

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI

N. 2

I ROMANZI FIORENTINI
DI GIOVANNI VERGA

CATANIA

1981

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

COPIA OMAGGIO
FUORI COMMERCIO - Esente da IVA
Art. 17, 1° comma, DPR 26-10-73 n. 633

CATANIA

1981

Proprietà letteraria riservata

1981 - FONDAZIONE VERGA - Piazza Stesicoro, 29 - Catania

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Siciliana

SALUTO DEL PROF. GASPARE RODOLICO
MAGNIFICO RETTORE DELL'UNIVERSITA' DI CATANIA
PRESIDENTE DELLA « FONDAZIONE VERGA »

Eccellenze, Autorità,
Illustri Colleghi,
Gentili signore e signori,

è con viva soddisfazione che oggi si celebra il II° Convegno di studi verghiani, su *I romanzi « fiorentini » di Giovanni Verga*. Torna infatti il ricordo dell'incontro precedente, avvenuto quasi esattamente un anno fa, apertosi in un'atmosfera di trepida attesa e di auspici generosi. L'attesa non è stata tradita, gli auspici sono diventati linee definite di un programma.

Da allora alcuni fatti fondamentali sono avvenuti e primo fra tutti il riconoscimento giuridico della Fondazione, avvenuto con decreto del Capo dello Stato del 1° Luglio 1980, n. 523. Con questo decreto la nostra Fondazione ha vita ufficiale e può iniziare il suo cammino con passo fermo e spedito. Non mancano infatti i grandi obiettivi da realizzare, dall'edizione critica delle opere del Verga alla ricostruzione del suo epistolario, dalla restituzione e restauro della casa dello scrittore alla seria valorizzazione del suo teatro, e poi dalla raccolta e pubblicazione delle opere del Capuana al riesame delle opere minori di De Roberto. E' indubbio che il programma delle ricerche della Fondazione investa uno dei momenti più alti e significativi della civiltà letteraria nazionale, che ha riverberi nel nostro presente culturale ed etico. In nome di tale continuità e nello spirito di un servizio reso con rigore e disinteresse scientifico

alla intera comunità civile, la Fondazione chiede la fattiva solidarietà delle istituzioni pubbliche (Ministero dei Beni Culturali, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Assessorato Regionale alla P.I. e ai beni culturali), mentre attende con fiducia, e sollecita ancora con ferma insistenza, la partecipazione del Comune di Catania e della Provincia, a compimento di un voto unanime già espresso nel lontano 1975 dai rispettivi organi deliberanti, a conferma della generale volontà della cittadinanza catanese e della Sicilia tutta di onorare Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto.

Questo secondo convegno indica appunto la vitalità della Fondazione, che appena nata — e direi non ancora battezzata — ha iniziato e condotto coraggiosamente avanti un programma di incontri, che vuole con scadenze sistematiche stabilire un riesame ed insieme un bilancio critico della ricerca su tutta l'opera del Verga, fase per fase, ed inaugurare così una nuova stagione di studi, più compatta ed allargata.

Nello spirito di questa ambizione costruttiva ed operante, si apre perciò il convegno di oggi, che contribuirà di certo all'approfondimento di alcuni temi di critica verghiana, nella speranza di poter celebrare degnamente l'anno prossimo il centenario dei *Malavoglia*.

RICCARDO SCRIVANO

« MENZOGNA ROMANTICA E VERITA' ROMANZESCA »
NEL VERGA FIORENTINO

La sonorità della citazione che ho assunto per titolo di questo intervento può suscitare nel lettore qualche fastidio, che magari è difficile dissipare e forse impossibile dissimulare sotto un qualche colore di piacere. Per obbligo d'attribuzione, ma principalmente per esigenza di chiarezza, e dunque di metodo, comincerò intanto e almeno col ristabilire la pertinenza della citazione dal titolo di un'opera di René Girard che in italiano ebbe una versione assai opaca: *Struttura e personaggi del romanzo moderno*¹.

In questo libro viene spiegata ed esemplificata una singolare teoria, che Girard chiama del « desiderio triangolare », volendo significare che, come vi sono delle passioni, la gelosia o l'invidia ad esempio, che non possono esistere se non attraverso l'istituzione di vicendevoli rapporti tra tre elementi o vertici del triangolo appunto, e cioè il geloso o invidioso, come dire il soggetto della passione, colui che la prova; l'oggetto della passione o desiderio, cosa o persona ch'esso sia; e — terzo — l'altro, o gli altri, di cui si è gelosi o invidiosi; così « nella maggior parte delle opere di finzione »² accade che il desiderio, che è per lo più di realizzare un fine definibile sovente solo attraverso una passione, non riconosce la sua naturale direzione se non coll'intervento di un mediatore, di una guida. Don Chisciotte si slancia contro i mulini creduti giganti

¹ R. Girard, *Mensogne romantique et vérité romanesque*, Paris, 1961 (tr. it. - da cui cito - 1965).

² Op. cit., p. 7.

non solamente per il desiderio di sconfiggere un nemico terrificante, ma principalmente per compiere un'azione che lo porrà allo stesso livello del suo perenne suggeritore, Amadigi: insomma, per un'esigenza di imitazione. Sicché l'eroe che i romantici hanno amato per la sua originalità di creatura totalmente fantastica e fantasiosa, ubbidiente alla bizzarria d'una sua scelta e decisione irreali, è un fedelissimo del modello, della regola, un imitatore per eccellenza dell'esistenza cavalleresca. Dunque, conclude Girard, «l'esistenza cavalleresca è l'imitazione di Amadigi proprio come l'esistenza del cristiano è imitazione di Gesù Cristo»³.

E' uno schema applicabile, come un'ipotesi, ma con qualche probabilità più che presuntiva di verifica, al Verga giovanile e in particolare al Verga fiorentino. Allora, nell'opera cronologicamente più fiorentina tra le storie siciliane del giovane Verga, *La storia di una capinera*, il « triangolo del desiderio » si delinea chiaramente nella sua direttrice principale, che è l'amore di Maria per Nino, ma non si completa se non col rinvio ad un modello o guida che è la nozione romantica, pratica o di costume, dell'amore associata ad una stratificazione d'ordine letterario-romanzesco. Nel romanzo, insomma, il lettore è sollecitato a cogliere e isolare le vicende di un sentimento spontaneo che la condizione familiare-sociale della protagonista conculca e reprime. Ma un'operazione attuata con questi ingredienti ideologici risulta null'altro che la ricombinazione di elementi di un armamentario da gran tempo disponibile e alla base costituito da strutture macroscopiche come il modello epistolare foscoliano e il tema manzoniano della monacazione obbligata. Quando questo sistema del « triangolo » — soggetto, oggetto, modello — si applicherà ad *Una peccatrice*, i contorni torneranno anche meglio, più facilmente.

Ma intorno a tutto questo si potrà specificare qualcosa tra poco. Per ora basterà osservare che questo Verga fiorentino compie un suo apprendistato alla sola scuola che gli è aperta e — per passare da metafore pedagogiche a metafore

³ Ivi.

culinarie forse più pertinenti — prepara piatti di vari ingredienti facendo ogni sforzo per dar loro sapore, ma senza riuscire a renderli davvero succulenti. Naturalmente questa sperimentazione, questo maneggio non potranno che giovare come processo di appropriazione, e tutto questo lascerà delle tracce nel futuro: tracce che non tornerò a rilevare ora, semplicemente perché la critica per gran parte e con gran mole lo ha già fatto.

Mi occuperò invece di quell'altra cosa essenziale del tempo fiorentino del Verga che è sottesa all'assunzione di questi materiali e che consiste in una deliberata scelta della letteratura come mestiere, cioè come impegno intellettuale e perfino esistenziale totale. Verga, tra il momento in cui arriva a Firenze e il momento in cui la lascia per Milano, prende, o dà a se stesso se si vuole, coscienza di voler essere scrittore. Questo vorrà dire scrivere libri che vengano letti e che vengano venduti, quindi essere scrittore di successo.

Ma, per fare un passo alla volta, cercherò di collocare nel suo proprio quadro e nella misura più estesa quanto appartiene al periodo fiorentino del Verga: valga questa dichiarazione per scusa se ripeterò alcune cose note e se riassumerò. I periodi che Verga passa a Firenze sono compresi tra 1865 e 1872 e contengono, ma in modo vario, molta della sua produzione giovanile. Nel '66, infatti, viene pubblicato *Una peccatrice*, che sarà stato scritto, probabilmente (certi episodi sembrerebbero confermarlo), dal '63-'64, cioè dopo la pubblicazione appendicistica di *Sulle lagune*; del '72 è la pubblicazione della *Storia di una capinera*, che, s'è già detto, è certamente il più fiorentino di questi romanzi, come quello che è compreso interamente, dalla stesura alla pubblicazione, nel periodo fiorentino; solo poi, tra '73 e '75, vengono pubblicate le opere che oggi si ritiene almeno iniziate e portate ben bene avanti a Firenze, *Eva* e *Eros*, tra le quali si inserisce, con suggestioni che pescano dall'una all'altra di queste due, *Tigre reale*⁴.

⁴ Adotto le risultanze acquisite principalmente in R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, 1969, p. 379 n.

Oggi è su questa trama temporale che si deve lavorare per penetrare il senso del Verga fiorentino. Una prima osservazione deve altresì stabilire un sommario quadro di proporzioni e di valori: mentre questo passaggio fiorentino è importante, anzi rivelativo per Verga stesso, per una soggettiva presa di coscienza professionale, il successivo periodo milanese lo sarà ben di più perché da Milano Verga guarderà veramente alla Sicilia, insomma la ripenserà e allora davvero la scoprirà, e perché a Milano gli saranno proposte altre prospettive, altra circolazione di idee, altri problemi tecnici e ideologici⁵. A me pare che la presa di coscienza individuale-professionale sia il segno sotto il quale si iscrive il Verga fiorentino e che tale presa di coscienza si sostanzi primariamente in « ricerca del successo ».

Dal punto di vista della ricerca del successo *Una peccatrice* è decisamente un prodotto commerciale, ma è anche il primo grosso e organico impegno del neoromanziere. Tuttavia anche in questo romanzo Verga si serve di ingredienti di una cucina sperimentata: non saranno più quelli dei lavori precedenti, ma sempre ingredienti sono, cioè elementi tratti da un magazzino e inventariabili. Precisamente, piuttosto che quelli del romanzo d'appendice (tra Dumas padre e Ponson du Terrail), si tratta ora di quelli di un romanzo il cui prototipo, e sia pure ad un livello differente, è *La dame aux camélias* di Dumas figlio (1852). Dunque la curva di questa prima esperienza di Verga non ha nulla di originale: segue quella della moda, che naturalmente non può essere indigena, deve per forza essere di importazione anzi. Né si può dire che nel maneggio di questi recenti ingredienti egli sia veramente più abile che nel maneggio dei precedenti.

