operata per eliminare una serie di specificazioni, che, utilizzando la struttura della *repetitio* ([l'opera d'arte]... *non serbi nelle sue forme viventi alcuna traccia della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il* fiat *creatore*...), ribadiva il concetto della sparizione dell'autore, del suo ecclissarsi. Ed è significativo che, a compenso della soppressione – quasi una anticipazione e nel contempo una conclusione –, sia introdotta una clausola abitudinaria, *alcuna macchia del peccato d'origine*, che è messa qui per esorcizzare una contaminazione, un *peccato d'origine*, una compromissione ineliminabile tra l'autore e la sua opera, che solo un *coraggio divino* può promuovere e sostenere[8].

Sono convinzioni già espresse dal Verga nell'80, forse con una forza polemica che il tempo e l'esperienza di un ventennio o quasi di lavoro ora concorrono a temperare. Ma trattasi, come ognuno s'avvede, d'una mano più scaltrita che nel '97 introduce qualche ravvedimento formale; ma è la stessa mano di prima, che professa la medesima fede con la medesima sicurezza e coerenza. Come se successi ed insuccessi, che nel frattempo si sono avvincendati nella sua intensa vita di scrittore, non fossero sopravvenuti; come se altre forme d'arte non si fossero affacciate all'orizzonte letterario italiano ed europeo. Ma, si sa, Verga non rinnega nulla del suo passato, nemmmeno le opere che sono estranee a questi principi teorici. Nel '97, fuori dalla polemica che l'aveva provocata, egli volle che la *Lettera a Farina* figurasse ancora come introduzione de *L'amante di Gramigna*, a testimonianza di un credo letterario profondamente sentito ed esercitato.

* * *

Ha inizio quindi il racconto, proiettato in un tempo senza tempo (46 *Parecchi anni or sono*...), in un luogo senza confini (*laggiù lungo il Simeto*)[9].

---

[8] In uno degli abbozzi, R^3 25-6, affiora il dubbio: *Si arriverà mai a trionfare in questa lotta col creatore nella rappresentazione della vita?*

[9] All'una e all'altra dimensione attribuendo una latitudine illusoria, a seconda delle necessità narrative (per la prima s'è parlato, come si sa, di "tempo mitico" e di "tempo reale"); sulla «atemporalità mitica», v. A. M. Cirese, *Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nel "Malavoglia"*, già in «Letteratura», n. 17-18, 1955, pp. 68-89, poi nel vol. *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-32. La stagione è quella della mietitura del grano a giugno (in A è corretto un *lapsus* della memoria, *giugno* su *luglio*), successiva alla mietitura del fieno (il fieno era già mietuto e lasciato ad essiccare sui campi, 52 *steso pei campi*, per essere poi raccolto e accatastato nei covoni. Peppa esce dal carcere dopo il processo lungo e difficile, senza durata precisa, 184 *col figlio di*

www.fondazioneverga.it

favoloso come tutte le narrazioni popolari; e di queste assumendo il ritmo e le forme: 4-6 *io te lo ripeterò* [il racconto] *così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare* [10].

Le parole semplici e pittoresche incominciano subito dai nomi dei protagonisti o meglio dai soprannomi, che, come si sa, il popolo di Sicilia sovrappone ai primi sino a sostituirli. Quello del protagonista ristagna a lungo sulle pagine della prima stesura, nel manoscritto e nella stampa in rivista detto *Raja* e poi nella prima stampa in volume sostituito da *Gramigna* [11]: soprannomi entrambi che alludono, sotto la metafora delle due piante, alla natura dell'uomo e alla sua vicenda narrativa. *Certo Gramigna se non erro, un nome maledetto come l'erba che lo porta*: lontanato nel tempo anch'esso

Gramigna in collo, cioè di pochi mesi (non in grado di camminare), avuto evidentemente in carcere. Ancora, Peppa lasciò il paese alla morte della vecchia madre, col figlio già *ragazzo*. Gramigna era stato portato via, *di là dal mare*, senza che Peppa l'abbia visto né prima né dopo: vera dissolvenza narrativa. Sui luoghi, il fiume (*Simeto*) allude ad un corso lontano (*Leggiù*), nella piana, allorché il suo lento scorrere lascia emergere in estate le fitte macchie lacustri. Invero la localizzazione, sia pure generica (*nella provincia di Catania*) compare nell'autografo: scompare poi nella prima stampa. Così come poco avanti ad una precisa indicazione di luoghi del manoscritto, *da Nicosia a Caltagirone*, si introduce nella prima stampa la generica espressione *da un capo all'altro della provincia*. Preciso invece il nome del paese, *Licodia*, nel quale si svolge la vicenda di Peppa ed altrettanto preciso il luogo dell'ultimo nascondiglio di Gramigna, *nei fichidindia di Palagonia*. Non è senza interesse tuttavia rilevare che nelle varie stesure degli abbozzi le località si fanno sempre più imprecise. Si passa infatti *da Bronte a Caltagirone* di R^1 ed R^3 a *Nicosia a Caltagirone* di R^4 come campo delle imprese di Gramigna; ed ancora negli abbozzi R^1 R^3 lo si faceva scappato *dalle carceri di Nicosia* e omicida di tre compagni d'arme *nei campi di Tregonia*. Si noti che l'unica localizzazione del soprannome *Gramegna* è data dal Rohlfs proprio a Nicosia; cfr. G. Rohlfs, *Soprannomi siciliani*, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani, Palermo, 1984, *ad vocem*.

[10] Anche qui la stesura definitiva nasce da una serie di tentativi consegnati negli abbozzi: R^1 5 *vivo e immaginosa voce del popolo*; R^2 5-6 *colle medesime parole della narrazione popolare nude e schiette* (ma prima *aveva udito dalla viva e immaginosa narrazione popolare*); R^3 5-6 *colle medesime parole semplici e vive della narrazione popolare*.

[11] Il primo soprannome, *Raja*, compare nei primi due abbozzi R^1 e R^2 e anche nell'ultimo abbozzo R^4, che porta il testo inviato alla «Rivista minima». In vista della pubblicazione in volume il Verga, dopo aver apportato alcune correzioni a R^4, prepara *ex novo* un'altra stesura della novella (ms. A), correggendo contemporaneamente sia in R^4, sia in A il nome del protagonista, da *Raja*, in *Gramigna*; che poi *Raja* fosse il soprannome originario nella leggenda popolare, poi sostituito dal Verga, è un'ipotesi probabile e darebbe ragione della testimonianza, sia pure tarda (1894), di Capuana: «...Gramigna – si chiamava altrimenti, ma il Verga l'ha ribattezzato con questo nome nell'arte e non è lecito più mutarlo...»; vedi *Vita dei campi*, ed. cit., p. XII, nota 4.

(*certo...se non erro*; certo solo nell'incertezza del ricordo), il nome affiora nel dubbio della sua caratterizzazione, da *Raja*, nome di una pianta parassita, chiamata così volgarmente (ma di difficile traducibilità)[12], a *Gramigna*, nome anch'esso di una pianta parassita (questo sì conosciuto largamente nell'italiano comune), che si diffonde nel terreno riproducendosi come un cancro, mangiandosi le altre piante, difficilissima perciò ad estirpare, temuta e combattuta senza tregua dai contadini[13]. La metafora più immediata prese poi

[12] 'salsapariglia, pianta rizomatosa rampicante delle liliacee (*smilex aspera*)'; così definita nel *Vocabolario siciliano*, a cura di G. Piccitto e G. Tropea, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani, Catania-Palermo, 1997, alla voce *rruia* [s]: nome diffuso nella forma dialettale in una ristretta area della Sicilia; che non ha corrispondenza in un termine dell'italiano comune o regionale. In un primo momento *raja* era stato interpretato dal Cappellani come il nome di un pesce: «La raja, o razza, è un pesce molto comune nel Mediterraneo e poco pregiato» (cfr. Nino Cappellani, *Verga Europeo*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 93). È da aggiungere però che in ogni modo qui il Verga non avrebbe fatto riferimento al valore economico del pesce, quanto piuttosto alla sua forma e alla sua tecnica di difesa, poiché questo pesce, piatto e di colore bruno-grigiastro, si adagia sul fondo marino e con esso di mimetizza interamente. È stato tuttavia lo Hempel che ha rettificato e riportato il sostantivo al suo autentico significato: «*Raja* ist hier aber nicht, wie Cappallani annimmt, das gemeinitalienische, sondern ein Dialekt-Wort, ist keine zoologische, sondern eine botanische Bezeichnung, meint nicht den Rochen, sondern, wie der Text der Erstfassung auf den ersten Blick zeigt, genau das Gleiche wie *Gramigna* - die Quecke»; vedi W. HEMPEL, *Giovanni Vergas Roman I Malavoglia und die Wiederholung als erzählerisches kunstmittel*, Koln, 1959, p. 148. Ma anche quest'ultimo studioso, come si vede, fa confusione tra le due piante ritenendole identiche: invece, mentre la *raja* è la 'salsapariglia', ben conosciuta nell'800 per le sue proprietà medicinali diuretiche (ne ha fatto uso lo stesso Verga, come risulta dal *Libro dei conti*), la *gramigna* è la comunissima erba (*cynodon dactylon*), la 'malaerba' appunto dei contadini (« Io non basto più da sola a strappar la gramigna...Vedete che mani? » rinfaccerà la gnà Pina a Nanni Lasca nel secondo atto de *La Lupa*), che tuttavia la usavano come foraggio medicamentoso:« Gli ho dato [a *Pelorosso*] la gramigna per rinfrescarlo», dirà il camparo a Mastro-don Gesualdo nella sua ispezione alle stalle (*Mastro-don Gesualdo*, I, 4,71; da qui in poi siglato *MdG*). Qui e in appresso tutti in riferimenti alle opere di Verga - salvo per *Vita dei campi* e per le citazioni riportate da altri autori - sono dati secondo le indicazioni della LIZ (*CR-ROM dei testi della letteratura italiana*, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Zanichelli Ed., 2001).

[13] La medesima pianta, con il suo carico di malignità, tornerà a dare figura ora alla pungente metafora in antifrasi consolatoria della zia Cirmena ai piedi del letto della nipote Bianca che aveva dato alla luce una bambina «...già le femmine sono come la gramigna e vi scopano poi la casa del bello e del buono per andare a maritarsi...» (*MdG* II, 5,42), ora alla insaziabile furia di dissipazione del genero che tanto angustiava don Gesualdo: «...dicevasi in paese che il signor duca vi seminasse [nelle terre della Canziria, d'Alia e Donninga] a due mani debiti fitti al pari della grandine, la medesima gramigna che devastava i suoi possessi e si propagava ai beni della moglie peggio delle cavallette» (*MdG* IV, 1,1). Vedi Luciana Salibra, *Il toscanismo nel "Mastro-don Gesualdo"*, Firenze, Olschki, 1994, pp.172-3, alla voce *essere come la gramigna*:

il sopravvento e *Gramigna* rimase definitivamente a dare nome e qualifica al protagonista del racconto.

Il suo comprimario-antagonista porta invece un nome proprio distinto (nella graduatoria del rispetto sociale), *compare Finu*, cioè Serafino, cui s'accompagna il soprannome, *candela di sego*, che impietosamente lo qualifica nella sua natura di uomo semplice ed insignificante, senza attrattiva, umana e senza mordente maschile, insomma insipido, traduzione letterale d'una definizione popolare (*liscìu comu 'na cannila di siu* cioè 'insipido, scialbo come una candela di sego'), anche se dotato di una prestanza fisica notevole (79-80 *era un giovanotto grande e bello come il sole, che portava lo stendardo di santa Margherita come fosse un pilastro, senza piegare le reni*), che ricorda tanto da vicino 'Ntoni Malavoglia, *piantato come un pilastro su quei pedacci che sembravano pale di fichidindia*, oppure Bastianazzo, *grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città* [14]. Tutto il contrario dell'oscuro rivale, di Gramigna, che alla gente del paese, passata la paura, appariva *piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella* [15]: una contrapposizione voluta e cercata, sulla cui divaricata prospettiva si sottende la misteriosa e lacerante passione di Peppa.

Parole *semplici e pittoresche*, nessi narrativi specifici della «narrazione popolare», che affondano nella sua cultura più profonda, immaginifica e definitoria insieme. Tutto il tessuto del racconto è intriso di questi elementi nelle sue trame più recondite e segrete ed essi lo investono per intero, dalle forme del lessico alle strutture sintattiche e lo caratterizzano nel suo conio

[14] E *quello che sembrava un David di rame*, in *Fantasticheria* 133 (per i testi di *Vita dei campi* si fa riferimento all'edizione critica della Riccardi; vedi nota 1). Ripetitive in Verga queste similitudini iperboliche di nominativi: negli abbozzi *grande come S. Cristoforo* compare Gramigna nella immaginazione popolare (R^1 45 *chi lo diceva grande come S. Cristoforo*), così come già prima in R^1 29 *chi lo diceva come un San Paolo*, riferimenti tutti che scomparvero in R^3 e poi nella redazione definitiva. Anche la definizione citata de *I Malavoglia* deriva da una correzione della redazione del manoscritto, che aveva *piantato sui larghi piedi come il David di Michelangelo*. Per le qualifiche dei soprannomi diversi basta ricordare *quel bietolone di Brasi* e *quel cetriolo di 'Ntoni*.

[15] Quanto sia stata sofferta la definizione fisica del personaggio emerge dai diversi tentativi testimoniati dagli abbozzi: alla cattura Gramigna apparve in R^1 79-80 *pallido, com'era, goffo*, in R^1 97 *sudicio, piccolo, pallido, brutto*. La soluzione definitiva data in Tr^1 risente nella clausola finale di una mediocre mediazione (*goffo* = *pulcinella*), di tradizione popolare, volutamente dissacrante, non diversa dall'altra maschera popolare, *Giufà*, evocata per Padron Croce ne *I Malavoglia*.

fondamentalmente isolano.

Il testo, quale si configura nella prima stampa Treves, viene da lontano, attraverso un processo di revisione e di raffinamento che ha inizio sin dalla prima scrittura; nell'autografo sono infatti attestate correzioni e sostituzioni operate nel momento stesso della composizione. Oltre a dubbi ed esitazioni di grafia (52 *spiche* A, *spighe* Tr^1) vi affiorano in concorrenza forme di maggiore o minore vicinanza al dialetto (ad es., di adesione, 57 *al primo che venisse* A, *al primo che veniva* Tr^1; 69 *rimanevano all'impiedi* A, *dormivano all'impiedi* Tr^1; 177 *compare Fino* A, *compare Finu* Tr^1; o al contrario, di differenziazione dal dialetto, ad es., 69 *in tutti gli stallatici* A, *in tutte le stalle* [16] Tr^1; 78 *come aveva terre al sole* A, *che aveva terre al sole* Tr^1; 112 *e fino il curato* A, *e perfino il curato* Tr^1; 147 *vanne a prendermi* A, *va a prendermi* Tr^1; 171 *poi come cadde* A, *poi quando cadde* Tr^1) accanto a correzioni morfologiche o apparentemente tali, ad es. 59 *compagni d'arme* A, *compagni d'armi* [17] Tr^1, 167 *udì il calpestio* A, *udì un calpestio* Tr^1) ed anche sintattiche (di semplificazione, 178 *quasi toccasse a lui la vergogna* A, *quasi toccasse a lui di vergognarsi* Tr^1; 193 *e non se ne uscì che quando* A, *e ne uscì soltanto allorchè* Tr^1) ed infine di aggiustamenti situazionali (come in 68 *si buttavano rifiniti nei letti* A, *si buttavano rifiniti per terra* Tr^1 e 75 *sotto il sole di luglio* A, *sotto il sole di giugno* [18] Tr^1).

Come si vede, la definizione grammaticale è inadeguata a dare il vero senso delle singole scelte, che può essere dato solamente dal condizionamento contestuale. Uguale misura nell'esame delle varianti che il testo ha subito nel passaggio alla prima stampa.

In questa fase continua e si conclude il processo di prima rifinitura del testo e viene a compimento il suo assetto formale. Nel confronto tra autografo e stampa Treves le divergenze che vi emergono si situano nelle medesime linee di revisione ora accennate: a parte qualche aggiustamento grafico (ad

[16] In R^1 35 compare *stallazzi*; in *Guerra di santi* sono in concorrenza 204 *stallatico* / *stallazzi*. Numerose le occorrenze di tutte e due le voci nelle altre opere.

[17] Varia la distribuzione dei due sintagmi *compagni d'arme* e *compagni d'armi*, anche all'interno di una stessa opera: ad es., nei *Carbonari* compaiono entrambe le forme, nel *Mastro* solo la prima, come in *Guerra di Santi* 203, mentre la seconda ne *I ricordi del Capitano d'Arce*.

[18] In adeguamento a quanto detto prima, 52 *si approssimava il tempo della messe, il fieno era già steso pei campi, le spighe chinavano il capo*, e a quanto dirà dopo, 85 *e dovevamo sposarsi giusto per Santa Margherita, che cadeva in giugno, dopo la mietitura del fieno*.

www.fondazioneverga.it

es. 79 *baja* A, *baia* Tr[1]) e di evidenziazione tipografica (viene corsivato il soprannome *Gramigna*[19]), le tendenze maggiori riguardano la regolarizzazione del testo secondo alcuni schemi sentiti promiscuamente ora come distanziamento, ora come accostamento alla matrice dialettale: eliminazione del pronome pleonastico (130 *che non l'avevano potuto scovarlo* A, *che non avevano potuto scovarlo* Tr[1]); correzione di congiunzioni o avverbi introduttivi (114 *Ma ella seguitava* A, *Però ella seguitava* Tr[1]; 197 *Così è stata la volontà di Dio* A, *questa è stata la volontà di Dio* Tr[1]; adeguamento sintattico (57 *al primo che veniva* A, *al primo che venisse* Tr[1]); semplificazione di alcuni sintagmi (57 *vedere cosa stesse facendo* A, *guardare nei fatti suoi* Tr[1]; 84 e 182 *per tutte le dieci dita* A, *per le dieci dita* Tr[1]; 169 *ai ceppi grossi dei fichidindia* A, *ai ceppi dei fichidindia* Tr[1]; 175 *si accalcava a vedere non so che* A, *si accalcava a vederlo* Tr[1]; 207 *e non l'aspettava nemmeno più nessuno* A, *e non l'aspettava più nessuno* Tr[1]; qualche variazione lessicale (64 *fucilate* A, *schioppettate* Tr[1]; 66 *sotto le tettoie* A, *sotto le frasche* Tr[1]; 67 *se non sbaglio* A, *se non erro* Tr[1]; 99 *stregarmi la mia ragazza* A, *stregarmi la mia figliola* Tr[1]; 176 *vedendolo così piccolo* A, *trovandolo così piccolo* Tr[1]; 198 *a Peppa invece pareva che* A, *a Peppa sembrava che* Tr[1]; 208 *come fosse cosa ella stessa di quel gran fabbricato* A, *come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato* Tr[1]; e infine alcune modifiche situazionali del racconto (82 *nel baule sotto il letto* A, *nel baule* Tr[1]; 165 *e se ne andò A, poi fuggì dall'altra parte* Tr[1]; 210 *gli avevano rotto le gambe* A, *gli avevano rotto la gamba* Tr[1]).

Superate subito queste strutture concorrenti nell'approdo della prima stampa, il testo ha raggiunto finalmente la sua forma definitiva ed è qui che conviene verificare la rispondenza della sua *facies* linguistica con il proponimento di principio espresso a chiare lettere dall'autore nella *Lettera*

[19] Per evidente conformazione ai principi adottati per tutta la raccolta nella stampa Treves. L'indicazione del corsivo negli autografi delle novelle di *Vita dei campi* è discontinua: nel ms. di *Jeli il pastore* compare segnato in corsivo il soprannome di Jeli *corna d'oro*, in *Rosso Malpelo* il soprannome compare in tondo (ma come attributo in corsivo, 30 *siccome era* malpelo, 111 *sapendo che era* malpelo, 180 *sono* malpelo; 391 *egli era sempre stato sano e forte ed era* Malpelo), così come suo padre, 35 mastro Misciu Bestia, la *Lupi* in corsivo (inteso come appellativo, 5 la chiamavano la lupa, *perchè non era sazia giammai*), mentre il nome di *gnà Pina* compare in corsivo così sempre isolato; in *Pentolaccia* il *nomignolo* (così Verga) compare tra virgolette («Pentolaccia»). Ben diverso e vario l'uso del corsivo nei toponimi e gli edonimi, che meriterebbe una particolare riflessione.

introduttiva. Le parole sono *semplici e pittoresche*, le parole impiegate da Verga per raccontare la storia di Peppa e del suo amante? E sono solo le parole o piuttosto tutto ciò che esse significano e si portano dietro di concetti, sensazioni, abitudini e costumi? E per altro verso, sono le parole singole o anche il loro congiungimento con altre, la sequenza nelle proposizioni e nel periodo e i nodi stessi dei legamenti? Invero a prima lettura le parole *semplici e pittoresche* designano un tipo di scrittura elementare in apparenza, ma complessa nella sostanza, poichè le parole e le loro sequenze obbediscono ad una dinamica espressiva popolare e si riferiscono ad un patrimonio concettuale limitato e chiuso. Questi due elementi per un verso sconvolgono i tradizionali schemi grammaticali per il flusso disordinato ed impressionistico del discorso e per altro verso infrangono i confini di una cultura borghese per il continuo richiamo ad una cultura etnica distintiva. Il semplice e il pittoresco si riferiscono proprio a questi due elementi strettamente intrecciati tra di loro, che investono per intero il testo; ed è la prosa di una mimesi linguistica integrale senza reale differenza tra parlato e raccontato.

Sul piano più limitato, della frase e del sintagma, il dialetto è lo strumento di questa infrazione, usato sia nella sua adozione pura e semplice, sia nella sua trascrizione italianizzata. Per una perspicua esemplificazione si considerino le seguenti espressioni: 54 *nessun proprietario osava affacciare il naso*; 56 *pronto a far saltare il capo*; 58 *il prefetto si fece chiamare tutti quei signori della questura*; 69 *le pattuglie dormivano all'impiedi*; 81 *La madre di Peppa...passava il tempo a voltare e rivoltare nel baule il corredo della sposa «tutta di roba bianca a quattro»*; 84 *orecchini che arrivavano alle spalle*; 86-7 *dovevano sposarsi giusto per Santa Margherita, che cadeva in giugno*; 88 *i seminati erano un incanto*; 111 *La povera madre aveva acceso una lampada alle anime del purgatorio*; 112 *il curato era andato in casa di Peppa, a toccarle il cuore, con la stola*[20]; 114 *seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano*; 128 *Peppa si fece la croce*; 137 *se vieni a buscarti quelle venti onze della taglia*; 175-6 *la gente...si metteva a ridere*; 177 *il povero «candela di sego» andò a nascondersi*; 184 *e col figlio di Gramigna*

[20] La locuzione *toccare il cuore*, che è anche ne *I Malavoglia* (XIII, 218) è stata giudicata di ascendenza manzoniana (*Prom. Sp.*, XXIV, 424) da P. Sezzani, *I manzonismi nei "Malavoglia"*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Catania, Fondazione Verga, 1982, vol. II, p. 761 (ma si avanza anche l'ipotesi di una convergenza siculo-toscana).

in collo[21]; 187 *piangeva come una fontana*; 190 *buscarsi il pane*; 196 *vi schiacceri la testa fra due sassi*[22]; 201 *e se ne andò a fare la volontà di Dio in città*; 206 *ammanettato e con la sporta al collo*.

L'impasto linguistico, che ne deriva, è assai più complesso. Infatti non tutte le forme di travaso dal dialetto alla lingua sono elementari come quelle segnalate, limitate cioè ad assunzione letterale dei termini dialettali in una *facies* dell'italiano comune.

Altrove nel medesimo contesto il termine dialettale è semplicemente 'tradotto' nel corrispondente termine toscano: a cominciare, come s'è visto, sin dalla prima fase di revisione, dal manoscritto alla prima stampa (47 *sbaglio* A, *erro* Tr[1]; 66 *sotto le tettoie delle osterie* A, *sotto le frasche delle osterie* Tr[1]; 69 *in tutti gli stallatici* A, *in tutte le stalle* Tr[1]) e poi nel testo dell'80, che ha, ad es., l'it. 89 *graticcio* (traduzione del sic. *cannizzu*)[23]; 169 *ceppi di fichidindia* (traduzione del sic. *pedi di fichidindia*); 172 cadde.... *come un fascio di legna* (trad. di *fasciu di sarmenta*).

Ma quanto sia composita la trama linguistica della novella appare chiaro dalle striature di toscanismi che si amalgano nel contesto, senza stridenti dissonanze, poiché in buona parte sono comuni a strutture essenziali della tradizione letteraria, che lo scrittore ben conosceva e sperimentava: 51 *la mala pianta minacciava di abbarbicare*; 53 *si approssimava il tempo della messe*; 55 *siepe del suo podere*; 57 *al primo che venisse a guardare i fatti suoi*[24]; 60 *fanno drizzar le orecchie*; 60 *disse loro due parolline*; 62 *dietro ogni*

[21] Il sintagma è certo di matrice dialettale (traduce esattamente il sic. *'ncoddu*). Tuttavia coincide con una ripetuta 'correzione' del Manzoni; si veda M. Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1986, p. 37. È attribuito peraltro all'italiano di Toscana, in A. Nesi-T. Poggi Salani, *Preliminari per una definizione dell'italiano di Toscana: il lessico*, nei «Quaderni dell'Atlante Lessicale Toscano», n. 4, 1986, p. 33.

[22] In *Rosso Malpelo*, 376 «Malpelo era capace di schiacciargli il capo a quel ragazzo»; ne *La lupa* (II, sc. 5): «Schiacciami la testa colle tue mani allora».

[23] Inserito nella frase *il graticcio di contro al letto*, traduzione di *i ped'u lettu*, altro regionalismo semantico; cfr. G. Tropea, *Italiano di Sicilia*, Aracne Ed., Palermo, 1978, p. 116. Sul fenomeno della rilettteralizzazione, vedi G. Nencioni, *Lessicografia e letteratura italiana*, in «Studi di lessicografia», vol. II, 1980, pp. 27-8; G. Alfieri, *Innesti fraseologici siciliani ne "I Malavoglia"*, nel «Bollettino di Studi Filologici e Linguistici siciliani», vol. XIV, 1980, pp. 221-295 e della stessa *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1983, pp. 55-75.

[24] Nei *Prom. Sp.*, VII, 117-8 «la prima regola del nostro mestiere è di non domandare i fatti degli altri»; in P. Sezzani, *I manzonismi*... cit., p. 750. La locuzione è già *Sulle lagune* (5,23) e si ripete in altre novelle (*Semplice storia, Maestro dei ragazzi, I peccati di donna Santa*).

muricciolo; 68 *si buttavano rifiniti per terra*[25]; 71 *correva carponi*[26];72 *sgattajolava come un lupo*; 75 *i fannulloni spalancavano gli occhi*[27]; 101 *occhio fisso che pareva d'acciajo*; 112 *persino il curato era andato in casa di Peppa*; 126 *hanno tirato addosso tal gragnuola di fucilate*; 131 *scovato in quel forteto*[28]; 153 *l'hai scappata?*[29]; 166 *si udivano spesseggiare le fucilate*; 175 *la gente che si accalcava*; 185 *nella casermeria nuda*[30]; 192 *stava rincantucciata nella cucina*[31]; 202 *non vedeva altro che le gelosie* [del carcere][32]; 214 *spazzando i cameroni* [della caserma]; 215 «*lo strofinacciolo dei carabinieri*»[33]; 223 *ella si metteva in collera*[34]. È da annoverare infine

[25] Compare come 'correzione' di *sfinito* in Manzoni; cfr. M. Vitale, *La lingua* ..., p. 38. Nel medesimo senso questo aggettivo ha numerose attestazioni nelle opere di Verga, dai *Carbonari* ed *Eva* alla *Capinera* e al *Marito di Elena*, alle novelle ed al teatro oltre che in una lettera del 16 agosto 1921 (vedi G. Rava, *La lingua di Verga*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 81).

[26] Vedi L. Sabbia, *Il toscanismo*..., p. 176.

[27] In *Mal* 3,26 «sempre nelle ore in cui il caffè dilaccia era pieno di fannulloni»; e *In Piazza della Scala* 6: «I fannulloni preferivano godersi all'osteria quella domenica»; vedi la voce concorrente *sfaccendati* che compare ne *I Malavoglia* e nei *Promessi Sposi*.

[28] Vedi 216 *nel folto di fichidindia*.

[29] *MdG* II,2,41: «Il farmacista borbottò col fiato ai denti: «L'abbiamo scappata bella, parola d'onore»; cfr. Nicolas Patruno, *Language in Giovanni Verga's early novels*, Capell Hill, 1977, p. 106. L'espressione compare in *Libertà* 15, in *Tigre reale* 14,42, in *Dal tuo al mio* (romanzo) 1,489 e 1,491 e nel dramma omonimo, atto I, sc. 6, 87 e I, sc. 6, 88.

[30] Foggiato sul tipo *astanteria, albergheria* e simili. Nel *Grande Dizionario della lingua italiana* del Battaglia col significato 'posto di guardia di una caserma' questo di Verga è registrato come unico esempio.

[31] Ne *I Malavoglia*, VII, 93 «stava rintanato in casa» dai *Prom. Sp.*, XXX, 97, secondo P. Sezzani, *I manzonismi*... cit., p. 763.

[32] Il termine, come si sa, ha numerosi riscontri in *Storia di una capinera*. Vedi su di esso T. Poggi Salani, *Italiano a Milano a fine Ottocento: a proposito del volumetto delle sorelle Errera*, in AA.VV., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Giardini Ed., Pisa, 1983, vol. II, p. 981.

[33] Diminutivo di *strofinaccio* (con suffisso fiorentino; cfr. M. Vitale, *La lingua*..., p. 35), che in senso proprio compare in *MdG*, «...strascicando svogliatamente uno strofinaccio fra le mani ruvide» (IV, 5, 11). Il Verga rinveniva il termine nel Rigutini-Fanfani, che reca "*Strofinaccio* e più comunem. *Strofinacciolo*" e subito dopo "Tenere uno per *istrofinacciolo*... si dice familiarm. per Non farne conto veruno, adoperandolo negli uffici più umili.» Povera donna! la tengono proprio per istrofinacciolo...». Altra voce dello stesso tipo, *legacciolo*, compare in *Eva* (§6 13): «e nello stringere i legaccioli vi si rivelavano i muscoli» e in *Artisti da strapazzo* (in *Vagabondaggio*) 59: «faceva svolazzare la sua gonnella corta sino ai legaccioli». Per il suffisso, vedi F. Tollemache, *Deverbali italiani in -olo*, in «Lingua Nostra», vol. XIV, 1953, p. 48 e sgg.

[34] L'espressione già ne *I nuovi tartufi*: «Vuol che ti rompa una sedia in testa per farti mettere in collera?» (G. Verga, *I nuovi tartufi*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1980,

anche l'insistenza di alcuni nessi sost.+ agg. del tipo 94 *il povero «candela di sego»*, 111 *la povera madre*, 186-7 *alla povera vecchia*, che rientrano nel repertorio degli stilemi adoperati da Verga e da Manzoni [35].

Ma questa analisi per monadi tuttavia non può dare il senso del ritmo formale del testo nel suo insieme, della sua grammatica interna, anzi lo contraddice. Chè, a coglierlo nei suoi tratti distintivi, bisogna dipanare i nodi di questa prosa essenziale, a volte contratta a volte distesa, ma sempre concatenata in una sintassi nuova, che ignora le strutture della retorica tradizionale e ne introduce altre di tipo impressionistico. Introdotto per contrasto da un fugace 'cantabile' naturalistico (*il fieno era già steso sui campi, le spighe chinavano il capo e dicevano di sì ai mietitori*) [36], il trambusto irrompe nel passo seguente (58-63):

> Allora il prefetto si fece chiamare tutti quei signori della questura, dei carabinieri, e dei compagni d'armi, e disse loro due paroline di quelle che fanno drizzar le orecchie. Il giorno dopo un terremoto per ogni dove; pattuglie, squadriglie, vedette per ogni fossato, e dietro ogni muricciolo; se lo cacciavano dinanzi come una mala bestia per tutta una provincia, di giorno, di notte, a piedi, a cavallo, col telegrafo.

In primo luogo due proposizioni principali, la prima di chiaro stampo dialettale (*il prefetto si fece chiamare*), la seconda con altrettanto chiara patina toscanizzata (*due paroline che fanno drizzare le orecchie*) [37]; subito dopo si introduce con violenza un periodo senza verbo, concettualmente dipendente dai due precedenti, come causa ed effetto (*il giorno dopo un terremoto per ogni dove*), cui segue un periodo-enumerazione senza verbo (trinario, *pattuglie, squadriglie, vedette*... e binario *per ogni fossato, dietro ogni muricciolo* e, a conclusione, un periodo con un soggetto *ad sensum* (*se lo cacciavano...*) con una definizione lapidaria (*una mala bestia*), che regge ancora una enumerazione di luogo, di tempo, di modo, di mezzo (*per tutta la provincia, di giorno, di notte, a piedi, a cavallo, col telegrafo*).

Una simile sapienza ritmica non s'allenta quasi mai, sia che si avvalga di enumerazioni seriali ravvicinate (*carabinieri, soldati e militi a cavallo; nelle campagne, nei villaggi, per le fattorie; s'arrampicava..., strisciava..., correva carponi; lacero, insanguinato, pallido... arso dalla febbre e colla carabina spianata, piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella* ed ancora *povera, malata, svergognata, brutta... e col figlio di Gramiga in collo* [38]) o di richiami ripetitivi a distanza (79-80 *portava lo stendardo di Santa Margherita come fosse un pilastro, senza piegare le reni*, 108-9 *portava lo stendardo di santa Margherita senza piegare le reni*; 83-5 *il corredo della sposa, «tutto di roba bianca a quattro» come quella di una regina e orecchini che le arrivavano alle spalle e anelli d'oro per le dieci dita delle mani*, 180-2 *la povera madre di Peppa dovette vendere «tutta la roba bianca» del corredo, e gli orecchini d'oro, e gli anelli per le dieci dita*; 197 *questa è stata la volontà di Dio*, 200-1 *se ne andò a fare la volontà di Dio in città*), sia che ricorra a descrizioni animate (*il fieno era già steso pei campi, le spighe chinavano il capo e dicevano di sì ai mietitori che avevano già la falce in pugno*) o a descrizioni allusive (ad es., degli 'interni': *il graticcio di contro al letto non sarebbe bastato a contenere tutto il grano della raccolta, la povera madre aveva acceso una lampada alle anime del purgatorio*) o altre finanche di risentito espressionismo (*si faceva pallida e rossa, come se il diavolo le soffiasse tutto l'inferno sulla faccia* [39]; *fosco chiarore dell'alba,... non vedeva altro che le gelosie tetre, sulla gran facciata muta*).

---

p. 78, 8-9) e così anche ne *La storia del castello di Trezza* (8,8); da mettere in parallelo con la simile *andare in collena*, già evidenziata da N. Pathoud, *Language*..., p. 106. Vedi anche F. Brusa, *Sulla lingua del "Mastro-don Gesualdo"*, nel vol. AA.VV., *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo*, Catania, Fondazione Verga, 1991, vol. II, p. 409.

[35] Vedi P. Sprezzani, *I manzoniismi*... cit., p. 759.

[36] L'immagine richiama l'altra simile di *Guerra di santi*, 179 «e le spighe chinavano il capo come se morissero»; ed ancora in *Malaria*, § «In giugno le spighe si coricano dal peso». La stessa animazione tornerà in *MdG 1888*, «Per tutta la lunghezza della valle udivasi cantare la messe ancora in piedi (IV, 356-7; ed. Riccardi, 1993).

[37] Corrisponde alla locuzione dialettale *attisari l'oricchi*.

[38] Su questa tecnica, v. T. Poggi Salani, *A proposito di «nastri delle parole» nei "Promessi Sposi": 'viso', 'volto', faccia'*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, 1993, pp. 1685-1696.

[39] Nel campo semantico del rossore richiama l'episodio della confessione di Bianca Trao in chiesa: «Donna Bianca, rossa come se avesse avuto sul viso tutto il riflesso della cortina che velava l'altare del Crocifisso, finse di non capire» (*Mastro-don Gesualdo*, p. 119, 116-8), in F. Brusa, *Sulla lingua*... cit., p. 401; oppure il «riverbero rossastro» del fuoco «che accendeva le facce ansiose dei vicini raccolti dinanzi al portone» di casa Trao (*Mastro-don Gesualdo*, p. 4, 40-2; vedi R. Ambrosini, *Narrazione e teatro nella lingua del "Mastro-don Gesualdo"*, in AA.VV., *Il centenario*... cit., vol. II, p. 533.

E infine, anche se su un piano meno incisivo, compaiono con insistenza i moduli ritrattistici caratterizzati dall'impiego della prep. *con* di valore modale 55-6 *Gramigna... colla carabina fra le gambe*; 130-2 *Gramigna...colla carabina spianata*; 150-1 *come la vide comparire...col fiasco al braccio*; 183-4 *tirarsela di nuovo in casa... col figlio di Gramigna in collo*; 205-6 *ammanettato e colla sporta al collo; allorchè li vedeva* [i carabinieri]... *coi calzoni rimboccati* [40].

La promessa dell'autore all'amico Farina – ma ovviamente a tutti i suoi lettori (*io te lo ripeterò* [il racconto] *così come l'ho raccolto per viottoli dei campi*) –, è mantenuta nel senso letterale: lo scrittore riferisce il racconto come glielo dice il suo interlocutore popolare, e lo riferisce secondo il punto di vista di quest'ultimo, non solo colle medesime parole ma anche con le medesime reazioni emotive, la stessa mentalità e abitudini e costumi che egli, il favoloso raccontatore popolare, attribuisce ai personaggi della sua storia. Lo scrittore non fa che trascrivere il racconto-raccontato, secondo una tecnica di scrittura che mima con rigore la lingua o, meglio, l'espressione verbale del suo occasionale compagno di viottolo di campagna. E il rapporto tra i due è così diretto, che distintamente si percepisce l'intesa tra chi racconta e l'autore-ascoltatore: il primo a seguire il filo della storia, spiegare l'intrico delle azioni, rifacendosi di continuo alla mentalità primordiale dei suoi eroi e ammiccando di volta in volta al suo curioso interrogatore, sicuro di trovare in lui immediata comprensione e confidenza. Si rilegga ciascuna delle frasi riportate e apparirà subito come il punto di vista parte dal primo che si fa spettatore dell'azione e di ciò da cui nasce: chi chiama *proprietario* il padrone del podere e lo fa terrorizzato della minaccia di Gramigna (e terrorizzati non sono certo i mietitori!) e riguarda il *prefetto* come grande autorità tutoria e gli fa chiamare con distacco *signori della questura* i suoi subalterni e vede *le pattuglie dormire all'impiedi* e la madre di Peppa *voltare e rivoltare* compiaciuta (cioè girare e rigirare) *nel baule* riposto sotto il letto (com'era in A) il corredo della figlia *di roba bianca a quattro* (cioè di quattro esemplari per ogni capo), che si compiace del matrimonio progettato in coincidenza con la festa di Santa

[40] Vedi in proposito R. Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica narrativa del ritratto*, in AA.VV., *I Malavoglia*... cit., vol. II, pp. 834-6.

Margherita, patrona del paese che *cadeva in giugno* [41]; chi ricorda il lumicino devozionale acceso *alle anime del purgatorio*, chi parla di *schiacciare la testa tra due sassi*, riflette la sua mentalità contadina di anonimo favolista e usa le forme ellittiche proprio dell'eloquio popolare (*dormire all'impiedi, farsi la croce, buscarsi venti onze, piangere come una fontana, accendere la lampada alle anime del purgatorio*), confidando che sia le azioni e le loro motivazioni da lui rintracciate come anche il suo parlato immediato (*pittoresco* non certo per lui, ma tale per lo scrittore che ascolta e annota), trovano sicura ed immediata sintonia.