Al centro del romanzo è la storia della passione di Pietro Brusio per Narcisa Valdieri, lui giovane provinciale, studente

⁵ Sulla necessità di revisione e chiarimento del rapporto Verga-Scapigliatura a cominciare dai dati cronologici rinvio al mio vecchio scritto *Verga tra Scapigliatura e verismo*, in « Belfagor », vol. XX, 1965, pp. 653-663, da aggiornare, mi pare, solo per quanto concerne la datazione di *Tigre reale*.

di legge a Catania, con qualche ambizione non precisata, lei donna sposata, bellissima, che vive nel lusso. Al di là dei due protagonisti non ci sono veramente figure, ma solo comparse; la cosa è d'obbligo, è cioè la tecnica consueta per mettere in evidenza i sentimenti, ovvero la travolgente passione dei protagonisti, e far servire tutto il resto a questa rappresentazione. Senonché neppure i due protagonisti sono veramente persone, ma mezzi per la dimostrazione della tesi, o almeno per l'illustrazione di essa: che è poi, semplicemente, che la passione cresce finché l'oggetto desiderato non si possiede, ma che quando questo è conquistato e posseduto, perde di interesse, a poco a poco ci si allontana da esso e solo un soprassalto di ricordo, uno sforzo artificiale per rinnovare il passato può dar vita ad esso per qualche momento. Non si può dire neppure che Verga vada in cerca di cose rare per arrivare a dimostrare la sua tesi: s'avvale di molte descrizioni di situazioni marginali, di colloqui tra amici e di avventure abbastanza improbabili, con qualche corollario, come quello che il desiderio stuzzica l'ingegno e anche un bravo giovane, che non ha particolari doti di scrittore, potrebbe riuscire a procurarsele sotto lo stimolo di esso.

Son cose che la critica ha variamente valutato, anche se obbiettivamente non ci sarebbe da fabbricare molto altro discorso da quello che Russo ha fissato parlando di « un vero e proprio museo degli orrori romantici, radunato e custodito, con coraggioso cattivo gusto, da un provinciale d'ingegno »^a. Né ci sarebbero molte illazioni critiche da trarre dal fatto che evidentemente Verga racconta con larghi margini di autobiografismo, se non si trattasse di un particolare autobiografismo, non di cose accadute, ma di cose immaginate per vere perché estrapolate da un modello, o da più modelli. Narra, insomma, dentro lo schema del « desiderio triangolare ». Dal suo angolo di provincia egli s'è immaginato che il mondo sia fatto così, di donne bellissime che attraggono giovinotti passionali,

^a L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, 1966⁷, p. 35.

ha meditato sulla bellezza di una tale passione e ha impostato il suo romanzo che doveva coronare un successo già avviato.

E' anche stato sottolineato che il romanzo attinge, per i fatti raccontati, a figure e accadimenti catanesi di quel giro di anni⁷ e si è associata questa referenzialità al prologo, che presenta le cose come veramente accadute, e al capitolo ottavo, che presenta addirittura i documenti di questa eccezionale passione, divampata rigogliosamente e miseramente, quanto rapidamente, consunta. Sarà anche vero; ma se da questo si dovesse trarre qualche conclusione sull'attitudine a documentarsi e poi a rappresentare coi colori del romanzo accadimenti reali, si costituirebbe un ben debole terreno per qualsiasi operazione e soprattutto per un'eventuale tendenza a riconoscere in ciò un anticipo lontano del Verga verista. In realtà il richiamo a fatti di cronaca vale altrettanto bene a segnare limiti abbastanza stretti alla fantasia dello scrittore; e il desiderio di spacciar per vero, accaduto, quanto racconta, non è che un recupero abituale a parecchia letteratura romanzesca di impostazione romantica, applicato al « romanzo contemporaneo », dell'invenzione manzoniana dell'antica cronaca da cui trarre il proprio racconto. Per non dire di più remote ascendenze.

Piuttosto che insistere su questo rintracciare anticipi un po' misteriosi di quello che Verga sarebbe divenuto, sarà utile tener presente una critica che sfrutta qualche elemento di psicanalisi. Particolarmente il saggio di Debenedetti, *Presagi del Verga*⁸, spiega come il ripudio del '92 (ribadito nell'« Illustra-

⁷ Vedi in particolare A. Navarria, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, 1962, pp. 16-17, che rinvia ad una particolareggiata bibliografia in proposito. Quindi R. Bigazzi, op. cit., p. 360 e 363-364.

⁸ In *Saggi critici*, serie terza, Milano, 1959, pp. 215-231, e ora anche *Verga e il naturalismo*, Milano, 1976, pp. 31-38. Sull'insieme del problema, cfr. M. David, *Letteratura e psicanalisi*, Milano, 1957, p. 157, e anche E. Giachery, *Verga e D'Annunzio*, Milano, 1968, pp. 160-161, e G. Biasin, *Il veleno di Narcisa*, in « Modern Language Notes », vol. 85, 1970, pp. 2441, ora in *Literary Diseases. Theme and Metaphor in the Italian Novel*, Austin and London, 1975.

zione italiana » del 24 aprile 1898 con lo scritto *A proposito di una ristampa*) riveli il valore d'anticipazione del futuro che Verga annetteva a questo romanzo, che, come gli altri giovani, fungeva in lui da « feticcio » per il successo, non solo — si badi — come scrittore, ma anche come uomo. Può darsi che per questa via l'autobiografismo cui s'è accennato acquisisca motivazioni psicanalitiche, ma accertabile dall'interno dei materiali che costituiscono il romanzo è solo che Verga cercava il successo e ch'egli lo sapeva bene già nel '66 quando il romanzo apparve, come poi nel '92-'98 quando lo ripudiò.

E' possibile che di questa ricerca, e di conseguenza del romanzo che la rivelava con più improntitudine, col tempo egli si vergognasse un po' ⁹. Adoperare invece queste rilevazioni di un rapporto psicanalitico tra l'autore e la sua opera, circondando Verga d'un alone di misterioso e sottolineando il violento e il macabro di questo iniziale romanzo per agganciarlo alla morbidezza e alla sensualità dannunziane e iscriverlo in un'area decadentistica, pare molto meno credibile. Giusto, insomma, rilevare l'ambizione al successo col pubblico come fa Debenedetti, che poi scomoda forse inutilmente la psicanalisi quando basta una valutazione sociologica o al più psicosociale; ma non giusto derivare, da questa sete di suc-

⁹ Ma non andrà dimenticata l'ipotesi suggerita, nelle conversazioni del convegno catanese 1980 per cui sono state elaborate queste note, da G.P. Marchi secondo cui il ripudio di quest'opera era principalmente motivato dall'averne il Verga perduto i diritti d'autore che restavano per intero all'editore. Se si pensa alla vicenda della contesa con Ricordi per il libretto della *Cavalleria rusticana*, l'ipotesi appare ben credibile, tanto più quando connessa con l'ostinata volontà di ottenere vantaggi economici dalla propria opera letteraria secondo quella 'ricerca del successo' che qui si teorizza. Qualche dubbio resta semmai in quanto, con *Una peccatrice* venivano ripudiati anche *I carbonari della Montagna* e *Sulle lagune*. E anche se dettata da un eccesso di amicizia e ammirazione, la testimonianza di De Roberto suona affatto contraria (cfr. F. De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di C. Musumarra, Firenze, 1964, p. 134).

cesso che si vale dei correnti ingredienti del romanzo dell'epoca, suggestioni di decadentismo¹⁰.

Di fatto tutto quello che nel romanzo s'incontra s'iscrive perfettamente nel gusto *biedermeier* e solo a ridurre tutto il decadentismo, e il gusto liberty o floreale, sotto il segno del *biedermeier*¹¹ si può accettare quella suggestione. E il gusto *biedermeier* aveva avuto numerose occasioni e vie per trasferirsi un po' in tutte le letterature europee. Mi pare dunque che la tesi della deliberata ricerca del successo da parte del Verga di questi anni vada disgiunta da troppe speculazioni, da utilizzare invece per meglio spiegarsi le perplessità — se davvero ci furono — del Verga maturo di fronte alla sua opera giovanile. Frattanto sarà semmai da combinare con quella, da altri espressa¹², che v'era in Verga un particolare, circostanziato modo di comprendere la situazione politica e sociale dell'Italia all'indomani dell'Unità: la ricerca insomma di contatto con un pubblico che le trasformazioni recenti avevano orientato e ora dirigevano verso approdi diversi.

Di là da queste generali osservazioni importa soffermarsi sulle strutture del romanzo in questione. Dei nove capitoli che lo costituiscono, più un'introduzione cui s'è già alluso, i primi, fino al quarto almeno, costituiscono una specie di antefatto, raccontando del primo incontro di Pietro con Narcisa e della violenta infatuazione che travolge il giovane. Sono capitoli che si muovono lentamente e abbastanza impacciatamente, come si vedrà tra poco soffermandosi sui mezzi espressivi che sono messi in opera. Col quarto capitolo succede finalmente qualcosa: Narcisa, infastidita dalla persecuzione di sguardi e di inseguimenti, cui Brusio l'ha sottoposta, e sollecitata dal mari-

¹⁰ Cfr. specialmente G. Biasin, art. cit., *passim*.

¹¹ Come procedette M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Roma, 1930, e confermò nel saggio *Il Decadentismo italiano*, in «Cultura e scuola», vol. I, 1961, pp. 20-26. Sulla vicenda critica rinvio al mio *Il decadentismo e la critica*, Firenze, 1970².

¹² P. Guarino, *Sulla conversione di Verga*, in «Belfagor», vol. XXII, 1967, pp. 186-194.

to¹³, esprime il suo disprezzo all'infuocato amatore. Ma oltre che per far uscire il romanzo dall'antefatto, il capitolo è importante perché rivela i caratteri che per Verga ha la passione; carattere della passione e non del personaggio, che, come s'è detto, è soltanto tipo e figura, non restando neppure troppo spazio per un'alternativa tra averlo voluto così o non averlo saputo fare altrimenti.

Alla rivelazione dello sprezzo della bella donna per lui, Pietro Brusio lascia il teatro dove la scena s'è svolta e si lancia nella notte come pazzo, corre le vie della città invocando la donna e trascorrendo la giornata seguente in preda ad un delirio di mortificazione e di disperazione. Ma alla fine del capitolo, con inaspettato sforzo su se stesso, rifiuta mortificazione e disperazione e decide di mostrarsi uomo forte. In questa conclusione del capitolo è facile rilevare una di quelle sospensioni, di quei tagli cui Verga ha fatto la mano nel romanzo d'appendice, i cui meccanismi sovengono alla fantasia manchevole. L'uso d'un meccanismo non è tuttavia né casuale né estemporaneo, ma è invece motivato e per forza di cose continuativo: a qualsiasi livello, insomma, un meccanismo funziona, se è inserito in una serie di meccanismi della stessa specie. Il quinto capitolo lo prova senza lasciare ombra di dubbio, svolgendo nella propria struttura narrativa complessiva quello che è implicito al meccanismo del taglio produttore di *suspense*. Qui Brusio, tra esitazioni che soprattutto indicano l'indecisione dello scrittore proiettata sul suo personaggio, capita in un pub-

¹³ « Parlo di quell'importuno che sta a farci la spia da mane a sera; che non ci lascia un'ora in pace... e che credo, in fede mia, sia pazzo di voi »: dice il marito irritato a Narisa; e questa risponde: « E che ci ho da fare io se quest'uomo è pazzo?... » (*Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, 1970, p. 78). Tutto al contrario che far arguire nel maneggio del dialogo una speciale tendenza di Verga al teatro, un passaggio come questo rivela la goffaggine della presunzione perfino in quella ripresa dell'espressione « pazzo di voi » - « pazzo » di cui Verga si compiace, evidentemente, ma che rivela unicamente come, quasi per miracoloso istinto, egli sia spinto a tradurre in linguaggio ogni effetto, anzi a farlo semplicemente linguaggio.

blico locale, qualcosa tra l'osteria e la corte dei miracoli, dove ingaggia una lotta con un omone molto più robusto di lui, lo vince e, conquistata la folla, la trascina nel teatro, dove fu insultato e dove ora si sta svolgendo una lussuosa festa da ballo, per compiere la sua vendetta. In questa imposizione di sé alla folla mi par difficile vedere un anticipo della volontà di potenza, così come nella sensibilità acuita dai profumi e nel fascino delle raffinate *toilettes* delle spie di prossimo decadentismo: l'inquietudine degradata di un eroe romantico che ripete moduli byroniani d'accatto arretra la situazione culturale addirittura di più di quanto non faccia l'aura *biedermeier* in cui s'iscrive quell'estenuatezza dei sensi.

Ma poiché un meccanismo narrativo tanto più risulterà valido, cioè ben compreso e assunto dal lettore, quanto più ripetuto, anche il capitolo quinto termina, come il quarto, con una *suspense*: Brusio, per seguire Narcisa che vi s'è trasferita col marito, parte per Napoli e, dopo un salto temporale di qualche durata tanto almeno da essere ormai autore teatrale di successo, a Napoli troviamo Brusio nell'inizio del sesto capitolo. In questa intricata successione di avvenimenti, da sottolineare v'è che Verga non si preoccupa di narrare secondo un prestabilito filo logico-cronologico, ma sceglie diversi momenti di tensione drammatica, interiore o esteriore. Nel che non è da vedere un fatale anticipo di una tecnica che molto più tardi, addirittura nel *Don Gesualdo*, avrà gran spazio nella sua narrativa, ma semplicemente l'uso fino all'estremo di una strumentazione, nel caso il taglio della narrazione che genera *suspense*, ch'egli stesso, e tutto un tipo di letteratura cui si richiama, hanno largamente sperimentato.

Il nuovo capitolo, che costituisce un'unità narrativa più compatta col seguente, il settimo, s'incentra sul duello che Brusio deve avere col marito di Narcisa, che, già colpita dal genio teatrale del suo innamorato, finisce col cedere interamente quando ne constata l'eccezionale generosità del lasciarsi piuttosto ferire dall'avversario che uccidere l'uomo che Narcisa ama, o almeno ha amato. La gara di generosità è, si ricordi, un elemento d'obbligo per rendere simpatico ai lettori un qualsiasi

personaggio, e ciò un po' in tutta la letteratura dell'Ottocento, non solo in questa letteratura di second'ordine in cui s'iscrive *Una peccatrice*. Effetti di artificiale *suspense* che s'estendono a macchia di pagina in pagina, di capitolo in capitolo su tutto il romanzo e, estendendosi, mostrano sempre più la loro debolezza fino alla conclusione, anch'essa sospensiva, della conclusione del settimo capitolo che si chiude sul mormorio di felicità di Narcisa, « Andiamo a Catania! », prospettiva certo singolarmente sorridente e nella sua qualità casalinga da suonare ridicola anche nel 1866. Evidentemente il giovane provinciale non resisteva alla tentazione dell'ingenuità e abbracciava con troppo facile entusiasmo il mito del ritorno, gran tema letterario che potrà essere altrimenti sperimentato.

Con l'ottavo capitolo si ha una trasformazione della situazione ma non della tecnica narrativa, che invece continua a ripetersi secondo lo schema prestabilito, volontariamente o no. Brusio, temendo dentro di sé di non saper reggere la nuova condizione, manifesta verso Narcisa una freddezza della quale essa non tarda ad accorgersi, a soffrirne e a cercarvi un rimedio con un gesto eccezionale e finale. E l'ultimo capitolo racconta dell'effusione dei due amanti che riescono a ritrovare per un momento la passione di un tempo, ma a costo della morte che Narcisa si è data col veleno e che sopravviene inesorabile. Anche in questa deliberata commistione di piacere e dolore s'è visto da parte di qualche critico l'affiorare di una sensibilità decadente. Naturalmente, attesa la difficoltà di distinguere rigidamente un settore da un altro dentro ad un territorio così evanescente com'è la sensibilità quale fatto culturale, è cosa tutt'altro che improponibile, ma per la quale occorrerà calcolare che dentro alla stessa scena di amore e di morte che Verga disegna circola l'idea dello strascico morale e spirituale che la bella donna lascia dietro di sé e che ridurrà Pietro Brusio all'ombra di se medesimo, privo d'ingegno, di energia vitale, destinato alla mediocrità. Che è per l'appunto il tema della *belle dame sans merci*¹⁴, sia pure impostato con le consistenti

¹⁴ Su cui v. M. Praz, op. cit.

varianti di una situazione intricata, ma fondamentalmente rinviabile al gusto romantico della passione sola in grado di esprimere l'uomo, che privo di passioni è nulla. In questa prospettiva l'attenzione di Verga alla fisiologia di Narcisa morente non istituisce una rete di riferimenti particolareggiati alla realtà, ma si segnala per il suo cervelletto estremo sottolineato dalle ingenuità del linguaggio (espressioni come « regione epigastrica » vi trovano bellamente luogo) o da non meno ingenui diversioni (del tipo, « la pronta decisione che dà l'intuizione al medico di genio »). Può darsi che in queste scelte Verga si mostri attratto dalla concretezza di un linguaggio scientifico suggeritogli da una cultura che sentiva il forte peso di elementi positivistici; in ogni caso questa ricerca eventuale di concretezza non determina, né aiuta alcuna sicurezza. Se poi si pensa a quanto goffamente e comunque in tutt'altra direzione Verga ironizzava nel primo capitolo sul linguaggio degli innamorati e inventava variazioni su motti proverbiali correnti, ci si rende conto di come Verga stentasse a trovare il piano su cui far svolgere la vicenda di amore e di morte che aveva in mente e cercasse di introdurre il lettore con delle divagazioni su cose che erano veramente nell'ambito della sua esperienza, cioè i vani e vacui discorsi di giovanotti di provincia.

L'esposizione pur sommaria della struttura del romanzo e le considerazioni che si sono espone mostrano un poco se non a sufficienza che, di là della riutilizzazione di una tecnica da romanzo d'appendice che di continuo e in mancanza di meglio pervade l'esercitazione verghiana di questo tempo, poco egli sa mettere in opera di nuovo e neppure sa dominare la materia propostasi, la quale aveva bisogno di una rappresentazione regolata, consequenziale, cronologicamente rigida, mentre egli rincorre spontaneamente (con quella spontaneità ricercata che la lezione romantica e la piccola scuola stessa da cui proveniva tutta volta ad esaltare in teoria, ché in pratica l'inefficienza predominava, l'originalità contro l'imitazione, gli indicavano) la rappresentazione di momenti che « vede » e che trasferisce sulla pagina. Al che mischiava una disordinata raccolta di ricordi tra scolastici e di private letture: lettura dell'animo di fronte allo spettacolo della natura che, alla lontana, derivava

dall'*Ortis*, dal quale anche derivava attraverso molteplici mediazioni e deformazioni l'uso del modello epistolare e magari certe figurazioni neoclassiche caricate fino all'inverosimile, come le descrizioni della donna e dell'amore all'inizio del nono capitolo. Segno tutto questo che quello da cui ci si attendeva una possibilità di successo e che intanto poteva essere messo in commercio erano materiali derivati da tutte le vicende culturali, dai livelli alti a quelli infimi, della storia ottocentesca: le antiche discussioni romantiche sul problema del pubblico avevano fatto molta strada e ormai era chiaro che bastava abbassare i toni, degradare la letteratura perché un pubblico, se non certo, fosse almeno probabile.

Ma a me sta a cuore verificare ora la possibilità di reintrodurre con maggior facilità, e cioè maggior giustificazione contestuale le qualificazioni che Girard ha suggerito per il romanzo ottocentesco: la *mensonge romantique* che incessantemente riaffiora attraverso la *vérité romanesque*. La menzogna consta di quegli elementi romantici che Verga vorrebbe far passare come ricavati dall'esperienza e sono invece il prodotto dei sogni del giovane provinciale. Lo stesso autobiografismo dunque non comporta alcuna contemplazione di sé, è privo di prospettiva estetistica, è l'autobiografismo della fantasia. La verità consiste nel dar corpo e concretezza sulla pagina scritta a quella rete di menzogne. Ma come verità e menzogna restano confuse, inseparate, questa concretezza non nasce. Un buon motivo per rifiutare il romanzo giovanile Verga l'avrebbe avuto proprio in questa insufficienza scrittoria, tale da non poter arrivare a collocare l'opera neppure in una mitica preistoria.

Del resto la sua vicenda di scrittore e la storia delle sue scritture avrebbero avuto corso del tutto diverso, né si possono considerare iniziate neppure nel romanzo seguente, ch'egli non ebbe mai bisogno di ripudiare: e forse proprio il gran favore che riscosse gliene legittimava comunque l'esistenza. La *Storia di una capinera*¹⁵ apparve prima, nel 1870, a puntate,

¹⁵ Tra i romanzi giovanili questo è stato particolarmente privilegiato dalla critica per un fascio di motivi che vanno dai modi di uti-

nel giornale « La ricamatrice » e fu raccolto in volume nel '71: forse occorrerebbero delle ricerche specifiche, ma il luogo della prima pubblicazione fa pensare piuttosto ad una caduta della densità ideologica degli stessi modelli — in primo luogo quello manzoniano, naturalmente — che non ad un rafforzamento o come che sia chiarimento. In realtà ciò che importa è altro: scritto a Firenze, dov'egli s'era ormai fissato stabilmente, incontrandovi i soli uomini di cultura coi quali entra in contatto prima dell'esperienza milanese, il romanzo gli frutta quei successi che ha finora inseguito e che sono soprattutto quei contatti, e rapporti che avvia con editori, e danari guadagnati con lo scrivere (o calcoli che va ora facendo di futuri guadagni). Da tutto ciò, allora, è spinto ad impostare una quantità di lavori (vi rientrano anche le prime sperimentazioni teatrali) che costituiranno il piccolo patrimonio da elaborare e vendere negli anni successivi.