La finzione letteraria, come si vede, è di grande efficacia; e il magistero di Verga di aver costruito un meccanismo narrativo che trasferisce ad altri (ora l'anonimo raccontatore, ora il coro del villaggio, 75 *I fanciulloni spalancavano gli occhi*; 175 *la gente si accalcava...si metteva a ridere*) la *mente*, l'*occhio* e le *labbra* del creatore del racconto, e come autore acclissandosi così quasi per intero, garantisce il massimo di oggettività al racconto come storia e, entro certi limiti, di verità alla sua forma linguistica: lo sviluppo dell'azione e forma linguistica sono unica cosa. Nel rappresentare l'anonimo raccontatore è insito il suo modo di raccontare semplice e colorito; e lo scrittore se ne fa garante, trascrivendone i tratti distintivi nei modi più consoni per dare il senso più intimo e genuino dell'espressione popolare, assumendone la terminologia (lessico e grammatica), trasferendo l'uno e l'altra nelle forme della scrittura d'autore.

* * *

La lettura della novella non può limitarsi tuttavia a rintracciare i parametri della tecnica narrativa messa in opera dal suo autore: occorre anche dar conto dell'oggetto, cioè del racconto come svolgimento di una vicenda, in tutto il suo dispiegarsi.

Coerente con gli accorgimenti della sua costruzione, Verga individua nel mondo degli umili lo stato più semplice ed elementare dei sentimenti e delle passioni, del loro manifestarsi e contrastarsi, un mondo ove è più facile

[41] Tutto il brano è da leggersi nella filigrana dell'*ethnos* popolare; vedi M. Ricci Maggio, *Consuetudini nuziali del popolo siciliano tra '800 e '900*, in *Studi in onore di Bruno Pianori*, in «Siculorum Gymnasium», a. LIII, 2000, pp. 407-424.

www.fondazioneverga.it

cogliere il nesso tra causa ed effetti, tra istinti primordiali e azioni conseguenti (parole e fatti).

Come nella altre novelle di *Vita dei campi*, anche ne *L'Amante di Gramigna* il punto iniziale è rappresentato da un nodo oscuro ed apparentemente inspiegabile, che stringe in un groviglio sentimentale il protagonista: così l'amore di Peppa per Gramigna, un amore vissuto 'da lontano' o 'per sentito dire'; così la passione smisurata ed insaziabile della *Lupa* consumata sino alla compromissione dell'istinto materno, così l'ossessione della 'morte in miniera' che perseguita Rosso Malpelo con il fantasma del padre e lo esalta nella prigione protettiva della sua cattiveria, così il dramma della gelosia, che esplode solo nel momento in cui denuda un uomo semplice come *Pentolaccia*, o quando è tradita la fiduciosa memoria che Jeli custodiva nella *carta* della sua sacca.

Vite straordinarie ed ordinarie ad un tempo: *la vita è ricca... nella sua inesauribile varietà*, aveva confidato Verga alla sua amabile visitatrice in *Fantasticheria*. Ma qui sono semplici fatti umani, veri perchè accaduti o accadibili, e fatti diversi, guardati ora attraverso la trasparenza della illusoria distanza di un 'cannocchiale', ora con la fissità seriale del cosmorama: tali le dimensioni d'osservazione di *Vita dei campi* [42]. E di Peppa e della sua storia sono narrate le vicende, dal suo inopinato innamoramento sino alla conclusione miserevole: il suo sviluppo viene seguito con puntuale naturalezza, con un percorso apparentemente lineare. In verità esso è pieno di sottintesi, di esitazioni, di rinunce e soprattutto di desideri ed impulsi, sostenuti da una volontà cieca ed accanita.

A cominciare dal primo atto, dal suo innamoramento 'a distanza' e per 'sentito dire'. A lungo l'autore indugia a creare il mito dell'eroe negativo, il brigante senza scrupoli e paura, colto però nel suo epilogo di perseguitato,

[42] Ad apertura e a chiusura del ciclo di *Vita dei campi* sono indicati dal Verga queste distanze di allontanamento o di avvicinamento dell'osservazione, come anche del ritmo delle sequenze. Nel primo testo, *Fantasticheria*, 59-63: «... bisogna farci piccini anche noi, chiudere l'orizzonte fra due zolle, e guardare al microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano...»; e nella novella di chiusura della raccolta, in *Pentolaccia*, 1-3: «...giacchè facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele. Adesso viene «Pentolaccia...».

contro cui si muove non solo e non tanto la forza coalizzata delle istituzioni, quanto le insidie e gli allettamenti della natura aspra ed inesorabile. Questo clima inclemente investe tutto e tutti, persecutori e perseguitato, questa piana immensa, arsa, sotto il sole di giugno, su cui domina il dramma della sete divorante, fisica sofferenza ed insieme rappresentazione e metafora dell'altra sete, della sete dell'isolamento e della solitudine[43].

Questo fantasma affascina la fantasia erotica di Peppa e l'accende sino all'allucinazione. Tale processo di graduale immedesimazione comincia da lontano e nasce da una inconscia contrapposizione, tra la figura di compare Finu "candela di sego", vivo solo nelle sue apparenze di concreto benessere (a cominciare dal suo fisico – *un pilastro* –, la sua *muta baia in stalla* ed in parallelo il corredo *tutto di roba bianca a quattro* e *gli orecchini* e gli *anelli d'oro per le dieci dita* fino al confine del letto accostato al *graticcio* colmo di grano), ma invero sbiadito nella sua quotidianità quietista, a fronte del brigante con il suo carico di ribellione e di proterva 'intelligenza', nel suo mimetizzarsi con una natura acquiscente (con i suoi precipizi inaccessibili, le sue messi alte ed opache, i suoi fichidindia spinosi e protettori e finanche con le sue fiumare essiccate dal sole), ma vivo sempre, vigile e sospettoso, insonne ed instancabile nella sua fuga senza scampo. S'accende così d'istinto la fantasia di Peppa, al riverbero di questo fantasma di uomo vero, che la sua immaginazione si costruisce, al di sopra del suo titanismo furbesco, nella sua pericolante ominità alla dura prova dell'ossessionante arsura della sete [44].

E s'ingigantisce questa immaginazione, di fronte al baluardo del buonsenso e della devozione (le immagini benedette dei santi evocate dalla

[43] Man mano che la novella prende forma alcune scorie narrative vengono eliminate: qui, ad es., l'arsura è nella natura stessa, eco d'un ambiente ostile, aspro, attonito. Ma in uno degli abbozzi, R[1] 46-50, la sete è un'arma per la caccia al bandito: *L'argomento principale era l'acqua che gli facevano mancare, quando l'ebbero rivisto nella piana, di là del fiume, come un lupo stanato misero una guardia per ogni fosso, ad ogni cisterna, ad ogni casa, non gli avevano lasciato una goccia d'acqua per cento chilometri in giro e quella immensa pianura grigia arsa di sete sotto il sole di luglio.*

[44] Fino al vero e proprio *transfert*: «...La notte lo vedeva in sogno, e alla mattina si levava colle labbra arse quasi avesse provata anch'essa tutta la sete ch'ei doveva soffrire» (115-117). Non diversamente nel IX capitolo dei *Malavoglia*, allorchè la Longa, al sentire la drammatica rievocazione di un marinaio naufrago nella battaglia di Lissa, rivivendo la tragica fine del figlio, non poteva trattenersi «dall'andare ad attaccarsi alla brocca quasi l'avesse dentro di sè quell'arsura».

vecchia madre), fino a quando il diavolo della passione soverchia ogni difesa.

La lenta attesa, nella quale cova e s'afforza questa fascinazione straordinaria nel chiuso della casa modesta, ha alla fine il suo momento di accensione, allorchè il fantasma sino a quel momento lontano ed inaccessibile, l'introvabile brigante, diventa visibile e si materializza nel folto dei fichidindia di Palagonia: solo, ferito, affamato e arso dalla sete. Così impersona nella realtà il vago invasamento di Peppa e la spinge finalmente ad agire, con piena coscienza dell'irrevocabile, al capezzale della vecchia madre dormente, e a cospetto dell'uomo chiuso ed impenetrabile, nella sua maschera di sospetto e di cinismo, geloso della sua protettiva solitudine.

L'intreccio dei sentimenti, che la scena dell'incontro mette a nudo, è scarnificata all'essenziale, sino alla crudeltà. Confuso nel suo duplice impulso, di amore e di pietà, il sentimento di Peppa, che offre e cerca nel lampo degli occhi dell'uomo piena corrispondenza; e di contro la scontrosa ripulsa di Gramigna, reso guardingo e sospettoso per un verso, e pur così affamato di compagnia, irrispettoso ed irriconoscente fino all'irrisione non tanto per indifferenza o malvagità, quanto per senso di protezione per sé e la sua compagna di contro alla fatalità che lo attende. Egoista e generoso ad un tempo.

Questo rapporto ambiguo nella forma, ma lineare nella sostanza dei sentimenti dei due protagonisti, ciascuno per la sua parte, diviene chiaro ed esplicito nel momento conclusivo del ferimento e della cattura di Gramigna: il suo gesto di protezione e di salvaguardia per Peppa, nel tentativo di dividere il destino di lei dal suo, l'ultima fuga disperata contro ed incontro alla resa finale, il guizzo di impotenza e rancore e rassegnazione nella caduta *come un fascio di legna.*

Così esce di scena l'uomo-brigante, accompagnato dal riso beffardo del coro, quel coro medesimo che nella paura e nella superstizione aveva già dato corpo al fantasma ed ora irrideva la sua caduta, la caduta del mito ed anche la credulità che esso stesso aveva alimentato. Rimane ora Peppa, cui s'accompagna la muta discrezione di compare Finu «candela di sego» fatta di affettuoso rimpianto, e l'accorato soccorso della povera madre che l'accoglie *povera, malata, svergognata* (per via del figlio della colpa), disperata nella povertà e pur felice nella ritrovata maternità.

Questo intermezzo carico di pietosa commiserazione prepara l'inevitabile e pur imprevedibile epilogo, che segna definitivamente la natura della passione d'amore di Peppa. La natura cioè di una donazione totale, il legame con un destino negativo condiviso consapevolmente, accettato come volontà

di Dio, primordiale richiamo ad una ineluttabile sequenza dei fatti umani. Ma anche in questa circostanza tale legame s'appaga d'un fantasma, della presenza di un uomo invisibile o segregato, piegato, come nel forteto delle macchie di fichidindia di Palagonia, dalla onesta sopraffazione della giustizia. Il fantasma diventa sempre più evanescente, sino a perdersi *di là del mare,* mentre ora la sua immagine sfocata si sdoppia in quella del figlio, inconsapevole testimone di un dramma duraturo, che si consuma ai piedi della facciata muta del carcere, sforacchiata dalle vuote occhiaie delle tetre gelosie, e poi fin oltre quelle mura, dentro il fabbricato, nei cameroni della caserma. È qui, in questo ultimo scenario, dopo i primi due egualmente 'partecipati' – l'abbagliante arsura dei seminati il primo e gli aspri anfratti dei fichidindia di Palagonia il secondo – che si dispiega l'intrico sentimentale di amore di Peppa per il suo uomo, un amore intriso di passione e compassione per un verso, e di istintivo rispetto e simpatia per gli ignari persecutori del suo uomo, esecutori di un ordine e di una legge superiori alla sorte dei singoli individui, per altro verso. Peppa ormai vive tra un *brivido* della memoria, evocata in ogni momento, dal luccichio delle armi e dallo scalpito dei cavalli e dal tintinnio delle sciabole dei carabinieri, e il sussulto della collera ogni volta che l'ignara crudeltà dei monelli le rinfacciava, sul capo del figlio, come colpa e vergogna, il suo amore per Gramigna. Questo l'arco della vicenda dell'amante di Gramigna, che si tende tra i due estremi, dalla insoddisfatta serenità di un matrimonio di convenienza al drammatico epilogo di una oscura rassegnazione, quasi una espiazione riparatrice.

* * *

Tutto questo è consegnato alla prima edizione dell'80, che assume, in forza delle sue caratteristiche narrative e formali, la rappresentanza di un momento ben distinto dell'esperienza compositiva dello scrittore; e come tale è unica ed irrepetibile. Irrepetibile, anche se è stata ripetuta dall'autore medesimo alla distanza di qualche decennio. Avendo ora a ricordare il centenario dell'evento, che ha visto nel frattempo dibattuto e superato il dilemma della legittimazione delle due redazioni, riconosciuta a ciascuna nel proprio ambito storico e filologico, occorre approfondire il raffronto, a cominciare in primo luogo con il valutare se gli elementi distintivi della prima redazione, linguistici e narrativi, quali sono emersi dalla pagine precedenti, siano rimasti sostanzialmente immutati, ovvero siano modificati, e in quali modi e in quale misura, ammesso che sia possibile – e sopra s'è constatato

www.fondazioneverga.it

quanto sia difficile – separare i due aspetti.

Il problema si presenta a prima vista semplice; ma diventa complicato dopo il primo approccio. Un esame, che sia nettamente classificatorio, rischia di risultare insufficiente ed inappropriato: è necessario valutare caso per caso per assegnare la variante, che è sempre variante d'autore, ora ad un ambito linguistico, ora ad un ambito narrativo, e cercare di isolare i casi, che sono la maggioranza, in cui le interferenze siano più evidenti, e la dinamica interna più complessa ed intrigante.

L'ipotesi di una netta separazione è facilmente verificabile: in ambito linguistico, 51 *la mala pianta minacciava di abbarbicare* [45] Tr^1, *la mala pianta minacciava di moltiplicarsi* Tr^4; 58 *allora il prefetto si fece chiamare* Tr^1, *allora il prefetto fece chiamare* [46] Tr^4; 70 *fuggiva sempre* Tr^1, *combatteva sempre* Tr^4; 109-10 *Gramigna veniva a trovarla di notte nella cucina* Tr^1, *Gramigna veniva a trovare la ragazza di notte in cucina* Tr^4;111 *la povera madre aveva acceso una lampada* Tr^1, *la povera madre teneva accesa una lampada* Tr^4; 123 *finalmente senti dire* [47] Tr^1, *finalmente si senti* Tr^4; 126-7 *dove egli si trovava* Tr^1, *dove egli era stato* Tr^4; 130-131 *era nei fichidindia di Palagonia, che non avevano potuto scovarlo in quel forteto di conigli* [48] Tr^1, *era nei fichidindia di Palagonia – non avevano potuto scovarlo in quel forteto di conigli* – Tr^4; 143 *Adesso non posso più tornare a casa, disse lei* Tr^1, *Adesso non posso più tornare a casa – rispose lei* Tr^4; 161-162 *un tozzo di pane, e quando tornava colle mani vuote* Tr^1, *un tozzo di pane a rischio della vita. Se tornava colle mani vuote* Tr^4; 169 *gli disse* Tr^1, *disse lei* Tr^4; 193 *e dovette vendere la casa* Tr^1, *e si dovette vendere la casa* Tr^4; in ambito narrativo, 115 *ma la notte lo vedeva in sogno* Tr^1, *ma invece pensava sempre a lui, lo vedeva in sogno, la notte* Tr^4; 115-116 *alla mattina si levava colle labbra arse, quasi avesse provato anch'essa tutta la sete ch'ei doveva soffrire* Tr^1, *alla mattina si levava colle labbra arse, assetata anch'essa, come lui* Tr^4; 128 *Allora Peppa si fece la croce* Tr^1, *Un notte Peppa si fece la croce* Tr^4;133 *in mezzo alle macchie dei fichidindia* Tr^1, *in mezzo alle macchie fitte dei fichidindia* Tr^4; 149-50 *udì la fucilata;...Questa era per me* Tr^1, *udì le fucilate...Queste erano per me* Tr^4; 183-4 *malata, svergognata, brutta anche lei come Gramigna, e col figlio di Gramigna in collo* [49] Tr^1, *malata, svergognata e col figlio di Gramigna in collo* Tr^4.

[45] Deriva da una correzione di R^1 46 su *mettere le radici*.

[46] Così in R^1 27 *Alfine il prefetto fece chiamare*; ma in R^4 48 *Allora il prefetto chiamò*.

[47] In R^1 90-1 *una sera senti che*.

[48] Deriva da R^1 91-5: *l'avevano sorpreso in mezzo ai fichi d'india di Palagonia... ma tuttavia non erano riusciti a scovarlo, in quel forteto da conigli*.

Il dato più rilevante che emerge dal confronto tra Tr^1 e Tr^4 in ambito linguistico, a parte qualche modifica di punteggiatura[50], nelle aree meno interessate a cambiamenti sostanziali della forma del racconto, è di una relativa stabilità[51].

Il quadro sopra esposto tuttavia mostra nel contempo l'approssimazione dello schema proposto: in esso infatti non è identificata la vera natura della variante, se non per la sua definizione grammaticale, e resta senza risposta ogni motivazione contestuale, che invece è fondamentale.

Invero è difficile separare l'area linguistica dall'area narrativa vera e propria, poichè ciascuna variante, anche se strettamente linguistica, assume sempre una funzione narrativa e viceversa ogni modificazione del racconto, anche se limitata, comporta sempre una diversa forma espressiva. Le interferenze sono dunque continue e appartengono alla natura stessa della composizione letteraria.

Un chiaro esempio di interferenza, tra variante di forme linguistiche e

[49] Rifacimento di R^1 99-100 *lacera, pallida, brutta anche lei e col figlio di Raja*, che ripeteva volutamente la formula usata per Gramigna, R^1 96-7 *ferito, stracciato, sudicio, piccolo, pallido brutto*.

[50] Si sono emarginate le varianti di punteggiatura, che sono risultate ad un primo esame poche e tutte nella direzione di una maggiore rimarcatura delle pause: ad es. 49 *Carabinieri, soldati e militi a cavallo lo inseguivano* Tr^1, *Carabinieri, soldati e militi a cavallo, lo inseguivano* Tr^4; 58-61 *tutti quei signori della questura, dei carabinieri, e dei compagni d'armi* Tr^1, *tutti quei signori della questura, dei carabinieri, dei compagni d'armi* Tr^4; 63 *muricciolo*; Tr^1, *muricciolo*: Tr^4; 66-9 *si buttavano rifiniti per terra in tutte le stalle, le pattuglie dormivano all'impiedi*; Tr^1, *si buttavano rifiniti per terra, in tutte le stalle; le pattuglie*...Tr^4; 120 *quello che dicevano nelle strade dietro le immagini benedette* Tr^1, *quello che dicevano nelle strade, dietro le immagini benedette* Tr^4.

[51] Così Carla Riccardi: «Se passiamo a esaminare le innovazioni lessicali di Tr^4, l'insolito risultato è che non è possibile individuare una linea correttoria costante...si riscontrano due direzioni contraddittorie, una di soppressione di toscanismi, parole letterarie disusate o imprecise, l'altra di ripescaggio di quei termini letterari, toscani o indefiniti a scapito di quelli popolari» (*Vita dei campi*, ed. cit., p. LI, con ampia bibliografia in nota). La medesima contraddittorietà è stata rilevata nella tradizione della prima raccolta, *Primavera*, dai manoscritti fino all'edizione del '21; vedi in proposito P. Biasca, *Le Novelle di Giovanni Verga: note su varianti e intertestualità*, in AA.VV., *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, I. *L'Ottocento*, Ed. Liguori, Napoli, 2003, pp. 94-5.

www.fondazioneverga.it

varianti di senso, può chiarire meglio non solo la loro distinta natura, ma anche il loro diverso grado di influenza. Si rilegga il seguente passo:

Tr[1] 58-61	Tr[4]
Allore il prefetto si fece chiamare tutti quei compagni d'armi, e disse loro due paroline di quelle che fanno drizzare le orecchie. Il giorno dopo un terremoto per ogni dove; pattuglie, squadriglie, vedette...	Il prefetto fece chiamare tutti quei signori della questura, dei carabinieri, dei compagni d'armi e subito in moto pattuglie, squadriglie, vedette...

Nel brano citato, ad es., si evidenziano due correzioni: la prima squisitamente grammaticale, la soppressione di una forma di matrice dialettale (*Allora il prefetto si fece chiamare > Il prefetto fece chiamare*). La seconda, la eliminazione di un'altra forma, sentita forse troppo vicina al parlato (*disse loro due paroline di quelle che fanno drizzare le orecchie*), ha comportato la riorganizzazione del periodo, pur conservandone la clausola ellittica finale (*il giorno dopo un terremoto per ogni dove; pattuglie...> e subito in moto pattuglie...*). È chiaro che la prima correzione è strettamente linguistica, la seconda invece riguarda la struttura narrativa, che ha una ricaduta linguistica. Differenziare l'un tipo di correzione dall'altro è difficile; soprattutto è difficile dire se la modifica della forma linguistica è dipesa dalla modifica del racconto ed è tutt'uno con essa, com'è certo nella maggioranza dei casi.

Nelle aree di maggiore estensione e complessità delle modifiche della linea narrativa apportate nella seconda edizione Treves, l'esame linguistico non può separarsi dalle nuove forme del racconto, anche se gli elementi costitutivi della prima stesura (lessicali, sintagmatici ed a volte anche sintattici) vengono recuperati e riciclati quasi integralmente. Nell'individuare dunque queste aree di maggiore innovazione e nel qualificarne limiti e natura, è da accompagnarsi l'esame delle strutture linguistiche introdotte *ex novo* o recuperate o modificate di senso.

Il primo episodio ad essere investito da una sostanziale revisione è il colloquio di Peppa con la vecchia madre, il nodo iniziale del racconto, che costituisce una innovazione rispetto alla stesura in rivista, una vera e propria applicazione della tecnica dell'*amplificatio*. Come si sa, esso è costituito da un serrato dialogo tra madre e figlia; nella prima stesura le battutte si contrappongono con un ritmo teatrale e poco spazio è riservato alle didascalie:

Tr[1] 91-106	Tr[4]
Ma Peppa un bel giorno gli disse: – La vostra mula lasciatela stare, perchè non voglio maritarmi. Il povero «candela di sego» rimase sbalordito e la vecchia si mise a strapparsi i capelli come udì che sua figlia rifiutava il miglior partito del villaggio. – Io voglio bene a Gramigna, le disse la ragazza, e non voglio sposare altri che lui! – Ah! gridava la mamma per la casa, coi capelli grigi al vento, che pareva una strega. – Ah! quel demonio è venuto sin qui a stregarmi la mia figliuola! – No! rispondeva Peppa coll'occhio fisso che pareva d'acciajo. – No, non è venuto qui. – Dove l'hai visto dunque? – Io non l'ho visto. Ne ho sentito parlare. Sentite! me lo sento qui, che mi brucia! In paese la cosa fece rumore, per quanto la tenessero nascosta.	Ma Peppa un bel giorno gli disse: – La vostra mula lasciatela stare, perchè non voglio maritarmi. Figurati il putiferio! La vecchia si strappava i capelli. «Candela di sego» rimasto a bocca aperta. Che è, che non è, Peppa s'era scaldata la testa per *Gramigna*, senza conoscerlo neppure. Quello sì ch'era un uomo! – Che ne sai? – Dove l'hai visto? – Nulla. Peppa non rispondeva neppure, colla testa bassa, la faccia dura, senza pietà per la mamma che faceva come una pazza, coi capelli grigi al vento, e pareva una strega. – Ah! quel demonio è venuto sin qui a stregarmi la mia figliuola!

Nella seconda stesura il dialogo è ristretto a due battute, mentre le didascalie si fanno più ampie. La sostituzione non è un elemento secondario del mutamento, poichè non riguarda l'andamento del racconto. Infatti nella prima stesura le battute di Peppa dicono del nascere e dello svolgersi della sua passione, infrenabile e misteriosa, e lo dicono in prima persona, e l'autore, obbediente al canone dell'impersonalità, tace delle ragioni o della ragione dell'invaghimento 'a distanza' e 'per sentito dire'. Nella seconda stesura la mano dell'autore prende il sopravvento sulla pura narrazione ed interviene esplicitamente con alcune formule narrative popolari (*Figurati il putiferio!* ed ancora *che è, che non è, Peppa s'era scaldata la testa per Gramigna*[52]), ed affida all'indiretto libero la vera e propria ragione dell'azione (*Quello sì ch'era un uomo!*), togliendo all'invasamento di Peppa il suo fascino e la sua forza elementare (*Sentite! me lo sento qui, che mi brucia!*). Nel contempo spariscono alcune forme di influenza dialettale (*la vecchia si mise a strappare i capelli* Tr[1], *la vecchia si strappava i capelli* Tr[4]) e s'introducono

[52] Che va di pari passo a lPeppal *allora perse la testa* di R[1] 75; ma forse, più incisivamente, traduce la locuzione dialettale *quartari u ciriveddu*.

www.fondazioneverga.it

forme del parlato coniugate in clausule sintattiche contratte, cioè nuove: *Il povero «candela di sego» rimase sbalordito* Tr[1], *«candela di sego» rimasto a bocca aperta* Tr[4]; e poco dopo *No! rispondeva Peppa coll'occhio fisso che pareva d'acciajo*[53] Tr[1], *Peppa non rispondeva neppure, colla testa bassa, la faccia dura* Tr[4]. Come si vede, il diagramma dei cambiamenti lessicali e sintattici mostra un andamento mobile, ora di conservazione ora di rimozione, che, pur non modificando la linea narrativa, conferisce ad essa un ritmo diverso.

Anche il primo incontro di Peppa con Gramigna e il primo burrascoso colloquio, anch'esso una innovazione amplificativa della stampa dell'80, dalla prima alla seconda stesura hanno avuto modificazioni notevoli. Si rilegga il testo nelle due redazioni:

Tr[1] 134-145	Tr[4]
– Che vuoi? Le chiese. Che vieni a far qui? – Vengo a star con te; gli disse lei guardandolo fisso. Sei tu Gramigna?	Ella rispose, guardandolo fisso. – Vattene – diss'egli – vattene, finchè t'aiuta Cristo!
– Sì, sono io Gramigna. Se vieni a buscarti quelle venti onze della taglia, hai sbagliato il conto. – No, vengo a star con te! rispose lei. – Vattene! diss'egli. Con me non puoi starci, ed io non voglio nessuno con me! Se vieni a cercar denaro hai sbagliato il conto ti dico, io non ho nulla, guarda! Sono due giorni che non ho nemmeno un pezzo di pane.	
– Adesso non posso più tornare a casa, disse lei; la strada è tutta piena di soldati. – Vattene! cosa m'importa? ciascuno per la sua pelle! Mentre ella voltava le spalle, come un cane scacciato a pedate, Gramigna la chiamò. – Senti, va a prendermi un fiasco d'acqua, laggiù nel torrente, se vuoi stare con me bisogna rischiar la pelle.	Adesso non posso più tornare a casa; la stada è piena di soldati. – Cosa m'importa? Vattene! E la prese di mira colla carabina. Come essa non si moveva, Gramigna, sbalordito, le andò coi pugni addosso: – Dunque?...Sei pazza?...O sei qualche spia? – No, – diss'ella, no! – Bene, va a prendermi un fiasco d'acqua, laggiù nel torrente, quand'è così.

[53] Un'immagine simile in *Eros* 32. 9: «sguardo lucido e freddo come l'acciaio». Il *Grande Dizionario* del Battaglia attesta la notevole fortuna letteraria della locuzione nel significato di 'freddo, acuto, penetrante': *il suo volto roseo, i suoi occhi d'acciajo* (Ojetti); *quello sguardo d'acciaio freddo* (Borgese); *i tuoi occhi d'acciaio* (Manzini).

Sembra, a rileggerli, i due passi a confronto, che contrastino alla evoluzione sopra descritta: qui la tecnica dell'abbreviazione relega nel sottinteso i movimenti interiori che muovono i due personaggi, la disarmata caparbietà di Peppa (per ben tre volte si ripete l'ammonimento *Vattene...Vattene*) e la sua umiltà silenziosa (*mentre voltava le spalle come un cane scacciato a pedate*[54]) e la sua ostinata obbedienza (*Peppa andò senza dir nulla...*) e per converso la disperata solitudine di Gramigna custodita per difesa e per generosità (*io non voglio nessuno con me... ciascuno per la sua pelle*[55]), la sua inesausta resistenza alla fame e alla miseria (*io non ho nulla...non ho nemmeno un pezzo di pane*), la consapevolezza della sua sorte predestinata. Parallelamente l'inserimento delle battute finali in Tr[4] (trasferimento delle battute iniziali di Tr[1]) inasprice ed esaspera il dialogo nei suoi termini formali e narrativi (*E la prese di mira colla carabina*, ripresa tra l'altro di Tr[1] 132-134.. *colla carabina spianata:...ci pensò un momento, se dovesse lasciare partire il colpo... le andò coi pugni addosso...o sei qualche spia* Tr[4]). Nè mancano anche qui cadute o riprese di tracce dialettali (*Se vieni a buscarti venti onze di taglia* Tr[1] eliminata in Tr[4]; e viceversa la clausola finale inserita in Tr[4], *va a prendermi un fiasco d'acqua, quand'è così*), come si vede mai in senso omogeneo per ciascuna redazione. Compare finanche l'aggettivo *sbalordito* riferito a Gramigna in Tr[4], quando esso era stato soppresso poco sopra riferito a Finu «candela di sego»: Tr[1] *il povero «candela di sego» rimase sbalordito*, Tr[4] *Candela di sego rimasto a bocca aperta*[56].

Sono soppressioni o riaggiustamenti che contano, perchè tolgono umanità ai due protagonisti, ognuno per la sua parte, sottraggono al racconto la ricerca della 'verità', ovvero il gioco delle passioni che si contrastano e determinano le azioni. E confermano ancora la natura frammista degli interventi sul piano linguistico.

[54] Si veda a contrasto «un sorriso di cane accarezzato» in *MdG*, I, 4, 75.

[55] Un'esclamazione simile tornerà ne *Il Bell'Armando* 36: «– Pelle per pelle, cara mia!». *Pensare alla pelle* è ne *I Malavoglia* (XI, 194) e nei *Promessi Sposi* (II, 26); vedi P. Spezzano, *I manzoniani*...cit., p. 763. Per l'alternanza di *vita* nel narrato e *pelle* nel dialogato e la preferenza di Verga, vedi F. Bausi, *Sulla lingua*... cit., p. 393.

[56] Quest'ultima locuzione compare nei *Malavoglia* (I, 17) e nei *Promessi Sposi*, come annota P. Spezzano, *I manzoniani*... cit., p. 762. Per la prima, vedi l'uso della coppia sinonimica *stralunato / sbalordito*, rilevata da R. Ambrosini, *Narrazione e teatro*... cit., pp. 543-4.

www.fondazioneverga.it

Una ulteriore conferma nell'epilogo dell'episodio. Anche qui la soppressione o almeno la drastica riduzione del dialogato in Tr[4] dà altra forma al racconto, più concentrata e meno distesa, più narrata che 'trascritta', nella quale ogni motivazione emozionale è taciuta e sottintesa:

Tr[1] 149-161	Tr[4]
Peppa andò senza dir nulla, e quando Gramigna udì la fucilata si mise a sghignazzare, e disse fra sè: – Questa era per me. – Ma come la vide comparire poco dopo, col fiasco al braccio, pallida e insanguinata, prima le si buttò addosso, per strapparle il fiasco e poi quando ebbe bevuto che pareva il fiato le mancasse le chiese – L'hai scappata? Come hai fatto? – I soldati erano sull'altra riva, e c'era una macchia folta da questa parte. – Però t'hanno bucata la pelle. Hai del sangue nelle vesti? – Sì. – Dove sei ferita? – Sulla spalla. – Non fa nulla. Potrai camminare.	...poco dopo vide ritornare la ragazza col fiasco in mano, lacera e insanguita. Egli le si buttò addosso, assetato, e poich'ebbe bevuto da mancargli il fiato, le disse infine: - Vuoi venire con me? Sì, accennò ella col capo avidamente, sì.
Così le permise di stare con lui. Ella lo seguiva tutta lacera, colla febbre della ferita, senza scarpe, e andava a cercargli	E lo seguì per valli e monti, affamata, seminuda, correndo spesso a cercargli

Ritenne Verga superflua o forse 'fuori tono' la spavalda spregiudicatezza di Gramigna? Un eccessivo aggravamento della sua apparente malvagità, cui si addicevano i termini e le movenze semiserie, *come si mise a sghignazzare, l'hai scappata, t'hanno bucata la pelle?* Oppure controproducente la forma teatrale, che riduceva, piuttosto che esaltarla, la rarefatta drammaticità del racconto? In Tr[4] il dialogo si riduce ad una battuta, cui corrisponde appena un cenno di assenso di Peppa, sovraccaricato però da un avverbio (*avidamente*), che in questo modo travalica l'amore intriso di pietà e sconfina nell'appetito insanabile.

Tale riduzione, che rende la stesura di Tr[4] rigida e secca, diversa comunque per calore e riverbero ambientale dalla originaria, può misurarsi, ad es. nella scena del ferimento e della cattura di Gramigna. Essa è preparata da un accenno (*e quando* [Peppa] *tornava a mani vuote, in mezzo alle fucilate, il suo amante, divorato dalla fame e dalla sete, la batteva*), nel quale

il dramma della convivenza assume toni di un realismo narrativo esasperato; e quando ha inizio con un *finalmente* liberatorio (qui avverbio di tempo, ma anche di modo, cui s'accompagna il melodioso concerto della natura, *una notte in cui brillava la luna nei fichidindia*), si snoda poi in una serie di parole e di gesti, che in Tr[1] restituiscono al brigante la sua umanità, qui la magnanimità protettiva nei riguardi della sua amante (*la fece addossare alla rupe... poi fuggì dall'altra parte*), allorchè in Tr[4] l'azione si mantiene nel medesimo schema di violenza e di furbizia (*Tu resti qui o t'ammazzo...gli altri più furbi...*), introdotta da un'ambientazione inquieta, premonitrice (*Una notte c'era la luna, e si udivano latrare i cani, lontano*) e resa ancor più viva dalla sostituzione dell'imperfetto durativo con un tempo storico (*si udivano spesseggiare le fucilate e l'ombra avvampava di brevi fiamme* Tr[1], - *Ferma! Ferma! e le schippettate fioccarono* Tr[4]):

Tr[1] 163-169	Tr[4]
Finalmente una notta in cui brillava la luna nei fichidindia, Gramigna le disse – Vengono! e la fece addossare alla rupe, in fondo al crepaccio, poi fuggì dall'altra parte. Fra le macchie si udivano spesseggiare le fucilate, e l'ombra avvampava qua e là di brevi fiamme. Ad un tratto Peppa udì un calpestio vicino a sè e vide tornar Gramigna che si trascinava con una gamba rotta, e si appoggiava ai ceppi dei fichidindia per ricaricare	Una notte c'era la luna, e si udivano latrare i cani, lontano, nella pianura. *Gramigna* balzò in piedi a un tratto e le disse: – Tu resta qui, o t'ammazzo, com'è vero Dio! Lei addossata alla rupe, in fondo al burrone, lui invece a correre tra i fichidindia. Però gli altri, più furbi, gli venivano incontro giusto da quella parte. – Ferma! ferma! E le schioppettate fioccarono. Peppa, che tremava solo per lui, se lo vide tornare ferito, che si trascinava appena, e si buttava carponi per ricaricare

Nella nuova forma, come si vede, persiste la veste lessicale nei segmenti comuni, mentre nei segmenti isolati di Tr[4] essa perde di intensità drammatica e degrada nel generico della lingua comune [57].

[57] Sia pure con qualche reminiscenza, ad es. *e le schioppettate fioccarono*, che fa eco a -Le guardie gli furono addosso, intanto che piovevano le schippettate come la grandine- de *I Malavoglia*, oppure - Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schiopppettata tra i fichidindia- sempre de *I Malavoglia* (= 'all'improvviso').

www.fondazioneverga.it

Il culmine dell'episodio sancisce la diversità delle due redazioni. La prima condotta nel vivo delle opposte emozioni, dalla rabbiosa impotenza di Gramigna, che s'arrende al suo destino di fuorilegge perseguito, alla spaventata pietà di Peppa, che non riesce più a condividere e contenere il supremo smarrimento del bandito. La seconda invece continua quella linea 'descrittiva' di cui s'è detto, che nasconde la partecipazione emotiva dei personaggi e ne dà una rappresentazione figurativa, dove torna il *lupo*, reale immagine di spavento (ripresa di 72 *sgattaiolava come un lupo*), non più metaforizzata come *mala bestia* di 62:

Tr^1 170-172	Tr^4
Ora mi prendono; – e quello che le agghiacciò il sangue più di ogni cosa fu il luccicire che ci aveva negli occhi, da sembrare un pazzo. Poi quando cadde	Ora mi prendono; aveva la schiuma alla bocca, gli occhi lucenti come quelli del lupo. Appena cadde

S'introduce in Tr^1 un elemento diverso nel narrare, che sposta il punto di vista del narratore: la focalizzazione avviene dall'esterno verso l'interno ed è portata perciò a sopraesporre l'oggetto principale e a trascurare o almeno a mettere in ombra tutto ciò che lo circonda.Tecnica senza dubbio efficace, allorchè s'accompagnano lucidità e vigore del segno espressivo; ma essa esclude il 'coro', che tanta parte ha invece nella precedente redazione.

Se ne veda l'applicazione nell'epilogo della cattura:

Tr^1 175-180	Tr^4
La gente che si accalcava per vederlo, si metteva a ridere trovandolo così piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella. Era per lui che Peppa avava lasciato compare Finu «candela di sego». Il povero «candela di sego» andò a nascondersi quasi toccasse a lui di vergognarsi, e Peppa la condussero fra i soldati, ammanettata, come una ladra anche lei, lei che...	La gente gli si accalcava intorno per vederlo; e la sua amante anche lei, ammanettata, come una ladra, lei che...

ove più che altrove si esercita questo disegno di semplificazione e di concentrazione: sparisce per un verso l'eco della gente, la sua partecipazione riduttiva e beffarda, e sparisce per altro verso anche la muta contrizione di compare Finu «candela di sego», elementi entrambi essenziali del ritmo

narrativo della prima redazione della novella.

La soppressione di tali elementi emozionali, anche se non incide sullo sviluppo narrativo del racconto, ne muta sostanzialmente l'andamento e la configurazione: da una visione 'interna' degli avvenimenti, che ritrae non solo azioni, ma anche istinti, desideri, speranze, amarezze, insomma i moti interiori che quelle azioni determinano, si passa ad una rappresentazione 'esterna ' dei fatti, apparentemente obiettiva, che affida alla nuda concatenazione degli eventi la forza e il vigore del quadro narrativo. Uno degli esempi più significativi in uno dei passi di maggiore intensità del racconto, almeno sotto l'aspetto emotivo. Alla fine del processo, Peppa esce dal carcere *povera, malata, svergognata... col figlio di Gramigna in collo,* e il narratore continua:

Tr^1 184-192	Tr^4
Ma quando gliela diedero, alla fine del processo, recitò l'avemaria, nella casermeria nuda e già scura, in mezzo ai carabinieri; le parve che le dessero un tesoro, alla povera vecchia, che non possedeva più nulla e piangeva come una fontana dalla consolazione. Peppa invece sembrava che non ne avesse più di lagrime, e non diceva nulla, nè in paese nessuno la vide più mai, nonostante che le due donne andassero a buscarsi il pane colle loro braccia. La gente diceva che Peppa aveva imparato il mestiere, nel bosco, e andava di notte a rubare. Il fatto era che stava	In paese nessuno la vide più mai. Stava

Il mutamento è radicale e comporta una diversa concezione del narrare: ad una visione prospettica su piani distinti e tuttavia convergenti di Tr^1 (*recitò l'avemaria... la casermeria nuda... i carabinieri... le lacrime di consolazione* da una parte, il vuoto silenzio di Peppa, la malignità della gente dall'altra parte), si contrappone in Tr^4 una forma diversa, chiusa nell'ellisse del reale, un fatto che parla da sè (*in paese nessuno la vide più mai*).