Si è dato molto rilievo al fatto che Verga cercò di documentarsi quanto possibile per la stesura di questo romanzo: in lettere da Firenze chiedeva alla madre che gli dicesse di suoi ricordi di collegio; era certamente presente alla sua memoria quanto era successo in Sicilia dopo che fu varata la legge sull'incorporamento da parte dello stato dei beni fondiari delle corporazioni religiose e in particolare la rivolta di Palermo del settembre 1866. Ma va detto che agiva sicuramente sulla sua memoria la tradizione letteraria della monacata per forza, dall'*Ildegonda* del Grossi alla *Suora* del Carrer, alla *Monaca di Monza* del Rosini, dopo naturalmente la Gertrude manzoniana e magari anche, per l'atmosfera del convento, l'*Adelchi*. Sul piano dei ricordi letterari la prosecuzione dell'esperimento tentato nella penultima parte di *Sulle lagune* e nel capitolo ottavo di *Una peccatrice* camminava nel solco del richiamo ortisiano che il Romanticismo aveva continuato a coltivare. Prevaleva la ricerca di documentazione o il ricalco letterario, cer-

lizzare modelli autorevoli come Manzoni all'affioramento seppur vago di motivazioni economiche. Particolarmente utile per la ricchezza dei dati il saggio di De Roberto, op. cit., pp. 135-179.

tamente tutto questo non è fatto per deporre a favore dell'originalità della nuova opera verghiana: è esattamente il contrario, anzi, anche se tutta questa letteratura, che gli giungeva con consistente ritardo e come oggetto *demodé*, egli si disponeva ad utilizzarla, ma anche a variarla¹⁶. Documentazione storica, dunque, ma non romanzo storico; raffigurazione dei tormenti della monacata per forza, ma dentro la prospettiva della reale condizione economica e sociale della vittima nella Sicilia ottocentesca; romanzo epistolare, ma senza lasciar cadere gli spunti più romanzeschi e avventurosi che la materia consentisse.

Per il nuovo romanzo non si presentavano a Verga grossi problemi di struttura, poiché la forma epistolare risolveva tutto o quasi in via preliminare. Trattandosi di romanzo 'intimo', lo scrittore aveva principalmente bisogno di seguire un tracciato che era il contrario della logica. Le sue necessità del momento s'incontravano naturalmente con l'altro aspetto del suo istinto, che lo portava a soffermarsi su momenti ed eventi che a lui parevano più drammatici e a sorvolare, o isolare in rapidi tratti il resto della narrazione. Anche l'elemento strutturale più vistoso all'interno della narrazione, che è il salto di un anno con la lettera dell'8 febbraio 1856, ha dunque una coerenza con l'assunto della confessione di un cuore sofferente e non sarà solo suggerito dalla comodità di tacere le contingenze in cui Maria professa i suoi voti, come qualche interprete ha pensato¹⁷.

E' da questa prospettiva che va visto il problema delle contraddizioni e delle zone oscure che restano nel racconto delle occasioni della vicenda intima di Maria. Ad elencarle partitamente risultano così numerose da far pensare che Verga non cadeva in esse per incapacità ad amalgamare tutta la

¹⁶ Sarà anche da accogliere il riferimento che Bigazzi, op. cit., p. 366, fa alla *Storia di un garofano* di Dall'Ongaro, anche se par da respingere una vicinanza del Verga agli intenti filantropici del suo modello: il romanzo 'intimo' già da sé esclude un interesse sociale.

¹⁷ A. Navarria, op. cit., p. 31.

materia, ma per deliberato proposito di non spiegarle, di evidenziarle anzi per questa via. Le ha specialmente sottolineate Navarria: prima di tutto quella grande, che consisterebbe nel non poter capire mai chi ha forzato Maria a farsi monaca e soprattutto a professare i voti malgrado che si conosca innamorata; quindi quella tra l'assunto di scrivere una di « quelle intime storie, che passano inosservate tutti i giorni, storia di un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera », come Verga enuncia nell'introduzione, e il crescendo di gridi e lamenti e strazi espressi quasi di lettera in lettera. Quest'ultima supposta contraddizione non verrà risolta dall'avere i dolori di Maria una sola ascoltatrice, l'amica cui essa scrive: uno o cento o mille ascoltatori, ovvero lettori, farebbe insomma la stessa cosa. Verga, in verità, con quella frase dell'introduzione or ora citata intende che la storia che sta per raccontare è una delle tante di cui la generalità del mondo non sa niente, neppure immagina che vi siano: uno spunto quasi manzoniano tra *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*¹⁸ e *Promessi sposi*. E la cosa è verificata dal fatto che all'interno del racconto i familiari di Maria non suscitano mai il sospetto d'avere un minimo avvertimento di quello che accade nell'animo e nei sentimenti della protagonista. Allo stesso modo non v'è bisogno di dichiarare chi forzi Maria, poiché è stabilito da sempre che essa diventi suora: Verga non vuol denunciare qualcosa o qualcuno, e la storia stessa egli l'ha accolta perché gli è parsa un buon argomento per uno scrittore che abbia bisogno di avviare il proprio successo. Ma sfuggendogli le implicazioni etico-politiche che erano da sempre (da Diderot a Manzoni) connesse all'argomento ed

¹⁸ Cfr. il *Discorso*, in fine del cap. II: « Un'immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa sulla terra, inosservata, senza lasciarci traccia, è un tristo ma importante fenomeno; e le cagioni d'un tal silenzio possono riuscire ancor più istruttive che molte scoperte di fatto ». Naturalmente la cristiana pietà storica del Manzoni non commuove affatto Verga, che vede in questa storia dei più, ignorata e segreta, un enorme patrimonio di storie da raccontare.

accogliendo solo l'elemento scandalistico che andava bene ad una borghesia di lettori che cominciava ad essere interessata ad un superficiale anticlericalismo, che non andava al di là di una blanda antipatia verso il clero e le corporazioni religiose e non intendeva spingersi ad attaccare la morale stessa fondata sulla religione, egli deliberatamente intendeva risolvere tutto nella dimensione del romanzo intimo.

Andava anche al di là di ciò: non voleva rappresentare una storia fondata sull'evidenza della cronaca, ma solo i sentimenti che una tal storia generava in chi ne era protagonista e vittima. Spiegare i perché, le contraddizioni e le zone oscure gli appariva un far cronaca o storia, non scrivere un romanzo. La realtà ch'egli vuol agganciare è la sofferenza della ragazza mortificata nell'amore: non c'è mai nel romanzo una scena in cui il padre impone alla figlia la monacazione, anzi egli è sempre affettuoso e la prima a riconoscerlo è Maria; neppure Nino ha mai con lei una parola più della cortesia e ciò che colpisce la protagonista è il fatto che, dopo questa cortesia, egli si dimentica di lei e alla fine ne sposa la sorella (perfino l'idea del matrimonio per interesse è solo un'ombra che si può dedurre, ma che non viene mai enunciata).

In realtà è il fato che la costringe, il fato che perseguita sempre coloro che non hanno ripari da opporgli, come sono i poveri. L'amore di Maria non ha mai avuto alcuna corrispondenza, è il fascio di illusioni che essa si è creato, come accade ad una ragazza bisognosa di affetti. Nessuno vuol farle del male, come appunto accade alla capinera del prologo che pure, ugualmente, muore. All'ambizione di scrivere il romanzo di successo Verga associa il sentimento di una fatalità che stritola l'individuo e risolve questo coacervo di stimoli contrastanti nella narrazione distesa del cuore dell'infelice. Se si bada al fatto che l'aspirazione ad una vita di semplici affetti, la famiglia, la casa (la raffigurazione diretta di questa aspirazione sta nelle prime lettere da Monte Ilice, nel modo sospirato, sorridente e di leggera invidia con cui Maria guarda alla vita della famiglia del castaldo), viene nel romanzo prima dell'illusione d'amore che si forma, quasi come una conseguenza, in lei, non solo si capisce il tracciato dei sentimenti che Verga insegue, ma soprat-

tutto l'idea che al destino non ci si sottrae. La famiglia, gli affetti come risposta al male di vivere non si sono ancora affacciati alla mente del Verga nella rete di corrispondenze di cui avrà bisogno in seguito, all'altezza dei *Malavoglia*: una problematica di questo genere semmai si affaccia nei romanzi seguenti, poco in *Eva*, di più in *Tigre reale*, ma per prendere consistenza di risposta avrà bisogno di altre elaborazioni, di una definizione, in altri termini, della condizione umana.

Anche se Verga mostra qui di aver acquisito un mestiere maggiore, e lo si vede nei fatti di lingua, assai più sobria che nel romanzo precedente¹⁹ (ma meno lo sarà nuovamente nei due successivi); anche se egli aveva la possibilità di tener fuori, a causa dell'argomento in sé, parecchi degli ingredienti di cui s'era servito e fatto variamente padrone in passato; tuttavia l'idea della fatalità che presiede al corso vitale degli individui, non elaborata in un sistema organico di visione dell'esistenza, non può svilupparsi ampiamente nelle contingenze di un romanzo che ha come mira l'affermazione dello scrittore, il successo. In questa mancanza di fusione sta la ragione per cui appare difficile collocare già la *Storia di una capinera* nella storia verghiana: ove poi di storia si possa parlare e non si debba invece riferirsi ad un'elaborazione successiva di strati, abbastanza autonomi in sé, ognuno dei quali presenta un Verga diverso. Egli non ha un punto di vista fermo, soprattutto non ha chiarito nulla circa la collocazione degli uomini nel mondo. La sola cosa che emerge con forza è che già ora gli appare impossibile raggiungere il successo senza possedere il mestiere di scrittore a fondo (e sarà qui anche la ragione per cui questo romanzo appare più leggibile dei successivi per certi aspetti).