Ma il luogo, dove le tendenze del cambiamento di prospettiva dalla prima alla seconda stesura si manifestano più distintamente e compiutamente, è nella parte finale della novella, che narra della diversa sorte dei due protagonisti. Una catastrofe preannunciata, che tuttavia riepiloga in forme diverse la condizione degli attori e le circostanze del loro agire, nella prima

www.fondazioneverga.it

redazione, nella loro articolazione interna, circostanziata ed evocativa, a confronto della seconda, ristretta alla sequenza di fatti, 'necessari' ed ineluttabili (*che poteva fare?*) tutti convergenti sul personaggio superstite, isolato nella sua allucinata solitudine.

È qui, in questo isolamento e in questa solitudine che il dramma finale di Peppa è rappresentato in modo diverso nelle due redazioni. *Allorchè la sua vecchia fu morta di stenti e dovette vendere la casa* (così in entrambe, ma in Tr^1 s'introduce la forma impersonale del verbo d'influenza dialettale *e si dovette vendere la casa* (soggetto sottinteso Peppa [58]), inizia l'ultimo cammino di Peppa:

Tr^1 195-202	Tr^4
– Vedete! le diceva «candela di sego» che pure le voleva sempre bene. – Vi schiaccierei la testa fra due sassi pel male che avete fatto a voi e agli altri. – È vero! rispondeva Peppa, lo so! Questa è stata la volontà di Dio. Dopo che fu venduta la casa e quei pochi arnesi che le restavano se ne andò via dal paese, di notte come era venuta, senza voltarsi indietro a guardare il tetto sotto cui aveva dormito tanto tempo, e se ne andò a fare la volontà di Dio in città, col suo ragazzo, vicino al carcere dove era rinchiuso Gramigna.	Allora, di notte, se ne andò via dal paese, lasciando il figliuolo ai trovatelli, senza voltarsi indietro neppure, e se ne venne alla città dove le avevano detto ch'era in carcere *Gramigna*.

Trascinata nel suo destino di donna *svergognata*, al momento del definitivo distacco Peppa trova l'eco dei suoi antichi affetti traditi, in primo luogo di Finu «candela di sego» *che le voleva sempre bene*, e poi del tetto che l'aveva a lungo protetta e nascosta (*stava rincantucciata nella cucina come una bestia feroce*)[59], allorché covava la sua rabbiosa rassegnazione. E sul limite di questa

[58] Indica la necessità; vedi R. Antonini, *L'impersonale nei "Malavoglia" dal punto di vista della critica linguistica*, in AA. VV., *I Malavoglia*.., cit., vol. II, p. 652.

[59] Sembra, in sottofondo, leggervi *la lupa*, si veda una locuzione parallela, «intanato come un lupo» (*MdG* IV, 5, 5). Gli echi di questa immagine sono insistenti, come si vedrà nell'episodio finale della redazione in rivista. Ma sin dal primo abbozzo si legge [Peppa] *scappò di casa a piedi, sola, di notte, come una lupa in amore* R^1 75-6). E finanche Gramigna viene investito da questo appellativo nella medesima redazione: *Raja fu preso poco tempo dopo, colle*

rinuncia, accettata come un giusto castigo, quasi un'espiazione per il suo gesto passionale fuori dalla comune ragione, nell'abbandonare tutto il suo passato apparentemente senza rimpianti, Peppa porta con sè il suo ragazzo, figlio della colpa per tutti gli altri, ma per lei anche frutto del suo amore per Gramigna.

Tutti questi legami, espliciti o sottintesi, che nella redazione di Tr^1 accompagnano Peppa nel suo aspro sentiero e ne spiegano dall'interno la sua passione che resta indomita malgrado la riprovazione di tutti e la scontata sconfitta, vengono eliminati nella seconda redazione, lasciando ai fatti, al loro consequenziario susseguirsi, il compito di parlare da sè. Ma questi legami costituivano un modo di vedere il reale e di rappresentarlo, una verità negata per meglio esaltarla: Peppa lascia tutto *senza voltarsi indietro neppure*, ma è una finzione, come lascia capire la voce del narratore nell'evocare le cose che lei sta per lasciare per sempre. Questo doppio piano della narrazione, l'uno del fatto concreto che è del personaggio, e l'altro della sua vita interiore trasferita sulle cose per effetto ed obbedienza al canone dell'impersonalità, è un equilibrio sostenuto e portato avanti con rigore nella prima stesura. Nella seconda questo doppio gioco dell'immaginazione è volutamente abbandonato. L'emozione delle cose, la loro partecipazione all'evolversi degli eventi, viene a cadere in Tr^4, sino a ridursi a tracce assai tenui, notazioni secondarie del fatto narrato.

La presenza del figlio di Peppa nell'epilogo della sua vicenda, in Tr^1 fortemente sostenuta e in Tr^4 eliminata, costituisce un nodo distintivo delle due disposizioni narrative, l'una 'fattuale' (l'identificazione di Peppa con la prigione, il suo servizio ai carabinieri, esecutori inconsapevoli d'una giustizia riparatrice), cui è concessa alla fine solo un momentaneo smarrimento (*diventava pallida e pensava a* Gramigna), e invece l'altra, la prima, 'introspettiva', nel senso d'una realtà guardata dall'interno, ma con gli occhi degli estranei, degli altri: ...*le dissero che egli* [Gramigna] *non ci era da un pezzo, che l'avevano condotto via, di là del mare, ammanettato e colla sporta al collo. Ella non disse nulla*), che nella finzione narrativa si sostituiscono agli occhi di lei, che invece

gambe rotte, in fondo ad una grotta, come un lupo R^1 95, appellativo che poi in Tr^1 viene anticipato all'inizio del racconto, 72 *sgattaiolava come un lupo nel letto asciutto dei torrenti*. Su queste immagini, *come una tigre, in un abbruccio da lupa, come una belva*, presenti nel primo Verga, ha insistito N. Pasero, *Language*..., p. 116; vedi anche Raffaele Morabito, *Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani*, in «Annali della Fondazione Verga», vol. XVI, 1999, pp. 93-106.

www.fondazioneverga.it

avevano visto e certo avevano accompagnato Gramigna piegato sotto la sporta e sotto la sua condanna, condotto per sempre *al di là del mare*.

Così Peppa resta senza legame reale con il suo oggetto d'amore, ed ha inizio il suo estraneamento, il suo rifugiarsi nel gesto abitudinario dell'umile servizio di serva (*lo strofinacciolo dei carabinieri*), castigante ed insieme compensativo e riparatorio. Nasce così e s'accresce il contrastante sentimento di odio-amore di Peppa, che nella sua fantasia di popolana s'immedesima ora in una indistinta e luccicante parata di uomini senza volto, manichini perfetti di una giustizia vestita a festa (*...quando li vedeva col pennacchio, e gli spallini lucenti, rigidi e impettiti nell'uniforme di gala*), ora invece nella minacciosa vigilia di un rischio incombente, non più simbolo ma braccio operante di una giustizia equanime che persegue i briganti, com'è giusto.

In questo finale, pur nell'apparente acquiescenza, il groviglio dei sentimenti, che agitano l'animo elementare di Peppa, diventa esorbitante: il bisogno e desiderio di un servizio riparatore, il rispetto e l'ammirazione per i carabinieri, personificazione della giustizia, la pietà che in lei istintivamente accomuna persecutori e perseguitati (guardie e fuorilegge):

Tr^1 205-223	Tr^4
Non si mosse più di là, perchè non sapeva dove andare, e non l'aspettava più nessuno. Vivacchiava facendo dei servizii ai soldati, ai carcerieri, come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato tetro e silenzioso, e pei carabinieri poi che le avevano preso Gramigna nel folto dei fichidindia, e gli avevano rotto la gamba a fucilate, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione bruta della forza. La festa, quando li vedeva col pennacchio, e gli spallini lucenti, rigidi ed impettiti nell'uniforme di gala, se li mangiava cogli occhi, ed era sempre per la caserma spazzando i cameroni e lustrando gli stivali, tanto che la chiamavano «lo strofinacciolo dei carabinieri». Soltanto allorchè li vedeva caricare le armi a notte fatta, e partire a due a due, coi calzoni rimboccati, il revolver sullo stomaco, o quando montavano a cavallo, sotto il lampione che faceva luccicare la carabina, e udiva perdersi nelle tenebre lo scalpito dei cavalli, e il tintinnio della sciabola, diventava pallida ogni volta, e mentre chiudeva la porta della stalla rabbrividiva; e quando il suo marmocchio giocherellava cogli altri monelli nella spianata davanti al carcere, correndo fra le gambe dei soldati, e i monelli gli dicevano «il figlio di *Gramigna*, il figlio di Gramigna!» ella si metteva in collera, e li inseguiva a sassate.	Che poteva fare? Rimase dov'era, a buscarsi il pane rendendo qualche servizio ai soldati, ai carcerieri, come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato tetro e silenzioso. Verso i carabinieri poi, che le avevano preso *Gramigna* nel folto dei fichidindia, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione bruta della forza, ed era sempre per la caserma, spazzando i cameroni e lustrando gli stivali, tanto che la chiamavano «lo strofinacciolo della caserma». Soltanto quando partivano per qualche spedizione rischiosa, e li vedeva caricare le armi, diventava pallida e pensava a *Gramigna*.

In Tr^1 questi diversi momenti sono riconosciuti e si susseguono in una logica di crescente accumulazione, la terribile notte dell'agguato nei fichidindia di Palagonia, lo smarrimento; lo stupore per il pennacchio e gli spallini lucenti, la commiserazione per i calzoni rimboccati e il revolver sullo stomaco, il brivido d'angoscia per una sorte annunciata; infine il gesto inconsulto di protezione, con il quale Peppa vuole coprire suo figlio, il figlio di Gramigna, dalla innocente malignità dei monelli, che è nel contempo un atto d'amore per il suo uomo e di amore per se stessa. In Tr^4 il susseguirsi delle azioni si fa più rapido, senza alcuna risonanza sentimentale; manca finanche quel clima di fatalità devozionale (*è stata la volontà di Dio...se ne andò a fare la volontà di Dio in città*), che in Tr^1 accompagna tutta questa seconda parte della novella. Lo sostituisce invece nella nuova redazione una smarrita resa agli eventi (*Che poteva fare? Rimase dov'era, a buscarsi il pane...*, con qualche venatura dialettale, come si vede). E manca soprattutto la presenza del figlio di Gramigna, il legame vivente con il suo passato, che Peppa custodisce gelosamente con ostinata fedeltà [66]. La tradisce solamente il trasalimento che coglie Peppa al secco sferragliare di carabine e sciabole (*diventava pallida*), per l'appuntamento con la morte, che attende ed accomuna nel suo ricordo carabinieri e briganti.

[66] Proveniva da un preciso disegno fissato nell'ultimo degli abbozzi, R^4, e passato perciò nella redazione della «Rivista minima»: 101-2 *Ma la lupa aveva sentito il bosco, e non volle più stare nel villaggio, ella se ne andò alla città, col suo lupacchiotto in collo.*

TULLIO TELMON

LA GESTUALITÀ NELLA NARRATIVA VERGHIANA. UN ESERCIZIO DI LETTURA*

Dividerò in tre parti questa lezione, e dedicherò la prima di esse ad un rapido inquadramento generale della gestualità e dei principali tipi di classificazione che sono stati finora avanzati. La seconda parte sarà invece dedicata alla lettura in chiave "gestuale" della novella *Guerra di santi*; seguirà una brevissima conclusione.

1. La gestualità

Esiste uno stereotipo culturale, in base al quale si dice comunemente che le culture settentrionali facciano, nel parlare, un uso minore di gesti delle culture latine, e che queste a loro volta siano superate, nell'accompagnare la propria comunicazione con abbondante gesticolazione, dalle culture mediterranee. Dirò subito che, almeno sulla base della letteratura da me conosciuta in merito e soprattutto sulla base delle osservazioni che ho potuto fare, si tratta di una falsa opinione. Credo di poter affermare che presso tutte le culture, a qualunque latitudine esse appartengano, l'attività del *parlare* si accompagna con quella del *gestire*. Si può anzi dire di più: presso tutte le culture, accanto

*Questo testo è una rielaborazione, condotta sulla base di qualche lacerto di memoria, alcuni schematici appunti e una frammentaria sbobinatura, di un seminario tenuto presso la Fondazione Verga. All'occasionalità e allo scopo didattico, oltre che alle manchevolezze personali, saranno pertanto da attribuirsi alcuni cedimenti all'informalità di registro, sicuramente rilevabili qua e là, che ho tuttavia voluto conservare.

ad un linguaggio verbale esiste un linguaggio gestuale; ciò che può variare da una cultura all'altra è semmai una serie di parametri quali, ad esempio, la maggiore o minore strutturazione del linguaggio gestuale; la tendenza a limitare l'uso gestuale ad alcune specifiche categorie di domini o di funzioni (si pensi ad esempio alla gestualità dei manovratori di gru, o a quella dei frati trappisti, o a quella di certi settori sportivi, ecc.); la tendenza infine a stigmatizzare socialmente l'uso della gestualità, non diversamente da quanto non si possa stigmatizzare, poniamo, una pronuncia marcatamente locale. Ma non mi pare che esistano popoli e culture nelle quali il calcolo numerico non si accompagni con l'uso delle dita, né mi pare che esistano individui che – salvo che per una sorta di autoimposizione e autodisciplina- non usino le mani per accompagnare e sottolineare una propria esposizione verbale.

Quasi tre secoli fa, con grande anticipo rispetto alle odierne teorie semiotiche, Gian Vincenzo Gravina nella sua *Ragion poetica* (1708), già osservava: "Le parole son segni di cose e concetti, che possono esprimersi o col suono della bocca, e questa si chiama pronunzia, o col moto delle mani, occhi e volto, e questa gesto ed azione si appella". C'è addirittura chi va oltre, e sostiene una priorità ontologica nella nascita e nello sviluppo della comunicazione gestuale rispetto a quella verbale.

La più credibile posizione attuale è, a questo proposito, quella di chi prende atto del fatto che, in una larga parte dei casi, la gestualità accompagna (ma, si noti bene, può anche sostituire) il parlato, e che tende ad assumere nei confronti del parlato stesso, almeno quattro importanti funzioni:

a) facilitazione dell'espressione;
b) modulazione stilistica;
c) arricchimento sia espressivo sia comunicativo;
d) aggiunta di informazioni di carattere pragmatico.

Nel prendere atto di queste funzioni, che comportano naturalmente, per una migliore riuscita della comunicazione, la necessità di una coattivazione dei due livelli (verbale e gestuale), studiosi quali Isabella Poggi e Emanuela Magno Caldognetto parlano esplicitamente di "multimodalità della comunicazione": non già nel senso che la comunicazione può effettuarsi "in molti modi", ma nel senso che la comunicazione stessa comporta, nel suo esplicarsi, un'integrazione tra il livello verbale e quello gestuale (e, aggiungono esse, diversi altri livelli quale quello intonazionale, quello prossemico,

ecc.). In alcuni saggi da esse riuniti in una recente pubblicazione[1], propongono addirittura di utilizzare, per l'analisi della comunicazione multimodale, una sorta di "partitura", non dissimile da quella dei diversi pentagrammi che, in un'orchestrazione, annotano la simultaneità di esecuzione dei diversi strumenti dell'orchestra. La partitura della comunicazione multimodale consiste dunque nella annotazione, al di sotto del segmento costituito dalla modalità verbale, di altrettanti segmenti nei quali sono parimente notate le altre modalità (facciale, prosodica e intonazionale, corporea e prossemica): attraverso l'asse armonico di tale partitura sarà così possibile riacquisire all'analisi elementi che, nella sola notazione "melodica" dell'enunciato verbale, possono sfuggire.

E' intuitivo che, dal punto di vista delle loro funzioni, non tutti i gesti sono uguali: il gesto che posso fare con il dito indice puntato verso un certo luogo, per rispondere "là" a qualcuno che mi abbia chiesto dove si trova un certo oggetto, è diverso dal gesto che lo stesso dito fa muovendosi davanti a me ed accompagnando le mie parole, talvolta per sottolinearle, talvolta semplicemente per scandirne il ritmo; diverso, a sua volta, il gesto che con lo stesso dito posso fare agitandolo davanti a qualcuno a cui magari aggiungo anche le parole "attento a te!...". Proprio la consapevolezza della natura e della funzione diversificata dei gesti ha spinto numerosi studiosi a tentare delle classificazioni.

Possiamo ricordare, per esempio, Ekman e Friesen che fin dal 1941 distinguono tra gesti simbolici e gesti non simbolici, e creano la classificazione che vediamo nella tabella seguente[2]:

[1] I. Poggi – E. Magno Caldognetto, *Mani che parlano. Gesti e psicologia della comunicazione*, Unipress, Padova, 1997.

[2] Cfr. P. Ekman – W.V. Friesen, *The repertoire of non-verbal behavior*, in «Semiotica» n. 1 (1969).

TAB. 1 TIPOLOGIA DEI SEGNI CINESICI SECONDO EKMAN E FRIESEN

Tipo di segno cinesico	Ulteriori sottodivisioni	Definizione e esempi
Emblemi		Segni con significato traducibile in linguaggio verbale (ad es., i segni di saluto)
Illustratori		Segni che sottolineano il discorso verbale. Possono essere:
	Bacchette (o segni batonici)	Movimenti con i quali si enfatizza una determinata parola o frase
	Ideografi	Movimenti che indicano una direzione del pensiero
	Deittici	Movimenti tesi a presentare un oggetto
	Spaziali	Movimenti che indicano posizioni o relazioni spaziali
	Cinetografi	Movimenti che indicano un'azione del corpo (gesti metacinesici che indicano fenomeni cinesici più ampi, come quando due dita indicano lo stile di camminata di qualcuno). Mimano l'azione del discorso o rappresentano la manipolazione mentale di un referente.
	Pittografi	Si distinguono dai *cinetografi* per il fatto che quelli hanno una codifica intrinseca e questi iconica. Schematizzano la forma o le qualità formali del referente. Es.: la chitarra, rappresentata per mezzo del gesto che ne delinea nell'aria il profilo, è un *pittografo*, mentre se rappresentata per mezzo del gesto che mima i movimenti di chi la suona, è un cinetografo.
Regolatori		Gesti intesi a funzione fatica, di mantenimento del flusso della conversazione
Ostentatori di affetti		Movimenti facciali che mostrano dolore, paura, felicità, ecc.
Adattatori		Movimenti di autoregolazione della posizione corporale o di regolazione del rapporto tra due corpi, o del rapporto tra sé e gli oggetti.

Numerosi altri studiosi hanno affrontato i problemi posti dalla classificazione dei gesti: possiamo ricordare la belga Geneviève Calbris[3] o il francese Jacques Cosnier[4]; a quest'ultimo si può forse attribuire la classificazione più compiuta e la più utile dal punto di vista operativo. Cosnier chiama "quasi linguistici" i segni illustrativi e li distingue tra "coverbali e non

[3] Cfr. G. Calbris, *The semiotics of French Gestures*, Indiana University Press, Indiana 1990.

[4] Cfr. J. Cosnier, *Communications et langages gestuels*, in J. Cosnier-A. Berrendonner-J. Gouhier-C. Orecchioni (a c. di), *Les voies du langage: communications verbales, gestuelles et animales*, Dunoud, Paris, 1982; Id., *A propos des quasi-linguistiques (emblèmes) français*, in «Quo vadis Romania», n. 8 (1996), pp. 41-54.

coverbali". I coverbali a loro volta sono distinti in "obbligatoriamente coverbali", che comportano di necessità l'uso di parole, e in "facoltativamente coverbali". Sono obbligatoriamente coverbali quelli che si compiono mentre si parla, per sottolineare o enfatizzare ciò che si sta dicendo, o anche per suggerire il susseguirsi di parole o di eventi: questi vengono chiamati *batonici*.

È importante notare che gli uni e gli altri sono comunque, in qualche misura, convenzionali e questo comporta che il segno gestuale non possa che essere considerato culturale. Ne consegue che lo stesso segno può assumere valori semantici diversi presso culture diverse, oppure che, per lo stesso valore semantico, si possono presumibilmente usare segni diversi. Partendo da queste premesse, si può fondare una sorta di scienza della gestualità del tutto parallela alla linguistica vera e propria: le caratteristiche principali della lingua naturale umana sono infatti presenti anche nella gestualità.

Pur non condividendo appieno l'ipotesi di assoluto parallelismo tra codice linguistico e codice gestuale (a differenza della lingua, egli osserva, il gesto non si può infatti facilmente scindere in articolazioni minori, cioè in unità minime prive di significato che composte insieme diano unità dotate di significato), Cosnier tenta tuttavia, nella sua classificazione, di considerare i segni gestuali come una sorta di "macro unità". Egli suddivide i gesti illustrativi (o emblematici, o "quasi linguistici") in quattro categorie semantiche che vengono identificate, come nella classificazione jakobsoniana delle funzioni del linguaggio, in base all'importanza assunta, di volta in volta, da una o dall'altra delle diverse componenti dell'atto comunicativo.

Se, ad esempio, la componente centrale dell'atto comunicativo è l'emittente (se cioè il gesto è "centrato" sul soggetto), Cosnier parla di *gesti affettivi*; se al contrario il gesto è centrato sul ricevente egli parla di *gesti conativi*, e così via. Ne risulta una classificazione che, in forma molto schematica, sintetizzo nella tabella n° 2.

Nella sua analisi del narrato verghiano[5], Gabriella Alfieri procede in

[5] Cfr. G. Alfieri, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», 4 (1987), pp. 7-77. Cfr. anche, della stessa, il precedente saggio *Processi sociocomunicativi e testo narrante: codice gestuale in contesti "culturali" verghiani*, in Gruppo di Lecce (a c. di), *Linguistica e antropologia*. Atti del XIV Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana, Lecce 23-25 maggio 1980, Bulzoni, Roma, 1983, pp. 423-449.

www.fondazioneverga.it

TAB. 2 TIPOLOGIA DEI SEGNI CINESICI SECONDO COSNIER

COMPONENTE DELL'ATTO COMUNICATIVO	TIPO DI GESTO	SOTTOCATEGORIA	ESEMPIO	VERBALIZZAZIONE
Emittente	1) Gesto affettivo			
		Distacco, indifferenza	*Fare spallucce*	"Non so"
		Imbarazzo, riflessione	*Grattarsi la testa*	Generalm. assente
		Dichiarativi a connotazione negativa	*Spinta della mano col palmo in fuori*	"Puah!"
		Dichiarativi a connotazione positiva	*Pugno con pollice alzato*	"Bene!"
Ricevente	2) Gesto conativo			
		Provocazione, malevolenza, insulto	*Gesto dell'ombrello*	"Vai a quel paese!"
		Ordini, incitamenti	*Mani con le palme in avanti*	"Calma!"
Relazione o canale	3) Gesto fatico			
		Educazione, felicitazioni, saluti	*Mano che si agita a palmo in avanti*	"Arrivederci!"
		Modalizzatori dell'interazione	*Testa in alto e in basso*	"Sì!", "Va bene"
Contesto o operazione in corso	4) Gesto operatore			
		Deittico	*Dito indice puntato*	"È là!"
		Operativo	*Pollice sull'orecchio e mignolo alla bocca*	"Telefona!"
		Descrittivo	*Pollice e indice più o meno distanti*	"Un po'"
5) Movimento ed Espressione			*Mano a visiera con mano ferma*	"Vedo venire..."
			Mano a visiera con movimento laterale	"Basta e avanza..."
			Mano a visiera con movimento perpendicolare	"Tu sei pazzo!"

certo qual modo "a ritroso" rispetto alle classificazioni sin qui illustrate, per giungere induttivamente a risultati abbastanza simili a quelli di Cosnier. I gesti descritti da Verga presentano, secondo la Alfieri, una notevole coesione con il codice culturale del mondo della sua narrativa; una coesione tale da apparire pienamente verificabili, non meno di quanto non siano i proverbi, gli scongiuri, gli insulti, gli indovinelli, e gli altri elementi "popolari" riscontrabili nell'opera verghiana, sulla base di una vera e propria "retorica popolare".

Date queste premesse, la Alfieri giunge così ad una classificazione empirica, le cui categorie sono, non altrimenti da quelle di Cosnier, di tipo semantico, culturale e funzionale. Accanto ad una gestualità che la studiosa definisce "neutra", soggettivamente espressiva rispetto ai personaggi, costituita soprattutto da gesti di rinforzo o da gesti emotivi, generalmente coverbali o "suppletivi", vengono così individuati nella narrativa del Verga numerosi altri gesti motivati culturalmente: da quelli rituali (di culto, di propiziazione, di scongiuro, di lutto, di espiazione) a quelli culturali, tesi all'individuazione del ruolo e dello status sociale, a quelli più squisitamente comunicativi, il cui fine è di informare su emozioni, sentimenti, affetti.

Il risultato a cui giunge la Alfieri è quello di porre in luce dei meccanismi espressivi di grande importanza – e tuttavia notevolmente trascurati dalla critica – nelle strutture narrative verghiane. Al tempo stesso, la studiosa catanese apre una feconda via interpretativa, come dimostra l'applicazione che, in una recente tesi di laurea, una studentessa torinese ha tentato di dare alle sue categorie classificatorie, nell'analizzare tre fra le più conosciute novelle verghiane[6]. Grazie a quest'applicazione, possiamo così verificare che, per esempio, nella *Storia di una capinera* oltre la metà dei gesti

[6] Cfr. L. La Licata, *Una lettura in chiave cinesica di alcuni momenti dell'opera verghiana*, Tesi inedita, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001. Colgo l'occasione per dare qui notizia delle altre tesi di argomento gestuale recentemente discusse presso la stessa Facoltà: D. Cocchiero, *Saggio di analisi multimodale applicata a sequenze teatrali e filmiche di Dario Fo* (a.a. 1998-99); M. De Luca, *Contesti, luoghi e funzioni nella comunicazione non verbale. Una ricerca empirica nel mondo infantile* (a.a. 2001-02); E. Di Giorgio, *La gestualità nel linguaggio pubblicitario* (a.a. 2000-01); F. Pignata, *Gestualità e teatralità nel Morgante di Luigi Pulci* (a.a. 1999-2000); S. Roncoda, *Proposta per la realizzazione di un gestuario multimediale* (a.a. 1999-2000); S. Traversa, *La gestualità nella comunicazione pubblicitaria: le reti commerciali locali* (a.a. 2001-02).

descritti da Verga appartiene alla categoria dei *gesti effusivi* (proprio come la Alfieri asserisce), mentre, passando dalle novelle "borghesi" a quelle "rusticane", tale categoria scompare completamente: in *La lupa* le (relativamente) poche descrizioni di gesti vengono attribuite in eguale misura (22,72% ciascuna) alle categorie dei *gesti di rinforzo*, dei *gesti rituali* e dei *gesti di sfida*, mentre in *Cavalleria rusticana* la quantità massima è raggiunta dai *gesti culturali* (17,24%), seguiti dai *gesti di disagio* e dai *gesti di sfida* (entrambi a 13,79%).

2. *Guerra di santi*

Il mio tentativo è stato, in questa circostanza, quello di effettuare, attraverso l'esame "al microscopio" di una singola novella, un'ulteriore verifica dei risultati ai quali la Alfieri è giunta per via generale; inoltre, di testare l'operatività della tipologia gestuale di Cosnier applicata ad un'opera narrativa anziché alla gestualità colta "nel vivo".

Incomincerò dunque con l'identificazione e l'enucleazione dei passi in cui, nella novella verghiana, è possibile scorgere la descrizione di gesti e/o di movimenti comunicativamente pertinenti o comunque rilevanti[7]:

> pp. 101-102, righe 16-17: "[...]. La qual cosa doveva *fare* maledettamente *il solletico* a quei di San Pasquale, [...]"; (*A* gesto metaforizzato; *C* gesto conativo)
> p. 102, riga 21: "[...]; è come *venirvi a sputare* in casa, [...]"; (*A* gesto di sfida; *C* gesto conativo)
> p. 102, righe 22-23: "[...], o come uno che si diverta a *dar dei pizzicotti* alla donna che avete sotto il braccio,[...]"; (*A* gesto di sfida; *C* gesto conativo)
> p. 102, righe 22-23: "[...] alla donna *che avete sotto il braccio*, [...]"; (*A* gesto etico-comportamentale; *C* gesto operatore)
> p. 102, righe 23-24: "[...] non c'è più né cristi né diavoli, e *si mette sotto i piedi* quel po' di rispetto che si ha anche per gli altri santi, [...]"; (*A* gesto metaforizzato; *C* gesto conativo)

[7] Nella citazione di pagine e righe, farò riferimento all'edizione critica a cura di Carla Riccardi di *Vita dei campi* (Banco di Sicilia – Le Monnier, Palermo-Firenze, 1987), nella quale la novella *Guerra di santi* occupa le pagine 101-114. I corsivi hanno lo scopo di porre in rilievo, nel contesto, le parole che più direttamente alludono o verbalizzano o traducono in parole aspetti della gestualità. Naturalmente, essi sono miei. Ognuno degli esempi è seguito, tra parentesi tonde, dall'indicazione della sua categoria secondo la classificazione della Alfieri (sigla *A*) e secondo quella di Cosnier (sigla *C*).

TAB. 3. TIPOLOGIA DEI GESTI NEL NARRATO VERGHIANO SECONDO LA ALFIERI

TIPO DI GESTUALITÀ IN RELAZIONE AL NARRATO	TIPO DI GESTO IN RELAZIONE ALLA FUNZIONE O AL SIGNIFICATO	GESTO
a) gestualità "neutra"		- scrollare il capo; - scrollare le spalle; - scrollare l'interlocutore; - abbracciare l'interlocutore; - braccio al collo all'interlocutore; - stracciare il berretto; - stringersi nelle spalle; - curvare il capo; - curvare le spalle
b) gestualità alternativa o indipendente	1) gesti di rinforzo	- gesticolare con le braccia (come un predicatore); - battere il pugno sul banco; - cavar fuori una moneta (per sommetterci); - far ballare i soldi nella mano
	2) gesti deittici	- accollare con tanto d'occhi; - fare segno col dito; - mettere il dito sulle parole scritte; - mostrare il pugno chiuso e le dita mite tra loro; - picchiare i pugni sull'oggetto del benvenuto
	3) gesti caratterizzanti	- fregarsi le mani; - tracciare con le mani in pine; - tenere il naso in aria
	4) gesti metaforizzati	- mangiarsi i guanti
	5) gesti rituali	- farsi la croce; - mani in croce sul petto; - baciare colle mani in croce; - baciare la medaglia; - picchiarsi il petto; - formare un cerchio; - strapparsi i capelli; - chinare il capo; - sputare in aria; - tenere l'occhio fisso; - lingua strisciata; - fare le corna; - alzare la mano per benedire
	6.1 gesti culturali di autodisvalorazione	- silenzio; - arricciarsi i baffi; - pugno sul fianco; - far di berretto; - stringere la mano; - baciare le mani; - abbracciare; - berretto sull'orecchio; - berretto tra le mani; - pipa in bocca
	6.2 gesti culturali di eteroindisvalorazione	- andare in su e in giù; - voltare il capo di qua e di là; - mani sotto le ascelle; - mani in mano; - mani sotto il grembiale; - mani sul ventre

	7) gesti di appoggio	- passare e ripassare per la via; - pipa in bocca; - sedere a spallate o a gomitate; - mollare pugni
	8) gesti di intrattenimento	- sminuzzare uno stoppino; - strappare foglioline; - spingere sassi coi piedi; - appiattarsi le cocche del fazzoletto; - arrotolare il grembiule
	9) gesti di sfida	- girare gli occhi intorno; - far le corna; - sputare in faccia; - sputare nel vino; - mostrare il pugno; - pugno sui fianchi; - entrambi i pugni sui fianchi; - voltare la schiena; - sputare in casa; - dar dei pizzicotti alla donna che avete al braccio
	10) gesti di sdegno	- buttare la broda sulla testa; - cantare le canzoni di sdegno; - buttare corna di animali dietro l'uscio
	11) gesti ludici	- pedata; - pugni dati per gioco; - monta; - buccamo sotto le finestre degli sposi
	12) gesti etico-comportamentali	- non più mostrarsi in giro; - mettersi alla porta; - toccare il capo; - buttare le braccia al collo; - parlare all'orecchio; - taglio dei capelli
c) gestualità nei contesti colti	1) gestualità intima	- tachicardia; - avvampare del viso; - ammutire e impallidire; - sguardo ardente; - chiusure gli occhi; - occhi sbarrati
	2) gestualità effusiva	- abbraccio; - stretta di mano; - baciamano; - silenzio

p. 102, riga 38: "[...] – *Te*! - urlò Turi colla spuma alla bocca, [...]"; *CA* gesto etico-comportamentale – o deittico? -; *C* gesto operatore)
p. 102, riga 39: "[...]. – *Te'* per San Rocco, tu dei stivali! [...]"; *CA* gesto etico-comportamentale – o deittico? -; *C* gesto operatore)
p. 102, righe 39-40: "[...]! *Prendi!* Così si scambiarono dei pugni che avrebbero accoppato un bue, [...]"; *CA* gesto etico-comportamentale – o deittico?-; *C* gesto operatore)
p. 102, riga 40: "[...] *si scambiarono dei pugni* che avrebbero accoppato un bue, [...]"; *CA* gesto etico-comportamentale; *C* movimento-azione)
p. 102, riga 41: "[...] gli amici riuscirono a separarli a furia di *busse* e di pedate. [...]"; *CA* gesto etico-comportamentale; *C* movimento-azione)
p. 102, riga 41: "[...] gli amici riuscirono a separarli a furia di busse e di *pedate*. [...]"; *CA* gesto etico-comportamentale; *C* movimento-azione)

p. 103, righe 42-43: "[...], che per poco non *si presero a ceffoni* collo sposo, [...]"; *CA* gesto etico-comportamentale; *C* movimento-azione)
p. 103, righe 47-48: "[...]- sbraitava Saridda *coi pugni sui fianchi*, [...]"; *CA* gesto di sfida; *C* gesto affettivo)
p. 104, riga 86: "[...], cominciarono a *guardarsi nel bianco degli occhi*, [...]"; *CA* gesto di sfida; *C* gesto conativo)
p. 104, righe 86-87: "[...], cominciarono a guardarsi nel bianco degli occhi, quasi sentissero una gran voglia di *strapparseli a vicenda*, [...]"; *CA* gesto metaforizzato; *C* movimento-azione)
p. 105, righe 91-92: "[...] era venuto per la conciliazione, *col ramoscello d'ulivo in bocca*, [...]"; *CA* gesto rituale; *C* gesto operatore)
p. 105, righe 92-93: "[...] facendo il fervorino *andava distribuendo sorrisi* e strette di mano, [...]"; *CA* gesto culturale di autoindividuazione; *C* movimento-azione)
p. 105, righe 92-93: "[...] facendo il fervorino *andava distribuendo* sorrisi e *strette di mano*, [...]"; *CA* gesto culturale di autoindividuazione; *C* gesto conativo)
p. 105, righe 102-103: "[...]! sentenziò il sindaco, *picchiando in terra coll'ombrella*, [...]"; *CA* gesto di rinforzo; *C* gesto conativo)
p. 105, righe 102-103: "[...]! sentenziò il sindaco, picchiando in terra coll'ombrella, e *girando lo sguardo intorno*. [...]"; *CA* gesto di rinforzo; *C* gesto conativo)
p. 105, riga 110: "[...] - urlava Bruno *colle mani in aria*. [...]"; *CA* gesto di rinforzo; *C* gesto affettivo)
p. 107, riga 139: "[...], si pianta vicino all'altar maggiore, per *guardarmi* e ridere coi suoi amici [...]"; *CA* gesto di sdegno; *C* gesto conativo)
p. 107, riga 139: "[...], si pianta vicino all'altar maggiore, per guardarmi e *ridere coi suoi amici* [...]"; *CA* gesto di sdegno; *C* gesto conativo)
p. 107, riga 143: "[...] – È lei piuttosto che *mi volta le spalle* quando mi vede, [...]"; *CA* gesto di sfida; *C* gesto conativo)
p. 108, riga 152: "[...] – Compare da strapazzo!- *sogghignava Nino*. [...]"; *CA* gesto di sdegno; *C* movimento-azione)
p. 109, righe 175-177: "[...] portarono San Pasquale in processione a levante e a ponente, e l'affacciarono sul poggio, *a benedir* la campagna, [...]"; *CA* gesto rituale; *C* movimento-azione)
p. 109, righe 177-179: "[...]: una di quelle giornate in cui i contadini *si strappano i capelli* dinanzi ai campi -bruciati- [...]"; *CA* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 109, riga 179: "[...] le spighe *chinano il capo* proprio come se morissero. [...]"; *CA* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 109, riga 180: "[...] – San Pasquale maledetto! – gridava Nino *sputando in aria*, [...]"; *CA* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 109, righe 180-181: "[...]- gridava Nino sputando in aria e *correndo come pazzo* pel seminato [...]"; *CA* gesto culturale di eteroindividuazione; *C* gesto affettivo)

www.fondazioneverga.it

p. 109-110, righe 184-185: "[...], e le donne *stanno sugli usci, spettinate e senza far nulla*, [...]"; (*A* gesto etico-comportamentale; *C* gesto affettivo
pp. 109-110, righe 184-185: "[...], e le donne *stanno* sugli usci, spettinate e senza far nulla, *coll'occhio fisso*. [...]"; (*A* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 110, riga 189: "[...] Nino era in un canto della piazza, *cogli occhi astratti* e le mani in tasca, [...]"; (*A* gesto culturale di autoindividuazione; *C* gesto affettivo)
p. 110, riga 189: "[...] Nino era in un canto della piazza, cogli occhi astratti e *le mani in tasca*, [...]"; (*A* gesto culturale di autoindividuazione; *C* gesto affettivo)
p. 110, riga 193: "[...] Turi *gli voltò le spalle* per non finirla brutta, e se ne andò. [...]"; (*A* gesto etico-comportamentale; *C* gesto conativo)
p. 110, righe 191-192: "[...] molti del quartiere di San Rocco si erano lasciati indurre ad andare colla processione anche loro, *picchiandosi come asini*, [...]"; (*A* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 110, righe 191-193: "[...] molti del quartiere di San Rocco si erano lasciati indurre ad *andare* colla processione anche loro, picchiandosi come asini, e *colla corona di spine in capo*, [...]"; (*A* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 111, righe 212-213: "[...] anche quelli del quartiere basso *erano corsi a piedi scalzi* nella chiesa di San Rocco. [...]"; (*A* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 112, righe 224-226: "[...] trovò Saridda nera e contrafatta, in fondo alla stanzuccia, accanto a suo fratello, il quale stava meglio, lui, ma *si strappava i capelli* e non sapeva più che fare. [...]"; (*A* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 112, riga 231: "[...], e Nino ci *aveva due fontane ai suoi occhi*. [...]"; (*A* gesto etico-comportamentale; *C* movimento-azione)
p. 113, righe 236-237: "[...] – San Pasquale mi ha fatto il miracolo, e dovete venirci anche voi, a *portargli la candela* per la sua festa. [...]"; (*A* gesto rituale; *C* gesto conativo)
p. 113, righe 239-240: "[...] Saridda allora *si graffiava il viso*, e diceva che voleva morire con lui, [...]"; (*A* gesto rituale; *C* gesto affettivo)
p. 113, righe 239-241: "[...] Saridda allora si graffiava il viso, e diceva che voleva morire con lui, e *si sarebbe tagliati i capelli* e glieli avrebbe messi nel cataletto, [...]"; (*A* gesto etico-comportamentale; *C* gesto affettivo)
p. 113, righe 239-241: "[...] Saridda allora si graffiava il viso, e diceva che voleva morire con lui, e si sarebbe tagliati i capelli e *glieli avrebbe messi nel cataletto*, [...]"; (*A* gesto etico-comportamentale; *C* gesto conativo)

Come si sarà notato, non sempre è facile attribuire taluni esempi all'una piuttosto che all'altra delle categorie, e questo vale sia per la tipologia di Gabriella Alfieri sia per quella di Cosnier: tra l' "etico-comportamentale" ed il "rituale" della prima di esse, ad esempio, è spesso difficile decidere; lo stesso dicasi per taluni esempi (p. 102, *Te'!* e *Prendi!*), che potrebbero considerarsi deittici ed etico-comportamentali allo stesso tempo: all'ambiguità contribuisce, naturalmente, il fatto che, a differenza della maggior parte degli altri casi, qui il gesto non è descritto, ma è lasciato all'intuizione (o meglio, alla decodificazione in chiave pragmatica e culturale del performativo inerente ai verbi *tenere* e *prendere*). Ciò che importa, tuttavia, è la conferma che, come afferma Gabriella Alfieri, non c'è traccia in questo testo di gestualità effusiva o intima (così come non ce n'è in *Cavalleria rusticana*[4]): la scrittura di Verga ha saputo sapientemente distinguere tra due *ethoi* profondamente diversi ed ha colto dalle radici culturali siciliane, universalizzandoli in un maturo impasto narrativo, i tratti che più radicatamente caratterizzano l'*ethnos* isolano. Oltre la metà dei gesti rappresentati o evocati in *Guerra di santi* appartiene alle due categorie della gestualità *etico-comportamentale* (29,54%) e di quella *rituale* (27,27%); anche gli altri gesti rilevati dallo spoglio, del resto, ben si inseriscono in quella identificazione dell' "*ethnos* rusticano" del quale la Alfieri dice potersi perfettamente inserire in una sorta di "retorica popolare": si tratta infatti di gesti *di sfida* (11,36%), di gesti *culturali di autoindividuazione* (9,09%), di gesti *di rinforzo, metaforizzati* e *di sdegno* (6,81% per ciascuna delle tre categorie), di gesti, infine, *culturali di eteroindividuazione* (2,27%).