Il fatto che in quel fiorentino 1869 proprio questo libro siciliano riuscisse per primo e meglio a Verga è di per sé indicativo. Come può esserlo ricordare che in questo stesso anno (i più dei critici ormai concordemente lo affermano) Verga

¹⁹ In proposito sarà da accertare quanto suggerisce A. Navarria, op. cit., p. 29, circa l'influsso che poté avere la discussione intorno all'unità della lingua promossa nel '68 dal ministro Broglio.

scrisse la commedia *Rose caduche*, che non è altro che una traduzione teatrale del materiale di *Una peccatrice*. Parecchi sono dell'idea che questo testimoni di un'attitudine fondamentale di Verga per il teatro, quasi che il teatro, per essere immediatezza, fosse più consono alla rappresentazione diretta della realtà perseguita da Verga. Ma chi legge *Rose caduche*, si accorgerà facilmente che egli non vi studia una qualsiasi realtà, ma vi ordina una materia assolutamente letteraria, perfino letterariamente consunta. Resta che la tesi vada bene per l'esperienza di linguaggio parlato che egli compiva attraverso il teatro: ma questo argomento è identico a quello che si è ribadito più volte e cioè che egli cercava un mestiere di scrittore preciso, ben fondato, abile, da garantirgli il successo. Quanto poi a servirsi in futuro dell'apprendistato qui compiuto, il discorso è diverso e non si farà fatica ad accorgersi che in realtà non se ne servirà quasi per niente, non solo evidentemente nelle opere « rusticane » o plebee, ma neppure in quelle che illustrano borghesia e aristocrazia. Dunque anche per *Rose caduche* quello del successo resta l'unico discorso che sia possibile fare.

A questo punto occorre dichiarare che gran giovamento si avrebbe, forse, se si disponesse degli abbozzi dei romanzi pubblicati tra '73 e '75, cioè *Eva*, *Tigre reale*²⁰ e *Eros*. Conoscendo solo le stesure definitive di essi, prima di proseguire il discorso bisognerà far mente all'incontro di Verga con Milano, che significa con la Scapigliatura; incontro che avrà avuto qualche anticipo per letture di opere che saranno state anche possibili almeno a cominciare dal periodo fiorentino e che tra '69 e '72 si saranno anche potute infittire, ma che solo col passaggio nella città lombarda diviene concreto, riconosciuto in contorni certi, oggetto di riflessione, di diretta acquisizione.

Del problema del rapporto tra Verga e la Scapigliatura si sono naturalmente interessati un po' tutti, biografi, interpreti e critici di Verga. Non potendo ripercorrere né la critica né i

²⁰ Per questo aspetto soccorre ora quanto s'è sentito in questo Convegno da Rita Verdirame.

dati su cui si fonda²¹, mi accontenterò di richiamare il più dimostrato ed organico intervento su questa materia, quello di Mariani²², che ha individuato i temi verghiani prossimi a quelli di parecchi scapigliati milanesi, il culto della bellezza femminile e la mitizzazione delle passioni, in particolare, che, disumanizzati negli scapigliati (caso estremo, in qualche maniera, il Gualdo), Verga umanizza, trattandoli peraltro nell'area delle classi elevate ed evitando il terreno della borghesia minuta, più comune correntemente agli scapigliati. Tuttavia proprio quest'ultima differenza induce il sospetto che, al di là di quel tanto di comune, queste tematiche fossero svolte da una base di esperienze tutte diverse; per gli scapigliati si trattava dell'esperienza concreta di un mondo cittadino; per Verga di quella fantasiosa di un provinciale con parecchie astratte ambizioni. Semmai parrebbe funzionare, per l'uno e per gli altri, una matrice di qualche comunanza di là dal romanzo d'appendice in un'atmosfera più raffinata (ma spiccatamente libresca in Verga) ch'era indotta dall'attenzione a Dumas figlio e — soggiunge precisamente Mariani — a Théophile Gautier. Il modello della scena della monacazione della *Storia di una capinera*, ad esempio, è rintracciato in una scena di *Spirite*, prediletta anche a Tarchetti: ciò che, però, indica la consistenza di un rapporto Gautier-Tarchetti e di un altro Gautier-Verga, non Tarchetti-Verga. Basta insomma una comune influenza di certi francesi più avanzati a numerar Verga giovane tra gli scapigliati milanesi? Se è così, bisognerà dire che poco o nulla va calcolata l'esperienza di una specifica realtà sociale negli scapigliati: che non è ipotesi inverosimile, ma per la quale occorrerà tener conto che tale esperienza sarà stata comunque maggiore per gli scapigliati che per Verga. Del resto, s'è visto, quando Verga va a Firenze coll'intenzione in petto di farsi scrittore di mestiere,

²¹ Si veda su ciò il mio scritto *Il Verga tra verismo e scapigliatura*, cit. Sul problema va segnalato particolarmente il contributo interpretativo, orientato in direzione opposta, di S. Guarnieri, *L'opera del Verga sino ai «Malavoglia»*, in «Galleria», genn.-apr. 1965, n. 1-2; inoltre G. Luti, *La formazione del Verga*, in *I. Svevo e altri studi*, Milano, 1961.

²² G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, 1967, pp. 587-606.

idest di successo, si porta un suo bagaglietto di sollecitazioni maturate di sui testi mondani francesi cui aggiunge i suggerimenti provenienti da un ambiente più circostanziato e più casalingo.

Mi par dunque prudente non conceder troppo credito ad una tematica generica che, attuandosi, tende anche a diversificarsi. Bisognerà invece riconoscere che l'accostamento del mondo scapigliato da parte di Verga ebbe un significato complesso, che si individua dal punto di vista dell'educazione letteraria lungo due linee: da una parte la liberazione da *clichés* solo libreschi e insieme prodotti della fantasia del giovane provinciale, che avevano operato in *Una peccatrice*; dall'altra la sostanziale arretratezza dei supporti utilizzati nella *Storia di una capinera*. Alla fine, di incontro con la scapigliatura si potrà parlare con qualche consistenza solo col passaggio di Verga a Milano, dove arrivava nel '72 coi suoi bravi manoscritti in valigia.

Di questi il primo a veder la luce fu *Eva*, in buona parte ripresa dal tema centrale di *Una peccatrice* a cominciare dalla tesi che l'amore è alimentato dal desiderio inappagato e svanisce quando questo è soddisfatto. Vi sono pure in comune dei corollari: che l'amore né sboccia né vive, se non associato a eleganze, fastose *toilettes*, vita mondana e scintillio di luci; che l'uomo d'altronde vive solo in quanto scosso dalle sue passioni. Semmai si può accentuare una differenza in quest'ultimo proposito tra la fine di Pietro Brusio, che, morta Narcisa e scomparso lo stimolo della passione, s'immiserisce in una vita senza interessi spirituali e intellettuali, e quella del nuovo protagonista, Enrico Lanti, che constatato come amore e passione non possano veramente concretarsi, torna in Sicilia e a poco a poco s'estingue: come la « capinera ». Non è una differenza tanto da poco, se si riflette che Enrico prende coscienza di quello che Pietro subisce senza trasalimenti di conoscenza.

Una differenza molto maggiore sta nell'organizzazione della narrazione, che in *Una peccatrice* appare esteriormente nitida, mentre la si verifica poi piena di incredibili salti temporali, di arbitrarietà nella scelta del narrabile; in *Eva* invece essa è volontariamente complessa, stante che tutto il romanzo s'iscrive

nell'economia del racconto che il protagonista fa ad un amico in una serata di ballo, quando ad un bacio dato in pubblico fa seguito un duello mortale. Non solo complessa dunque, ma anche artificiosa, tanto da apparire in qualche momento piuttosto spinta alla divagazione che all'accentramento del racconto. E tuttavia questo risulta alla fine, malgrado l'imprevisto intervento di un benefattore del protagonista che lo salva, *deus-ex-machina* che riconduce al sistema dell'appendicista colaudato, meglio graduato in una vicenda che cerca spazio e concretezza per i sentimenti.

Ma il paragone che associa *Eva* a *Una peccatrice* non può andare oltre: nel nuovo romanzo prende altro corpo l'autobiografismo, che era stato di cose immaginate e diventa di cose vissute o quanto meno sperimentate. Quando Enrico, nel freddo della sua stanza fiorentina, ripensa alla Sicilia che ha lasciato, non si tratta di cercare l'immagine di un sentimento possibile, ma di rappresentare fantasticamente un sentimento provato. E' una prova, per quanto piccola, ma grande come derivata dall'interno dei tracciati che lo scrittore si disegna, che l'attitudine verso la realtà va cambiando rispetto sia all'assenza totale registratane in *Una peccatrice*, sia alla spigolatura storica d'appoggio della *Storia di una capinera*. In questo mutamento s'iscrivono i temi che Verga ancora pratica: quelli della donna bella e mortale, ma piuttosto da lontano che da vicino, insomma quando vagheggiata più che conosciuta; della passione che è condizione di vita ma anche di morte; dell'artista che, realizzati i propri desideri, perde l'ispirazione, che si può ritrovare solo in una nuova condizione di desiderio inappagato. Vi s'iscrivono soprattutto i due momenti più sicuri del romanzo: quello dell'amore tra Enrico e Eva che sboccia tra i dubbi di lui e la dedizione di lei che la affina e nello stesso la rende consapevole che la sua bellezza non deve mai essere sorpresa disarmata, che è anche fatta dal desiderio che provoca nei suoi spettatori e protettori; e quello della disperazione per l'avvilente realtà, dell'abbruttimento e della povertà di Enrico abbandonato da Eva.

Ma è inutile cercare pagine da isolare in un contesto che non esce dal cerchio di una sperimentazione fine a se stessa. Il

romanzo, che pure ha avuto probabilmente innesti successivi più rigorosi, resta nell'insieme quello che Verga deve aver concepito fin dall'inizio, fondato sul tema enunciato della malignità irredimibile delle passioni indomabili. L'orizzonte della sperimentazione s'evidenzia nell'impostazione stessa del racconto che inserisce un *flash back*, cioè la rievocazione dell'amore per Eva, nella descrizione dell'incontro con l'amico confidente. La rievocazione, salvo i momenti già evidenziati, resta abbastanza sfocata ed è semmai di qualche interesse rilevarne le disuguaglianze, distendendosi ora in occasioni e colloqui di scarsa vividezza (segno che l'esercizio di costruzione teatrale del dialogo tentato nella commedia non dava risultati di qualche consistenza), ora viceversa condensandosi nell'illustrazione di uno stato d'animo con contorni in generale di maggior credibilità, ora affidandosi ad una frase collocata tra pause che le danno profondità, consentono una partecipazione più attiva e perfino sollecitano il lettore a completare il quadro.