2.1 *Gesti affettivi*

Anche dall'applicazione delle categorie di Cosnier emergono alcuni risultati interessanti. Il primo è che non sembra essere presente in tutta la novella nessun accenno ad una gestualità di tipo fatico, attribuibile al gruppo dei gesti *relazionali*, cioè dei gesti che servono per segnalare che il canale comunicativo è aperto (saluti, cenni con la testa, assentimenti, negazioni, etc.): non vi è niente di tutto questo, e probabilmente ciò non sarà privo di significato. Ma procediamo seguendo l'ordine della tabella che illustra sommariamente la classificazione di Cosnier.

Nella prima categoria, quella che è stata chiamata la categoria dei gesti affettivi, centrati sull'emittente, ho individuato invece numerosi gesti, concentrati soprattutto tra quelli che Cosnier chiama "dichiarativi a connotazione

[4] In *Le lupa* è stato rilevato un solo esempio di gestualità intima: cfr. L. La Licata, *Una lettura in chiave cinesica*... cit., p. 127.

negativa". Non mancano tuttavia neppure quelli attribuibili alle prime due sottocategorie: seguendo l'ordine che ho esposto nella tabella n° 2, troveremo innanzitutto il passo della riga 48:

> [...] -Non voglio sentirne parlare più di quel cristiano!- sbraitava Saridda *coi pugni sui fianchi*, [...].

I pugni sui fianchi (entrambi se si tratta di donne, uno solo se il gesto è maschile[9] hanno, come già ha fatto ben rilevare la Alfieri[10] valore semantico di sfida, oltre che di risolutezza, rispetto: possiamo comunque classificare il gesto nel gruppo del "distacco/indifferenza" dei gesti affettivi. Più ricco di esempi è invece quello che nella tabella è definito, un po' sommariamente, "imbarazzo/riflessione": ad esso ho creduto di attribuire, ad es., il gesto della riga 110:

> [...] -Faremo la rivoluzione, faremo! - urlava Bruno *colle mani in aria*. [...],

anche se, a dire la verità, sentiamo dietro a questo gesto la confusione, il rivolgimento, la rivoluzione, l'agitazione, piuttosto che l'imbarazzo. Ma, si dovrà notare, conta per Cosnier assai più il primo grado della propria tipologia (affettivi, conativi, ecc.) che non il secondo, che dovrà essere inteso come semplice cenno indicatore. Citiamo ancora, alla riga 180, lo "sputare in aria" di Nino, che potrebbe forse rientrare in questo gruppo, anche se sputare in aria per sfidare S. Pasquale potrebbe essere un insulto, una sfida, e dunque gesto dichiarativo a connotazione negativa[11]. Molto più certa sarà invece l'attribuzione ai gesti affettivi dello "strapparsi i capelli" dei contadini[12], del

[9] Ma in questo caso il gesto è, nota acutamente la Alfieri, soprattutto di autoindividuazione: cfr. G. Alfieri, *Ethnos rusticano* ecc., cit., pp.36-37.

[10] Cfr. G. Alfieri, *Ethnos rusticano*..., pp. 53-54.

[11] Cfr. G. Alfieri, *Processi socioconnunicativi* ecc., cit., p. 456: -Sputare in faccia o in cielo, in segno di blasfemia, lèl sancito dal proverbio *cu' sputa 'n celu, 'n faccì ci torna*.

[12] A proposito dello "strapparsi i capelli" e del "tagliarsi i capelli", si veda anche l'abile effetto di "crescendo" semiotico che il Verga ne fa nell'epilogo della novella.

"chinare il capo"[13], del "correre come un pazzo"[14], dello "stare sugli usci"[15] delle donne, dell' "occhio fisso", delle "mani in tasca", ecc. E poi, c'è tutta la serie dei gesti, che Gabriella Alfieri definirebbe "rituali", dei penitenti che vanno in processione (a San Rocco quelli del quartiere di San Pasquale, come a San Pasquale i loro rivali di San Rocco, con uno stupendo chiasmo e con una significativa identità di atteggiamenti e di risultati): succede infatti che arriva il colera, e a questo punto, nel dubbio, ci sono i transfughi: gli abitanti del quartiere di S. Rocco che si dicono "tentiamo anche l'altro Santo" e si lasciano indurre a seguire anch'essi la processione di S. Pasquale, "picchiandosi come asini" (righe 196-197; il "*-si*" in questo caso non è ovviamente reciproco ma riflessivo: "picchiando se stessi come asini"). Dello stesso sapore è l'altro passo, parallelo:

> [...] e anche quelli del quartiere basso, erano *corsi a piedi scalzi* nella chiesa di S. Rocco

che seguirà una ventina di righe dopo (212-213).

Un'altra bella simmetria gestuale troviamo ancora nello "strapparsi i capelli" di Turi per la malattia della sorella Saridda (riga 225) e del "graffiarsi il viso" di questa per la malattia del fidanzato Nino (riga 239). L'uno si strappa i capelli[16], l'altra si graffia il viso, ma il Verga non si ferma qui: il crescendo della disperazione trova, ancora una volta, la gestualità collegata con i capelli come mezzo espressivo (righe 240-241):

> [...]e diceva che voleva morire con lui, e *si sarebbe tagliati i capelli* e

[13] Da notare, in questo caso, l'antropomorfismo: il gesto è infatti attribuito, con bella similitudine culturalmente connotata, alle spighe.

[14] Il "correre come un pazzo" sarà evidentemente da collegarsi con l' "andare di qua e di là come pazzi", attestato in *Fantasticheria* (cfr. G. Alfieri, *Ethnos rusticano*..., cit., p. 40.

[15] Ugualmente affettivo, ma diverso semanticamente è il "mettersi sulla porta", che ha per Lia, nei *Malavoglia*, il valore di segnale di una "iniziazione socioconunicativa" (cfr. G. Alfieri, *Ethnos rusticano*..., cit., p. 58.

[16] L'importanza dei capelli in chiave antropologica e il loro valore simbolico sono riconfermati dalla già commentata attestazione gestuale della riga 178: "[...]: una di quelle giornate in cui i contadini *si strappano i capelli* dinanzi ai campi -bruciati- [...]". Gesto, anche questo, di tipo affettivo.

glieli *avrebbe messi nel cataletto*, [...]

Il gesto di "tagliarsi i capelli", cioè di ritirarsi dalla vista di tutti, è ancora un'espressione affettiva, riportabile a questo stesso raggruppamento. Ma anche il "mettere i capelli tagliati nel cataletto" è, a sua volta, un gesto, un'azione, un gesto significativo; probabilmente non è una espressione affettiva diretta ma è più un gesto simbolico in cui il fuoco è puntato piuttosto sul ricevente che sull'emittente: dunque, un *conativo* piuttosto che un *affettivo*.

2.2 Gesti conativi

Quest'ultimo esempio ci introduce allora nel secondo grande insieme della classificazione di Cosnier, quello dei gesti conativi, focalizzati sul ricevente, che nella novella che stiamo esaminando non è meno ricco di esempi del gruppo precedente. Ne troviamo uno fin dalle righe 16-17: "fare il solletico" è usato qui in senso evidentemente traslato, con il valore di "provocare l'ira". A ben pensarci, il nostro parlato quotidiano è letteralmente infarcito di allusioni ad una gestualità metaforizzata: basti pensare a "rompere le scatole" e ai suoi sinonimi. Poco più avanti, alle righe 21-22, troviamo un altro passo altrettanto interessante e semanticamente molto simile. Scrive Verga:

> [...] Poichè andare a dire viva San Pasquale sul mostaccio di San Rocco in persona è una provocazione bella e buona; è come venirvi a *sputare in casa*, o come uno che si diverta a *dar dei pizzicotti alla donna che avete sotto il braccio*. [...]

L'uno e l'altro gesto qui rappresentato, lo "sputare in casa" e il "dare pizzicotti alla donna che avete sotto il braccio", sono sicuramente dei gesti conativi, dei gesti puntati sul ricevente; il secondo, in particolare, comporta una considerazione dell'evento gestuale culturalmente marcata in senso maschilista: il ricevente, colui sul quale l'effetto negativo del gesto si riflette, non è tanto, infatti, "la donna" che avete sotto il braccio, quanto quel "voi stesso", che ha la donna sotto il braccio. L'oggetto dell'offesa, in altre parole, nel caso di un pizzicotto dato alla donna che sta al braccio di un uomo, non è la donna stessa, come vorrebbe il senso comune della odierna società della liberazione femminile, ma l'uomo che l'accompagna. Quanto allo "sputare in casa", come si ricorderà, avevamo già analizzato un passo in cui era presente uno "sputare in aria": là avevamo considerato che il gesto fosse focalizzato

o sullo stesso gestente oppure su San Pasquale (in segno di disperazione, nel primo caso; di sfida o di insulto, nel secondo). A differenza dello "sputare in aria" di Nino, questo "sputare in casa" è invece, a tutti gli effetti, chiaramente centrato sul ricevente, e non a caso viene citato come esempio di "provocazione bella e buona".

Poco più avanti, alle righe 23-24, troviamo un altro gesto conativo metaforizzato:

> [...] In tal caso non c'è più nè cristi nè diavoli, e *si mette sotto i piedi* quel po' di rispetto che si ha anche per gli altri santi, [...].

Si noterà allora che, non altrimenti dal precedente "fare il solletico", questo "mettere sotto i piedi" permette di osservare che esiste un meccanismo di lessicalizzazione che, connettendo certi *gestemi* con dei *frasemi*, arricchisce quel settore del linguaggio verbale che va sotto il nome di "fraseologia": il meccanismo possiede, possiamo aggiungere, molte affinità con l'analogo meccanismo che arricchisce la fraseologia pescando dal serbatoio della paremiologia.

Proseguendo, troviamo alla riga 85:

> [...] Come quei galantuomini si trovarono faccia a faccia, dopo tanto tempo che litigavano, cominciarono a *guardarsi nel bianco degli occhi*, [...].

A rigore, il "guardarsi nel bianco degli occhi" è un atteggiamento, più che un gesto. Ad un livello più raffinato di analisi, è certamente opportuno operare distinzioni tra gesto, atto, azione, attitudine, moto, movimento. In questo caso, non mi pare necessario, perché in fondo l'operazione che stiamo facendo è una sorta di riflessione metagestuale su qualcosa la cui semiosi primaria è letteraria. Il "guardarsi nel bianco degli occhi" è un atto di sfida. Come un altro atto di sfida è nel "girare lo sguardo intorno" del sindaco alla riga 103, dove però i gesti descritti da Verga sono due:

> [...] - Dell'ordine rispondo io! sentenziò il sindaco, *picchiando in terra coll'ombrella*, e *girando lo sguardo intorno*. [...].

Più che di sfida, il "picchiare in terra con l'ombrella" potrebbe in questo passo avere un valore di affermazione dell'autorità, o eventualmente di risolutezza, magari irritazione, impazienza, mentre il "girare lo sguardo intorno" è più vicino alla sfida o al controllo della situazione.

E veniamo al "voltare le spalle"; "*voltarsi la schiena* – osserva la Alfieri[17] – è gesto di estremo disprezzo susseguente alle liti"; in *Guerra di santi* troviamo tale gesto alla riga 139, evocato da compare Nino parlando di Saridda con il reverendo:

> [...] – E lei piuttosto che *mi volta le spalle* quando mi vede, quasi fossi un pezzente, [...].

Più che disprezzo, leggiamo qui affettazione di disinteresse, disistima, indifferenza. Ritroviamo lo stesso tipo di struttura alla riga 193; questa volta è Turi che volge le spalle al mancato cognato, dopo avergli inutilmente offerto del denaro per aiutarlo ed evitargli la vendita della mula:

> [...] Turi *gli voltò le spalle* per non finirla brutta, e se andò. [...].

E anche in questo caso, il "volgere le spalle" ha un significato un po' diverso dal disprezzo: Turi sembrerebbe qui piuttosto lasciare al suo destino compare Nino, senza con ciò implicare qualche segnale di disprezzo. Ciò che è vero, è che in entrambi i casi il precedente, la causa prima del gesto è comunque la lite scoppiata nel giorno di San Rocco.

2.3 *Gesti fatici*

Quanto alle "strette di mano", potrebbero apparire come forse l'unico accenno di fatismo, cioè di gestualità il cui unico (o principale) scopo sia quello di assicurare il mantenimento della comunicazione. Ma non è questo il valore che al gesto viene dato da Verga alle righe 91-94. Rileggiamo il passo:

> [...] Il delegato disse infatti ch'egli era venuto per la conciliazione, col ramoscello d'ulivo in bocca, come la colomba di Noè, e facendo il fervorino *andava distribuendo* sorrisi e *strette di mano*, e andava dicendo: - Loro signori favoriranno in sagrestia, a prendere la cioccolata, il dì della festa. [...].

Non c'è dubbio che queste "strette di mano" che il delegato distribuisce

[17] Cfr. G. Alfieri, *Ethnos rusticanus*..., cit, p. 54.

potrebbero anche essere, semplicemente e faticamente, una forma di rassicurazione che la comunicazione continua ad essere in corso; in questo caso, però, direi che si tratti piuttosto di una attestazione di amicizia che il gestente intende esprimere nei confronti dei riceventi per assicurarsene la benevolenza. Il fuoco della comunicazione, più che sul canale, è dunque decisamente centrato sui *partner*. Allo stesso modo in cui, per completare la rassegna dei gesti conativi, saranno da considerare come focalizzati sul ricevente i gesti del "picchiare in terra con l'ombrella" del sindaco, che avevamo visto poco fa e quello del "portare la candela", che troviamo alle righe 236-237 nel contesto:

> [...] – San Pasquale mi ha fatto il miracolo, e dovete venirci anche voi, a *portargli la candela* per la sua festa. [...],

dove l'idea di voto, dedizione, preghiera, rimanda chiaramente al ricevente, cioè al santo stesso.

Un caso del tutto particolare sembrerebbe invece quello del "benedir la campagna" delle righe 175-177:

> [...] ...Infatti portarono San Pasquale in processione a levante e a ponente, e l'affacciarono sul poggio, a *benedir* la campagna, [...]

Intanto, l'eventuale "gestente" sarebbe il santo stesso, o meglio la sua statua; ma il fatto che possa, letterariamente, venire attribuita una capacità gestuale ad un oggetto inanimato non può stupirci, né impedirci di prendere in considerazione il gesto che viene descritto[18]. Ciò che semmai può lasciare perplessi, è il fatto che, alla lettera, *benedire* possiede un semantismo che si riferisce al parlare, al dire, non al "fare". Il verbo è però dotato, se così si può dire, di un performativo piuttosto potente: nella cultura cattolica, esso potrebbe essere infatti considerato più un verbo d'azione che un *verbum dicendi*: alla parola "benedire", l'immaginario di qualsiasi cattolico corre immediatamente al gesto e all'azione del sacerdote. Se dunque il "benedire"

[18] Come si ricorderà, più sopra avevamo analizzato, accanto agli altri gesti affettivi, anche il "gesto" delle spighe che "chinano il capo"

del nostro contesto può legittimamente essere considerato un gesto, non potrà trattarsi allora, anche il questo caso, che di un gesto conativo, nel quale il fuoco è centrato sul ricevente, cioè sulla campagna.

Possiamo dunque concludere che la categoria dei gesti fatici risulta, come si accennava all'inizio del paragrafo 2.1, assente dal testo che stiamo analizzando. Probabilmente, ciò è dovuto ai meccanismi stessi della narrazione verghiana, e della narrazione verista in generale, dove il rapporto diretto tra fabulazione e utente è assicurato da strumenti narrativi quali il discorso diretto libero o, in sede di rappresentazione gestuale, dall'appropriazione, condivisione culturale e perfetta fusione nell'impasto narrativo degli elementi etnografici, fatti intervenire non come elementi esterni, puramente esornativi o tutt'al più parenetici, ma come vere e proprie categorie dell'esistenza.

2.4 *Gesti operatori*

Anche i gesti operatori sembrano piuttosto scarsi, anche se non sono del tutto assenti. Interessanti, per incominciare, sono i tre deittici, lasciati intuire e concentrati nelle righe 38 e 39, "*te!*" (ripetuto due volte) e "*prendi!*". A dire il vero, anche la classificazione dei gesti adombrati da questi imperativi lascia adito a qualche dubbio: non diversamente dal *benedire* che già abbiamo discusso, infatti, l'uso di questi verbi lascia intuire, grazie al performativo presente in essi, la presenza di un gesto, proprio come un gesto potrebbe essere implicitamente sotteso da avverbi quali *qui* o *là*; tanto è vero che in taluni casi *te!* è proprio la verbalizzazione che accompagna tutta una serie di gesti volgari di offesa o di disprezzo, come il "manichetto". In questo caso, però, *te!* e *prendi!* non accompagnano gesti di tipo emblematico di quel genere, ma, come spiega lo stesso Verga nelle righe immediatamente seguenti, "dei pugni che avrebbero accoppato un bue".

A questo stesso gruppo di gesti, ma alla sottocategoria degli "operativi", potrebbero essere ascritti altri due gesti, contenuti nei due contesti seguenti:
righe 22-23:

> [...] dar pizzicotti alla donna che *avete sotto il braccio*. [...]

righe 91-92:

> [...] era venuto per la conciliazione, *col ramoscello d'ulivo in bocca*, come la colomba di Noè, [...],

nei quali è chiara la funzione simbolica (legame affettivo e maschilmente possessivo, nel primo; volontà di pace, nel secondo), ed è altrettanto chiara la focalizzazione, negli aspetti costitutivi, sul contesto (narrativo e culturale allo stesso tempo).

2.5 *Gesti-azioni*

Ho qui radunato tutta una serie di gesti che rappresentano in realtà, nei loro contesti, delle azioni intere, compiute: gesti che hanno un valore in certo qual modo "autoreferenziale", per lo più espressi per il tramite di una sola parola, che traduce in linguaggio verbale un'azione, ma che ha già in sé il proprio significato, e soltanto in seconda istanza può veicolarne un secondo, che potrebbe forse rappresentare, in termini austiniani, una sorta di "atto perlocutorio". Mi voglio qui riferire a due serie di elementi ben presenti nel nostro testo: da un lato, allo "scambiarsi dei pugni" (riga 40), alle "busse" (riga 41) e alle "pedate" (stessa riga) e infine al "prendersi a ceffoni" (riga 43) e allo "strapparsi gli occhi a vicenda" (riga 87); dall'altro lato, e quasi specularmente, al "distribuire sorrisi" (riga 93), al "sogghignare" (riga 152), alla metafora "ci aveva due fontane ai suoi occhi" (riga 231). Nel campo che potremmo definire della "gestualità narrativa", quest'ultima categoria è in fondo quella più neutra; è materia linguistica disponibile indipendentemente, direi, dalle finalità stilistiche o alla poetica dello scrittore: è questa forse la ragione per la quale, rispetto al restante *corpus* gestuale, essa occupa una parte minima (20% del totale dei gesti rilevati).

3. Conclusione

L'insieme delle allusioni gestuali contenute in questa novella sembra condurre, quali che siano le tipologie di riferimento e le conseguenti categorie e chiavi interpretative, a conclusioni non dissimili da quelle alle quali già era giunta Gabriella Alfieri nei suoi saggi più volte citati. Sembrerebbe che esistano in Verga due elementi, l'uno per così dire "nativo" e l'altro dettato da uno scrupolo o da un'esigenza di programma poetico. Dal punto di vista della naturalità e della spontaneità della scrittura letteraria, ciò che colpisce è la sobria essenzialità con la quale ogni situazione gestuale è trattata: difficilmente, per esempio, lo scrittore fa ricorso a glosse per spiegare compiutamente la morfologia o il significato del gesto: è questa la ragione per la quale ho preferito quasi sempre parlare di "allusione gestuale" piuttosto

www.fondazioneverga.it

che di "descrizione gestuale". Ha dunque perfettamente ragione la Alfieri quando dice[19] che "sul piano del significante, l'aspetto mimico privilegiato della lessicografia gestuale risulta scarsamente evidenziato nella sobrietà narrativa del Verga". Direi però che anche sul piano del significato questo stesso inconsapevole scopo di universalità letteraria viene conseguito, come dimostrano non soltanto la cura di evitare pesanti spiegazioni che rimandino ad una soggiacente cultura regionalistica, ma anche la più volte rilevata difficoltà nel collocare in precise categorie logico-semantiche le allusioni gestuali che pure innervano in quantità cospicua la pagina verghiana, costituendone in certo modo il colore di fondo. Eppure, una anche cursoria visitazione alle varianti mostra che la spontaneità che sembra emergere da questo quadro è in realtà il frutto di una sapiente elaborazione.

E veniamo così al secondo punto di vista, quello delle esigenze di "programma poetico". Ben conosciamo il programmatico rifiuto verghiano del dialetto, collegato, si direbbe, con un'interpretazione più naturalistica che verista del problema della "mimesi"[20] letteraria. Anche il racconto da noi esaminato presenta non pochi sintomi linguistici[21] della determinazione verghiana ad attuare tale suo programma. È certamente una scommessa molto difficile da vincere quella che voglia conquistare un equilibrio "naturalistico" tra "mondo dei vinti" (e conseguente "lingua dei vinti") e universalità letteraria (e, conseguentemente, di registro linguistico). Ebbene, alla luce dello spoglio e dell'analisi che abbiamo tentato di sviluppare, si direbbe che il piano sul quale meglio e più felicemente tale scommessa sembra essere stata vinta dal

[19] Cfr. G. Alfieri, *Processi sociocomunicativi*..., cit., p. 444.

[20] Mi permetto di rimandare, sull'intero problema, all'ormai attempato, ma sempre molto attuale, grande saggio di E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

[21] Non tutti questi sintomi costituiscono, a dire il vero, degli indici di felice risoluzione del problema linguistico: basti pensare, per non fare che un paio di esempi, allo stridore di registro tra il letterario "*colà*" di riga 54 e il discorso diretto di Nino ("Quando m'è saltato in testa d'andare a cercarmi colà l'innamorata dovevo essere ubbriaco"), oppure, ancora più evidente, all'uso di un regionalismo toscano (che tra l'altro si è rivelato, nei successivi sviluppi della lingua di comunicazione, perdente nei confronti del suo rivale "melanzana") come "*petronciana*", che tuttavia doveva apparire al Verga fortemente attraente proprio a causa del suo uso frascologico ("*naso a petronciana*", ecc.).

Verga sia proprio quello che potremmo definire della soluzione linguistica dei livelli paralinguistici. Dire "il non detto" è sempre molto difficile per uno scrittore; ancora più difficile quando questo "non detto" non è un atteggiamento psicologico ma un reale, carnale linguaggio quale è quello corporeo, che tende, in quanto tale, a bastare a se stesso.

Verga ci è riuscito; io spero di aver contribuito a dimostrarlo, anche se forse più nel "non detto" che nel "detto".

www.fondazioneverga.it

MARZIANO GUGLIELMINETTI

PENTOLACCIA

Pentolaccia è una novella molto breve, una novella di forma, si direbbe. La prima redazione, sulla rivista «Fanfulla della Domenica», presenta un preambolo che manca nella redazione ultima:

> Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene 'Pentolaccia', ch'è un bello originale anche lui, e ci fa una bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il pane in santa pace.
>
> Ora se si ha a fare l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sè, nell'aia, nell'ora delle chiacchiere, dopo colezione; e se si deve fare come il fattore il sabato sera che dice a questo: – Cosa ti viene per le tue giornate? – e a quell'altro – Tu che hai fatto nella settimana? – non si può lasciar 'Pentolaccia' senza dirgli il fatto suo, un brutto fatto in verità, chè gli avevano messo quel nomignolo per la brutta cosa che sapete.
>
> Già si sa che la gelosia è un difetto che l'abbiamo tutti, chi più chi meno, e per questo i galletti si spennacchiano fra di loro prima ancora di mettere la cresta, e i muli sparano calci nella stalla. Ma quando uno non ha mai avuto questo vizio, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che sant'Isidoro ce ne scampi, non si sa capire come abbia a infuriare tutt'a un tratto, al pari di un toro nel mese di luglio, e faccia cose da matto, come uno che non ci vegga più dagli occhi pel mal di denti; che quelle cose lì sono appunto come i denti, chè danno un martoro da far perdere la ragione allorchè spuntano, ma dopo non dànno più noia, e servono a masticare il pane; e lui ci masticava così bene che aveva messo pancia, come un galantuomo, e pareva un canonico; per questo la gente lo chiamava 'Pentolaccia' perché ci aveva la pentola al fuoco tutti i giorni, chè gliela manteneva sua moglie Venera con don Liborio.

Nella redazione definitiva si riduce a queste poche righe:

> Adesso viene la volta di 'Pentolaccia', ch'è un bell'originale anche lui, e ci fa la sua figura fra tante bestie che sono alla fiera, e ognuno passando gli dice la sua. Lui quel nomaccio se lo meritava proprio, chè aveva la pentola piena tutti i giorni, prima Dio e sua moglie, e mangiava e beveva alla barba di compare don Liborio, meglio di un re di corona.

È un preambolo contratto, ma si tratta pur sempre di un preambolo, di una digressione, direi, che non può neanche chiamarsi tale, perché non è in corso di novella, ma anticipa la novella medesima. La mutazione subita nel passaggio dalla prima all'ultima redazione, se pur vistoso, non sempre ha attirato i critici. Vi si è soffermato Giorgio Patrizi, in un libro sulle novelle di Verga uscito tempo addietro, che mi pare felice perché individua l'importanza della presenza del "cosmorama", strumento in cui si avevano visioni o viste successive di immagini non necessariamente collegate se non dal fatto che scattavano l'una dopo l'altra, e che erano di uso largamente frequente, non soltanto di uso quasi popolare, dove si presentavano personaggi in successive visioni, che in qualche modo scomponevano una sorta di discorso. È che Pentolaccia in un certo senso si colloca in una prospettiva che potrebbe essere più alta e più nobile di quella che desta la sua vicenda. Nell'ambito della festa del paese può capitare, attraverso questo strumento ottico particolare, di vedere i protagonisti del Risorgimento, Garibaldi, Vittorio Emanuele, e perché no, anche Pentolaccia. Questo dissidio, direi, questa contraddizione profonda, è pareggiata dal fatto però che si tratta sempre dello stesso strumento ottico, ed è uno strumento che evidentemente privilegia la vista, e privilegia in un certo senso il gesto. Simile dinamica di racconto non è propriamente narrativa, non è propriamente realista, proprio perché si appella ad uno strumento ottico che non riproduce la realtà o momenti successivi della realtà: per questa ragione nell'ultima redazione viene ridotta? Si pensi all'inizio dell'ultima redazione: "adesso viene la volta di Pentolaccia", ma prima, nella prima redazione, Pentolaccia veniva dopo Garibaldi, veniva dopo Vittorio Emanuele; come mai il testo, in un certo senso, è decontestualizzato rispetto alla sua origine, come mai è privato di quei riferimenti, che da un lato alludono ad un pubblico probabile, un pubblico di una festa di paese, e dall'altro, sia pure ironicamente, è evidente, chiamano in causa protagonisti di ben altra portata? Non solo, ma è soppresso anche il secondo momento del preambolo, quando Verga chiama in causa "l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sè, nell'aia, nell'ora delle

chiacchiere, dopo colezione", quindi sempre in quell'ambiente paesano; ma poi all'improvviso lascia trapelare una motivazione non conforme a questo contegno: "si deve fare come il fattore il sabato sera che dice a questo – cosa ti viene per le tue giornate? – e a quell'altro – tu che hai fatto nella settimana?". Ma questo fattore è il fattore evangelico, non certo una figurina del "cosmorama". Se è il Vangelo ad essere citato, il privilegiare soltanto l'aspetto ottico del racconto che dispone, tramite una serie, una successione di immagini in cui prevarrà il gesto, non è sufficiente, se il pubblico rimane un pubblico di fruitori paesani, quasi potremmo dire di compaesani, che sono però colti in due momenti diversi, nel secondo dei quali si stempera la facile ironia del primo. Poi si arriva ad una conclusione che chiama in causa la gelosia, e richiama tutta una serie di locuzioni sostanzialmente proverbiali, collegate alla rappresentazione delle corna e a tutto quello che le corna provocano, e al rapporto con i denti, che propone ancora un altro tipo di interpretazione possibile del racconto. Gabriella Alfieri, nel suo libro importante, ha giustamente richiamato l'importanza dei proverbi come nucleo narrativo, addirittura, come se si dipanasse, dal proverbio e dalle figure del proverbio, la narrazione medesima; e certamente, quando noi arriviamo a Pentolaccia, a sua moglie Venera e a don Liborio, siamo già nella condizione di individuare, come sempre nelle novelle di adulterio, i tre personaggi che confermeranno il nucleo narrativo suggerito dal proverbio.

Può bastare un esempio del genere a mettere in discussione la costituzione medesima del testo, che privilegia la redazione definitiva? Se guardiamo al significato di *Pentolaccia*, una cosa è certa: a stabilirlo è la prima redazione. Bisogna trovare la soluzione che non mortifichi l'interpretazione che Verga stesso dava della propria novella e non trascuri i rapporti che si instaurano tra novella e novella. Sono due le novelle che godono di un preambolo forte in *Vita dei campi*: una è questa, e l'altra è *L'amante di Gramigna*. In entrambe un supporto quasi teorico, un aiuto all'interpretazione, una suggestione forte, mettono il lettore nella condizione di trovarsi di fronte ad un soggetto e ad un oggetto narrativo, da cui più o meno trapelano le intenzioni dell'autore. E non è, quindi, persuasiva, l'eventuale estrapolazione dell'idea di "cosmorama" per applicarla a tutta la raccolta di novelle, come se l'intero libro fosse veramente una successione di episodi da godere innanzitutto con la vista. In quest'ambito il discorso si va facendo fortemente innovativo e riduttivo allo stesso tempo. Parimenti non convince la giustificazione del taglio inferto da Verga al suo primo risultato: "l'*incipit* della novella prima – ha scritto il Marchi –, piuttosto svagato, disperso, viene energicamente e

definitivamente ridotto, vengono compressi gli spunti ironici e caricaturali che costituivano un intervento dello scrittore in un contesto che praticamente doveva farne a meno". Qui è il critico che espone i principi assoluti del verismo, li fa propri e in un certo senso giustifica un'operazione che a suo parere appare razionale e convincente; ma è troppo forte l'intervento critico (Marchi resta uno dei migliori interpreti di Verga, ben inteso) nei confronti di un testo che non ha alcun bisogno di essere compresso, che non ha alcun bisogno di perdere l'ironia. Nella solita ed ormai banale versione, che fa di lui un interprete più o meno autentico della società siciliana, l'ironia è un corrosivo di qualche efficacia. Di sicuro l'ottica popolare di festa di paese, in cui il racconto pur si collocava, viene ad attenuarsi. Se è il pubblico settentrionale, quello per cui sarebbero stati scritti i maggiori libri di Verga, secondo la ben nota tesi di Masiello, l'ipotesi non viene inficiata dal primo preambolo. Se è il pubblico degli editori di Milano e di Firenze, e quindi occorre far vedere loro come vive una situazione di questo tipo un protagonista di un paese della Sicilia, non è inopportuno attenuare in qualche modo una forma di simpatia e di sofferenza insieme, sentimenti latenti, nel rappresentare questo tipo di realtà. Attraverso la lente del "cosmorama", il discorso sulla gelosia, sembra quasi voler lasciare intendere che la gelosia non è un sentimento primordiale. Ritornando sul già detto, bisogna ammettere che siamo di fronte ad un caso di doppia scrittura, che risponde a principi generali diversi, ma che, soprattutto, risponde a un principio che riguarda il trattamento del materiale sobriamente 'sperimentale': ma non in corso d'opera. Quando Pentolaccia viene a sapere della relazione adulterina fra il medico e la moglie, bruscamente, direi, pone fine alla "religione della casa", per dirla con un luogo celebre di Getto lettore di Manzoni, ed entra in un sistema passionale che si risolve nella furia omicida.

Stando alla redazione definitiva:

> Era fatto così, poveretto, e sin qui non faceva male a nessuno. Se gliel'avessero fatta vedere coi suoi occhi, avrebbe detto che non era vero, grazia di Santa Lucia benedetta. A che giovava guastarsi il sangue? C'era la pace, la provvidenza in casa, la salute per giunta, ché compare don Liborio era anche medico; che si voleva d'altro, santo Iddio?

Ben diversa era la prima stesura:

> Era fatto così, poveretto, e sin qui non faceva male a nessuno. Se gliel'avessero fatta vedere coi suoi occhi, avrebbe detto che non era vero.

> O fosse che per la maledizione della madre la Venera gli era cascata dal cuore, e non ci pensasse più; o perché standosene tutto l'anno in campagna a lavorare, e non vedendola altro che il sabato sera, ella si era fatta sgarbata e disamorevole col marito, ed egli avesse finito di volergli bene; e quando una cosa non ci piace più, ci sembra che non debba premere nemmeno agli altri, e non ce ne importa più nulla che sia di questo o di quell'altro; insomma la gelosia non poteva entrargli in testa neanche a ficcarcela col cavicchio, e avrebbe continuato per cent'anni ad andare lui stesso, quando ce lo mandava sua moglie, a chiamare il medico, il quale era don Liborio.

Al solito si avvertono due modi narrativi differenti di entrare nel discorso che il triangolo dell'adulterio comporta. Qui siamo ancora nell'ambito della gelosia ben temperata, non è la gelosia – passione che si scatena come furia nella parte successiva e conclusiva della novella. Nella prima redazione manca "Santa Lucia" e manca "santo Iddio", ma soprattutto viene meno il modo sintattico di chiamare come testimoni Dio medesimo ed una sua Santa. Sono i modi del discorso diretto – libero, sostanzialmente, che si servono anche di calchi del linguaggio diretto. Voglio dire che è come se ascoltassimo direttamente la voce del protagonista, o, perlomeno, di qualcuno che è molto vicino alla sua mentalità. Nella prima redazione lo stesso periodare così complesso, che si articola inizialmente attraverso due disgiunzioni: "O fosse che per la maledizione della madre [...] o perché standosene tutto l'anno in campagna" mette sull'avviso che è in atto un ben diverso tentativo, di capire l'atteggiamento di Pentolaccia. L'aggravio sintattico, registrato nella formulazione di due ipotesi, dimostra che era l'autore medesimo, ben distaccato dall'attore del racconto, a ragionare e a giustificare il comportamento di Pentolaccia. E anche il passaggio di tempo successivo: "quando una cosa non ci piace più, ci sembra che non debba premere nemmeno agli altri, e non ce ne importa più nulla che sia di questo o di quell'altro...", ha da intendersi come riferito ancora, non all'attore, ma all'autore, a chi sta tirando delle meditazioni di carattere generale sul comportamento dei suoi personaggi. Il secondo intervento forte ha comunque il compito di riportare l'autore del racconto, colui che medita, ad una condizione di minore preminenza, rispetto al contenuto narrativo in corso, sì da lasciare all'attore di questo dramma della gelosia, che non è un dramma intimo, uno spazio di estrinsecazione quasi teatrale, che prescinde del tutto da quel rifarsi ancora ad un discorso meditativo che chiama in causa l'attore. La dimensione teatrale della narrativa verghiana, secondo me, andrebbe esplorata meglio e più convincentemente, sempreché si voglia accettare la possibilità che nella scena il personaggio abbia a disposizione non solo il

luogo, ma anche la forma per affermarsi, in una sorta di pirandelliana pienezza. È naturale, quindi, che nel passaggio tra le due redazioni, tra la prima e la seconda, si assista ad una minore messa in rilievo della presenza di colui che ha organizzato questo racconto in procinto di diventare drammatico, sia pure sotto l'occhio del "cosmorama".

Restando, o meglio ritornando, alla prima redazione, dove l'autore ha voce maggiore, seguendo nuovamente il richiamo evangelico già esplicitato, Verga usa una parola forte: "esame di coscienza", in un contesto che appartiene comunque alla confessione: "Ora se si ha a fare l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sé". Al termine di questo "esame di coscienza" ci sta un nomignolo, il nomignolo di "Pentolaccia", in cui si condensa in qualche modo l'esito di quest'esame, che ha tutti i crismi per apparire degno della tradizione in cui si scrive, ma che non comporta una sanzione morale, e meno che mai una sanzione spirituale. Si risolve in un nomignolo interessante, tenendo conto che nell'autografo si legge "soprannome". Nella redazione definitiva, già letta, Verga tiene fede al suo impegno di restituire libertà al suo personaggio, perché si assume la responsabilità della mutazione del vezzeggiativo in spregiativo: "Lui quel nomaccio se lo meritava proprio". Meno che mai è l'effetto di un esame di coscienza. A questo punto entra in gioco la parola "Pentolaccia" e il significato che può avere questa espressione. Che sia una forma manzoniana, impiegata comparativamente per una delle protagoniste del tumulto di san Martino, (*Promessi sposi*, XI), è riferimento non pertinente. E neppure mi pare che comporti qualche riferimento al gioco popolare omonimo. Mi chiedo se non sia piuttosto da ricollegare a un contenitore, nel quale si tengono cose maleodoranti. Meglio ancora: ad un 'vaso', non propriamente paolino (il *vas electionis* prelevato da Dante, *Inf.*, II, 28). A ben vedere, Pentolaccia è un protagonista che si risolve nel suo vizio, e il suo vizio si risolve in una metafora. La novità assoluta di questo racconto, volendo, è riducibile al nome, il nome però sta nel segno, sta nel concetto contemporaneamente. All'interno, di questa pentola si nasconde l'effetto del peccato, più che il peccato medesimo. In atto è dunque un processo di moralizzazione forte, sia pure evitandone le conseguenze sacrali e addirittura sacramentali che si potevano trovare. Questo contenere in sé il disonore, potrebbe essere il vizio che è in discussione.