Tra gli innesti che si possono supporre tardivi è vantaggioso evidenziare quello preannunciato nel breve prologo in cui Verga ammonisce il lettore a non scandalizzarsi di una narrazione che non fa che documentare i gusti che quello stesso lettore coltiva. L'arte, che testimonia della condizione del tempo in cui si manifesta e può dunque essere grande come quella dei Greci o misera come la presente, è incolpevole, insomma ha il suo senso nella rappresentazione non nella cosa rappresentata, ed è anzi essa stessa vittima di un tempo di « Banche e di Imprese industriali ». Il romanzo non è esso responsabile di mostrare come un onesto giovane che vuol fare il pittore e semplicemente amare una donna bella, sia destinato al fallimento totale. La tesi ha scandite riprese dentro al romanzo: e per esempio all'amico confidente che, peccato dello scetticismo plateale di Enrico, dichiara, « Io mi contento di non mischiare del denaro in certe idee », cioè nei propri programmi artistici, Enrico risponde: « Bella frase! Un tempo mi sarebbe anche parsa una nobile risposta. Ma, amico mio, in un'epoca in cui le più vive ambizioni dell'uomo, ed i più seri sforzi della sua attività hanno uno scopo *positivo* — arricchire — la logica ha il difetto di non prestarsi alle ipocrisie, — confesserai anche tu

che le tue idee, nelle quali non vuoi mischiare del denaro, non valgono nulla »²³.

Ma questa tesi non può esser nata che da una nozione di società e del posto di un artista in quest'ultima diversa da quella attiva in passato e marcatamente in *Una peccatrice*: e s'ha da riconoscere ch'essa ha poco da fare con altre del romanzo, a cominciare da quella dell'irreparabile maledizione delle passioni. V'è almeno l'aria di una volontà di denuncia che non affiorava neppure nella *Storia di una capinera* (che pure il pubblico o almeno i primi lettori-critici accoglievano come una denuncia); Verga l'ha forse annusata nell'ambiente milanese e ha scoperto che poteva benissimo servirgli a riscuotere quel successo alla cui conquista s'era impegnato. Ora a me pare che non sia tanto importante rilevare che Verga era disponibile ad accogliere e far suo un atteggiamento di denuncia (e del resto si trattava d'una denuncia con uno sfondo scandalistico ch'egli poteva derivare a un livello del tutto superficiale da scapigliati minori, eppure assai diffusi nella Milano di quegli anni, come l'Arrighi, che gli era noto come protagonista di una certa cultura fin dagli anni dei *Carbonari*, e il Tronconi, il quale acquisirà fisionomia e senso poco più tardi nella prospettiva della scapigliatura politica), quanto sottolineare che questa presa di coscienza favorisce un diverso porsi di fronte alla realtà e misurarsi con essa.

Da chiarire, anche in rapporto al successivo romanzo, *Tigre reale*, è infine l'opposizione che la critica²⁴ ha veduto tra passione e affetti già in *Eva*. Secondo questa critica, alla passione distruttiva s'opporrebbe il ricordo della famiglia, che per Enrico Lanti significa rimorso, in una prospettiva che recupera una linea consistente della cultura romantica, da Nievo alla Percoto, ai narratori rusticali settentrionali minori e minimi. L'immagine della madre che scrive ad Enrico lettere accorate,

²³ Cfr. ediz. cit., p. 265.

²⁴ Cfr. in particolare R. Bigazzi, op. cit., pp. 370-382. Rimarchevole qui la sottolineatura di un manifestarsi di una scontentezza verghiana verso il pubblico incapace di accettare un'arte vera, che non lo lusinghi.

quella del padre che gli invia fino agli ultimi danari della famiglia e lo invita al ritorno, e altre immagini consimili s'allineano con le altre di un tessuto già abbastanza turgido di convenzionalità che del resto non sono più romantiche che banali; semmai ha sfumature più dense la malinconica rievocazione della Sicilia che è da contare tra quegli elementi che si son detti di un autobiografismo dell'esperienza invece che della fantasia. Nel complesso questo contrasto tra passioni e affetti se è forse plausibile per altri piccoli romantici, in Verga è ricevuto esclusivamente nella sua acquisita forma letteraria e vedervi un anticipo della religione della casa e del focolare domestico dell'orizzonte malavogliesco appare poco credibile come tema non legato a nessuna individuazione di carattere sociale e meno che mai a individuazioni più complesse di quell'antropologia che Verga ha ancora tutta da avvicinare.

Anche in *Tigre reale* che, apparso dopo *Eros* nel '75 per quanto scritto e magari variamente rifinito prima, resta dubbio se assegnare al periodo fiorentino, la contrapposizione tra passioni e affetti, anziché dare unità al romanzo, determina un tale scollamento tra prima e seconda parte da farne due testi abbastanza distinti tra di loro, quello che narra della passione tra Giorgio La Ferlita e Nata e quello che racconta il ritorno di lui alla famiglia. La critica ha generalmente riconosciuto quest'ultima situazione di fatto: ha visto insomma che la prima parte, di là dai primi due capitoli che pronunciano un'ambigua condanna del mondo frivolo di Giorgio e di Nata (frasi come questa, « dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa », mostrano un Verga sfiorato almeno dal dubbio della serietà e perfino della credibilità di quello che va inventando), resta al livello delle anteriori rappresentazioni delle passioni sia pure con qualche affinamento di sfumato nella figura di Nata; e nella seconda parte, attraverso il disgusto del gran mondo, ha visto affiorare la tematica dei valori positivi connessi ai doveri della famiglia e

²⁵ Si v. qui sopra, nota 4.

della casa. Ma son seguite severe limitazioni: Bigazzi ha sottolineato lo scivolamento nel romanzesco coll'assunzione di meccanismi come la malattia del bambino che riavvicina Giorgio alla moglie prima e la malattia di quest'ultima poi; Luperini ha insistito sulla consunzione del protagonista, ripetitivo, evasivo in grado sempre maggiore da *Eva* a *Tigre reale* e a *Eros*²⁶. E' un processo che finisce col compromettere il valore di questa scoperta o riscoperta dei valori positivi, famiglia, casa, affetti contro la passione. Valgano a verificarlo anche queste brevi considerazioni.

Giorgio non è veramente appassionato, ma è frivolo; Nata non è tanto un'amante quanto una malata capricciosa, bizzarra, indifferente alla vita degli altri, anche se questo dovrebbe essere il segno indelebile della delusione sofferta dal suo precedente amante russo che l'ha tradita. Questo elemento patologico c'è sempre in Nata, non solo nell'ultima scena fondata su un macabro che giustamente è stato avvicinato alla *Fosca* di Tarchetti. Nella notte d'amore e di tormento con Nata malata e moribonda Giorgio ha di continuo sospirato l'arrivo dell'alba liberatrice. Quando poi Giorgio constata che Erminia è trascinata a rinnovare l'antico amore per il cugino Carlo col quale passa troppo tempo, si riavvicina alla moglie, l'assiste, ne riceve la confessione, agevolmente la perdona e si mette subito a progettare una nuova vita. Supponiamo che Verga abbia voluto produrre una moralizzazione del protagonista come a risolvere la crisi in cui s'è impigliato: la rappresentazione di tutto questo è fatta tutta dall'esterno, risultato di una messa in opera di meccanismi scontati e restati tali, senza dire che se un dramma di rinuncia deve venire al centro del narrato, chi lo compie è Erminia. Invece Giorgio registra e fa registrare

²⁶ Si veda, oltre al citato volume di R. Bigazzi, R. Luperini, *Pessimismo e verismo di Giovanni Verga*, Padova, 1971², pp. 30-32. Interessante per impostazione e vari spunti G. Berardi, *Mito dei primitivi e coerenza storica in «Tigre reale»*, in «Studia ghisleriana», a. II, vol. II, 1957. Prove del rifacimento completo di *Tigre reale* fornite da il Bibliofilo (Emilio Treves) in «Nuova Illustrazione Universale», a. II, n. 44, 4 luglio 1875; v. ora il lavoro di R. Verdirame, cit. nella nota 20.

quello che tutti i protagonisti verghiani fino a questo punto della sua storia hanno registrato: che le passioni sono destinate a finire miseramente, qualche volta nel tormento e nella punizione. Una vena pessimistica c'è, ma non si arriverà mai a stabilire che abbia qualche attinenza men che esteriore, che entri cioè nell'elaborazione del rappresentare, figurare, simboleggiare che sarà messo in atto nel tempo della maturità inventiva.

In realtà in questo romanzo occorre sottolineare altre cose: in primo luogo la struttura, in secondo luogo una maggiore spinta polemica verso un mondo che esprime tipi come Nata, capricciosa come « una romana al circo », e come Giorgio, debole e « farfallino ». Sotto il primo aspetto s'iscrive un più duttile maneggio del *flash back*, per cui, ad esempio, nel racconto di Giorgio all'amico s'inserisce la scena delle nozze con Erminia alla quale egli si richiamerà nella lunga notte in cui assiste la moglie malata; così nella descrizione di Nata s'inserisce il ricordo della prima breve stagione dell'amore per Giorgio e la stessa indifferenza di Nata nell'occasione del duello è più tardi spiegata col recupero della delusione procurata alla donna dal suo primo amante Dolski. Perfino la distribuzione del romanzo in due parti s'avvale di un incastro di ricordi e rievocazioni, come quella del tempo in cui Giorgio è ancora scapolo (capp. III-VIII) e quindi quella del tempo del suo nuovo incontro, da sposato, con Nata (cap. IX). In conclusione, al di là del romanzesco, che non si può smentire, evidenziato com'è dalle cose eccezionali che accadono, partenze, fughe, morti e malattie, non par dubbio che Verga avesse in mente uno schema più complesso, solo tentato nella storia di Enrico Lanti e ora attuato con strumenti meglio sperimentati. Era questo che avrebbe dovuto servire a rendere originale un romanzo che doveva far crescere il successo dello scrittore professionista.

Ma era il secondo aspetto l'acquisizione più importante perché dava sostegno storico, più di quanto non fosse avvenuto nella *Storia di una capinera*, al pessimismo verghiano, già affiorato in *Eva* con più netti contorni anche se ancora collocato inordinatamente nella trama e in modo un po' esterno. E certo questo atteggiamento polemico verso la società Verga lo deri-

vava dall'esperienza milanese che lo aveva costretto, proprio nella sua condizione di giovane scrittore in cerca di successo, a rettificare la mira, ad allegare alle narrazioni già preparate a Firenze elementi fino ad allora sfuggiti. Questa esperienza di realtà storica e sociale segna, al di là dell'avventura fiorentina, una svolta nelle vicende verghiane: per ora si manifesta abbastanza confusamente come strato aggiunto ad una formazione anteriore, ma passare attraverso di essa, prospettarsela criticamente, esaminarla alla luce, o almeno al chiarore, della cultura che viene dalla Francia e che si chiama positivismo e che mette in campo scienze nuove come la sociologia, significa probabilmente dare avvio ad un processo formativo di altra visione delle cose, capace di ben altre prove. Quello che già nel 1874, prima della pubblicazione di *Eros* e di *Tigre reale* aveva cominciato ad avvertire. Ma per quel « romanzo d'addio quasi tirato a fatica, tra la voglia di finirlo e la noia di averlo cominciato », come s'è espresso Russo²⁷ per *Eros*, occorre fare altro discorso perché in quel confuso deposito si può trovare di tutto: per *Tigre reale* tutto è detto, invece, quando si dice che rappresenta la fine di quel curioso autobiografismo che s'è venuto descrivendo.