Di Verga, normalmente, si pensava che lavorasse sulla realtà, ma io preferirei dire che lavorava sulla realtà della lingua. In questa direzione in entrambe le redazioni è contemplata la presenza del diavolo, identificato

all'inizio attraverso un proverbio: "alle volte il diavolo non è brutto come si dipinge", a commento della totale mancanza di sospetti nei confronti del compare don Liborio, il medico che ha stretto una proficua "società" con lui, spartendo pure la moglie. In seguito, ricorrendo all'espressione dialettale "aviri la paci dill'angeli", l'azione diabolica prende corpo nella rivelazione a Pentolaccia della sua condizione di marito cornuto:

> Ora avvenne che questa pace degli angeli si mutò in una casa del diavolo tutt'a un tratto in un giorno solo, in un momento, come gli altri contadini che lavoravano nel maggese, mentre chiacchieravano all'ombra, nell'ora di vespero, vennero per caso a leggergli la vita, a lui e a sua moglie, senza accorgersi che "Pentolaccia" s'era buttato a dormire dietro la siepe, e nessuno l'aveva visto, che per questo si suol dire "quando mangi chiudi l'uscio, e quando parli guardati attorno".
>
> Stavolta parve che il diavolo andasse a stuzzicare "Pentolaccia" il quale dormiva, e gli soffiasse nell'orecchio gl'improperii che dicevano di lui, e glieli ficcasse nell'anima come un chiodo. – E quel becco di "Pentolaccia!" dicevano, che si rosica mezzo don Liborio! e ci mangia e ci beve nel brago, e c'ingrassa come un maiale!

Il verbo "ficcare" qui è impiegato in senso diametralmente opposto a quello sperimentato in precedenza, non solo discorrendo della mancanza di gelosia di "Pentolaccia" nei confronti di don Liborio:

> Insomma la gelosia non poteva entrargli in testa neanche a ficcarcela col cavicchio, e avrebbe continuato per cent'anni ad andare lui stesso, quando ce lo mandava sua moglie, a chiamare il medico, il quale era don Liborio.

In questo modo si dispiega integralmente l'azione del peccatore, quella che lo conduce in qualche modo alla morte. Appartiene alla tradizione popolare, appartiene anche al racconto dal Medioevo in avanti, non c'è in questo senso novità alcuna. Verga utilizza di nuovo un elemento di carattere religioso; pur mancando un riferimento evangelico esplicito, non credo assurdo ipotizzare che il verbo 'ficcare' ed i sostantivi "chiodo" e "cavicchio" non siano del tutto alieni dal lessico infernale, dantesco in primo luogo ("brago" è più che eloquente). C'è pure uno spostamento molto interessante nella trasmissione attraverso l'orecchio, quasi che così la vista si facesse meno persuasiva. Quanto a "maiale" e "becco", gli improperi che arrivano a Pentolaccia e determinano il successivo spostamento dell'azione, nella prima redazione si aggiungono ad un altro animale demoniaco: "Allora egli si rizzò

come se l'avesse morso un cane arrabbiato". Invece, nella redazione definitiva, dopo un'interrogazione francamente enfatica ("Che avvenne? Che gli passò pel capo a 'Pentolaccia'?"), tipica della narrativa popolare quando si vuol creare quel momento di sospensione dopo il quale succede il fattaccio, è evocata altra presenza animale: "come se l'avesse morso la tarantola".

Una provvisoria conclusione si può tirare, giunti a questo punto, poiché procedere oltre risulta di minore rilievo. L'analisi di una singola novella di Verga che fa parte di una raccolta, avendo alle spalle autografi e godendo di più redazioni, è un fatto di straordinaria complicazione, ma di grande fascino, perché è scrittura non morta, è scrittura ancora viva, che contiene in sé, nella possibilità di soluzioni alternative, il segno di un tormento forte in vista di una forma definitiva, nella quale convengono non solo più scritture, ma anche più culture: non soltanto le voci che appartengono alla cultura laica di Verga*.

* Nel corso del presente intervento, fondato sull'edizione critica di *Vita dei campi* a cura di C. Riccardi, Edizione nazionale delle opere di G. Verga, vol. XIV, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1987, ho tenuto presenti anche: G. Panza, *Il mondo dei lontano: il fatto e il racconto nella poetica verghiana*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1989; G. Alonzi, *Lettera e figura nella scrittura de "I Malavoglia"*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983; G. P. Marchi, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970; V. Masiello, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972. Non ho ritenuto opportuno di allontanarmi troppo dalla redazione orale dell'intervento.

ANTONIO DI SILVESTRO

UN INCUNABOLO DEL CICLO INTERROTTO

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 anzi porre maggiore attenzione nel sottolineare nelle vicende aristocratico-borghesi una sorta di contemporaneità ideale, 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 la sua struttura e le sue vicende editoriali presenta certe caratteristiche da 'microromanzo')[1] concerne soprattutto l'angolazione prospettica dell'autore-narratore. Siamo ben 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

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

www.fondazioneverga.it

compare il medesimo espediente di un narratore interno alla storia, ma 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 raggiungimento 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 alla 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 cospicua 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 perchè mette a frutto l'ironia di *Eros*, che si esercita soprattutto sul linguaggio delle anime raffinate, a sua volta costruito sulla sfasatura e sullo scarto tra gesto e sentimento. I dialoghi sono costellati dalle più usurate metafore romantiche, atte a esprimere una passione spesso fatua in maniera verbosa e magniloquente. Tuttavia, mentre nel caso delle vicende del marchese Alberti l'ironia cede gradualmente il passo ad un progressivo avvicinamento del narratore 'centrale' al personaggio, disincantato enunciatore di una verghiana "scienza della vita" (anche se tale avvicinamento non implica né partecipazione emotiva né tantomeno patetismo), 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*[3], caratterizzato dalla demistificazione delle illusioni e dal ritorno alla realtà. Il tema del sogno

[2] S. Bazzina, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi nel romanzo verghiano*, Torino, Stampatori Tirrenia, 1989, p. 40.

[3] Non è un caso che, in base al contratto per la ristampa di questa raccolta (22 gennaio 1880), il titolo *Primavera* cambia in *Novelle*), la novella in questione ne avrebbe dovuto far parte

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*, per considerare due soli esempi cronologicamente piuttosto distanti), e trova una delle sue massime realizzazioni metanarrative in novelle come *La coda del diavolo* e *X*. A questo testo ci riportano anche le brevi chiose esplicative sul tema dell'amore che troviamo nell'*incipit* del *Come, il quando ed il perchè*, anche se esse sono ben lontane dall'andamento argomentativo di *X* (novella eccezionalmente condotta in prima persona da Verga stesso), vero e proprio *excursus* sull'insondabilità dei meccanismi psicologici legati al sentimento amoroso:

> Quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano, e si rivela nelle grandi come nelle piccole cose, nella sete di scienza come nella curiosità del bambino, è uno dei principali caratteri dell'amore, direi la principale attrattiva: triste attrattiva, gravida di noie o di lagrime – e di cui la scienza inaridisce il cuore anzi tempo. Cotesto amore dunque che ha ispirato tanti capolavori, e che riempie per metà gli ergastoli e gli ospedali, non avrebbe in sé tutte le condizioni di essere, che a patto di servire come mezzo transitorio di fine assai più elevati – o assai più modesti, secondo il punto di vista – e non verrebbe che l'ultimo nella scala dei sentimenti? La ragione della sua caducità starebbe nella sua essenza più intima? e il terribile dissolvente che c'è nella sazietà, o nel matrimonio, starebbe nell'insensato soddisfacimento d'una pericolosa curiosità? La colpa più grave del fanciullo-uomo sarebbe la pazza avidità del desiderio che gli fa frugare colle carezze e coi baci il congegno nascosto del giocattolo-donna, il quale ieri ancora gli faceva tremare il cuore in petto come una foglia?[4]

come testo aggiunto (ma v. *infra*). D'altronde, anche sul terreno delle scelte 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 bucio*, calco del milanese *fa on busin*, che si riscontra in *Primavera* ("gli fece un bel bucio") e, ovviamente, nel *Come, il quando ed il perchè* ("le fece due baci pazzi"). Si vedano le note linguistiche contenute in G. Verga, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, vol. I, pp. 10 e 263.

[4] Ivi, vol. I, pp. 37-38. Così si esprimeva Verga sulla durata dei sentimenti in una lettera a Maria Brusini del 18-8-1889: "No, non credo alla durata dei sentimenti allo stesso stato e colla medesima intensità per tutta la vita. E se anche il dolore non dura sempre uguale e si attutisce col tempo, che sarà degli altri sentimenti? L'amicizia, forse, in date circostanze. Gli affetti di famiglia, sempre, meno dolorose eccezioni" (G. Verga, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, 1971, p. 481).

www.fondazioneverga.it

La consapevolezza del *quid ignotum* connaturato al sentimento d'amore era stata del resto la molla ideale da cui scaturiva la narrazione di *Una peccatrice*, in cui, di fronte allo stupore degli amici per la passione d'amore rivelatasi letale per la contessa, Raimondo Angiolini, amico del narratore, osserva:

> "Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano"[5].

In *Eva* il protagonista Enrico Lanti dice all'amico, che è anche narratore-testimone: "Non cerco di spiegarti codesto mostruoso mistero che chiamasi cuore [...] Ti faccio osservare un fatto"[6]. Più volte i protagonisti discettano sull'oscura fenomenologia delle passioni: Eva constata amaramente che essi hanno preso sul serio il "romanzo del cuore", mentre Enrico, ormai all'epilogo della vicenda, pronuncerà in un lucido delirio gli ultimi, lancinanti interrogativi:

> e l'uomo... l'uomo che sente dentro di sé ancora intatto tutto questo inesplicabile mistero di desiderii, di speranze, di gioie e di dolori, che la malattia non ha né indebolito, né ucciso, l'uomo che lo sente più forte e tumultuoso per quanto più infiacchiscono le sue forze, domanderà a se stesso, come te, cosa sia dunque questa vita, e questa incognita che chiamano *cuore*!... Chi lo può dire?... Nessuno. E se nessuno lo sa, chi può dargli torto o ragione?[7]

Nella prefazione all'*Amante di Gramigna*, Verga affermerà che "il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che sembrano contraddittorî, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel

[5] G. Verga, *Una peccatrice*, in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, vol. I, pp. 444-45. Emblematica la clausola del romanzo, che si salda circolarmente con le parole di Angiolini: "Misteri del cuore!" (p. 549).

[6] G. Verga, *Eva*, ivi, vol. II, p. 139.

[7] Ivi, p. 167. In *Eros* il marchese Alberti cerca "l'x dell'amore" (G. Verga, *Eros*, ivi, vol. II, cap. XXXIX, p. 382).

fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico"[8].

La difficoltà di decifrazione dei meccanismi della schermaglia amorosa ritorna anche nell'*incipit* del *Come, il quando ed il perchè*[9], seppur nella forma ellittica ed arguta dell'inciso, che svela un'ironia sottile e mai abbandonata:

> 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... (p. 201)[10].

* * *

Il come, il quando ed il perchè 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 dell'autore all'inclusione del racconto già nella prima edizione, sulla base di valutazioni non 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 del racconto fosse pressochè 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 perchè*.

[8] G. Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987, p. 91.

[9] Le citazioni sono tratte dall'edizione citata alla nota precedente.

[10] Corsivo nostro.

www.fondazioneverga.it

L'esclusione di questa novella dalla maggior parte dei sondaggi critici sul compatto nucleo tematico e narrativo di *Vita dei campi* è sovente motivata, oltre che da vistose ragioni linguistiche, anche da una diversa gestione della posizione del narratore. È noto che la tematica popolare, con l'assunzione di un punto di vista interno alla realtà rappresentata, determina una conflittualità tra la visione distorta del narratore e l'ideologia dell'autore che, spesso soltanto attraverso la concatenazione dei fatti, esprime dietro le quinte il suo giudizio. È proprio da quest'attrito di orientamenti assiologici che scaturisce quell'ironia ricca di *pathos* che connota l'esplorazione del mondo rusticano. Tuttavia nella rappresentazione degli ambienti altolocati questa dialettica viene progressivamente meno, per una omologazione delle psicologie e di conseguenza del tessuto linguistico, che acquisisce sfumature più labili e sfuggenti: già nella prefazione ai *Malavoglia* Verga aveva notato che con l'allargarsi della scala sociale "il congegno delle passioni [parola tema] va complicandosi: i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le *mezze tinte dei mezzi sentimenti*..."[11]. Il problema della gestione del racconto si raccorda allora al problema della posizione dell'autore, rispetto ad una materia inevitabilmente più soggetta (anche per le implicazioni biografiche) agli estremi dell'adesione pulsionale e della polemica moralistica. L'applicazione del 'metodo' impersonale, seppur teoricamente possibile per la delega della narrazione ad un personaggio interno all'ambiente rappresentato (come nei *Ricordi del capitano d'Arce*), diventa meno incisiva per la scomparsa di quell'artificio dello straniamento che, nel mondo popolare e piccolo-borghese, suggeriva la contrapposizione tra personaggi autentici e personaggi dominati dalla finzione. Tale contrapposizione si sposta adesso dal piano oggettivo a quello soggettivo e psicologico: l'ironia o la *pietas* verghiana dovranno ritrarre l'opposizione tra sentimenti e maschera all'interno dello stesso personaggio[12].

Tranne il caso dei *Ricordi del capitano d'Arce*, in cui l'identificazione

[11] G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p. 4 (corsivi nostri).

[12] Cfr. R. Luperini, *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 113.

tra il personaggio protagonista e il narratore-autore non implica i consueti scarti legati allo scontro (a-dialettico) delle ottiche[13], la novellistica 'mondana' di Verga, da *Certi argomenti* al *Come, il quando ed il perchè*, fino a *Drammi intimi*, si caratterizza per la costante presenza di un narratore esterno che dissimula più o meno scaltramente la propria *intentio* ironica, alternandosi con la prospettiva e la voce di un narratore interno, a sua volta sintonizzato sulle vicende e sui casi di anime raffinate. La struttura sintattica, frequentemente costellata da verbi di percezione (*parere, sembrare*) e da comparative ipotetiche (*come se..., quasi...*), conferisce all'enunciato un tenore pseudo-oggettivo, in cui non è sempre possibile operare una netta distinzione tra il punto di vista di chi racconta e di chi è solo apparentemente estraneo alla vicenda.

Siamo lontani dalla poetica del 'fatto'; ci troviamo anzi in presenza di una sua ritraduzione in chiave intimistica, in quanto l'individuazione del movente interno, non più affidata alle pregnanti metafore del cuore che arricchiscono la scrittura 'verista', viene devoluta ad una gestualità fortemente allusiva, che attraversa paradigmaticamente il narrato. Ciò comporta una

[13] Eccetto la novella d'apertura, dove il narratore di primo grado interviene a rimarcare lo statuto del patto narrativo col lettore, tutto il macrotesto dei *Ricordi del capitano d'Arce* si articola intorno ad un narratore intradiegetico, responsabile del flusso memoriale che accompagna il racconto delle vicende. Per un raffronto intertestuale tra *Il come, il quando ed il perchè* e alcuni testi dei *Ricordi*, cfr. N. Vacante, *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2000, pp. 160-63. Per la studiosa, secondo la quale Verga avrebbe "ripreso in mano *Il come, il quando ed il perchè* negli anni in cui veniva componendo le novelle dei *Ricordi*", le analogie consistono per lo più in "brevi schegge descrittive finalizzate alla raffigurazione e alla 'messa in posa'", oppure in "microtemi", o ancora in "locuzioni fisse che si ritrovano nel discorso di d'Arce". Rientrano in quest'ultima casistica alcune espressioni del gergo mondano come "farle il suo briciolo di corte" (p. 216), che nel testo eponimo dei *Ricordi* diviene "*filaro* anch'io il mio briciolo di corte" (il corsivo è d'autore), peraltro derivante da un precedente "avevo fatto" del testo in rivista (Cfr. G. Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, edizione critica a cura di S. Rapisarda, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1992, p. 3). L'espressione ritorna anche in *Giò ch'è in fondo al bicchiere*: "Così grata a quell'anima buona che venisse a farle un briciolo di corte!" (ivi, p. 64) e appare per la prima volta in *Tigre reale*: "Perciò era ritornato altre volte da lei senza farle un briciolo di corte" (G. Verga, *Tigre reale II*, edizione critica a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993, p. 24). Tali tangenze lessicali, la cui puntuale rispondenza è attestata perfino dal travaglio variantistico del macrotesto mondano, fanno da *pendant* a un'affabulazione estremamente diversificata: lineare e non 'interferita' nel racconto lungo, più aperta e ad intrecci plurimi nei *Ricordi* (cfr. N. Vacante, *L'estremo realismo*..., p. 163).

www.fondazioneverga.it

cospicua riduzione del canonico indiretto libero, visto che l'approccio al sentire ed all'agire del personaggio viene diversamente pensato ed impostato.

Non mancano di certo commenti d'autore sugli atteggiamenti degli attori e sulla loro *performance* (ci sia concessa la metafora teatrale, quanto mai opportuna per questo Verga così diverso dalla sua immagine 'ufficiale'), ma essi, più che rivelare una volontà d'accostamento al travaglio interiore dei personaggi, denunciano, con un'ironia tutt'altro che sommessa o inducibile per differenza di ottica e di ideologia, l'amara impotenza di tradurre le vicende di psicologie 'complesse', sottraendole alla dimensione dell'implicito. Non è casuale che l'intervento dell'autore si manifesti nell'intensificazione dei tratti gestuali, che richiedono pur sempre una collaborazione del lettore per la loro decifrazione e interpretazione. È forse vero che Verga "non sa ancora dare una descrizione 'seria' della propria classe, perché non accetta di farne affiorare la voce interiore in piena libertà"[14].

La nuova misura stilistica, soprattutto nell'ambito di una tematica in cui non può realizzarsi l'artificio della narrazione delegata, è continuamente giocata sul difficile crinale tra *pathos* e ironia, che vengono spesso sapientemente calibrati. L'ironia è più marcata allorché la contraddizione tra essere e apparire diviene predominante.

Simile prospettiva di lettura, pur riagganciata a tutta la produzione 'mondana', sembra pertinente alla collocazione diacronica di un testo 'minore', in virtù della poliedricità rappresentativa insita nella poetica di Verga. Esiste allora una intertestualità tematica, ma anche linguistica, che collega *Il come, il quando ed il perchè* alla produzione sia antecedente che seguente dello scrittore.

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

[14] R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 136.

gentildonna che visita Aci Trezza[15]. 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*)[16].

È la demistificazione della passione e delle leggerezze romantiche da parte di Maria Rinaldi che le permette di ricongiungersi al marito in gravi difficoltà economiche[17], ripristinando una normalità borghese idealmente omologa al 'principio d'ordine' che regna nelle vicende popolari. Più in generale, *Il come, il quando ed il perchè* si inserisce in un filone tematico che attraversa tutta l'opera verghiana, a cominciare 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 vari livelli della scala sociale. A partire da questa prima esperienza novellistica[18] (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".

* * *

[15] Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978², p. 439.

[16] R. Luperini, *Verga...*, p. 44.

[17] Secondo Olga Ragusa "The only serious note [...] concerns the husband's business reverses, which bring him to the brink of suicide (*Verga Milanese's Tales*, New York, S. F. Vanni, 1964, p. 35).

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

www.fondazioneverga.it

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:

> 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[19].

In chiave ironica è condotta la presentazione dei protagonisti; ciò che paradossalmente li accomuna sembra essere proprio una rendita di quarantamila lire, primo e 'positivo' attributo di Polidori, mentre l'agiatezza della donna viene attribuita al marito che "lavorava per dieci". Tale reiterazione di connotati economici nella presentazione dei personaggi del mondo aristocratico-borghese richiama ad esempio la descrizione del marchese Alberti nel capitolo II di *Eros*, al termine del quale, a guisa di controcanto all'"immaginazione vivace, affettuosa, ma inquieta, vagabonda, diremmo nervosa", all'"ingegno più acuto che penetrante, analitico per inquietudine o per debolezza di carattere", si insiste, attraverso le parole indirette dello zio, sulle cospicue rendite poderali del giovane. Ironica è la ripresa del narratore a chiusura del ritratto-digressione: "A Belmonte si aspettava cotesto bel giovanetto, di cui il signor direttore diceva tanto bene, e che aveva trentaduemila lire di rendita". Più avanti, così suona l'*incipit* del capitolo XXV: "Il marchese non era un diplomatico, ma aveva trentaduemila lire di entrata, e il matrimonio fu presto combinato"[20].

Significativamente, in un testo estraneo all'ambientazione popolare

[19] Alla luce di questo commento d'autore si chiarisce la stessa 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 nè seppe come l'avea cercato e perchè" (p. 202).

[20] Le citazioni sono tratte da G. Verga, *Eros*, cit., pp. 269 e 532.

Verga sottolinea ancora una volta l'importanza del motivo economico[21], che si rispecchia nella condizione subalterna del signor Rinaldi, figura quasi totalmente destituita di vita propria (in tutto il racconto gli viene attribuita una sola battuta, per di più consistente in una risposta banale e scontata), ma che ritorna continuamente come 'fantasma' incombente 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 passione[22].

L'insinuarsi del commento del narratore extradiegetico, che fa ironicamente il verso al vacuo cifrario mondano e al patetico dei sentimenti aristocratici, gioca su una particolare tecnica di ripresa lessicale la quale, più che marca sintagmatica, diviene reiterata glossa dell'istanza demiurgica che presiede al racconto. Così viene spiegata, quasi metalinguisticamente (ne fa fede il corsivo), la caduta della "fiera beltà": "Quando si dice *cadere* intendesi che aveva lasciato cadere sul Polidori quel primo sguardo languido, molle, smarrito, che fa tremare le ginocchia al serpente messo in agguato sotto l'albero della seduzione. Le cadute a rotta di collo son rare, e alle volte fanno tremare il serpente" (p. 201). E più avanti: "Polidori – il serpente – notò quella vampa fugace" (p. 202)[23].

Il cedimento della donna viene rappresentato nell'alternanza di

[21] Olga Ragusa, nella sua lettura delle 'costanti' milanesi della narrativa verghiana, definisce il personaggio maschile "the hard-working, unromantic husband, a typical milanese businessman in the silk trade". Per la studiosa l'immagine cittadina presentata è opposta a quella della novella *Primavera*. Mentre in quest'ultima Milano "is the city of its working people, who live from day to day and rejoice in the small pleasures of life", nel *Come, il quando ed il perchè* la città "is the fashionable and brilliant of its upper classes" (op. cit., pp. 35 e 38-39).

[22] Non è un caso che il sintagma "fiera beltà" si trovi in *Eros*, con leggera variazione aggettivale di maggiore letterarietà ("altera beltà"), in riferimento alla contessa Armandi (cfr. G. Verga, *Eros*, cit., cap. X, p. 298). Al cap. XLV, in relazione alla contessa Manfredini, è invece adoperata in indiretto libero l'espressione "superba beltà" (ivi, p. 404). "Fiera beltà" appare inoltre all'inizio del cap. XIV del *Marito di Elena* (G. Verga, *Il marito di Elena*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. III, p. 115).

[23] Un procedimento analogo di interferenza autoriale è in *Eros*: "Ad un tratto, guardando alla sfuggita Velleda con cert'occhi da spiritato, ei scappò a dire fuor di proposito: "Ebbene?" un *ebbene* che avrebbe stuonato orribilmente nella conversazione generale, se in quel momento tutti non fossero stati distratti da una discussione abbastanza calorosa" (G. Verga, *Eros*, cit., cap. XVI, pp. 311-12).

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 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. 201-202).

Il carattere dell'amante si chiarisce progressivamente nel corso della vicenda, già a partire dalla scena del ballo (pp. 202-203), 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" (p. 203).

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")[24], con soluzioni stilisticamente prossime a quelle del *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

[24] Con 6 occorrenze all'interno del racconto, l'avverbio in questione, nel *corpus* verghiano, è superato in termini di frequenza assoluta soltanto dalle 7 complessive di *Eros*. Per l'espressività antifrastica connessa ai lemmi avverbiali, si legga il seguente brano: "Polidori s'inchinò profondamente e la lasciò passare, raggiante e commossa, al braccio del marito" (p. 203). In tale contesto, la coreferenzialità semantica del binomio "raggiante e commossa" sottolinea l'ironica iperletterarietà della 'prosaica' situazione mondana. Per un'interpretazione semantica dell'avverbio modale nel *Mastro-don Gesualdo*, cfr. G. Cavallini, *Sull'uso espressivo dell'avverbio in* -mente *in alcuni episodi del Mastro-don Gesualdo*, in *Verga Tozzi Biamonti*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 61-74.

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 paesaggio.

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 scappata sentimentale di Maria Rinaldi trova certi riscontri nell'idillio di Elena con l'artista-poeta Cataldi (che adombra la *fictio* del "romanzetto" o "romanzo"; cfr. pp. 224-25), anch'esso contrassegnato dalla fugace illusione creata dalla letteratura: "Ella viveva troppo in quell'atmosfera artificiale delle sue letture romanzesche"[25].

Una vena flaubertiana abbastanza pronunciata è insita nello sguardo di Maria sulla natura, luogo di proiezione di un'indefettibile 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 *coupé*, 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, nè 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. 203-204).

> Camminava a capo chino, ascoltando lo stridere della sabbia sotto i suoi stivalini, senza guardare dinanzi a sè. Di tanto in tanto si metteva il fazzoletto ala bocca; per riprender fiato, quasi il suo cuore divorasse

[25] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., cap. XII, p. 104.

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. La frequenza degli avverbi in *-mente* nel secondo brano riportato è sintonizzata su una dilatazione psicologica e descrittiva che accompagna la deteriore fenomenologia romantica dell'amore, oggetto di una demistificazione operata dagli stessi personaggi. Si badi a questa particolare area semantica dell'ironia, che aduggia un patto narrativo tra autore e lettore implicito attraverso la mediazione di narratore e personaggio.

Il rapporto personaggio-paesaggio si mescola ironicamente alla descrizione dell'astuzia sentimentale di Polidori (cui è riferita più avanti, ma come variante espunta, l'espressione "scienza mondana", sintagma-chiave *in absentia* del racconto e controcanto polemico della "scienza della vita" del marchese Alberti), in netto 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[26]:

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).	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 (p. 326).
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).	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 (p. 326).
...la luna si posava dolcemente sul lago e le accarezzava le mani bianche (p. 215).	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 (p. 328).

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 sempre alla luna), emerge un'attitudine onirica alimentata dalla letteratura, che assurge a "tramite soggettivo di un'illusione"[27], 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

[26] Per il *Mastro-don Gesualdo* si cita dall'edizione a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992.

[27] G. Mazzacurati, ivi, *ad loc.*

passione avviene ben presto, nel corso di un drammatico dialogo dove la gestualità degli occhi e delle mani integra la concitazione delle battute:

> – 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.
> 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 (lo stesso con il quale viene ritrattisticamente presentato il personaggio confidente) in cui l'ironia linguistica insiste fino al *calembour* sulla variazione della metafora ornitologica dell'*incipit*:

> Che talismano possedeva dunque quel Polidori per ecclissare un uomo come il marchese Gandolfi nel cuore di una donna bella, intelligente e corteggiata come l'Erminia? Certe cose non si sanno spiegare. [...]
> 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, perché quel Polidori sembrava impastarlo e rimpastarlo a suo grado con un'abilità diabolica (pp. 211-12).

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

> Maria rabbrividiva 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, rivelata 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 rassegno 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).

In un testo che appartiene al novero di quelli 'milanesi' (si pensi a riferimenti toponomastici come i "Giardini", situati lungo i Bastioni di Porta Venezia, mentre con Villa d'Este ci spostiamo a Cernobbio nel Comasco)[28], la metafora dell'aria "da respirare in alto" ricorda un'analoga immagine confidenzialmente offerta da Verga a Capuana, artisti e letterati entrambi alla ricerca dell'ispirazione, nel contesto di quel tema dell'aspirazione al sogno che, oltre ad essere una costante della narrativa romanzesca precedente ai *Malavoglia*, rivela suggestive ascendenze biografiche. Non è casuale, in questa segreta filigrana di tessere lessicali tra narrativa e scrittura epistolare, il fatto che nel carteggio Milano sia spesso connotata con metafore di vastità e con il linguaggio della fantasticheria e della seduzione (anche se irrinunciabile rimane il diaframma ironico)[29].

La natura intimamente contrastata di Maria è tutta nell'ossimoro "estasi angosciosa" (p. 221); 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':

[28] Cfr. le note di G. Tellini a G. Verga, *Le novelle*, cit., pp. 259 e 265.

[29] "Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermieri di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sè e con gli altri, se vuoi pur così. Tutto quello che senti ribollire dentro di te irromperà improvviso, vigoroso, fecondo appena sarai in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti [...] Quel [sic] Milano che tu ti sei immaginato sarà sempre inferiore alla realtà, non perchè tu non abbia immaginazione tanto fervida da fantasticare una Babilonia più Babilonia della vera, ma perchè ho provato su di me che non arriveremo mai ad accostarci alla realtà di certe piccole cose che ci fanno piccini alla lor volta, e ci danno forze da giganti. Io immagino te, venuto improvvisamente dalla quiete tranquilla della nostra Sicilia, te artista, poeta, nutto, impressionabile, nervoso come me, a sentirti penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti, dall'attività degli altri, dalla pubblicità qualche volta clamorosa, petteggola, irosa, dagli occhi delle belle donne, dai facili amori, o dalle attrattive pudiche" (lettera del 13-3-1874, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 30).

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 schermo 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"[30].

Una delle costanti semantiche più rappresentate nel personaggio di Maria è data appunto dalla dimensione ironico-motteggiatrice, che potrebbe farne, a guida di 'Ntoni Malavoglia, una sorta di "personaggio commutatore", "spia della presenza nel testo dell'autore"[31]. L'intensificazione dei lessemi che le si riferiscono anche indirettamente ("affermò Erminia senza rilevare l'ironia della risposta" [p. 224]; "un'ombra d'ironia le tornò sul viso" [p. 226]; il "sorrisetto ironico", l'"intonazione pungente" [*ibidem*]) indica come la finzione, pienamente introiettata, divenga strumento operativo ed esercizio ideologico.

L'abbandono al sogno, con la partenza da Villa d'Este (stessa ambientazione del frammento *La commedia dell'amore*)[32], è rivelato ancora

[30] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., cap. VII, p. 89.

[31] P. M. Sipala, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron, 1992 (II ed. ampliata), p. 10.

[32] Si tratta di una serie di frammenti (pubblicati in G. Verga, *Prose d'amore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella, 1983, pp. 145-164; nuova edizione riveduta e aggiornata, *Verga e il teatro europeo*, 1992) 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*"

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. Sommessa spia gestuale di ciò potrebbe essere quella "ruga impercettibile fra le sopracciglia" che inscrive un'ombra di disillusione sulla stessa luminosa esistenza da *viveur*, ma che rammenta, al di là di un contatto intertestuale assai prossimo con i *Ricordi del capitano d'Arce* ("la ruga impercettibile e quasi nascosta fra le ciglia" di Alvise Casalengo)[33], ben più illustri storie semantiche di fronti corrugate: prima che quella di Isabella Trao, marca indelebile dell'alterità di fronte al richiamo paterno di appartenenza familiare (la sua ruga è in *climax* dapprima "sottile", poi "sempre fissa", infine "ostinata")[34], è quella di Elena[35] a costituire l'archetipo di tale segno irrisarcibile di una diversità di mondi affettivi e ideali.

(Lettera a Paolina 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 perchè*). 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 fra 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 al 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 disparate.

[33] G. Verga, *Carmen*, in *I ricordi del capitano d'Arce*, cit., p. 44. Cfr. N. Vacante, *L'estremo realismo...*, p. 163.

[34] Per un'indagine di «estetica della segnatura», con precipuo riferimento al *Mastro-don Gesualdo*, cfr. F. De Cristofaro, *Le segnature dei corpi. Effetti di reale e paradigmi fisiognomici in Verga*, in «Intersezioni», XX, 1, 2000, pp. 87-112 (per Isabella v. il par. 2, «Letture di una ruga», pp. 95-102).

[35] Le occorrenze relative alla figura di Elena sono concentrate entrambe nel cap. VI: "nella ruga che si disegnava rapidamente tra le sue sopracciglia"; "Cesare non scorgeva quella ruga sottile e fuggevole che si disegnava in mezzo alle sopracciglia di lei" (G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., pp. 51-2).

* * *

Anche se è privo di una doppia redazione, come le altre novelle di *Vita dei campi*, *Il come, il quando ed il perchè* presenta una vicenda filologica ed editoriale assai complessa, ma esemplificativa del tormentato percorso che porta Verga alla pubblicazione delle sue opere[36].

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 perchè*, 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 il perchè*[37].

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 pel volume di *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 perchè*, il quale però naturalmente

---

[36] Una puntuale ricostruzione si deve a G. Tellini, *Una stampa sconosciuta*, in «Studi italiani», I, 1, 1989, pp. 149-161, poi in *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 219-34; cfr. pure C. Riccardi, *Introduzione* all'edizione critica, cit.

[37] Cfr. G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1980, pp. 48-49.

www.fondazioneverga.it

testerebbe di vostra proprietà[38].

Treves accettò la proposta di Verga, impegnandosi a pubblicare separatamente la novella in un "fascicoletto di 50 pagine o 60"[39]. 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 *princeps*, 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 perchè*, e se occorrono altre correzioni alle prove, giacché non le ho corrette che una sola volta; se no dateci un'occhiata voi, vi prego[40].

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 rusticane*. Le motivazioni di Verga erano basate su un'idea di organicità tematica delle altre novelle, rispetto alle quali *Il come, il quando ed il perchè* "stuonano orribilmente"[41]. Del resto nelle intenzioni dello stesso Treves la novella doveva avere una collocazione assolutamente marginale, se egli poteva scrivere a Verga:

[38] Lettera del 19-7-1880; ivi, p. 48.
[39] Lettera di E. Treves del 17-7-1880; ivi, pp. 49-50.
[40] Lettera a E. Treves dell'8-9-1880; ivi, p. 52.
[41] Lettera del 10-4-1881; ivi, p. 54.

> 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 edizione; quel *Come* nessuno lo guarderà, e basta ad ingrossare il volume[42].

La novella trovò ospitalità anche nell'edizione del 1892 (non più *Vita dei campi*, ma *Cavalleria rusticana ed altre novelle*)[43], 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 perchè* era stato pubblicato in sette appendici nel quotidiano milanese "Il Pungolo" (dal 20-21 settembre al 30 settembre-1 ottobre 1879)[44], 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'autore[45].

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 perchè* doveva entrare a far parte del nucleo 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: Fantasticheria / Rosso Malpelo / Il come, il quando ed il perchè [per un totale di righe] 2143

[42] Lettera del 10-4-1881; *ibidem*.
[43] La diversa disposizione dei testi rispondeva al successo maturato con la trasposizione scenica di *Cavalleria rusticana*.
[44] 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*.
[45] G. Tellini, *L'invenzione...*, p. 226.

www.fondazioneverga.it

Ne mancano ancora righe 2257[46].

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 perchè* nelle intenzioni di Verga sarebbe stato inserito in *Primavera*.

Esaminando la trafila 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.[47]

Non è trascurabile la presenza della redazione in rivista, che rappresenta la vera *editio princeps* della novella (prima dell'approdo alla stampa Treves), 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 apparato[48].

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 e interpuntivo, in cui prevalgono "intenti di carattere non trasformativo ma esplicativo [...] o parcamente aggiuntivo"[49]. Queste varianti rivelano la

[46] Il preventivo è riportato dalla Riccardi (*Introduzione* all'edizione critica, cit., p. XXVIII).

[47] Non si capisce allora perchè 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* cit., p. LXXXV).

[48] Una lettura anche solo cursoria dell'appararato dimostrerebbe in effetti la difficoltà nel creare la corrispondenza fra porzioni di testo troppo eterogenee dal punto di vista non tanto stilistico ma tematico-contenutistico.

[49] G. Tellini, *L'invenzione*..., p. 250. 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 finale. Verranno per lo più trascurate le varianti interpuntive di *P*, nonchè alcune di quelle lessicali, quando esse non apportino un significativo mutamento semantico al contesto.

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 incorruttibilmente* → *solcava finamente*; *tuono* → *suono*), che talvolta vengono preferite a quelle 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 lagrima 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 sentirmeli* [i giorni terribili] *ancora dentro il petto, quando mi tornano in mente* → *mi par di sentirmeli ancora dentro il petto, come un gruppo nero*. Anche qui non mancano casi di 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* dimostra come l'intensificazione semantica del linguaggio dell'interiorità sia 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 perchè* l'oscillazione del processo correttorio 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	*Tr*
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 inco-	Polidori si godeva quarantamila lire di entrata, e una pessima riputazione di cattivo soggetto, la signora Rinaldi era una donnina vaporosa e leggiadra, e

A	*Tr*
stante colle donne, la signora Vicinetti era una donnina elegante, e suo marito il quale s'arrabbattava 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, dinanzi alla fiera beltà.	aveva 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, più 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 Polidori[50]:

A	*Tr*
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 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.	Non c'era nemmen 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 mai costui? Finalmente lo scorse (lo si vide **P**) 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).

[50] I puntini di sospensione dentro parentesi quadra indicano che si tratta 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, *Introduzione* all'edizione critica, cit.).

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 loro assenza in *A* contribuisce ad amalgamare narrazione e discorso diretto o indiretto libero (dinamica correttoria assai frequente)[51].

Del resto, la tendenza alla concentrazione semantica è una costante delle correzioni verghiane, conforme all'intento dello scrittore, professato in una nota lettera al Cameroni, di far vedere il personaggio "da dieci parole e dal modo di soffiarsi il naso"[52].

Scarne ed estremamente ridotte sono in *A* le parti dialogiche, 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	*Tr*
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	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!...

[51] Altro esempio di esplicitazione della motivazione dei gesti poi soppressa nella stampa:

A	*Tr*
Di tanto in tanto un brivido la faceva stringere nelle spalle, ella avea freddo per la stanchezza del ballo quasi le avesse lasciato una grande stanchezza.	Di tanto in tanto un brivido la faceva stringere nelle spalle, un brivido di stanchezza o di freddo (p. 204).

[52] Lettera del 19-3-1881, in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 107-109.

www.fondazioneverga.it

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 fibbre. 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.

– 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 palpitante con uno sguardo assetato", quest'ultima variante dotta dello stereotipo *mangiare con gli occhi*), intersecato con la maggiore drammatizzazione del dialogo, determina una più marcata teatralizzazione della schermaglia amorosa, rendendo la scrittura più proclive ad una trasposizione in chiave scenica, giusta quella vocazione teatrale insita nella narrativa verghiana. L'inserzione di battute dialogiche ristabilisce in effetti un equilibrio fra 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'avea vista, e chiacchierava 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 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 (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 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 [...] sem-

brava 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	*Tr*
Ella non ci aveva mai pensato che la sua Erminia era una delle più belle signore della società, elegante, spiritosa, gran donna: marchesa per sopramercato.	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; così noncurante degli omaggi a cui era avvezza naturalmente – e marchesa per sopramercato - (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 sopramercato") dà aggio ad una visione dinamica (da moderna vamp) della donna.

Un procedimento di revisione opposto si trova poco più oltre:

A	*Tr*
Se non fosse stato un tasto tanto delicato, ella l'avrebbe fatto suonare all'orecchio della sua amica, e le avrebbe fatto ascoltare che tuono falso rendeva.	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, in molti casi la dinamica testuale tende ad intensificare il dialogo e il discorso indiretto libero, focalizzando sempre più la narrazione nell'ottica del singolo personaggio:

A	*Tr*
Ella si sforzava di non farle scorgere la pena che ciò le arrecava, ma a sua insaputa diventava fredda, pintigliosa, 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 ecclissare il marchese Vicinetti nel cuore di una donna bella, intelligente e corteggiata come Erminia?	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!... eppoi era di quelli che sanno consolarsi. Ma Erminia aveva 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 ecclissare un uomo come il marchese Gandolfi nel cuore di una donna bella, intelligente e corteggiata come l'Erminia? Certe cose non si sanno spiegare (spiegare! **P**) (p. 211).

La caratterizzazione psicologica della protagonista viene più approfondita in *A*, mettendone in luce l'indole disincantata, anche attraverso studiate sequenze lessicali (d'immancabile matrice ironica)[53].

Vale la pena di seguire il travagliato percorso 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

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

A	*Tr*
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 andata al suo solito pellegrinaggio mattutino dell'ippocastano. Ella lo guardò negli occhi e non vi rispondeva. Ei non insistè, 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.	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, giacchè parlandole 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 *Giardini Elisi*. – Ella lo guardò negli occhi senza mai rispondere. Ei non insistette altro. Erminia si era messo 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).

fantasticante nel magico silenzio di un paesaggio che acquista connotazioni paniche[54]:

A^2

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

A^3

Era diventata fantastica, melanconica. Lo specchio del lago riverberava tutte le sfumature 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

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 sè, 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[55], o quando il tramonto vi spirava tristamente con vaghe striscie d'amaranto; frapponeva la tenda fra sè e i barcaiuoli, 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[56]. 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 *Champs Elisi*, quando la luna si posava dolcemente sul lago e le accarezzava le piani bianche, o quando le finestre del salone stampavano nel buio (tagliavano il buio **P**) del viale larghi (con larghi **P**) quadrati di luce fredda[57], e la musica del salone faceva vagare arcane fantasie, sotto le grandi ombre silenziose ed addormentate (pp. 213-15).

Macroscopica la distanza fra 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: ella "godeva a sentirsi cullata dall'abisso", "le piaceva sprofondare il suo sguardo nel buio interminato", "lo scricchiolare della sabbia [...] le susurrava 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

[54] Date le fittissime correzioni dell'autografo, si segnalano con un numero ad esponente le varie stratificazioni variantistiche di *A*. Di A^2 si riporta solo la *facies* definitiva (contrassegnata in apparato da una variante preceduta da **), mentre A^1 viene trascurato per la quasi totale illeggibilità.

[55] "Ma quelle stelle che luccicavano come spade li passavano da parte a parte"; "le stelle penetravano dal tetto come spade, quasi fosse all'aperto" (G. Verga, *Storia dell'asino di San Giuseppe*, in *Le novelle*, cit., vol. I, p. 484-85).

[56] "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 podere, di cui i confini sembravano allargarsi indefinitamente nelle tenebre, sino al lumicino lontano che tremolava in fondo la valle, nel vasto caseggiato del burone" (G. Verga, *Il marito di Elena*, in *Tutti i romanzi*, cit., cap. V, p. 57).

[57] "Alcune finestre dell'albergo disegnavano qua e là sulla facciata bruna dei quadrati luminosi" (G. Verga, *Tigre reale II*, cit., cap. XII, p. 90).

Verga giovanile aveva saputo raggiungere. Alla prevalenza di una struttura mimetica nella terza redazione succedono una totale diegeticità e un linguaggio più pregno di risonanze emotive.

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 sè. – 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 dall'udire il suo nome. Polidori chinò dinanzi a lei, umile, tenero, innamorato, le diceva:

– Come siete bella! (bella Maria! **P**) 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 sè stessa, e ripeteva quasi macchinalmente (fuori di sè **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 seguitava 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 rassegno 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! ripetè 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. 218-19)[58].

---

[58] 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.

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

www.fondazioneverga.it

* * *

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 Verga parla appunto di "scienza del cuore umano" e di "studio dell'uomo interiore". Vedere quindi degli iati o delle fratture tematico-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-scapigliati 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*.

Una raccolta 'ibrida' come *Drammi intimi* (1884) ci permette di entrare nel segreto laboratorio 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'incompiutezza 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 la stessa collocazione del *Come, il quando ed il perchè* 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 della realtà sociale, sia per la forza dissacrante che lo *struggle for life* esercita anche 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.

---

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).

STEFANIA STEFANELLI

TESTO NARRATIVO E TESTO VISIVO IN *VITA DEI CAMPI* 1897 *

1. Qualche antefatto

Come si sa, l'edizione Treves di *Vita dei campi* del 1897 venne illustrata da Arnaldo Ferraguti con nove tavole a colori, cinquantotto illustrazioni in bianco e nero più il frontespizio e la copertina. Questo imponente corredo iconografico era stato preceduto dalla illustrazione con tavole a colori dello stesso Ferraguti di tre delle novelle comprese nella raccolta, *Jeli il pastore*, *Fantasticheria*, *Nedda*, pubblicate nel "Numero Unico di Natale e Capodanno 1893" della «Illustrazione Italiana»[1], tavole che poi sarebbero confluite, insieme alle altre, nel successivo volume Treves. Per comprendere meglio le relazioni esistenti tra testo letterario e testo figurativo sarà utile ripercorrere gli antefatti che condussero all'edizione Treves e i rapporti che intercorsero tra lo scrittore e l'illustratore.

Testimonianze in tal senso preziose sono contenute sia nella corrispondenza di Verga che in quella di Ferraguti e nelle lettere che intercorsero tra i due[2]. Il primo accenno a un progetto di illustrazione di *Vita dei campi* risale al 1891:

---

* Il testo di questo articolo è stato anticipato negli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. V, 2, Pisa, 2000, pp. 579-600.

[1] XX, n. 52, 24 Dicembre 1893.

[2] Tali testimonianze epistolari sono contenute in G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore, 1986.

Arnaldo Ferraguti a G.V.
Milano, via Bagutta 6, 16 dicembre 1891

E' da vario tempo che ho intenzione di portare la mia Arte illustrativa in un campo più affine alla mia pittura o meglio alle mie tendenze pittoriche. Ella a Pallanza, ha avuto causa, benchè a traverso a dei semplici abbozzi, di osservare quali siano tali mie tendenze!

Non è l'*Oceano* nè *Cuore*, il mio campo! Ma dovetti sottostare al desiderio dei miei editori! E d'altra parte mi lusingava anche il nome e la simpatia vivissima ch'io avevo per lo scrittore!

Ho letta, riletta, studiata ed *ammirata* pazzamente la sua *Vita dei campi*. Quelle novelle sono i soggetti *miei*, i loro episodi sono le mie concezioni. Infine il suo libro è proprio quello ch'io cerco!

Le dirò dunque in tutta confidenza che ne parlai giorni sono a Giuseppe (noti però che non è la prima volta!) e Giuseppe non si mostrò alieno dall'affidarmi tale incarico, anzi mi disse che ne avrebbe parlato a lei. Io anticipo la domanda per mio conto, ricordando che qualcuno mi disse, non amare lei la illustrazione delle sue opere!

Io sono sicuro che Ella avrebbe aborrito che Bonamore, Amato o simili avessero (diciamolo) profanate le sue pagine, ma qualche cosa mi dice, nell'animo, che ella non avrebbe le stesse idee per me!

Ho intenzione dunque di fare una grande edizione, con 60 o 70 composizioni scelte, magari insieme, dai momenti più salienti delle novelle, nonchè un certo numero d'intercalati. Tutto questo, riprodotto *non* in incisione in legno, ma in *foto-incisione*, e possibilmente scegliendo gli originali più adatti, colorirli con tre o quattro lievissime tinte. S'Ella ha visto i *Récits de guerre* di Halévy illustrati da Marchetti, avrà una idea del tipo della edizione.[3]

La prima impressione che si ricava da questa lettera riguarda l'abilità persuasiva messa in atto da Ferraguti per ottenere da Verga l'assenso a lavorare alle illustrazioni del suo libro; di più: il pittore pare voglia addirittura coinvolgere lo scrittore nel suo progetto, per farlo collaborare all'ideazione delle immagini, come poi effettivamente avverrà, almeno nei limiti consentiti dall'abituale riservatezza di Verga. Forse inconsapevolmente, la lettera contiene una neppure tanto nascosta struttura persuasiva basata sul presentare *Vita dei campi* come un libro che si distacca nettamente dal panorama

[3] G. Raya, *Verga*..., p. 118. La lettera è riprodotta per intero anche nell'*Appendice* a G.P. Marchi, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 78-79.

letterario coevo, del quale Ferraguti aveva saggiato come illustratore sia la narrativa deamicisiana sia quella di Cordelia[4]; parallelamente, l'artista presenta le proprie qualità di illustratore come nettamente superiori rispetto a quelle dei suoi colleghi della «Illustrazione Italiana» (e ne fanno le spese Antonio Bonamore e Gennaro Amato[5]): appare così inevitabile l'incontro tra due esperienze estetiche decisamente superiori alla media. Infine, l'accenno alla volontà di adottare una tecnica allora innovativa, la foto-incisione[6], e un modello di statura europea, il Marchetti illustratore in Francia di Halévy[7]. Non abbiamo ragioni per dubitare della sincerità dell'ammirazione che Ferraguti manifesta a Verga; e d'altra parte, la sua appartenenza alla famiglia Treves (nel 1891 aveva sposato Olga, figlia di Michele, il maggiore dei fratelli), oltreché la sua collaborazione con l'azienda del suocero, lo poneva in una posizione privilegiata per avere tutte le informazioni che "giravano" in ambiente milanese sulle quotazioni letterarie degli scrittori.

Per Verga, quella proposta da Ferraguti non sarebbe stata la prima esperienza di illustrazione delle proprie opere[8]; dunque non suona soltanto

[4] Sull'attività di Ferraguti illustratore di De Amicis e Cordelia, vedi A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 114-109 e P. Paolorisso, *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figure dal 15° al 20° secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988, p. 190.

[5] Su Gennaro Amato, che tra l'altro aveva illustrato la novella verghiana *Il tramonto di Venere*, vedi P. Paolorisso, *Storia*..., p. 187 e G.P. Marchi, *Le bellezze*..., pp. 42 e 106.

[6] Sul contributo dato dalla fotografia all'illustrazione, sia sotto il profilo formale, che sotto l'aspetto delle tecniche, vedi P. Paolorisso, *Storia*..., pp. 144-150.

[7] Ludovico Marchetti (1853-1909), pittore italiano stabilitosi in Francia, si conquistò il successo a livello europeo per i suoi quadri storici e di battaglie; fu anche grafico molto apprezzato. Ludovic Halévy (1834-1908), in gioventù librettista delle operette di Offenbach, scrisse racconti e romanzi, tra i quali alcuni riguardanti i ricordi della guerra del '70, entrò a far parte dell'Académie Française. Il tema della battaglia e le relazioni tra il suo svolgimento a livello figurativo in Fattori e a livello letterario in Verga viene accennato in G.P. Marchi, *Giovanni Verga "pittor di battaglie"*, in A. Franceschini (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1988, pp. 904-906.

[8] Ricordiamo sinteticamente le opere verghiane fino a quel momento illustrate: *Novelle rusticane*, Torino, Casanova, 1882, illustrate da Alfredo Montalti; *Drammi intimi*, Roma, Sommaruga, 1884, con copertina di Aristide Sartorio; *Cavalleria rusticana*, Torino, Casanova, 1884, illustrata da Edoardo Calandra; *Il tramonto di Venere*, "Numero unico di Natale e Capodanno" della «Illustrazione italiana» 1892, illustrato da Gennaro Amato. Su tutta questa materia, cfr. G.A. Marchi, *Le bellezze*..., *passim*.

www.fondazioneverga.it

come una forma di cortesia il ritenere da parte del pittore che Verga non ami "la illustrazione delle sue opere". Tra le precedenti esperienze, non soddisfacente per lo scrittore doveva essere stata la collaborazione con Montalti[9], mediocre pittore al quale l'amicizia di Camillo Boito procurò, anche in considerazione di una vita sfortunata, un contratto come illustratore per l'editore Ricordi. Scelto dall'editore Casanova per illustrare le *Novelle rusticane*, il gusto alla Gonin di Montalti, esteriormente colpito dalle più varie fonti culturali e letterarie, non si lega alla ricerca che lo scrittore conduceva in quel periodo. Scrivendo a Capuana che intendeva recensire l'opera, Verga dirà: "Se parli delle mie novelle, ti prego di trattarmi bene il Montalti, che ha fatto miracoli, per uno che deve far a indovinare il paesaggio (...). Non parlare di stonatura, ti supplico"[10]. Estranea all'ideologia verghiana anche la copertina di *Drammi intimi*, eseguita da un Sartorio[11] tutto interno al clima decadente-fastoso di area romana così congeniale invece a D'Annunzio. Forse Calandra[12], pittore poi scrittore vicino alla Scapigliatura piemontese, con il suo "stile da galantuomo", come disse Croce, con un segno "secco, diffidentemente, quasi disperatamente secco", secondo la definizione di Contini, riuscì più degli altri ad avvicinarsi alla drammaticità essenziale di *Cavalleria rusticana*.

Non pare tuttavia che Verga fosse pregiudizialmente contrario alla pratica del libro illustrato, anzi, da una lettera del 1888 all'editore Casanova si può dedurre che, quando ricevé l'offerta di Ferraguti, già da tempo lo scrittore accarezzava l'idea di fare un'edizione illustrata anche di *Vita dei campi*:

[9] Alfredo Montalti (1858-1928) studiò all'Accademia Albertina di Torino e all'Accademia di Venezia. Come pittore si specializzò in studi dal vero, sia di paesaggio che di figura. La malattia lo costrinse a rallentare la sua attività e a limitarsi al lavoro di illustratore. Lettere di Montalti a Verga sono pubblicate in G. Finocchiaro Chimirri, *Giovanni Verga e le arti*, in A. Franciscetti, *Letteratura italiana*..., pp. 894-895 e in G.P. Marchi, *Le bellezze*..., pp. 67-78. Per la riproduzione di alcune illustrazioni di Montalti a Verga, ivi, pp. 91-95.

[10] G.P. Marchi, *Le bellezze*..., p. 34.

[11] Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) aderì nel 1892 al gruppo "In arte libertas", illustrò *Isotta Guttadauro* di D'Annunzio e decorò la Camera dei deputati a Montecitorio. Per l'illustrazione di *Drammi intimi*, cfr. ivi, p. 96.

[12] Edoardo Calandra (1852-1911), noto come scrittore, evocò nei suoi romanzi e nei suoi racconti le atmosfere del Piemonte settecentesco. Per le sue illustrazioni a *Cavalleria rusticana*, cfr. ivi, pp. 98-105.

> Sarei stato contento di pubblicare con lei un'edizione illustrata della *Vita dei campi*, da far riscontro alle novelle rusticane, ma Treves ne ha ancora un gran numero di copie, e da quanto mi disse Lei vedo che anche la vendita delle Novelle non è stata in proporzione dei sacrifici che dovette fare per la pubblicazione illustrata.[13]

Ma chi era Arnaldo Ferraguti? Nato a Ferrara nel 1862, venne avviato agli studi scientifici a Napoli, ma riuscì a farsi scacciare dalla scuola, che non amava, per aver disegnato, quasi sotto al naso di un professore borbonico, il profilo di Garibaldi; così poté iscriversi all'Accademia dove studiò con Domenico Morelli[14]. Nel 1893 espose a Brera il suo dipinto *Alla vanga*. Successivamente prese parte alla Mostra Nazionale di Belle Arti a Roma e espose anche a Dresda, a Monaco e a Vienna. Alla Terza Esposizione Internazionale di Venezia del 1899 espose sei pastelli colorati dal titolo *In città* e *Al mare*, e fu in questa occasione che Vittorio Pica gli rimproverò di farsi condizionare troppo dalla fotografia, passione che d'altra parte lo avvicinava a Michetti[15], oltre che a Verga e Capuana. Nella sua attività di illustratore della «Illustrazione Italiana», Ferraguti si distinse dai suoi colleghi perché le sue immagini erano in genere disegni dal vero, mentre la tecnica usuale era quella di ricopiare fedelmente da fotografie[16].

Per illustrare *Vita dei campi* l'artista intraprese un viaggio in Sicilia, a Catania, anche questa volta per osservare dal vero i paesaggi e i tipi che avrebbe dovuto riprodurre, sempre richiedendo i consigli dello scrittore, che deve avere collaborato[17]:

[13] G. Verga, *Vita dei campi*, a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. XXXVIII.

[14] Domenico Morelli (1826-1901) studiò all'Accademia di Napoli, viaggiò in Italia e in Europa e soggiornò a Parigi. Approdò a una pittura veloce, a macchia, a pennellate sfuggenti che gli valse fama internazionale.

[15] Francesco Paolo Michetti (1851-1929) fu allievo a Napoli di Morelli. Fu pittore che ritrasse aspetti della sua terra, l'Abruzzo, con intonazioni folkloriche e elegiache. Il dipinto *Il voto* gli valse ampia notorietà. Successivamente si dedicò all'attività fotografica, sempre su soggetti legati alla sua terra d'origine.

[16] Per ulteriori notizie su Ferraguti, cfr. A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, Casa Editrice Artisti d'Italia S.A., 1934, voce Ferraguti, Arnaldo; A. Fiori, *Guardare le figure*..., pp. 112-113; P. Paliotino, *Storia*..., p. 190; G.P. Marchi, *Le bellezze*..., pp. 42-43.

[17] Ne parla G.P. Marchi, *Le bellezze*..., pp. 46-48.

Arnaldo Ferraguti a G.V.
Pallanza, 5 luglio 1892
Le sarei grato ora se volesse mandarmi un itinerario del viaggio che a suo avviso mi sarebbe utile fare per studiare meglio i miei tipi.

Arnaldo Ferraguti a G.V.
2 novembre 1892
Oggi o domattina partirò per Vizzini e paesi limitrofi, seguendo le norme da lei datemi. Qui, da Catania, ho fatto due gite ad Aci Trezza, ed ho raccolto il materiale per diverse illustrazioni.
Che strani ed originali paesi! E che cielo e che vegetazione! La mia passione è divenuta la pianta del fico d'India, e ne ho schizzate e fotografate un vero bosco! Conto di servirmene, benchè in giusta misura, con molta efficacia.[18]

Effettivamente, la pianta del fico d'India deve avere molto impressionato la sensibilità artistica di Ferraguti, perché compare spesso nelle illustrazioni del libro; oltre a ciò, qualche anno più tardi, il pittore si rivolgeva a Verga, ormai a Catania, per farsene spedire qualche piantina per la sua villa di Pallanza: cosa che lo scrittore fece, accludendo anche le istruzioni per l'uso. La tensione realistica di Ferraguti non si fermava d'altronde ai paesaggi *en plen air*, com'era consueto nella pittura del suo tempo, ma investiva anche gli interni in una attenzione che ha del documentaristico:

Arnaldo Ferraguti a G.V.
Pallanza, 3 marzo 1893
Ha tentato delle prove fotografiche? Vorrà tentarne? Se si, rammenti di fare per me degli *interni* e qualche bel *dettaglio* di fichi d'India!

Arnaldo Ferraguti a G. V.
Pallanza, 4 aprile 1893
Eccole la nota che mi chiede, e le sarò grato se vorrà collaborare anche lei al mio materiale artistico. Avrei, per esempio, assai caro che lei mi facesse l'interno di un molino da ulive (a Vizzini ce ne sono due superbi che vidi con suo fratello).[19]

[18] G. Raya, *Verga e i Treves*..., pp. 125 e 126.
[19] Ivi, pp. 132 e 133.

Gli esiti iconici del viaggio e degli studi dal vero non si fanno attendere: nel 1893 viene pubblicata sulla «Illustrazione Italiana» una tavola in bianco e nero a piena pagina composta dall'accostamento di alcuni disegni di particolari, quasi a costituire una sorta di fotomontaggio *ante litteram* di istantanee siciliane. E se l'interno del "molino da olive" si ritrova nella illustrazione che raffigura l'incontro tra la Lupa e Nanni per concordare il matrimonio di questo con Maricchia (p. 33)[20], il fico d'India, così ampiamente e rigogliosamente rappresentato nella tavola della «Illustrazione Italiana», fa da sfondo almeno in due illustrazioni a colori, quella che precede *Cavalleria rusticana* e quella di *Guerra di santi*. Quanto poi allo studio dell'arco sormontante una porta in legno, questo viene riprodotto pressoché identico nella figura che rappresenta l'incontro tra Nedda e lo zio Giovanni sulla porta di casa (p. 73).

2. Alla ricerca di un linguaggio

La puntigliosa ricerca del vero da parte di Ferraguti non è un mero scrupolo artigianale: ciò che sta mettendo a punto in questa fase l'artista è né più né meno che un linguaggio visivo mediante il quale raccontare le novelle verghiane con le immagini. In questo senso appare importante la tavola pubblicata sulla «Illustrazione Italiana», perché testimonia la ricerca di unità minime di significato, una sorta di parole visive, combinando le quali potranno essere costruiti i "discorsi" delle illustrazioni le quali, concatenandosi tra loro, andranno a formare testi visivi paralleli a quelli verbali delle novelle. E' naturale allora supporre che anche il linguaggio iconico di Ferraguti, come il linguaggio di uno scrittore, sia costituito dalla sintesi delle correnti, delle suggestioni, delle mode che compongono la cultura visiva del suo tempo.

Intanto, la pittura. Prima di lavorare con gli editori Treves, Ferraguti si era già costruito una propria fisionomia artistica nell'ambito della corrente del

[20] Le notazioni della pagina tra parentesi nel testo si riferiscono sempre a *Vita dei campi* nell'edizione 1897.

Realismo pittorico italiano[21] allora agli esordi, della quale era stato iniziatore proprio quel Morelli, suo maestro a Napoli prima di trasferirsi a Firenze dove svolse un'azione di collegamento tra il Realismo napoletano e i Macchiaioli. In ambiente napoletano, poi, operavano pittori come i fratelli Palizzi che rinnovavano la pittura sia nelle forme che nelle tematiche: due dipinti di Filippo Palizzi[22], *Donne che lavano presso il fiume Sarno* e *Strada di paese con ruderi*, degli anni '60, ricordano in modo impressionante gli ambienti siciliani di *Vita dei campi*; il primo, per l'immediatezza della raffigurazione di un gruppo di donne chine sul loro lavoro; nel secondo, una ripida strada vista di scorcio, richiama quella illustrazione di *Rosso Malpelo* che rappresenta il ragazzo al suo ritorno a casa dopo il lavoro.

Il realismo di Ferraguti, come quello di molti altri suoi coetanei, si colora delle tinte del socialismo umanitario[23] – il cui più noto esponente in pittura rimarrà Pellizza da Volpedo[24] – e questa tendenza si esalta nei mezzi, di per sé orientati in senso popolare, del libro illustrato a dispense, che gode nel corso dell'ottocento di una crescente diffusione[25], e della stampa illustrata. In questo contesto, operazioni come quella di «Cronaca bizantina», all'ombra di D'Annunzio, hanno una destinazione elitaria e un sapore decadente. In un'altra direzione "che opponeva all'illustrazione mistico-simbolista quella realistico-umanitaria e più propriamente sociale, rappresentata dai collaboratori della «Lotta di classe», dell'«Avanti della Domenica», del «Divenire sociale» si muovono "gli illustratori delle tante opere socio-popolari o

[21] Cfr. G. Mazzini, *Storia dell'Arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 168-215; per l'influsso esercitato dal realismo sulla illustrazione del tardo ottocento, H. and M. Evans, *Sources of Illustration 1500-1900*, New York, 1972, p. 150.

[22] Filippo Palizzi (1818-1899) fu esponente del realismo pittorico. Predilesse temi campestri e la rappresentazione di animali domestici. Può essere considerato un precursore delle tematiche del verismo.

[23] Sui pittori del realismo sociale vicini a Ferraguti, vedi A. Fiori, *Guardare le figure...*, p. 113.

[24] Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) iniziò la sua carriera di pittore trattando temi veristi. Tuttavia oscillò tra naturalismo (*Quarto Stato*) e simbolismo (*Girotondo*, *Lo specchio della vita*).

[25] Su alcuni libri illustrati di fine ottocento, vedi P. Paloffino, *Storia...*, p. 189. Sul capostipite illustre, i *Promessi sposi* illustrati, cfr. F. Mazzocca (a cura di), *L'officina dei Promessi sposi*, con intervento critico di D. Isella, Milano, Mondadori, 1985 e S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996.

strettamente socialiste, quali Crotta, Melis, Vannucci che illustrano diverse edizioni di *Lotte civili* di De Amicis, Luigi Rossi che illustra *Le quattro stagioni* di De Marchi e soprattutto Ferraguti che illustra il citato *Sull'Oceano*"[26]. Sta nascendo insomma una cultura visiva popolare, come tante volte nel corso dei secoli, ma per la prima volta veramente di massa, come capiranno bene qualche decennio più tardi i vari movimenti di avanguardia.

Come si sa, ogni fenomeno culturale di massa, per sua stessa natura, accoglie in sé tendenze anche difformi e talvolta contrastanti: non fa eccezione la cultura visiva di questo periodo, ampiamente influenzata da quel portentoso e invasivo mezzo di comunicazione che è la pubblicità, allora agli esordi ma già dotata di una straordinaria forza di penetrazione. E' dunque l'epoca dei manifesti e della *réclame* che legano il proprio linguaggio iconico allo stile e alle suggestioni del Liberty, diffondendo su larga scala ciò che la pittura stava proponendo nelle esposizioni. Il Realismo figurativo tendeva ad assumere connotati sentimentali e simbolici, fino ad allontanarsi dalle proprie origini: "[Il Liberty] ha invece legami più stretti con il simbolismo socio-umanitario e lo spiritualismo, che spesso vi si collega; e quindi con Previati, Segantini, Pellizza, Morbelli, Fornara (...)"[27]. E' infatti del 1894 l'esposizione a Milano della *Maternità* di Previati, generalmente considerato dai critici l'incunabolo del Liberty pittorico italiano.

Nelle illustrazioni di *Vita dei campi*, Ferraguti mostra di recepire in misura notevole elementi del nuovo stile, anche se questo fatto contrasta con la sua consentaneità all'umanitarismo di stampo sociale che aveva guidato la sua opera di illustrazione dei romanzi di De Amicis e che lo aveva attratto verso il verghiano mondo dei "vinti". Lo stile floreale, elemento decorativo tipicamente Liberty, abbellisce la tavola a colori che precede *Nedda*, raffigurante l'amplesso tra la ragazza e Janu in mezzo a un tripudio di fiori, e trasforma il ruvido approccio descritto da Verga in una scena di passione bucolica più nelle corde di un D'Annunzio che in quelle dello scrittore siciliano. L'elemento vegetale come stilema decorativo torna frequentemente nelle illustrazioni di questo libro: in primo luogo l'albero, massiccio e nodoso

[26] P. Paloffino, *Storia...*, pp. 189-190.

[27] R. Bossaglia, *Il liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 10.

www.fondazioneverga.it

come nella testata di *La Lupa*, oppure sottile nella trasparenza delle sue foglie, come nella testata di *Nedda* (p. 45), ma anche rigogliosi cespugli, come quello dal quale emergono a mezzo busto le figure infantili di Jeli e Mara (p. 161), oppure tralci stilizzati che ricadono lungo la figura come nell'illustrazione che ritrae Maricchia che piange. Infine, la pianta sovrana di questa serie di immagini, quel fico d'India che doveva rappresentare una meravigliosa novità nell'immaginario visivo del settentrionale Ferraguti, funge tecnicamente da fondale ma in effetti è il vero protagonista della figura che ritrae Gramigna braccato dai carabinieri (p. 269).

Ferraguti aveva tra l'altro stretto amicizia con il pittore Francesco Paolo Michetti, come testimonia questo brano di una lettera a Verga:

> Arnaldo Ferraguti a G.V.
> Pallanza, 21 novembre 1892
> Mi dimenticai, nell'altra mia di farle i saluti di Michetti, col quale passai due giorni deliziosi. Anzi avendogli io detto quale era la missione che mi portava laggiù, egli mi chiese, per sua moglie, la *Vita dei campi*.[28]

Anche Michetti era nato dalla costola del Realismo, ma fin dagli esordi aveva cominciato in lui "a farsi strada, nello studio dal vero, una maggiore tenerezza di sentimento che sarà tipica del linguaggio figurativo del Michetti maturo in cui si definirà, compiutamente, quella vena tra realistico e teocridea in cui la critica attuale individua il Michetti migliore"[29]. In un secondo momento, l'artista abbandonerà la pittura per dedicarsi alla fotografia, con esiti giudicati anche superiori a quelli pittorici (e dei rapporti tra alcune di queste foto e certe illustrazioni di *Vita del campi* si dirà poi); ma prima, svolgerà importanti opere di illustrazione in libri d'autore. Si ricordi soprattutto l'*Isaotta Guttadauro* di D'Annunzio (1886) nella quale l'illustratore darà prova di grande virtuosismo tecnico, orientato comunque in senso chiaramente simbolista. Si è parlato, a proposito della pittura di Michetti, di "verismo di folklore" o di "verismo mitico"[30]; e in effetti, il suo Abruzzo pare proiettato

[28] G. Rava, *Verga e I Treves*..., p. 128.
[29] M. Miraglia, *Michetti pittore e la cultura del suo tempo*, in Id., *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 17.
[30] C. Maltese, *Storia dell'Arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 227 e 254.

in una dimensione dell'immaginario, un po' come l'Abruzzo di D'Annunzio o la Spagna di Fortuny. In qualche tratto, mi pare che qualcosa di tale dimensione si possa ritrovare anche in Ferraguti per la sua Sicilia.

A questo proposito, c'è un quadro di Ferraguti dal titolo *Le tre Grazie*, che venne anche riprodotto (mediante incisione di Cantagalli) sulla «Illustrazione Italiana» (1893) e che presenta vari motivi di interesse. La scena, di ambientazione evidentemente siciliana, rappresenta una festa campestre e si compone di due gruppi: quello delle donne, a sinistra, che raffigura tre giovani in costume regionale che accennano a passi di danza tenendosi le mani allacciate, affiancate sulla sinistra da una donna anziana, di statura più piccola, che non partecipa alla danza. A destra, il gruppo di due uomini seduti su un terrapieno, affiancati da uno semicoricato, tutti avvolti in pesanti mantelli, che assistono alla danza delle donne. Intanto, il motivo delle tre donne in costume regionale tra loro allacciate e affiancate da una quarta, questa volta una bambina sulla destra, si trova anche in un celebre dipinto di Michetti dal titolo *La Domenica delle Palme*. Aleggia, in ambedue i dipinti, un'aria di gentile aneddoto rusticano del tutto estraneo ai toni di Verga, ma molto prossimo al recupero folklorico delle tradizioni regionali al quale non fu insensibile le stesso D'Annunzio. Ma poi, il tema delle tre donne allacciate in una danza, affiancate da una più piccola (questa volta è una bambina e sta a destra delle tre, come in Michetti) si ritrova, tradotto in un linguaggio più mosso e stilizzato, in quella illustrazione di *Jeli il pastore* che raffigura Mara che salta e canta con le compagne (p. 189)[31], illustrazione che compare anche nel frontespizio del volume. Il gruppo viene reinterpretato secondo uno spirito pre-liberty: si adombra infatti qui il tema della carola (danza e canto di giovani donne intrecciate), già di origine francese, destinato a diventare un "segno" di quella corrente artistica[32]. Infine, notiamo che la figura maschile semicoricata e avvolta in un mantello che si trova all'estrema destra nel quadro di Ferraguti è la stessa che compare nella illustrazione iniziale di *Pentolaccia* (p. 311).

[31] L'identica tavola a colori sul "Numero unico" della «Illustrazione Italiana» 1893 con la didascalia: «Tutta la gente era vestita da festa»; nel frontespizio di *Vita dei campi*, in blu senza didascalia. Nel volume, in bianco e nero con la didascalia «Mara colle compagne saltava e cantava».
[32] Cfr. R. Bossaglia, *Il Liberty*..., pp. 46 e 48.

www.fondazioneverga.it

Un ruolo importante nell'ultimo scorcio del secolo assume la fotografia sia per i suoi rapporti con la pittura sia, ciò che qui interessa, per il suo influsso sulla illustrazione in un duplice senso: come mezzo di riproduzione del disegno dell'illustratore, senza la mediazione dell'incisore, ma anche come mezzo di riproduzione diretta del reale[33]. Una caratteristica del linguaggio fotografico che influenza in particolar modo la ricerca pittorica tra ottocento e novecento è l'analisi del movimento[34]: basterà pensare al dinamismo futurista, canone centrale di quella pittura, anch'esso fortemente influenzato dall'attenzione verso la fotografia. La raffigurazione del movimento condurrà gli stessi futuristi fino alla sperimentazione cinematografica, nella quale si cimenteranno anche Michetti e D'Annunzio. Le illustrazioni di Ferraguti furono influenzate dal modello fotografico[35]: anche in questo caso non può non avere avuto un ruolo importante la sua attività di disegnatore nella «Illustrazione Italiana», dove si fa strada l'idea del *reportage* fotografico che impone illustrazioni dotate del carattere d'immediatezza tipico dell'istantanea: è del 1893 la pubblicazione su questa rivista di una serie di fotografie di Eugenio Interguglielmi che ritraggono proprio soggetti siciliani, da un gruppo di pescatori e donne della Kalsa a paesaggi della piana di Catania o di Bagheria[36].

L'illustrazione di *Vita dei campi* nella quale si riversa secondo me in maniera più eclatante l'esperienza fotografica è la tavola a colori che precede *Jeli il pastore*, nella quale viene raffigurata la danza di Mara col figlio di massaro Neri. Qui il ballo assume il senso di un corteggiamento tra i due giovani di fronte agli occhi compiaciuti dei genitori di lei e il sottinteso erotismo della scena, così efficacemente descritto da Verga, viene rappresentato visivamente mediante le spalle e le braccia nude della donna che pare

[33] È noto che la fotografia fu praticata in ambiente verista da Capuana e dallo stesso Verga: vedi W. Settimelli, G. Gaeta Agnesi, *Giovanni Verga fotografo*, Milano, Centro Informazioni 3M, 1970 e P.M. Sipala, *Arte e fotografia nei veristi siciliani*, in A. Franciosetti (a cura di), *Letteratura italiana...*, 1988, II, 911-915.

[34] Il primo a usare il mezzo fotografico per l'analisi del movimento fu l'inglese Eadweard Muibridge (1830-1904) che nel 1878 effettuò una serie di riprese di un cavallo al galoppo, per dimostrare che c'è un momento nel quale tutti e quattro gli zoccoli non toccano terra.

[35] Cfr. P. Pallottino, *Storia...*, p. 147.

[36] «L'Illustrazione Italiana», XX, n. 46, 12 novembre 1893.

si aprano verso il suo corteggiatore, il quale si china nella danza fin quasi a genuflettersi di fronte a lei. Ma è soprattutto il ritmo vorticoso del movimento impresso al corpo di Mara rappresentata di spalle, ritmo ben raffigurato nello svolazzo della gonna, a dare il senso di una situazione eccitante e quasi incontrollata. In maniera altrettanto decisa, l'esperienza fotografica si rivela nell'inquadratura dal taglio inconsueto dell'illustrazione che raffigura il duello tra compare Alfio e Turiddu in *Cavalleria rusticana* (p. 17). Il punto di vista, qui spostato leggermente in alto, e il divergere simmetrico delle due figure maschili contribuiscono a imprimere alla scena una sorta di movimento rotatorio quasi di cinepresa mobile elevata rispetto alla scena. In un paio di casi, poi, le illustrazioni di Ferraguti richiamano da vicino immagini fotografiche dell'amico Michetti: in realtà, non sappiamo se l'illustratore di Verga le abbia effettivamente viste, oppure se si tratta di coincidenze estetiche. Resta la grande prossimità visiva tra l'immagine della Lupa che si avvicina a Nanni che dorme, raffigurata carponi, e quella della raccoglitrice di olive fotografata da Michetti (1890 circa) nella stessa posizione, sia pure svolgendo un'attività assai diversa. Così come l'illustrazione di testata in *Guerra di Santi*, raffigurante l'incedere di una processione paesana (p. 287), appare molto simile alla foto dal titolo *Processione a Orsogna* (1895 circa) sia per l'oggetto rappresentato che per l'inquadratura frontale che evidenzia al centro il tabernacolo del santo[37].

3. La figura femminile

Nel ritratto femminile, *topos* visivo (ma anche letterario) di antica tradizione, Ferraguti realizza una sapiente contaminazione dei linguaggi tutta rivolta a una caratterizzazione iconica del personaggio, di segno generalmente affatto differente da quella verghiana, pure dotata di una sua efficacia. Il contrasto stilistico e ideale — qualche volta l'estraneità — tra testo narrativo

[37] Per queste e per altre foto di Michetti, oltre che per la loro datazione, vedi M. Miraglia, *Michetti pittore e la cultura del suo tempo*, in Id., *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 17-24.

www.fondazioneverga.it

e illustrazioni è frequentemente messo a nudo dall'urto dell'immagine con la didascalia tratta dal testo verghiano.

Emblematico in questo senso è il caso di *Nedda*. Richiamo qui soltanto i tratti essenziali della descrizione della protagonista del racconto, d'altronde celeberrima: l'autore parla di "una ragazza bruna, vestita miseramente" alla quale "gli stenti e le fatiche" avevano alterato "anche la forma umana" (p. 52). Con lucidità prossima alla spietatezza, ne descrive così il corpo: "Le sue membra schiacciate da pesi enormi, o sviluppate violentemente da sforzi penosi, erano diventate grossolane, senza esser robuste" (p. 53). E così ne descrive il vestiario: "I cenci sovrapposti in forma di vesti rendevano grottesca quella che avrebbe dovuto essere la delicata bellezza muliebre" (p. 53). La prima immagine di Nedda a pagina intera che ci offre l'illustratore mostra una coppia di ragazzine che conversano all'aperto, dotate di una loro rustica eleganza nei panneggi degli splendidi costumi regionali; non manca neppure la raffinatezza quasi leziosa di un'anfora, evidentemente vuota perché leggerissima, sorretta delicatamente dalla figura di sinistra (p. 57). La didascalia, che recita "Ecco un'altra giornata andata a male", si riferisce invece a un brano nel quale lo scarno dialogo tra Nedda e una delle compagne al momento del risveglio mattutino allude al triste grigiore del clima che vanificherà il possibile guadagno della giornata. Anche nell'illustrazione successiva (p. 65) si ripropone lo stesso contrasto; la didascalia, "— Vado con Dio e con Maria — disse semplicemente la povera ragazza", è tratta da quel passo nel quale si descrive la partenza di una ragazza povera e umiliata per raggiungere la madre in fin di vita. L'immagine raffigura una contadinella ritratta di profilo con il suo grazioso costume regionale, nell'atto di sporgere il piede e sostenersi i lembi della gonna con una posa quasi danzante: ma una figurina pressoché identica compare nel dipinto di un Gioli post-macchiaiolo[38], dal titolo *Gioventù*, riprodotto nel 1893 sulla «Illustrazione Italiana»[39].

A un modello femminile diverso, ma destinato a diventare ancora più popolare nella cultura visiva dell'epoca, si rifà il ritratto dell'amica dello

[38] La didascalia reca il nome di Domenico Gioli. Invece, i Gioli pittori toscani epigoni dei Macchiaioli furono Francesco (1846-1922) e Luigi.

[39] Non sarà inutile osservare che questa illustrazione non compare tra quelle comprese nel "Numero unico", dunque si può supporre che sia posteriore al 1893.

scrittore in *Fantasticheria*. Sul contrasto tra la tavola a colori e la didascalia che la accompagna[40], che fa riferimento a una realtà estranea all'immagine e cioè al vecchio marinaio che guida la barca, mi soffermerò oltre: qui l'illustrazione enfatizza il ritratto della donna, seduta in equilibrio precario su una barchetta molto colorata, sullo sfondo di un cielo e di un mare dai colori pastello; si ha quasi la sensazione che l'illustratore per la prima volta si trovi completamente a suo agio nel ritrarre un carattere tipico dell'immaginario visivo del suo tempo, quello della signora cittadina, elegante e vezzosa. E in effetti, l'illustrazione conclusiva della novella, che la raffigura sullo sfondo marino nell'atto di voltarsi vivacemente verso colui che la ritrae (p. 129), trova un precedente nell'immagine di signora ritratta di spalle, col volto di profilo, posta in primo piano in un disegno dello stesso Ferraguti riprodotto sulla «Illustrazione Italiana» (1893) dal titolo *Il tramway elettrico* che raffigura, come si arguisce dal titolo, una scena pienamente cittadina. Ma l'immagine della signora di *Fantasticheria* contiene un importante elemento in più, il movimento, che si esprime negli atteggiamenti del corpo e nello svolazzare delle vesti: in questo caso, ancor più che di un debito nei confronti della fotografia istantanea, si dovrà parlare dell'influsso esercitato dalla grafica di Chéret[41], cartellonista e illustratore di libri francese, il cui modello di donna farà scuola anche in Italia trovando ampio seguito in certa grafica pubblicitaria liberty, come quella di Metlicovitz[42] per i Magazzini Mele[43].