La cultura degli anni '60-'70 non offriva, dunque, ad uno scrittore provinciale in cerca di successo nelle capitali del centro e del nord che menzogne romantiche: amori e passioni visuti per *clichés*, ambienti stereotipati visti con l'occhio di un desiderio incerto e confuso. Questo reticolo di menzogne aspirava a concretarsi in una verità romanzesca che stentava a divenire se stessa per essere di continuo alterata, deviata, mistificata. Ma la chiarezza stava per arrivare quando l'esperimento fiorentino mandava le sue ultime disordinate scintille. Ridotta a misura di sentenza, la conclusione di questo discorso è che andar cercando in questa letteratura giovanile verghiana poesia o non-poesia, anticipi di contenuti o di scritture, conformismi o conversioni è certamente pedantesco, probabilmente scioc-

²⁷ L. Russo, op. cit., p. 52, e v. il mio art. cit.

co, e in ogni caso è un metodo consunto. Tutte insieme queste opere giovanili sono la pratica, l'esercizio di scrittura d'un volontario ottocentesco della narrativa, che ha come ideologia non quella del rispecchiamento dell'individuo, della società, del contadino o del borghese, ma quella della scrittura stessa.

FRANCESCO NICOLOSI

UNA PECCATRICE E IL REALISMO VERGHIANO

Testimonianza assai importante del graduale distacco del Verga da un delirante mondo di affetti e idealità romantiche e prova della formazione lenta, ma sempre più sicura, della sua personalità umana e artistica, è il romanzo *Una peccatrice* (1866) che segna un nuovo orientamento nella storia dell'arte verghiana. Con quest'opera lo scrittore abbandona il romanzo storico-patriottico e si volge a una narrativa che trae ispirazione dalla realtà contemporanea e dai problemi che essa pone all'uomo e all'artista (tema che in particolare sarà ripreso e sviluppato in *Eva*). In verità spunti realistici è possibile cogliere anche nelle prime opere¹, *Amore e Patria*, *I Carbonari della montagna*, *Sulle lagune*, che tuttavia rimangono sostanzialmente legate ai temi e alle forme di una attardata letteratura romantica.

Una peccatrice, a una prima lettura, potrebbe sembrare un'opera erotico-sentimentale, non diversa dai consimili romanzi ottocenteschi, caratterizzati da un romanticismo convenzionale, di maniera; essa narra infatti la storia di un amore tempestosamente passionale che travolge un giovane artista, Pietro Brusio, e la sua amante Narcisa Valderi che finisce suicida quando si rende conto di non essere più amata. Perciò la critica, a cominciare dal Croce, ha parlato di un esasperato sentimentalismo presente nelle opere giovanili del Verga: «L'ispirazione di tutti questi romanzi è sempre la medesima: lo spa-

¹ Vedi C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1958; C. Annoni, *Introduzione a I Carbonari della montagna*, Milano, 1975.

simo acre dell'amore sensuale e fantastico »²; il Momigliano ha giudicato le prime fatiche letterarie verghiane « un complesso sentimentale, fittizio e retorico »³; il Ramat è rimasto legato al giudizio di un Verga giovane per il quale « il gran mondo internazionale era... la quintessenza umana »⁴. La critica più recente dà in genere una valutazione più articolata e penetrante della prima produzione verghiana⁵, ma *Una peccatrice* è ancora giudicata, insieme a *Storia di una capinera*, un'opera tra le meno verghiane, connotata dall'adesione senza riserve al mito dell'amore-passione; R. Luperini vede nel suicidio di Narcisa « una maniera per riaffermare il valore assoluto dell'ideale dell'amore e dunque di quella mitologia romantica a cui Verga ancora non vuole rinunciare »⁶.

In realtà il Verga, a cominciare da *Una peccatrice*, inizia l'opera di smitizzazione del più importante motivo romantico, quello dell'amore-passione, e del connesso mito della società aristocratica: un'opera di interiore liberazione che gli permetterà alla fine di aderire al mondo più semplice e modesto, ma più reale e autentico, degli umili.

Una peccatrice si apre con una prefazione che costituisce la prima esplicita professione di poetica realistica da parte del Verga:

Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti; rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angelini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo.

² B. Croce, *Giovanni Verga*, in *Letteratura della Nuova Italia*, III, Bari, 1949, p. 6.

³ A. Momigliano, *Dante Manzoni Verga*, Messina-Firenze, 1955, p. 225.

⁴ R. Ramat, *Etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga*, Città di Castello, 1945, p. 14.

⁵ Si veda l'ampio e esauriente saggio di C. Musumarra, *Verga minore*, Pisa, 1965; v. anche F. Nicolosi, *Il realismo nelle opere giovanili di G. Verga*, Messina-Firenze, 1960, e *Questioni verghiane*, Roma, 1969.

⁶ R. Luperini, *Giovanni Verga*, Bari, 1977, p. 10.

Quest'esigenza di concretezza riceve una conferma dalla minuta descrizione che il Verga fa del protagonista del suo romanzo, Pietro Brusio. In lui troviamo qualcosa, anche nei tratti fisici, del Verga giovane; e si direbbe che lo scrittore critichi se stesso, la sua prima formazione culturale, fondata sulle letture di scrittori quali il Sue, i due Dumas, il Feuillet, quando fa dire a Pietro dall'amico Raimondo:

Come ti hanno guastato i romanzi di Sue; tu, accanito avversario dell'esagerazione della scuola francese, e che ora mi copi sì bravamente *l'uomo stufo a ventun anni*, lo Scipione del Martino il Trovatello.

Simbolica anticipazione biografica appare a Giacomo Debenedetti l'amore di Brusio per Narcisa; la conquista della donna affascinante, aristocratica, nata nel Settentrione, si identifica per lui, con il diverso da sè, con il successo, che potrà divenire totale con il conseguimento della gloria artistica; una meta in cui lo stesso Verga, attraverso il protagonista del suo romanzo, scorge « un riscatto dell'io, e non solo dell'io individuale, ma dell'io collettivo, provinciale, isolano »⁷.

Possiamo anche non accogliere l'interpretazione in chiave psicoanalitica di G. Debenedetti, ma non crediamo si possa negare che la critica ai romanzi di Sue è una vera autocensura operata da Verga nei propri confronti attraverso il personaggio di Brusio per il quale la passione d'amore, sin dall'inizio, appare mito creato dall'eccitazione dei sensi, dall'immaginazione esaltata, cosciente infatuazione:

Io amo nella donna i velluti, i veli, i diamanti, il profumo, la mezza luce, il lusso.. tutto ciò che seduce e addormenta... tutto ciò che può farmi credere, per mezzo dei sensi, che questo fiore delicato del cui odore m'inebrio, che mi trastullo fra le mani, non nasconde un verme; che quest'essere non è, come il mio, debole e creta...

⁷ G. Debenedetti, *Saggi critici*, Milano, 1959, p. 233. E. Giachery nel vol. *Verga e D'Annunzio*, Milano, 1968, p. 131, osserva: « ...il diverso è, più realisticamente, una più elevata condizione sociale, ma soprattutto è il mondo della donna ».

Brusio vuole questa illusione perché sa che la realtà è ben diversa; nelle sue parole non c'è solo il voluttuoso rapimento nella visione della donna misteriosa e affascinante, ma l'analisi cosciente dell'illusorietà di un mito che nasconde la realtà del « verme », della creatura « debole e creta ».

E' vero che in numerose pagine l'amore di Pietro per Narcisa è descritto secondo i più classici moduli romantici, che rivelano l'influenza diretta di Dumas figlio nel gusto del dialogo ardente e nella tendenza all'esaltazione delle donne fatali⁸, ma è anche esatto che Pietro riacquista prima il dominio su se stesso, diviene poi consapevole di avere tradito la morale familiare ed infine avverte che Narcisa non può entrare nel sacrario della casa, di cui è vestale la vecchia madre. Egli, cercando di spiegare a Narcisa quello che avviene nel suo animo, fa una lucida analisi dei propri sentimenti, mostrando quella mentalità positiva che sarà caratteristica dei grandi personaggi del Verga maturo:

Ascoltami, Narcisa! ... non si può sempre vivere di questa vita che noi abbiamo fatto, che è la mia più dolce memoria, senza avere delle ricchezze, che io non posseggo, e neanche tu, se le possedessi, io non potrei accettarle da te; bisogna che io mi faccia una posizione, che risponda alle aspettative che si sono potute basare sul mio primo lavoro, che è bello del tuo riflesso soltanto. Per ciò fare bisogna piegarsi un poco a tutte quelle convenienze che la società esige rigorosamente. Io ho dimenticato tutto per te, sei interi mesi: gli amici, il mio avvenire, gli impegni assunti; anche una madre che adoravo, la più buona, la più santa fra le madri, che aveva pur diritto all'amore del figlio suo, e che sei interi mesi non ha avuto una parola da lui, non l'ha abbracciato una volta... Oh!, credimi, Narcisa ... perché quest'amore istesso duri con tutti i suoi incanti bisogna che esso sia assaporato lentamente: in fondo all'ebbrezza che stordisce si trova presto la disillusione che uccide l'amore...

La quotidiana dimestichezza di vita con Narcisa ha fatto discendere la donna da quella voluttuosa, irreale atmosfera

⁸ Vedi P. Arrighi, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, 1937.

in cui la calda immaginazione dell'amante l'aveva avvolta; è scomparsa agli occhi di Brusio la « fata », è apparso il « bruco »; nell'appagamento dell'amore il sogno si è dileguato, come lo stesso Pietro aveva previsto:

Nel tremito ardente delle tue labbra, sul tepore della tua pelle rosata, nelle nervose e convulse pressioni delle tue braccia, nel delirio fervente delle tue carezze, ho cercato invano un atomo, un atomo solo, di quello che provavo d'arcano, d'indefinibile, di più che terreno, quando, seduto sul lastrico della strada, ti vedevo al verone, ciò che formava il delirio dei miei sogni; che nei primi trasporti del possederti, quando mi pareva di divenir folle per la felicità dell'amor tuo, io provai sino a quel parossismo del godimento che ci annienta, direi, nel godimento istesso, e che ci lascia sbalorditi della sua estensione. Io ho cercato invano questo profumo, questo vapore che ti circondava d'incenso come gli angeli, e in cui non osavo immergermi per timore di perdervi la ragione o di perdervi l'illusione ... Quello che io piango, Narcisa, è l'amore che ho provato e che non posso più trovare...