D'altra parte, non è sempre agevole distinguere fra le suggestioni che possono influenzare un artista, componendo il mosaico del suo stile: pur senza avere l'intento di stabilire relazioni di qualche tipo, mi limito a notare che l'immagine della signora con l'ombrellino aperto che osserva l'orizzonte accanto all'amico inginocchiato ai suoi piedi (p. 113) è molto simile a una fotografia dello stesso Verga a Dina di Sordevolo ritratta con l'ombrellino

[40] «Vi ricordate anche di quel vecchietto che stava al timone della nostra barca?»

[41] Jules Chéret (1836-1932), fu pittore autodidatta e ebbe grande fama come cartellonista della Belle Epoque.

[42] Leopoldo Metlicovitz (1868-1938), triestino trasferitosi a Milano, dopo gli avvii modesti divenne cartellonista di valore e rappresenta l'esponente più tipico della prima fase della nostra grafica liberty.

[43] Cfr. Bossagna, *Il liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Firenze, Sansoni, 1974, tav. 31, p. 75.

aperto insieme a un'amica[44]. Al di là dei possibili reciproci influssi tra lo scrittore e il suo illustratore, giova osservare come alcuni stilemi visivi potessero trasmigrare da un individuo all'altro, in un clima che stava prefigurando la prossima civiltà dell'immagine. E un ultimo esempio dei complessi rapporti tra fotografia e illustrazione è offerto da una tavola della novella *La Lupa*, che raffigura Maricchia nell'atto di affrontare la madre rimproverandole la sua relazione con Nanni: la protagonista viene ritratta frontalmente sullo sfondo nero di una porta aperta, che fa risaltare il busto e il volto della donna; un volto forte, quasi quadrato, dominato dalla terribile fissità dei due occhi neri. Esiste un ritratto fotografico eseguito da Michetti, dal titolo *Donna di Orsogna*[45], che rappresenta una giovane contadina con l'abbigliamento della festa: l'inquadratura frontale, il volto forte privo di sorriso, due intensi occhi neri puntati sull'obiettivo richiamano in maniera impressionante il ritratto della Lupa.

4. L'illustrazione come titolo

Come si è già accennato, nel "Numero unico di Natale e Capodanno 1893" della «Illustrazione italiana» vennero pubblicate tre novelle, *Jeli il pastore*, *Fantasticheria* e *Nedda* con 17 illustrazioni delle quali solo due in bianco e nero. Tutte queste illustrazioni vengono riprodotte nell'edizione 1897 di *Vita dei campi* e ne vengono aggiunte molte altre, ma le illustrazioni a colori sono soltanto una per novella, a piena pagina, con didascalia, prima della pagina che reca il titolo della novella. Queste illustrazioni a colori si pongono così come un pre-titolo con un impatto visuale molto forte sul lettore, tale da anticipare le impressioni della novella stessa e suggerirne la chiave di lettura. Le illustrazioni a colori diventano cioè i titoli di testi visivi paralleli a quelli verbali delle novelle, costituiti dalle illustrazioni di Ferraguti.

Innanzi tutto, una osservazione preliminare: quanto i titoli di Verga

[44] G. Finocchiaro Chimirri, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, Roma, Bulzoni, 1977, Tav. X, p. 249.

[45] M. Miraglia, *Michetti pittore..., Donna di Orsogna*, (1882 c.), tav. 51.

sono denotativi e sintetici, così i titoli visuali puntano verso l'enfasi e il coinvolgimento emotivo. Difatti, dei nove titoli verghiani, cinque sono costituiti dal nome o dal soprannome del o della protagonista (*La Lupa*, *Nedda*, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *Pentolaccia*); due riguardano la situazione svolta nella novella (*Cavalleria rusticana*, *Guerra di santi*); uno lega in un unico sintagma costituito da determinante e determinato il protagonista maschile con la protagonista femminile (*L'amante di Gramigna*): lo scrittore punta evidentemente sull'*understatement*, sulla voluta povertà di indicazioni, quasi il tema della novella dovesse accamparsi nudo agli occhi del lettore.

Jeli il pastore, ad esempio. Nella «Illustrazione Italiana» il testo della novella era preceduto da una grande tavola a colori con il ritratto di Jeli bambino e due cavalli sullo sfondo, poi riprodotta in bianco e nero nel volume (p. 145). Ma ci sono altre due tavole il cui formato avrebbe reso possibile la loro riproduzione come tavola fuori testo nella raccolta. La prima[46] (p. 201) raffigura i due giovani a colloquio nel momento in cui Mara, ormai povera, induce Jeli a farle la domanda di matrimonio. La seconda[47] (p. 213) rappresenta efficacemente la tragica conclusione della storia. Invece, per la tavola a colori inserita nella raccolta a introduzione del racconto si è fatta la scelta di privilegiare la protagonista femminile, dando all'insieme un tono gioioso che è estraneo allo spirito del testo. La didascalia ("Mara girava intorno e si accoccolava come una colombella in amore") appare coerente allo spirito dell'illustrazione; ma solo perché, essendo decontestualizzata, non lascia comprendere che l'immagine di Mara è filtrata attraverso lo sguardo mortificato di Jeli: "Il figlio di massaro Neri (...) dopo i fuochi si accompagnò con loro, e li condusse al ballo, e al cosmorama, dove si vedeva il mondo vecchio e il mondo nuovo, pagando lui, beninteso, anche per Jeli, il quale andava dietro la comitiva come un cane senza padrone, a *veder ballare* il figlio di massaro Neri colla Mara"[48] (p.187). Nel contesto, anche la similitudine "come una colombella in amore" assume un tono di amarezza che contrasta con la civetteria rusticana dell'immagine.

[46] Con didascalia: «A Tebidi dicevano che sarebbero stati marito e moglie, lo rammenti?».

[47] Con didascalia: «Ad un tratto si rizzò sulla vita, colla lunga forbice in pugno».

[48] Il corsivo è mio.

Quanto a *Nedda*, il formato delle tavole della «Illustrazione Italiana» consentiva la scelta tra due possibilità: una, quella della tavola che è stata effettivamente ristampata fuori testo. L'altra, quella che rappresenta il colloquio tra Nedda, poveramente vestita, che ha appena perso la madre, e lo zio Giovanni sulla soglia di casa[49] (p. 73). Anche qui, rispetto al momento meditativo e pacato, si è preferito dare rilievo all'unico cenno passionale della novella, funzionale peraltro in Verga al racconto di come si tramanda tra generazioni di vinti un destino di morte. L'ambientazione dell'immagine, lo stile floreale cui si è accennato, l'eleganza del costume di Nedda, la posa languida della mano bianca allungata sul prato fanno pensare piuttosto al naturalismo di D'Annunzio: in *Terra vergine*, del 1882, il poeta aveva subito l'influenza di *Vita dei campi*, ma aveva ridotto le semplici passioni dei personaggi verghiani a puro istinto sessuale. Gli anni Novanta vedono ormai la moda letteraria volgere in favore del decadentismo dannunziano; la Duse, che nel 1884 aveva interpretato a Torino con successo Santuzza in *Cavalleria rusticana*, si sta orientando verso il teatro di D'Annunzio e non interpreta *La Lupa* (1896). Probabilmente, una rilettura di *Nedda* alla luce di D'Annunzio è alla base di questa illustrazione.

Ciò che colpisce in maniera particolare in queste tavole a colori è la lontananza che le separa sia dallo spirito delle novelle che dal loro baricentro narrativo, intendendo con questo termine la chiave di volta dell'intreccio, in seguito alla quale la narrazione assume la propria direzione definitiva. L'immagine che rimane di Nedda dopo la lettura della novella non è certo quella di una donna travolta dalla passione, ma quella di una creatura votata a un destino fatale.

Al contrario, il tema della *Lupa* è in quel devastante desiderio dell'uomo che anima la protagonista e che anzi diventa il motore impazzito che muove l'azione fino al suo epilogo tragico. La bella tavola a colori che introduce la novella[50] tematizza invece l'argomento della penitenza di Nanni per scontare il suo peccato, in una dimensione di coralità paesana che nel

[49] Con didascalia: «Il vecchio si assise accanto a lei sulla soglia».

[50] Con didascalia: «e fece pubblicamente sei palmi di lingua a strasciconi sui ciottoli del sacrato innanzi alla chiesa».

testo viene solo accennata, ma che invece è particolarmente sviluppata nella riduzione teatrale. La prima rappresentazione della *Lupa* venne data a Milano il 26 gennaio 1896, dunque prima della definitiva edizione Treves. Non abbiamo però prove che la messa in scena teatrale abbia influito sul progetto di questa illustrazione.

Il baricentro narrativo di *Cavalleria rusticana* è, secondo me, più ancora che il duello finale tra Turiddu e Alfio, l'incontro tra i due all'osteria e il bacio della sfida. Le vicende tra i quattro personaggi (oltre ai due uomini, Santa e Lola) convergono tutte verso questo punto. C'è una vicenda extratestuale, l'innamoramento tra Turiddu e Lola; ma il racconto inizia con lo scioglimento di questo rapporto per volontà di lei, che sposa Alfio. Compare poi in scena Santa corteggiata da Turiddu; le coppie ora sono due, ambedue dotate di un riconoscimento sociale: la coppia Alfio-Lola, gli sposi, la coppia Turiddu-Santa, gli innamorati. Ma la passione crea una terza coppia che infrange la norma sociale, la coppia Turiddu-Lola. L'equilibrio si recupera solo col crearsi simmetrico di una quarta coppia, Alfio-Santa, ossia la coppia degli offesi che si basa sulla reciproca complicità contro i trasgressori. Da tutto ciò viene generata la situazione dell'osteria che conduce al duello. La tavola a colori presente nel testo illustra un momento del colloquio tra Turiddu e Lola, nel corso del quale lei gli conferma che sta per sposarsi con Alfio[51]; il fulcro della novella, il conflitto d'amore che conduce Turiddu alla morte, non traspare dall'immagine che sembra alludere piuttosto al bozzetto di un idillio rusticano, ma non rende nemmeno lo stato d'animo di angoscia affannosa del giovane: "Il poveraccio tentava di fare ancora il bravo, ma la voce gli si era fatta roca" (p. 5).

In *Pentolaccia* la chiave di volta che orienta l'azione del protagonista verso la inevitabile conclusione sta nella scena in cui l'uomo sente involontariamente i pettegolezzi dei contadini sul conto della moglie e di don Liborio, scena raffigurata peraltro in una illustrazione in bianco e nero nel testo (p. 313), che tuttavia manca di un elemento fondamentale alla comprensione,

[51] Con didascalia: «— Se c'è la volontà di Dio – rispose Lola tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto».

www.fondazioneverga.it

l'ascolto del protagonista. La tavola che precede il racconto raffigura invece Pentolaccia nell'atto in cui smette di lavorare, e lo ritrae come un buon contadino al termine della propria giornata di lavoro: ben altro dramma si sta invece consumando dentro di lui.

La divaricazione maggiore tra testo e immagine si individua però in *Fantasticheria*. La novella è atipica rispetto alle altre per varie ragioni: per prima cosa è questo l'unico caso in cui lo scrittore mette in scena dei personaggi borghesi, ossia il narratore stesso — tanto è vero che la narrazione si svolge in prima persona — e la sua amica cittadina in gita nei luoghi nei quali si svolgono le novelle. Oltre a ciò, non esiste qui un vero e proprio intreccio, ma solo la rievocazione delle sensazioni e dei pensieri suscitati da quelle circostanze nel personaggio che dice io. Nel corso di questa rievocazione, emerge la contrapposizione tra la signora che visita i luoghi, capricciosa, divertita, affascinante e volubile ma comunque impenetrabile alla comprensione profonda di ciò che vede, da un lato, e dall'altro quella schiera di povera gente tanto simile a "un esercito di formiche" (p. 117): che poi è la contrapposizione illuminante per lo scrittore, che gli consente di "vedere" e ritrarre le storie dei vinti della sua terra.

Del modello femminile raffigurato nella tavola a colori che ritrae la signora in barca, si è già detto; ma va ulteriormente sottolineata la incongruità dell'immagine rispetto alla didascalia ("Vi ricordate anche di quel vecchietto che stava al timone della nostra barca?"), immagine che ritrae esclusivamente la signora con il proprio compagno seminascosto nello sfondo mentre scompare il soggetto del brano posto in didascalia. Ma il personaggio principale di questa parte è proprio lui e di lui si tratteggiano in estrema sintesi i tratti caratterizzanti: un "povero diavolo", dotato di una nativa gentilezza "perché egli vi ha impedito dieci volte di bagnarvi le vostre belle calze azzurre" (p. 121), nonostante che fosse capace di parlare soltanto un "dialetto semibarbaro" (p. 122); si adombra l'esito della sua esistenza: "Ora è morto laggiù, all'ospedale della città" (p.121); si rende indimenticabile notando il desiderio inesaudito di morire "sotto le sue tegole" e il bisogno della sua "occhiata di sole" (p.122) alla quale non avrebbe rinunciato neppure per ammirare la bella signora straniera: è già quanto basta per costruirvi un racconto. Cancellando questo personaggio, si annulla nell'immagine-titolo il tema essenziale della novella, quella estraneità e contrapposizione tra mondo popolare e mondo borghese che è anche uno dei temi centrali della poetica di Verga: senza neppure lasciare qualche indeterminatezza alle aspettative

del pubblico, come fa invece il titolo della novella, concentra perentoriamente l'attenzione sul personaggio della signora, con un ammiccamento complice alle lettrici tipico della stampa di ieri come di oggi.

A conferma del titolo visivo, anche le illustrazioni in bianco e nero che corredano la novella concentrano l'attenzione del lettore sulla figura della signora, descritta secondo i moduli visivi dei quali si è detto, mediante una illustrazione di testata senza didascalia che la raffigura alla stazione ferroviaria nell'atto di sporgersi dal binario in attesa dell'arrivo del treno[52] (p. 111) e altre due già citate. Oltre a queste, una immagine che raffigura il paesaggio di un porticciolo (p.117) e un'altra (p.121) che rappresenta "quella povera donna cui solevate far l'elemosina" (p. 118): come unica concessione fatta dall'illustratore al mondo dei diseredati, che è il vero protagonista di *Fantasticheria*, questa figura femminile che si contrappone a quella della signora. Ma è con quest'ultima che finirà con l'identificarsi il lettore e ancor più la lettrice: per il numero di illustrazioni che le sono dedicate, per quel suo guardare verso lo spettatore quasi a stabilire una interazione, per il contesto situazionale in cui si pone, di turista in luoghi ancora semisconosciuti per la maggior parte degli italiani.

5. Il testo visivo

Con queste ultime considerazioni ci si addentra nel rapporto che intercorre tra la tavola fuori testo a colori (o titolo visivo) e le illustrazioni in bianco e nero nel corpo della novella: si stabiliscono cioè relazioni sintagmatiche tra sistemi complessi di segni iconici, le immagini, che vanno a costituire un vero e proprio testo visivo parallelo a quello verbale dello scrittore. Le illustrazioni vengono cioè considerate alla stregua di enunciati legati tra loro da una sorta di "struttura profonda", il tema della novella; questo determina, mediante la contiguità e la successione degli enunciati-immagine, la coerenza

[52] Sulla «Illustrazione Italiana» con la seguente didascalia: «allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai».

semantica del testo visivo[53]. Il diverso trattamento narrativo riservato al tema da parte dell'illustratore rispetto allo scrittore e i differenti accenti stilistici che caratterizzano i linguaggi visivo e verbale sono appunto oggetto di questa riflessione sulle illustrazioni della novella *La Lupa*.

I personaggi principali della novella configurano la situazione di triangolo amoroso che ricorre anche in altri casi (*Cavalleria rusticana, Jeli il pastore, Pentolaccia*): ma in questo caso, il triangolo appare particolarmente trasgressivo perché il contendersi dello stesso uomo avviene tra madre e figlia. Dopo il consueto ritratto della protagonista che apre il testo della novella, affiancato da quello minore della figlia Maricchia costruito soprattutto con elementi sottrattivi, la prima scena, quella della mietitura, getta le basi per quella relazione tra la Lupa e Nanni che è il tema centrale del racconto e si conclude con questo scambio di battute tra i due: "-Te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te! - Ed io invece voglio vostra figlia, che è zitella[54]-" (p. 27). Nel giro di poche parole la situazione precedente si definisce e si apre una situazione nuova, quella del triangolo, appunto. C'è poi uno stacco temporale ("Ma in ottobre rivide Nanni", p.28). La scena successiva si svolge in un frantoio e vede tutti e tre i protagonisti nell'atto di concludere un matrimonio nel quale convergono gli interessi, anche parzialmente diversi, di Nanni e della Lupa, mentre la figlia viene piegata alla loro volontà con la violenza della madre. Nella parte che segue, l'azione torna in esterno, sui campi dove la Lupa lavora "cogli uomini, proprio come un uomo" (p. 32) e conduce a buon termine la sua opera di seduzione di Nanni, mentre sullo sfondo, nell'interno della casa, si consuma la solitaria disperazione di Maricchia. Sarà proprio lei nella scena successiva, con un gesto di aperta ribellione nei confronti della madre, a imprimere una svolta, ma solo apparente, all'inesorabilità della tragedia. Il gesto della ragazza apre

[53] La letteratura sulla linguistica testuale è molto ampia. A titolo di esempio, richiamo qui soltanto due classici: *La linguistica testuale*, a cura di M.E. Conte, Milano, Feltrinelli, 1977 e R. De Beaugrande e W.U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

[54] La lezione "vitella", invece di "zitella" che è presente nell'edizione 1897 e che ha prevalso successivamente, è stata recuperata in G. Verga, *Vita dei campi*, a cura di Carla Riccardi.

una parentesi di malattia fisica e morale (il pentimento) per Nanni che non serve però a mutare il nefasto corso delle cose: la scena finale, di nuovo all'aperto nei campi, vede la donna tornare verso Nanni, come una forza della natura, anche se sa che è per l'ultima volta, in una circolarità narrativa che raffigura la circolarità esistenziale dei personaggi, che solo la morte può interrompere.

Introdotto dalla tavola a colori di cui si è detto, il testo visivo si compone di sette illustrazioni in bianco e nero. La prima è costituita, come quasi tutte le immagini poste in testata, dal ritratto della protagonista affiancato dal ritratto minore (come nella novella) della figlia in secondo piano, avvolta da uno scialle, con un atteggiamento di modestia timorosa nel busto reclinato in avanti mentre guarda sottecchi la madre, immagine che contrasta con l'atteggiamento spavaldo della Lupa che volge le spalle alla figlia con la mano destra sul fianco. Più che un ritratto della protagonista, si vuole offrire subito al lettore, mediante gli atteggiamenti delle due donne, la traccia interpretativa della relazione tra madre e figlia. L'immagine di Maricchia tornerà nella illustrazione successiva[55], ma come immagine di disperazione, senza altri connotati fisici o psicologici, nel gesto esplicito del nascondersi la testa tra le mani per piangere, in un fondale convenzionale con superflue decorazioni floreali, quasi in contrapposizione ideale con l'immagine trionfante della Lupa. Il fatto che questa illustrazione senza didascalia fosse inserita nel testo di *Nedda* sulla «Illustrazione Italiana» testimonia della genericità del ritratto della ragazza.

Le tre immagini successive illustrano tre momenti della relazione tra gnà Pina e Nanni: la mietitura e l'innamoramento, il colloquio nel frantoio e la Lupa nell'atto di sedurre Nanni e farlo suo. Poco convincente appare la seconda, che raffigura un composto conversare tra il giovane e la donna, mentre nel frantoio, dove i personaggi sono tre, si consuma una vera scena di barbarie, con il mercimonio di Maricchia, quasi un premio che la Lupa offre all'uomo del quale è invaghita. Barbarie scolpita dalle parole della novella nella descrizione di Nanni: "Nanni era tutto unto e sudicio dell'olio e delle olive messe a fermentare, e Maricchia non lo voleva a nessun patto" (p.31).

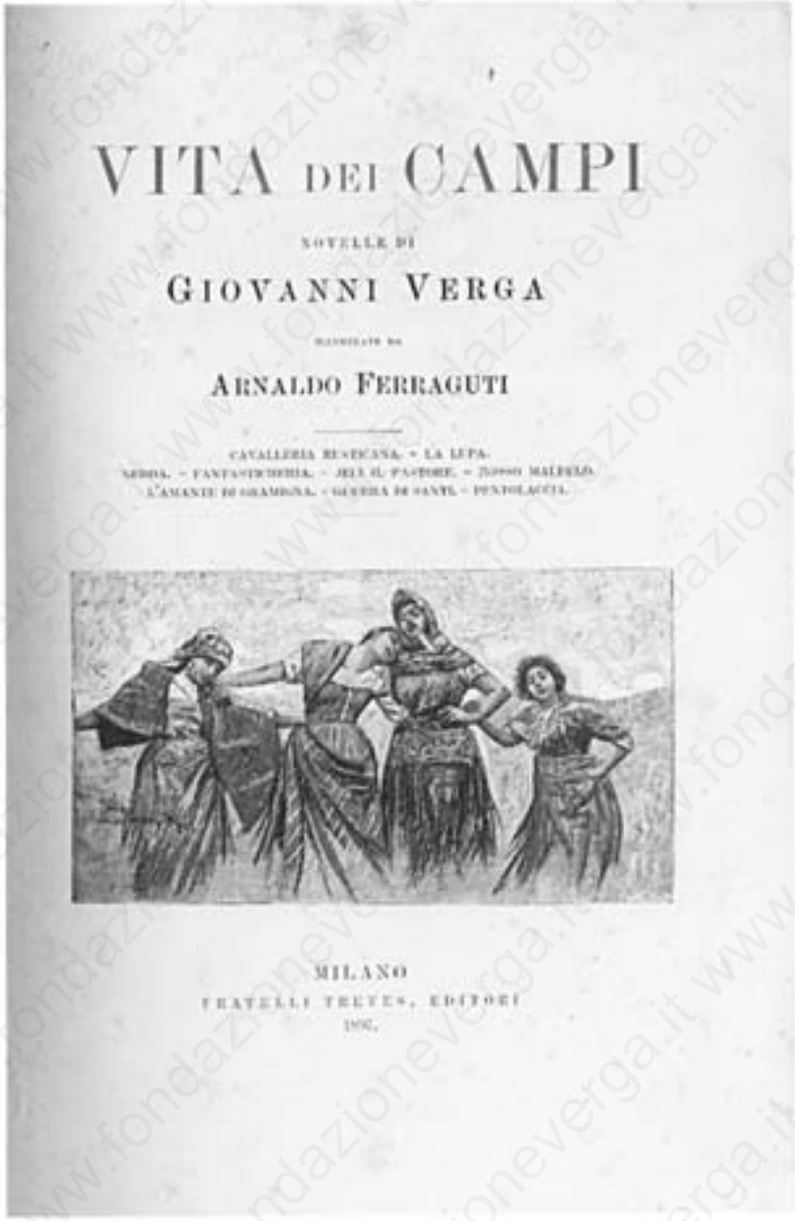
[55] Con didascalia: «Maricchia, poveretta, buona e brava ragazza, piangeva di nascosto».

Maricchia, la cui presenza viene cancellata nell'illustrazione. Ricompare invece nella sesta tavola, in un interno casalingo che appare ormai come l'unico ambiente nel quale la ragazza può muoversi e ritrovare coraggio, descritta in un gesto accusatorio di ampiezza teatrale contro la madre che torna dai campi e dalla sua colpa. Infine, l'illustrazione conclusiva[56], in un tripudio floreale dei campi che contraddice la stessa didascalia, appare più come l'apoteosi di un amore contadino che il preludio di una tragedia, se non fosse per il particolare inquietante della scure che Nanni tiene in pugno.

Intanto, si osservi che le immagini alternano sapientemente interni ed esterni. In generale, notiamo che negli interni si svolge il dramma di Maricchia — nonostante l'assenza dalla scena del frantoio —, mentre negli esterni trionfa la Lupa e la sua passione per Nanni. Si costruisce così, nel testo visivo, la vicenda di due donne, umbratile la prima, solare l'altra, come era stato in certo modo promesso nell'illustrazione di testata. Inoltre, i tre protagonisti non vengono mai raffigurati insieme, neppure quando il testo della novella lo richiederebbe; eppure, il trasgressivo triangolo grà Pina-Nanni-Maricchia si ricompone grazie alla contiguità delle illustrazioni nell'impaginazione del libro: l'immagine gioiosa della Lupa e Nanni durante la mietitura è affiancata nella pagina precedente da quella di Maricchia disperata. Così come l'immagine della Lupa che si avvicina voluttuosamente a Nanni è seguita immediatamente dalla ribellione di Maricchia contro la madre. Si stabilisce dunque sintagmaticamente un rapporto di causa-effetto tra la relazione amorosa della Lupa e Nanni da un lato e le reazioni forti di Maricchia dall'altro, la cui vivace gestualità finisce col dar luogo a un'immagine femminile più viva e mossa di quella della Lupa, spesso cristallizzata in una immobilità statuaria.

Il testo visivo parallelo creato da Ferraguti racconta allora una storia parzialmente diversa dalla novella verghiana, la storia del conflitto tra due donne attorno a una figura maschile evanescente, della quale non si scorge mai chiaramente il volto. Due donne diverse per generazione e temperamento: l'una, la madre, impassibile nella dimensione di un mito arcaico nel quale la campagna assume i valori dell'amore e della morte; l'altra, la figlia, più legata alla quotidianità, esterna anche suo malgrado a quel mito e destinata perciò all'isolamento e alla disperazione.

[56] Con didascalia: «Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare».



VITA DEI CAMPI

NOVELLE DI

GIOVANNI VERGA

ILLUSTRATE DA

ARNALDO FERRAGUTI

CAVALLERIA RUSTICANA. - LA LUPA.
NEDDA. - FANTASTICHERIA. - JELI IL PASTORE. - PANE NERO MALPELO.
L'AMANTE DI GRAMIGNA. - GUERRA DI SANTI. - PENTOLACCIA.

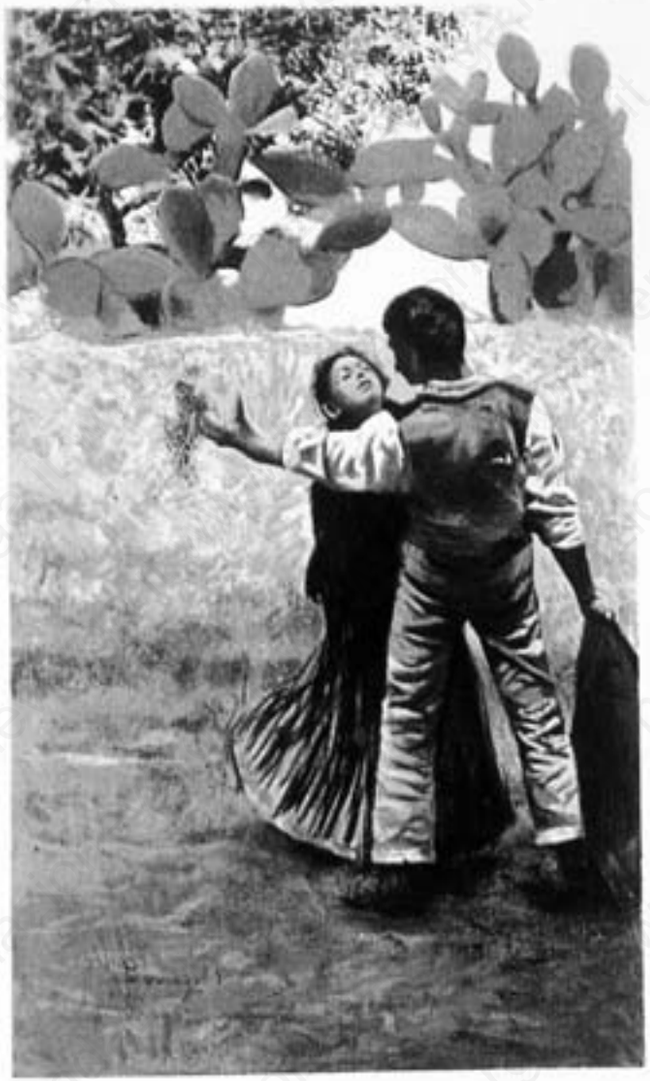
MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1897.

www.fondazioneverga.it

www.fondazioneverga.it

www.fondazioneverga.it

[illegible] — [illegible] sulla [illegible]



GIUSEPPE DE NITTIS. — Per l'amor di Dio! Per l'amor di Dio! — Illustrazione della novella Sardella (pag. [illegible])

www.fondazioneverga.it

www.fondazioneverga.it

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

INDICE

Presentazione p. 7

Pietro Trifone, *Cavalleria rusticana* » 9

Ermanno Paccagnini, *Una* Lupa *tra lupe* » 31

Davide Conrieri, *Lettura di* Nedda » 87

Michele Dell'Aquila, *Lettura di* Fantasticheria » 115

Roberto Mercuri, *Lettura di* Jeli il pastore » 127

Raffaele Sirri, *Lettura di* Rosso malpelo » 161

Francesco Branciforti, *L'amante di Gramigna* » 177

Tullio Telmon, *La gestualità narrativa verghiana. Un esercizio di lettura* » 215

Marziano Guglielminetti, *Pentolaccia* » 239

Antonio Di Silvestro, *Un incunabolo del ciclo interrotto* » 247

Stefania Stefanelli, *Testo narrativo e testo visivo in* Vita dei campi *1897* » 285

www.fondazioneverga.it

Finito di stampare nel mese di Ottobre 2003
presso la Tipolitografia S. SQUEGLIA
Via Crociferi, 87-89 — CATANIA
Tel. 095 31 22 70

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Distributrice: LICOSA
Via Benedetto Fortini, 120/10
50125 FIRENZE

www.fondazioneverga.it

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 1

COSIMO CUCINOTTA

LE MASCHERE DI DON CANDELORO

CATANIA 1981 - pp. 335 - L. 16.500

Le novelle di *Don Candeloro e C.*' scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di un *recherche* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del *corpus* sociale le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, i processi di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Don Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche controstorie, in una sorta di viaggio *à rebours*: dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al ricupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico.

Sommario: I. I tempi di don Candeloro (p. 7); II. La metafora delle marionette (p. 29); III. La finzione teatrale (p. 97); IV. La menzogna della vita (p. 151); Appendice (p. 223).

In copertina: A. Brancato, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 2

GABRIELLA ALFIERI

IL MOTTO DEGLI ANTICHI

Proverbio e contesto nei *Malavoglia*

CATANIA 1985 - pp. 317 - L. 20.000

Tra gli istituti linguistici del discorso malavogliesco, il proverbio è stato tra i più studiati, dal punto di vista stilistico, antropologico, psicologico ed etico, nonché storico e culturale, ma sempre in senso astrattivo, considerandolo quasi un elemento avulso dalla struttura testuale in cui è incorporato. In questo volume invece esso viene studiato prioritariamente nella sua piena dinamica contestuale, a partire dalla ricerca delle fonti, paremiografiche e lessicografiche (finora svolta in maniera parziale e arbitraria), da cui il Verga derivò i centosessanta proverbi del suo capolavoro, e verificandone poi le modalità di inserzione. Alla raccolta preparatoria e alla relativa selezione precontestuale (fase compilativa della lista autografa di proverbi) e contestuale (effettiva immissione nel manoscritto già concluso del romanzo) delle varianti formulari sono dedicati i primi due capitoli del volume, in cui si ricostruisce pertanto la diacronia di scrittura delle strutture paremiologiche ne *I Malavoglia*, laddove i capitoli centrali (terzo e quarto) sono dedicati a quella che potremmo chiamare riscrittura del proverbio stesso. L'operato verghiano si qualifica come un intelligente e creativo processo di intramatura del materiale formulare nel testo poetico, che va da un diretto inserimento a una complessiva riconversione del proverbio, adattato al contesto senza tradire la propria origine e natura linguistica e culturale.

Sommario: Cap. I. - Proverbio e contesto (p. 9); Cap. II. - Raccolta preparatoria e scelta definitiva (p. 37); Cap. III. - Contestualizzazione del proverbio (p. 105); Cap. IV. - Strutture del significante (p. 165); Cap. V. - Proverbio e discorso (p. 203); Cap. VI. - Proverbio e testo (p. 249). Appendice. La lista autografa dei proverbi.

In copertina: adattamento dello schizzo dell'autore dalle carte dell'autografo de *I Malavoglia*.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 3

RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864-1874

CATANIA 1987 - pp. 240 - L. 22.000

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del «primo» Verga, ora giudicata come primo tirocinio per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario, come fase iniziale «mondana», subito superata e contraddetta dalla susseguente rivoluzione verista (tesi della innovazione). In un senso o nell'altro, la nozione di un «mistero» - Verga sembra persistere.

Senza pretendere di volere o di potere risolvere la questione, la presente ricerca, dovuta ad uno studioso italo-americano, tende a chiarirne o modificarne i termini, individuando e illustrando nello scrittore giovane una consistente ed organica continuità di interessi narrativo-strutturali.

Questa disamina, fittamente condotta, ci presenta un Verga giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio dopo aver conseguito per i personaggi, e per se stesso come autore, la vittoria del «domestico» (tradizione, famiglia, sicurezza psicologica, stabilità sociale) sull'esotico, l'«aperto», che tanta attrazione aveva esercitato sulla immagine dei suoi primordi giovanili. Non è una vittoria gioiosa o sublime: è semplicemente la vittoria del suo conservatorismo sociale e morale. Finita l'odissea romantico-giovanile veicolata attraverso l'*io* lirico dei vari protagonisti, Verga è pronto ad abbracciare artisticamente e linguisticamente quella poetica dell'*impersonalità* che lo condurrà ai capolavori della maturità.

Sommario: Introduzione (p. 7). Cap. I. - La fase iperbolica: *Una peccatrice* (p. 19); Cap. II. - L'esperienza fiorentina: la *Storia di una capinera* (p. 77); Cap. III. - La prima fase milanese: *Eva, Tigre reale, Nedda* (p. 153). Bibliografia.

In copertina: Edoardo Tofano, *La Monaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 4

GIORGIO PATRIZI

IL MONDO DA LONTANO

Il fatto e il racconto nella poetica verghiana

CATANIA 1989 - pp. 165 - L. 22.000 (esaurito)

Genette ha definito come *soglie* del testo quei luoghi in cui le forme testuali si elaborano, si definiscono, maturano una nitida autocoscienza, si apprestano a dar vita a strategie di senso. Le *soglie* dell'opera narrativa di Verga sono molteplici, contrariamente all'apparenza. La critica ha sempre lamentato la scarsità di pagine dedicate a dichiarazioni di poetica: oppure ha rilevato la scarsa omogeneità, quando non addirittura la contraddittorietà, di prefazioni, dedicatorie, lettere esplicative. Eppure certe pagine verghiane si rivelano, ugualmente, di una forza singolare, di una tensione assertiva precisa e inequivocabile: la lettera al Farina per *L'Amante di Gramigna*, la prefazione ai *Malavoglia*, gli scambi epistolari con Capuana agli inizi degli anni Ottanta, sono tutti luoghi da cui emerge una nitida volontà progettuale, una riflessione chiara ed articolata sui modi e fini del raccontare, una coscienza acuta e perfino orgogliosa delle possibilità di conoscenza e di espressione della pagina letteraria.

Cosa emerga da questa mappa para- e meta-testuale lo si comprende a pieno verificando l'intreccio e la consequenzialità che lega le tre idee (progetti? tesi?) del narrare che qui sono state individuate e usate come chiavi di lettura, come principi organizzatori di tutto il materiale di ricerca e di riflessione. *Reale, Fatto, Racconto* si pongono quindi come concetti destinati a far luce sulla concezione della letteratura e del racconto che Verga va progressivamente maturando.

Indice: Introduzione (p. 7); Cap. I. Un'idea di realismo (p. 13); Cap. II. - L'universo del fatto (p. 31); Cap. III - Il racconto come artificio oggettivo (p. 69)

In copertina: disegno di Arnaldo Ferraguti per l'ed. di *Vita dei campi*, Treves 1897.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 5

DOMENICO TANTERI

LE LAGRIME E LE RISATE DELLE COSE

Aspetti del verismo

CATANIA 1989 - pp. 291 - L. 24.000

Gli «aspetti» del verismo che nel presente volume vengono presi in esame sono di vario genere e di diversa 'portata'. Alcuni dei saggi in esso riuniti riguardano in modo specifico un unico autore, altri trattano temi che in vario modo e misura interessano tutti e tre i maggiori rappresentanti del movimento.

Si va dall'analisi di un singolo testo narrativo (la prima novella pubblicata da Luigi Capuana), allo studio di un argomento importante per la conoscenza complessiva del verismo, quale il concreto significato che la nozione di *vero* assume nella poetica e nell'arte di quello che viene comunemente considerato il maggior teorico del movimento; si va, ancora, dalla ricerca 'settoriale' volta a illuminare un aspetto particolare della vicenda culturale siciliana nel secondo Ottocento, quale il modo di porsi dei veristi siciliani nei confronti della lezione manzoniana, alle indagini di maggiore apertura che, procedendo 'trasversalmente' attraverso gli scritti dei diversi autori ed estraendone gli elementi utili a ricostruire la trama, essenzialmente unitaria e coerente, affrontano temi centrali nella riflessione e nell'arte di questi scrittori, quali la dimensione 'sociologica' che essi tendono spesso a conferire alle loro opere nelle poetiche dell'impersonalità da tanti autori in quegli anni elaborate e messe in atto.

Indice: 1. Alle origini della narrativa di Capuana (p. 7); 2. Il «vero» di Capuana. Poetica e ideologia (p. 33); 3. Manzoni nel dibattito culturale dei veristi siciliani (p. 65); 4. La «sociologia» dei veristi (p. 99); 5. Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto (p. 129).

In copertina: *Campagna siciliana* (disegno a china di Santo Marino).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 6

ROSSANA MELIS

LA BELLA STAGIONE DEL VERGA

Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)

CATANIA 1990 - pp. 298 - L. 25.000

La splendida recensione malavogliesca che Francesco Torraca scrisse su un quotidiano romano, il desanctisiano «Diritto», a poche settimane dall'uscita del romanzo, è alla base di questa indagine. Essa recupera, attraverso la rievocazione che lo stesso Torraca farà nella *Prolusione al Corso di letterature comparate* del 1902, importanti testimonianze sui legami tra la «seconda scuola» del De Sanctis e Giovanni Verga, mettendo in rilievo il ruolo che l'intellettualità meridionale giocò, all'interno del dibattito sul realismo, nell'itinerario formativo dello scrittore siciliano. L'ampia analisi di documenti epistolari, tra cui fondamentalmente quelli tra il Verga post-malavogliesco e il Torraca comparatista e studioso di letterature popolari, nonché l'esame di quotidiani e riviste della fine degli anni Settanta del secolo scorso, permettono di collocare lo sperimentalismo verghiano all'interno di un fitto tessuto di ricerche demologiche e filologiche che attraversava allora l'Italia, e aveva in Milano uno dei poli determinanti.

La seconda parte della ricerca è la storia della battaglia per il realismo che Torraca, tra il 1882 e il 1885, condusse a fianco di Verga dalle pagine letterarie, finora sconosciute, del quotidiano romano «La Rassegna», in mezzo alla fitta e caotica pubblicistica coeva.

Le Appendici finali trascrivono alcune recensioni che Torraca, sotto il nome di *Libero*, pubblicò sulla «Rassegna» a favore di Verga; il carteggio Verga-Torraca, quello Torraca-Capuana, nonché altri, relativi ai rapporti tra Verga e due scolari del De Sanctis e ai rapporti tra Verga e la «Rassegna Settimanale»

Indice: Premessa (p. 7); Cap. I - «Un tentativo ardito». La recenzione di Francesco Torraca ai *Malavoglia* (9 maggio 1881) e il magistero desanctisiano (p. 15); Cap. II. - Torraca, Verga e la stagione della «Rassegna» (p. 95); Appendice Prima (p. 227); Appendice Seconda (p. 248).

In copertina: Giovanni Fattori, *Ragazzo seduto in riva al mare*, (part.) acquaforte su zinco.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 7

ANTONIO DI GRADO

LA VITA, LE CARTE, I TURBAMENTI DI FEDERICO DE ROBERTO, GENTILUOMO

CATANIA 1998 - pp. 424 - L. 38.000

Una vita difficile, quella di Federico De Roberto, esplorata per la prima volta in questo libro con l'ausilio di documenti inediti: carteggi, memorie, prove d'autore. Una vita segnata da remoti traumi, da un angoscioso "romanzo familiare" (vistosa protagonista, l'oppressiva Marianna Asmundo; spettrale comprimario, Federico De Roberto *senior*), da brucianti passioni e penose inadempienze (le *liaisons* con Vannina Santelia, Renata Ribera, Pia Vigada), e dalle stimmate della nevrosi ma pure del dubbio, d'una strenua e inappagata ricerca, d'una laica scepsi affrancata dalle certezze e dai pregiudizi del "secolo agonizzante".

E un esodio sorprendente maturo, fin dall'inizio all'altezza delle problematiche intellettuali e delle ricerche espressive del decennio successivo, il più intenso, quello che oltre *I Viceré* si prolunga fino all'ultimo scorcio del secolo, fino alla ricca stagione milanese dello scrittore affermato ed eclettico, del saggista attento e curioso, del *columnist* del "Corriere della sera". Infine, all'alba del secolo nuovo, la caduta in quel gorgo di scacco, impotenza, mal di vivere, che segnerà il ritorno allo "scoglio" verghiano, al torpido grumo d'affetti e d'abitudini della provincia, a una proba e dolente sopravvivenza.

Perciò è piuttosto la frontiera, la zona franca dell'*entre-deux-siècles*, fitta di ricerche e di prefiguranti innovazioni, il terreno in cui si colloca l'inquieta sperimentazione derobertiana: accanto al primo Pirandello e al primo Svevo, agli azzardi figurativi preespressionistici, alle nuove scienze e alle "culture della crisi", al rovello letterario, musicale, artistico degli anni Novanta.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 8

CINZIA ROMANO

EMMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA

Un percorso esemplare di Secondo Ottocento

CATANIA 1998 - pp. 308 - L. 35.000

La produzione narrativa di Emmanuele Navarro sulla quale si ferma, tra il 1875 e il 1879, l'attenzione critica di Cameroni e Capuana, in una fase nodale del dibattito teorico sul "realismo", è stata oggetto, agli inizi degli anni Sessanta, di una vera e propria riscoperta.

Testimone e protagonista degli eventi che a cavallo degli anni Sessanta caratterizzano lo scenario dell'unificazione politica nazionale, Emmanuele Navarro si segnala alla cronaca soprattutto per il tempismo e la non comune lucidità che egli rivela, in qualità di pubblicista, nell'individuare le ragioni socio-economiche del mancato decollo del Mezzogiorno. La delusione e il disincanto seguiti ai primi anni di impegno per la causa nazionale, le modalità dell'inserimento, per molti versi traumatico, della società meridionale nella nuova compagine politico-economica, sono tra le ragioni che lo spingeranno ad intraprendere una lunga fase di migrazione in Italia e in Francia, negli anni della guerra franco-prussiana e della Comune del '70.

Gli incontri con artisti, letterati ed intellettuali, l'impatto con realtà più evolute sul piano economico e più dinamiche su quello sociale, la necessità di una continua mediazione di adattamento culturale, costituiranno il terreno favorevole per un atteggiamento ambivalente di distacco critico e di adesione sentimentale che accomuna Navarro a tanti intellettuali, "esuli volontari" che, dopo il 1866 e nel corso degli anni '70, lasciano la Sicilia in risposta ai progetti di unificazione culturale della penisola.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE STUDI N. 9

ANTONIO DI SILVESTRO

LE INTERMITTENZE DEL CUORE

Verga e il linguaggio dell'interiorità

CATANIA 2000 - pp. 248 - L. 40.000

Nel momento in cui la vena creativa e le intenzioni di stile di Verga approdano ad una cifra di scrittura "impersonale", è possibile che il linguaggio dell'interiorità sia sacrificato all'etica dell'impassibilità, della neutralità, dello «studio sincero e spassionato»?

In realtà la dialettica tra mondo dei sentimenti e universo economico sembra frangersi in quelle lasse narrative "pure", in quelle zone di sospensione della temporalità del racconto in cui l'autore implicito condivide ansie e pensieri dei personaggi e si fa direttamente presente sulla scena. In un codice narrativo che privilegia senz'altro la focalizzazione "interna" è pur sempre attivo, mascherato da una ritmicità sommessa e sottilmente antifrastica, ma anche volutamente ridimensionato, un autore-demiurgo di manzoniana memoria: lo dimostrano le sapienti orchestrazioni lirico-descrittive, la carica metaforico-simbolica di certi epiteti, perfino la capacità di suggerire un moto di partecipazione o di compassione attraverso la notazione etica di un aggettivo.

Il timido linguaggio del cuore, nella sua ricca disseminazione testuale (spesso e volentieri metaforica), contraddice la teleologia materialistica enunciata nella perfezione malavogliesca, e nello stesso tempo, alludendo cifratamente a pensieri e convinzioni dell'autore, inscrive le vicende dei vinti in una complessa e sofferta dimensione antropologico-esistenziale.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N. 1

I ROMANZI CATANESI DI GIOVANNI VERGA

Atti del I Convegno di Studi Catania, 23-24 novembre 1979

CATANIA 1981 - pp. 316 - L. 18.000

Sommario: G. Petronio, *Appunti per una storia e tipologia del romanzo italiano nel primo ottocento* (p. 9); P.M. Sipala, *Il dibattito critico sul primo Verga* (p. 33); P. Mazzamuto, I carbonari della montagna *tra ideologia e codice* (p. 45); A. Di Grado, *Il maestro di Verga: gli «astratti furori» di Antonino Abate* (p. 67); N. Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne* I Carbonari della Montagna (p. 81); G. Ragonese, *Quello che resta di* Amore e Patria (p. 105); E. Scuderi, *Preistoria del Verga narratore* (p. 143); C. Colicchi, *Impegno politico e fonti storiche ne* I Carbonari della Montagna, (p. 151); C. Musumarra, *I «vinti» dei primi romanzi verghiani* (p. 165); G. Finocchiaro Chimirri, *I romanzi giovanili del Verga nella critica del tempo* (p. 177); G. Alfieri, *Polemica e realtà linguistica nella Sicilia risorgimentale* (p. 189); F. Brancifortì, *Alla conquista di una lingua letteraria* (p. 261); G. Santangelo, *Bilancio del Convegno* (p. 30).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N. 2

I ROMANZI FIORENTINI DI GIOVANNI VERGA

Atti del II Convegno di Studi Catania, 21-22 novembre 1980

CATANIA 1981 - pp. 228 - L. 15.000

Sommario: R. Scrivano, *«Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino* (p. 7); F. Nicolosi, Una peccatrice *e il realismo verghiano* (p. 37); P. Giannantonio, *La «Peccatrice» a Napoli* (p. 45); M. Luisa Patruno, Una peccatrice: *integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga* (p. 53); C. Riccardi, *Da* Storia di una capinera *a* Padron 'Ntoni: *evoluzione tematica e stilistica* (p. 63); S. Campailla, *Autografia e simboli nella* Storia di una capinera (p. 75); S. Rossi, *Alcune notazioi critiche su* Eva (p. 95); D. Consoli, *La doppia ottica verghiana nei romanzi anteriori ai* Malavoglia (p. 121); G. P. Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti* (p. 139); R. Verdirame, *Le due redazioni di* Tigre Reale (p. 159); S. Riolo, *Tra italiano di Sicilia e «italiano di Firenze»: l'ordito linguistico di* Storia di una capinera (p. 193); G. Petronio, *Bilancio del Convegno* (p. 221).

www.fondazioneverga.it

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI N. 3

I MALAVOGLIA

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 26-28 novembre 1981

CATANIA 1982 - voll. 2 - pp. 930 - L. 80.000

VOLUME PRIMO

Introduzione: Giorgio Petrocchi, I Malavoglia *nel centenario* (p. 11).

I
I MALAVOGLIA OPERA LETTERARIA

Relazione: S. B. Chandler, I Malavoglia *come opera letteraria* (p. 19).
Comunicazioni: Giorgio Bárberi Squarotti, *Il paesaggio e i ritratti ne* I Malavoglia (p. 35); Sergio Campailla, I Malavoglia *e* La bocca del lupo *di R. Zena* (p. 57); Cosimo Cucinotta, *Gli animali parlanti dei* Malavoglia (p. 77); Arnaldo Di Benedetto, *Flaubert in Verga* (p. 85); Matilde Dillon Wanke, *Cameroni, Verga*, I Malavoglia (p. 103); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donne dei* Malavoglia (p. 123); Emerico Giachery, *Echi goldoniani nei* Malavoglia? (p. 145); Gian Paolo Marchi, *Il finale dei* Malavoglia: *dalla romanza al recitativo* (p. 153); Giancarlo Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo* (p. 163); Pietro Mazzamuto, *Il cronotopo de* I Malavoglia (p. 181); Rossana Melis, *Il viaggio, il desiderio: le giovani donne Malavoglia e gli spazi dell'attesa* (p. 209); Vincenzo Paladino, *La conquista de* I Malavoglia (*L'autore, il lettore, l'opera*) (p. 237); Maria Luisa Patruno, I Malavoglia *romanzo del presente: ottica corale e tempi del racconto* (p. 259); Gaetano Ragonese, *L'epilogo de* I Malavoglia *e l'epilogo di* Madame Bovary (p. 269); Paolo Mario Sipala, *Due vite parallele: 'Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu* (p. 301); Tibor Wlassics, *L'ottica di Verga* (p. 313).

II
I MALAVOGLIA FRA STORIA, IDEOLOGIA E ARTE

Relazione: Giuseppe Petronio, I Malavoglia *fra storia, ideologia e arte* (p. 329).
Comunicazioni: Pompeo Giannantonio, I Malavoglia *e la borghesia* (p. 357); Lucia Martinelli, *Approccio ad un'analisi del discorso narrativo dei* Malavoglia (p. 375); Maria Paladini Musitelli, *Tipologie sociali e ideologia ne* I Malavoglia (p. 385); Francesco Nicolosi, *Coscienza socio-etica della realtà nei* Malavoglia (p. 401); Michela Sacco Messineo, *Alcune considerazioni in margine ai* Malavoglia: *il ruolo della storia nel romanzo verghiano* (p. 421).

VOLUME SECONDO

III
LA LINGUA E IL TESTO DEI *MALAVOGLIA*

Relazioni: Giovanni Nencioni, *La lingua dei* Malavoglia (p. 445); Francesco Branciforti, *L'autografo dei* Malavoglia (p. 515).
Comunicazioni: Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura de* I Malavoglia (p. 565); Riccardo Ambrosini, *L'impersonale nei* Malavoglia *dal punto di vista della critica linguistica* (p. 637); Raffaele Morabito, *Unità metriche nel primo capitolo dei* Malavoglia (p. 685); Carla Riccardi, *L'autografo dei primi* Malavoglia; Padron 'Ntoni, Cavalleria rusticana *e il romanzo* (p. 713); Riccardo Scrivano, *«Buoni diavolacci» e «poveri diavoli» nei* Malavoglia (p. 731); Pietro Spezzani, *I manzonismi nei* Malavoglia (p. 739).

IV
I MALAVOGLIA NELLA CULTURA LETTERARIA
DEL NOVECENTO

Relazione: Romano Luperini, I Malavoglia *nella cultura letteraria del Novecento* (p. 773).
Comunicazioni: Marziano Guglielminetti, I Malavoglia *di Pratolini* (p. 813); Gisella Padovani, *L'antiverghismo di Silone* (p. 817); Rita Verdirame, *Verga e Tozzi: varianti nella tecnica narrativa del ritratto* (p. 827); Giovanni Cecchetti, I Malavoglia *nel mondo di lingua inglese. Le traduzioni* (p. 845); Cesare G. De Michelis, I Malavoglia *nei paesi slavi* (p. 857); Lia Fava Guzzetta e André Sempoux, I Malavoglia *in Francia* (p. 871); Marianello Marianelli, I Malavoglia *in Germania* (p. 887); María de las Nieves Muniz Muniz, *Reflexiones en torno a la primera traducción española de* I Malavoglia (p. 899).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI N. 4

CAPUANA VERISTA

Atti dell'Incontro di Studio
Catania, 29-30 ottobre 1982

CATANIA 1981 - pp. 310 - L. 16.500

PARTE PRIMA
CAPUANA VERISTA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *Introduzione* (p. 13); Marina Paladini Musitelli, *Capuana verista* (p. 19); Carlo A. Madrignani, *Tortura* (p. 27).

Interventi:Emanuella Scarano (p. 41), Pietro Mazzamuto (p. 47), Domenico Tanteri (p. 49), Nino Borsellino (p. 55), Vitilio Masiello (p. 59), Giuseppe Petronio (p. 65), Paolo Mario Sipala (p. 67).

Repliche: Carlo A. Madrignani (p. 73), Maria Paladini Musitelli (p. 77).

CAPUANA OGGI

Relazioni: Anna Barsotti, *«C'era una volta...» il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana* (p. 85); Gianni Oliva, *Per un'archeologia di Capuana: «indizi» vecchi e nuovi* (p. 101); Pietro Mazzamuto, *Il teatro di Capuana, oggi* (p. 117).

Interventi: Guido Nicastro (p. 133), Carmelo Musumarra (p. 137), Francesco Caliri (p. 141).

Repliche: Gianni Oliva (p. 147), Pietro Mazzamuto (p. 149).

PARTE SECONDA

Paola Azzolini, *Gli* Studi sulla letteratura contemporanea *di Luigi Capuana, ossia aspetti di una teoria del romanzo* (p. 153); Francesco Caliri, *Dalla lingua al dialetto in* Malia (p. 177); Matteo Durante, *Tra la prima e la seconda* Giacinta *di Capuana* (p. 199); Aldo Maria Morace, *L'*Apoteosi *crispina di Capuana* (p. 265).

www.fondazioneverga.it

FONDAZIONE VERGA
E
ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
SERIE CONVEGNI N. 5

NATURALISMO E VERISMO

I generi: poetiche e tecniche

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 10-13 febbraio 1986

CATANIA 1988 - Voll. 2 - pp. 816 - L. 80.000

Introduzione: Giuseppe Giarrizzo, *Società e letteratura nell'età del naturalismo* (p. 9)

I
STATO DEGLI STUDI SUL VERISMO
E SUL NATURALISMO

Relazioni: Vitilio Masiello, *Gli studi sul naturalismo italiano* (p. 21); Yves Chevrel, *Etat present des etudes sur le naturalisme* (p. 39).

II
LA NARRATIVA

Relazioni: Giuseppe Petronio, *La narrativa in Italia nel secondo ottocento tra romanticismo e decadentismo* (p. 83); Hans-Jorg Neuschäfer, *La prose naturaliste et sa vision du monde* (p. 107).

Comunicazioni: Giorgio Longo, *Appunti sul naturalismo critico di Federico De Roberto* (p. 127); Pietro Mazzamuto, *La notte di Aci Trezza* (p. 143); María de las Nieves Muniz Muniz, *Immedesimazione e straniamento in Verga e in Galdós* (p. 153); Mariella Muscariello, *Un intellettuale verghiano: Il* topos *del medico nella narrativa di Giovanni Verga* (p. 173); Franco Petroni, *Logica economica e ragione borghese nel* Mastro-Don Gesualdo (p. 203); Maria Teresa Puleio, Le storie del Castello di Trezza, *novella fantastica?* (p. 227); Giuseppe Rando, *Il «nodo» di* Fantasticheria (p. 239); Anna Storti Abate, *Enrico Onufrio: un naturalista tra Arcadia e decadentismo* (p. 257); Mario Tropea, *L'apologo, la favola, il grottesco: «forme semplici» e strutture simboliche nelle* Novelle rusticane *di Giovanni Verga* (p. 279); Rita Verdirame, *Il «realismo» di Girolamo Ragusa-Moleti* (p. 307).

III
IL TEATRO

Relazioni: Franca Angelini, *Teatro verista in Italia* (p. 323); Manfred Kelkel, *Le naturalisme et le verisme dans l'opera au tournant du XXème siecle* (p. 345).

Comunicazioni: Paul Delsemme, *L'adaptation théâtrale du roman naturaliste* (p. 357); Giovanna Aleo, *Luigi Capuana e il teatro di Henry Becque: a proposito di una traduzione introvabile* (p. 377).

IV
LA POESIA

Relazioni: Paolo Mario Sipala, *La poesia verista* (p. 405); Ulrich Schulz-Buschhaus, *Esquisse d'une tradition de poésie «naturaliste»* (p. 431).

V
LE POETICHE

Relazioni: Nicola Mineo, *Teorie e poetiche del verismo sino ai* Malavoglia (p. 451); David Baguley, *Vers une poétique naturaliste* (p. 503).

Comunicazioni: Sergio Blazina, *L'«illusione della realtà». La poetica verghiana e il progetto-*Malavoglia: *note per uno studio* (p. 525); Gaetano Compagnino, *Dal romanzo storico al verismo: Gramsci, De Sanctis e il problema del realismo moderno* (p. 547); Francesco D'Episcopo, *Il Verga di Jovine: proposte di revisione del rapporto tra verismo e primo neorealismo* (p. 583); Francesco Nicolosi, *Naturalismo e verismo: concordanze e divergenze* (p. 599); Giorgio Patrizi, *Un'idea di realismo in Verga* (p. 615); Maria Luisa Patruno, *Capuana. Evoluzione dei generi e teoria del romanzo* (p. 629); Domenico Tanteri, *La «sociologia» dei veristi* (p. 647).

VI
LE TECNICHE

Relazioni: Giovanni Pirodda, *Le tecniche narrative del verismo* (p. 673); Halina Suwala, *A propos de quelques techniques narratives du naturalisme* (p. 699).

Comunicazioni: Carminella Sipala, *Per uno statuto del «discours réaliste»: la casa dei minatori in* Germinal (p. 717).

VII
TAVOLA ROTONDA
VERGA FUORI D'ITALIA

Comunicazioni: Luis López Jiménez, *Giovanni Verga en Espagne* (p. 751); Danuta Knysz-Rudzka, *Giovanni Verga en Pologne* (p. 759); Maria Rév, *Verga et Tchékhov* (p. 773); Michaela Schiopu, *Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania (1880-1918)* (p. 785); Dorothy Speirs, *Giovanni Verga aux Etats-Unis* (p. 797).

www.fondazioneverga.it

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA
SERIE CONVEGNI N. 6

IL CENTENARIO DEL «MASTRO-DON GESUALDO»

Atti del Congresso Internazionale di Studi Catania, 15-18 marzo 1989

CATANIA 1991 - Voll. 2 - pp. 675 - L. 80.000

Introduzione: Giorgio Petrocchi, *Gli anni del «Mastro-don Gesualdo» (a mo' di Preludio)* (p. 13).

I
IL «MASTRO» TRA REALTÀ E SIMBOLO

Sergio Blanzina, *La frontiera sperimentale del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 25); Jean Lacroix, *Mitomania e culto della personalità: l'ascesa sociale di Mastro don Gesualdo* (p. 37); Romano Luperini, *L'allegoria di Gesualdo* (p. 55); Vitilio Masiello, *La chiave simbolica del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 81); Maria de las Nieves Muniz Muniz, *Tempo e logica nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 101); Maria Luisa Patruno, *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 121); Giovanni Pirodda, *Le forme narrative del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 133); Vittorio Russo, *Resistenza e mutazione di un nucleo narrativo* (p. 151); Riccardo Scrivano, *Tempo e narrazione nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 159).

II
IL «MASTRO» TRA STORIA E IDEOLOGIA

Giuseppe Barone, *La rivoluzione e il mezzogiorno. Monarchia amministrativa e nuove élites borghesi* (p. 171); Rosario Contarino, *La morte di Mastro-don Gesualdo ovvero la crudeltà dell'«ars moriendi» borghese* (p. 187); Luisa Mangoni, *1889: una svolta nella cultura politica italiana?* (p. 199); Pietro Mazzamuto, *Le marionette viventi e parlanti* (p. 213); Roberto Mercuri, *Prospettive intertestuali nel «Mastro-don Gesualdo» (p. 223)*; Mariella Muscariello, *La sorte dell'idillio: dal primo Verga al «Mastro-don Gesualdo»* (p. 235); Gianni Oliva, *Sulla tipologia del personaggio: i fratelli Trao* (p. 255); Marina Paladini Musitelli, *Il progetto verista incontra la storia* (p. 267); Paolo Mario Sipala, *Il pesco e l'ulivo: le Trao in casa Motta* (p. 285); Mario Tropea, *«Mastro-don Gesualdo» romanzo 'famigliare' o romanzo di 'padri e figli' fra tragedia e parodia* (p. 291); Rita Verdirame, *Villani e carbonari nell'opera di Giovanni Verga* (p. 317).

III
IL «MASTRO» TRA LINGUA E STILE

Francesco Bruni, *Sulla lingua del «Mastro-don Gesualdo»* (p. 357); Gabriella Alfieri, *Le «mezze tinte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 433); Francesco Nicolosi, *Tecnica narrativa e discorso indiretto libero nelle due redazioni del «Mastro-don Gesualdo»* (p 553); Carla Riccardi, *I dubbi dell'autore: il personaggio Gesualdo dalla «Nuova Antologia» all'edizione Treves* (p. 581); Luciana Salibra, *Il toscanismo nel «Mastro-don Gesualdo»* (p. 597).

IV
IL «MASTRO» E LA CRITICA

Philippe Goudey, *Les traductions françaises de «Mastro don Gesualdo»* (p. 621); Carmelo Musumarra, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica del Momigliano* (p. 631); Giuseppe Petronio, *La critica verghiana e «Mastro-don Gesualdo»* (p. 643); Felice Rappazzo, *Il «Mastro-don Gesualdo» nella critica dei contemporanei* (p. 661).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N. 7

I VERISMI REGIONALI

Atti del Congresso Internazionale di Studi
Catania, 27-29 aprile 1992

CATANIA 1996 - Voll. 2, pp. 867 - L. 80.000

Saluto del Prof. Gaspare Rodolico (p. 5)

IL VERISMO IN PIEMONTE

Francesco Spera, *Il verismo travisato: la poetica realista in Piemonte* (p.11); Alda Rossebastiano, *Riflessi veristici nella lingua dei narratori piemontesi del secondo Ottocento* (p. 23).

IL VERISMO IN LIGURIA

Carla Riccardi, *Verismo ligure: Zena novelliere* (p. 55).

IL VERISMO IN LOMBARDIA

Gian Paolo Marchi, *Appunti sul verismo lombardo* (p. 77); Silvia Morgana, *Il verismo in Lombardia tra lingua vera e vera finzione* (p. 99); Marinella Folli, *Il realismo linguistico di Emilio De Marchi* (p. 119).

IL VERISMO IN VENETO

Elvio Guagnini, *Elementi veristici e naturalistici nella letteratura dell'area veneta* (p. 133); Luciano Morbiato, *Sopra alcuni aspetti linguistici della letteratura veneta di fine Ottocento* (p. 151).

IL VERISMO IN TOSCANA E NEL LAZIO

Riccardo Scrivano, *Il verismo dell'Italia mediana: aspetti letterari* (p. 189); Fabrizio Franceschini, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Fucini, Nieri* (p. 219).

IL VERISMO IN UMBRIA E NELLE MARCHE

Pasquale Tuscano, *Il verismo e la narrativa umbra e marchigiana tra fine Ottocento e primo trentennio del Novecento* (p. 303).

IL VERISMO IN ABRUZZO E NEL MOLISE

Gianni Oliva, *Aspetti del verismo in Abruzzo: Domenico Ciampoli e modelli letterari del realismo* (p. 335); Pietro Trifone, *Italiano letterario regionale. Il caso del verista chietino G. Mezzanotte* (p. 365); Antonio Sorella, *Il 'verismo' di Gabriele D'Annunzio* (p. 379); Sebastiano Martelli, *Il verismo nel Molise* (p. 403).

IL VERISMO IN CAMPANIA

Antonio Palermo, *La coscienza letteraria degli scrittori napoletani al tempo del verismo* (p. 447); Rossana Melis, *Narrativa popolare/rusticana e modello verghiano nei periodici napoletani di fine '800: tra il «Corriere del Mattino» e «Fantasio»* (p.465); Patricia Bianchi, *Scrivere alla maniera verista: ambiente e personaggi tra regionalità e lingua letteraria* (p. 531).

IL VERISMO IN PUGLIA E BASILICATA

Ferdinando Pappalardo, *Il verismo in Puglia e in Lucania* (p. 557); Nicola De Blasi, *Lingua e colore locale in novelle basilicatesi di fine Ottocento* (p. 585).

IL VERISMO IN CALABRIA

Rita Librandi, *Lingua e cultura narrativa di epoca verista nella letteratura calabrese: Misasi e Padula* (p. 621).

IL VERISMO IN SARDEGNA

Giovanni Pirodda, *Realismo, naturalismo e verismo in Sardegna* (p. 673); Cristina Lavinio, *Lingua e colore locale nella narrativa sarda del secondo '800* (p. 687).

IL VERISMO IN CORSICA

Annalisa Nesi, *La novella storica in Corsica: preistoria di un possibile verismo* (p. 709).

IL VERISMO A MALTA

Giuseppe Brincat, *Il verismo a Malta: dal bozzetto al romanzo impegnato* (p. 755); Arnold Cassola, *Il viaggio e gli scritti 'maltesi' di Luigi Capuana* (p. 787).

Gabriella Alfieri, *Lingua e letteratura nei «verismi»: un intreccio o un intralcio?* (p. 815)
Indice degli autori citati (p. 825); *Indice delle opere citate* (p. 843).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N. 8

GLI INGANNI DEL ROMANZO

«I Viceré» tra storia e finzione letteraria

Atti del Congresso celebrativo del centenario dei *Viceré*
Catania, 23-26 Novembre 1994

CATANIA 1998 - pp. 550 - L. 80.000

Antonio Di Grado, *Presentazione* (p. 5)

«I VICERÉ» OPERA LETTERARIA

Giovanni Maffei, *Il romanzo antropologico* (p. 15); Giancarlo Borri, *«I Viceré» romanzo storico imperfetto* (p. 71); Sergio Campailla, *Le figure mostruose del potere* (p. 81); Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura dall'«Illusione» ai «Viceré»* (p. 93); Domenico Tanteri, *Tempo e storia nei «Viceré»* (p. 115); Marinella Cantelmo, *Silenzio d'autore: mito e modi dell'impersonalità narrativa nei «Viceré» di F. de Roberto* (p. 135); Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* (p. 167).

I PERSONAGGI

Antonio Palermo, *La folla dei «Viceré»* (p. 185); Paolo Mario Sipala, *Il romanzo di Consalvo* (p. 197); Norberto Cacciaglia, *Il 'ne varietur' nella politica di Consalvo Uzeda* (p. 211); Carmelo Spalanca, *L'ascesa politica del principe Consalvo* (p. 223); Pietro Mazzamuto, *L'arte di Michelasso (ovvero lo stereotipo del onaco corrotto)* (p. 241); Ada Neiger, *Tutte le donne dei «Viceré»* (p. 255); Alida D'Aquino, *Tra «L'Illusione» e «I Viceré»: Teresa e Matilde* (p. 267); Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Donna Ferdinanda non sapeva scrivere* (p. 297); Mariella Muscariello, *Un' 'intrusa' nei «Viceré»: il romanzo di Matilde* (p. 309).

LA LINGUA

Alfredo Stussi, *Appunti sulla lingua dei «Viceré»* (p. 329); Marco Perugini, *Livelli di discorso nei «Viceré»* (p. 373).

FORTUNA DEI «VICERÉ»

Emma Grimaldi, *La ragione e i mostri, «I Viceré» cent'anni dopo* (p. 391); Matteo Collura, *De Roberto o il potere del sottopadrone* (p. 457); Giorgio Longo, *«I Viceré» in Francia* (p. 465); Maria Teresa Navarro Salazar, *Tradurre la lingua dei «Viceré»: il modello spagnolo* (p. 487); Fernando Gioviale, *La dispersione tragicomica di Diego Fabbri* (p. 527); Natale Tedesco, *Per concludere (provvisoriamente)* (p. 541).

www.fondazioneverga.it

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CARTEGGI N. 1

FERDINANDO DI GIORGI

LETTERE A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di M. Emma Alaimo

CATANIA 1985 - pp. 471 - L. 16.000

Indice: Introduzione (p. 5); Avvertenza (p. 63); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-75) (p. 67); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 461).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CARTEGGI N. 2

MARCO PRAGA

LETTERE A FEDERICO DE ROBERTO

con introduzione e note
di Ninfa Leotta

CATANIA 1987 - pp. 329 - L. 16.000

Indice: Premessa (p. 5); Introduzione (p. 9); Note ai testi (p. 49); Lettere a Federico De Roberto (nn. 1-98) (p. 51); Appendice (nn. I-XI) (p. 299); Indice dei nomi e delle cose notevoli (p. 323).

www.fondazioneverga.it

ANNALI
DELLA
FONDAZIONE VERGA

VOL. I (1984)

INDICE: *Presentazione* (p. 5); Francesco Branciforti, *La prefazione dei* Malavoglia (p. 7); Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola* (p. 47); Federico De Roberto, *Romanzieri italiani: Giovanni Verga. Nota introduttiva di* Antonino Di Grado (p. 99); Sergio Cristaldi, *Verga tra narrativa e teatro:* La caccia al lupo (p. 133); Alfonso Leone, *Non alveari ma sedie di Vienna nel salone di casa Trao* (p. 173); Rassegna Bibliografica: *Bibliografia derobertiana (1981-1983)*, a cura di Antonio di Grado (p. 182).

VOL. II (1985)

INDICE: Nicolò Mineo, *Società politica e ideologica nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo* (p. 5); Paolo Nalli, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo (p. 121). Rassegna Bibliografica: *Bibliografia capuaniana (1982-1985)*, a cura di Gianni Oliva (p. 229).

VOL. III (1986)

INDICE: *Premessa* (p. 7); Carlo Alberto Augeri, *La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo ne* I Malavoglia (p. 9); Donato Margherito, I Malavoglia: *fonti meridionaliste e destino tragico nel sistema dei personaggi* (p. 33); Franco Petroni, *Il linguaggio negato* (p. 99); Teresa Poggio Salani, *La "forma" dei* Malavoglia (p. 121).

VOL. IV (1987)

INDICE: Gabriella Alfieri, Ethnos *rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano* (p. 7); Francesco Branciforti, *Un nuovo testimone per* L'amante di Gramigna (p. 79); Giuseppe Rando, *L'elaborazione di* Fantasticheria (p. 105); Giovanni Tropea, *Sicilianiori segnalati da Verga in una lettera a De Amici* (p. 135); Rossana Melis, *Rassegna verghiana (1983-1987)* (p. 141).

VOL. V (1988)

INDICE: Margherita Spampinato Beretta, *Dal romanzo alla novella:* Certi argomenti *di Giovanni Verga* (p. 7); Giorgio Longo, *«Petit Monde», una novella francese di Verga* (p. 71); Francesco Nicolosi, *Il verismo di Giovanni Verga e la narrativa del primo D'Annunzio Bibliografia derobertiana (1984-1988)*, a cura di Rosanna Melis (p. 145); *Bibliografia capuaniana (1986-1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 161).

VOL. VI (1989)

INDICE: Raffaele De Cesare, *Tracce balzacchiane nell'opera di Verga* (p. 7); Carla Riccardi, *Per* L'amante di Gramigna: *prime correzioni sulla «Rivista Minima»* (p. 67); Matteo Durante, *Alla ricerca di un editore (1882): i primi approcci per la stampa del* Mastro) (p. 73); Giorgio Longo, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga* (p. 89); Salvatore Claudio Sgroi, *Gli alveari verghiani: un esempio di 'immagine ardita' o un fatto di 'lingue'?* (p. 111); *Schedario verghiano (1988)*, a cura di Rossana Melis (p. 121).

VOL. VII (1990)

INDICE: Nicolò Mineo, *Il «vero» dei veristi* (p. 7); Stefano Rapisarda, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de*I ricordi del Capitano D'Arce (p. 25); Mariella Muscariello, *I fantasmi della scrittura.* Il marito di Elena *e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra* (p. 63); Gisella Padovani, *Un "roman judiciaire" di Salvatore Farina:* Il segreto del nevaio (p. 111); Salvatore Claudio Sgroi, *Sull'italiano dell'800 e dintorni: alcune retrodatazioni* (p. 135); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 155).

VOL. VIII (1991)

INDICE: Matteo Durante, *Degli scarti del «Mastro don Gesualdo». Storia di «Mondo piccino»* (p. 7); Francesco Branciforti, *Farina e Verga, «Noi navigbiamo volgendoci la poppa»* (p. 93); Nicolò Mineo, *Pontilio lettore di Verga* (p. 105); Aldo Maria Morace, *I Primoli, Verga e Capuana* (p. 115); *Notiziario bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 129).

VOL. IX (1992)

INDICE: Giuseppe Traina, *«Voce piccola la mia, ma forse non vana». Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto* (p. 7); Raffaele De Cesare, *Capuana e Stendhal* (p. 89); Andrea Manganaro, *Croce, De Roberto e «Una vecchia quistione»* (p. 113); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 167).

VOL. X (1993)

INDICE: Giuseppe Savoca, *Verga ai fratelli: quattro inediti (più uno)* (p. 7); Aldo Maria Morace, *«Le istantanee» di Capuana* (p. 15); Cinzia Romano, *Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento* (p. 61); *Notiziario Bibliografico*, a cura di Francesco Branciforti (p. 165).

VOL. XI-XII (1994-95)

INDICE: Francesco Branciforti, *De Roberto e il suo doppio: il canzoniere apocrifo di Ermanno Raeli* (p. 9); Gabriella Alfieri, *Le «memorie giovanili» di Ferdico De Roberto, ovvero dell'educazione di un giovane perbene* (p. 141); Giovanni Maffei, *Una polemica sulla «letteratura d'eccezione»* (p. 183); Giorgio Longo, *La traduzione francese dell'«Illusione» di De Roberto* (p. 201); Rosario Castelli, *Per una bibliografia degli scritti di Federico De Roberto* (p. 305);

www.fondazioneverga.it

VOL. XIII (1996)

INDICE: Antonio Di Grado - Rosario Castelli, *Federico De Roberto uno e due: il "Dormiente di Piacenza" e altri ragguagli biografici* (p. 7); Francesco Branciforti, *De Roberto sulle rive della Sprea. Lettere di Schönfeld, Sandvoss e altri (con una postilla leopardiana ed una appendice* (p. 23); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo ottocento* (p. 105); Notiziario Bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 163).

VOL. XIV (1997)

INDICE: Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: "Eva"* (p. 7); Damiana Tiziana Lombardo, *De Roberto-Treves: frammenti di un carteggio* (p. 29); Raffaele De Cesare, *Capuana e Balzac* (p. 49); Rossana Melis, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento* (p. 117); Notiziario bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 187).

VOL. XV (1998)

INDICE: Matteo Durante, *Proposte e varianti d'editore* (p. 7); Cinzia Romano, *Polemiche veristiche nella Catania di fine Ottocento* (p. 21); Assumpta Camps, *Appunti per uno studio della fortuna di Giovanni Verga in Spagna* (p. 239); Notiziario bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 251).

VOL. XVI (1999)

INDICE: Antonio Di Silvestro, *Verga e Capuana: tra scrittura come fotografia e poetica della memoria. Appunti per uno studio* (p. 7); Aldo Maria Morace, *Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi* (p. 25); Nicolò Mineo, *Verga all'estero e lo straniamento* (p. 89); Raffaele Morabito, *Valenze simboliche e funzionalità narrativa degli animali verghiani* (p. 93); Domenico Tanteri, *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento* (p. 107); Mario Tropea, *Guastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le* parità *e le* Novelle Rusticane *di Giovanni Verga* (p. 121); Francesco Branciforti, *Lettere vere e lettere fantasma: contributo minimo alla ecdotica dei carteggi* (p. 135); Notiziario bibliografico, a cura di Francesco Branciforti (p. 151).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

DIRETTA DA FRANCESCO BRANCIFORTI

SERIE CONVEGNI

I romanzi catanesi di Giovanni Verga, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 nov. 1979), Catania, 1981, pp. 316 - L. 30.000.

I romanzi fiorentini di Giovanni Verga, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 nov. 1980), Catania, 1981, pp. 228 - L. 25.000.

I Malavoglia, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 nov. 1981), Catania, 1982, voll. 2, pp. 930 - L. 80.000.

Capuana verista, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania, 1984, pp. 310 - L. 25.000.

Naturalismo e Verismo. I generi: poetiche e tecniche, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), voll. 2, pp. 930 - L. 80.000.

Il centenario del "Mastro-Don Gesualdo", Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 Marzo 1989), Catania, 1991, voll. 2, pp. 675 - L. 80.000.

I verismi regionali, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 27-29 Aprile 1992), Catania, 1996, voll. 2, pp. 867 - L. 80.000.

Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e funzione letteraria, Atti del Congresso celebrativo del centenario dei «Viceré» (Catania, 23-26 Novembre 1994), Catania, 1998, pp. 550 - L. 50.000.

SERIE STUDI

C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania, 1981, pp. 335 - L. 25.000.

G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei «Malavoglia»*, Catania, 1985, pp. 320 - L. 25.000.

R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1974)*, Catania, 1987, pp. 292 - L. 25.000.

G. PATRIZI, *Il mondo da lontano*, Catania, 1989, pp. 165 - L. 25.000.

D. TANTERI, *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Catania, 1989, pp. 219 - L. 25.000.

R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici svegliani (1875-1885)*, Catania, 1990, pp. 298 - L. 30.000.

A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania, 1998, pp. 424 - L. 38.000.

C. ROMANO, *Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, 1998, pp. 308 - L. 35.000.

A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, 2000, pp. 248 - L. 40.000.

SERIE CARTEGGI

F. DE GEORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania, 1985, pp. 560 - L. 30.000.

M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania, 1987, pp. 329 - L. 25.000.

V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Giovanni Maffei, Catania, 1996, pp. 304 - L. 25.000.

ANNALI

Vol. I (1984) - € 12,91
Vol. II (1985) - € 12,91
Vol. III (1986) - € 12,91
Vol. IV (1987) - € 12,91
Vol. V (1988) - € 12,91
Vol. VI (1989) - € 12,91
Vol. VII (1990) - € 12,91
Vol. VIII (1991) - € 12,91
Vol. IX (1992) - € 12,91
Vol. X (1993) - € 12,91
Vol. XI-XII (1994/95) - € 20,66
Vol. XIII (1996) - € 12,91
Vol. XIV (1997) - € 12,91
Vol. XV (1998) - € 12,91
Vol. XVI (1999) - € 12,91

In preparazione:

Carteggio Verga-Rod, a cura di Giorgio Longo.

Annali, Vol. XVIII (2001).

Distributrice: LICOSIA - Via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 FIRENZE