E' vero che il Verga nelle ultime pagine del romanzo considera con evidente simpatia il dramma umano di Narcisa che da « silfide, sirena, maga » si trasforma, con un passaggio in verità un po' brusco, in donna. La sacerdotessa della bellezza, l'aristocratica dalla « vita straordinaria », la dama raffinata che adotta « toilettes » descritte « con gusto che sembra già del D'Annunzio » — come osserva G. Mariani⁹ —, diviene una donna innamorata, tenera, appassionata, timorosa di perdere l'amato. E quando questo timore si muta in realtà la reazione di Narcisa assume aspetti abnormi, che sconfinano nel grottesco:

Ho urlato come una tigre; ho lacerato coi denti le lenzuola, le vesti, il fazzoletto; mi sono rotte le membra urtando contro i mobili come ebbra...

⁹ Vedi G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, 1967, p. 588.

Il linguaggio teso, interiettivo, incoerente, assume toni disperati, deliranti:

Oh, quest'uomo!... quest'uomo!...

Ma io l'amo!... ma io l'adoro... com'egli si spaventerebbe a provarlo, se lo potesse, quest'uomo che mi fugge!... che ha il cuore morto per me!...

Che fare?... che fare, Dio mio?!... Se fossi pazza?!... se impazzissi?!... Dio!!...

Questo linguaggio è la spia stilistica della difficoltà che il Verga incontra nel tentativo di aderire ai moduli narrativi, piuttosto convenzionali e melodrammatici, che una tradizione ben collaudata, culminante nella dumasiana « dame aux camélias », gli imponeva; al registro esasperatamente romantico pongono tuttavia la sordina le insistenti notazioni di carattere scientifico di cui si serve l'autore per sottolineare l'agonia di Narcisa: « le fredde stille di sudore alla radice dei capelli », « la pelle arida... picchiettata di bollicine incolori », lo « spasimo acuto » della « regione epigastrica ». Tali notazioni, giudicate inopportune, sono invece il segno che il Verga non è coinvolto in prima persona in una totale adesione ed esaltazione del gesto « sublime » di Narcisa, ma intende soprattutto studiare quello che egli stesso definisce un « mistero del cuore ». Ormai, pur subendone ancora il fascino, il Verga può guardare con sufficiente distacco il mito romantico dell'amore-passione, rappresentandolo in Narcisa come forza cieca e irrazionale che precipita fatalmente nella delusione mortale, e in Brusio come esaltazione dei sensi e della fantasia, autoinganno destinato a svanire a contatto con la realtà.

Narcisa muore perché ha capito che il suo desiderio di un amore eterno è impossibile illusione; la sua morte è una vana, romantica protesta contro una realtà che ella disperatamente si rifiuta di accettare. Pietro Brusio finisce invece con l'accogliere la dura verità dell'amore che svanisce, ma il suo comportamento finale non può essere ritenuto sorprendente né contraddittorio; la sua passione è stata, in una certa misura, cosciente illusione (« Io amo nella donna i velluti, i veli, i diamanti, il profumo, la mezza luce, il lusso... » aveva confessato

all'amico Raimondo); quando il suo sentimento per Narcisa si è attenuato egli anela al ritorno alla madre, alla casa, ai doveri sociali: un ideale « nostos » che intraprenderanno, con diversa fortuna, anche gli altri protagonisti maschili dei primi romanzi: Enrico Lanti, Giorgio La Ferlita, il marchese Alberti. Non può quindi stupirci il fatto che Pietro, dopo la morte di Narcisa, rimanga « istupidito, come un pazzo, per un mese intero. Il secondo rivide sua madre; poi gli amici. Un anno dopo ricomparve in società ».

E' naturale che egli, venuto meno l'amore, senta svanire l'ispirazione poetica che gli aveva dato un momento di effimera notorietà e si riveli « meno di una mediocrità, che trascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio ».

Queste parole sono l'amaro commento del Verga alla vicenda narrata e rivelano l'animo disincantato con cui lo scrittore guarda il proprio personaggio. Brusio è divenuto un mediocre; ha vissuto la sua breve stagione ed è destinato a trascorrere nell'ombra il resto della sua vita; egli, secondo un'ineccepibile affermazione di L. Russo, è veramente il primo dei « vinti » verghiani « e rappresenta una tacita condanna, *in re*, d'ogni pazzo idealismo »¹⁰.

Una peccatrice non è dunque un romanzo sbagliato, ma un'opera che occupa un suo preciso posto nella storia della narrativa verghiana di cui rivela l'esigenza realistica, sfuggita evidentemente a quella critica che si ostina a sottolineare motivi e temi del passato, trascura novità tematiche ricche di futuro e vede nel primo Verga solo uno scrittore impegnato nella narrazione di deliranti storie d'amore. E' tempo ormai che si affermi il valore positivo della giovanile esperienza verghiana che tende alla smitizzazione dell'amore-passione e della società aristocratica. Tale opera è efficacemente avviata da *Una peccatrice*, romanzo « fiorentino » (in realtà il più « catanese » dei

¹⁰ L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, 1966, p. 35.

romanzi, se consideriamo l'ambiente e i personaggi) in cui il Verga sottopone a verifica il romanticismo esasperato della sua adolescenza per respingerlo con sempre maggiore coscienza e decisione; per questa strada egli giungerà a una concezione pienamente realistica della vita e alla creazione di uno stile narrativo atto ad adeguatamente esprimerla.

POMPEO GIANNANTONIO

LA « PECCATRICE » A NAPOLI

1. Potrebbe sembrare il titolo di questo mio intervento anomalo o provocatorio a seconda dei punti di vista, ma vuole essere semplicemente la delimitazione geografica, che mira a spiegarsi la novità dell'ambientazione verghiana di una vicenda a Napoli, città certo da lui poco frequentata a differenza delle altre, fra le quali occorre segnalare particolarmente Firenze, dove terminò il romanzo iniziato a Catania e pubblicato nel 1866.

Narcisa Valderi, la donna affascinante amata segretamente da Pietro Brusio, giovane catanese studente in legge con ambizioni letterarie, si trasferisce con il marito ed il giovane vagheggino ufficiale di cavalleria negli Usseri a Napoli, proprio quando l'amore travolgente e inquieto di Pietro sembrava aprire una possibilità di successo nel cuore della donna.

Narcisa, signora di rango, raffinata, capricciosa, svenevole, elegante, possiede tutte le doti per ammaliare il giovane studente, che con gusto decadente ama nella donna tutto ciò che sensualmente lo stordisce e lo inebria. Lusso e galanteria in questi casi non vanno mai disgiunti e la donna affoga in una vita di raffinatezze e di mondanità consuete alla nobiltà ottocentesca. Il racconto del Verga, che si nutre di documento e di cronaca, rivive non solo giovanili entusiasmi e autobiografiche esperienze, ma anche il clima di una generazione che tra il salotto e l'alcova, il sogno e la realtà, annullò ogni demarcazione per esaltare i piaceri della carne. Puntualmente si possono indicare nel romanzo sorprendenti presagi della vita dell'autore, come, per fare qualche esempio, l'inettitudine oziosa di Pietro nel paese natale dopo il suicidio dell'amata e la contessa pie-

montese che accende d'amore il giovane siciliano. Infatti come Pietro che « strascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti » mentre « le splendide promesse del mio ingegno, che l'amore di un giorno aveva elevato sino al genio della sua anima fervente, erano cadute con quest'amore istesso »¹, anche Verga nel 1894 a soli 54 anni si ritirò a Catania sopravvivendo alla sua fama e alle sue opere. Inoltre Verga nell'ultima fase della propria vita si incontra spesso in continente con la piemontese Dina Castellazzi, contessa di Sordevolo, di lui profondamente ed inutilmente innamorata come sarà Narcisa per Pietro.

Ma a parte queste preveggenti e indicative analogie biografiche tra autore e protagonisti anche la scelta di Napoli a teatro di un amore travolgente rientra nella valutazione che della città partenopea si faceva in Italia e all'estero in quegli anni. Tutta una letteratura esaltava le delizie e le bellezze della città, meta obbligata di viaggiatori per ammirarne lo splendido paesaggio e il clima meraviglioso. Nota era pure la vita galante che la nobiltà e la borghesia conducevano nell'antica capitale del regno, ove ancora affluivano le cospicue risorse delle rendite agricole o immobiliari del Mezzogiorno e le professioni o i commerci ben fruttavano perché interessavano l'intera area meridionale. Gaetano Salvemini parlando delle condizioni socio-economiche del Mezzogiorno all'indomani dell'Unità ne rilevò « la struttura sociale semif feudale, che è di fronte a quella borghese dell'Italia settentrionale un anacronismo; che mantiene il latifondo con tutte le sue disastrose conseguenze economiche, morali, politiche; che impedisce la formazione di una borghesia con idee e intendimenti moderni; che permette solo la esistenza di una nobiltà fondiaria ingorda, violenta, prepotente, assenteista; di una piccola borghesia affamata, desiderosa di imitare le classi superiori, assillata dai nuovi bisogni sviluppantisi col progredire della civiltà, spinta al mal fare dalla necessità di guadagnarsi il pane in un paese dove la ricchezza confluisce nelle mani di pochi; e finalmente di un enorme proletariato,

¹ *La peccatrice*, Milano, Mondadori, 1970, p. 156.

oppresso, disprezzato da tutti, privo di qualunque diritto, servo nella sostanza se non nella forma »². In questo contesto economico ed ambientale Napoli accentuava, come antica capitale, le differenziazioni sociali ed accoglieva gran parte dei benestanti meridionali, che nell'ozio e negli intrighi galanti occupavano le loro interminabili giornate.

Ma Napoli oltre ad essere un indiscusso centro di vita spensierata e dissoluta aveva anche il vantaggio di essere stata per diversi secoli la capitale che aveva esercitato sul regno con il potere politico anche una suggestiva attrazione morale, intellettuale ed economica, di cui Verga, antico suddito in una regione lontana e politicamente meno favorita, non poteva non subire ancora il fascino.

2. Nella descrizione verghiana dell'ambiente napoletano ci sono, infatti, tutti quegli elementi che ne costituivano le caratterizzazioni più specifiche e gli aspetti più vistosi. L'incontro, infatti, tra la bella Narcisa e il giovane innamorato avviene in una di quelle consuete serate danzanti che si davano nelle case aristocratiche tra fruscio di belle donne e ostentazioni di blasoni. La condizione del giovane è quella tipica del letterato, che poteva ottenere il lasciapassare nel dorato ed esclusivo mondo aristocratico solo in virtù del proprio talento creativo, che, dopo tutto, veniva utilizzato dalla nobiltà per accrescere i suoi motivi di svago. Pietro Brusio, commediografo di sicuro successo, era stato ingaggiato da un accorto e lungimirante impresario del teatro Fiorentini con l'obbligo di scrivere esclusivamente per il suo teatro. Il Fiorentini, come è noto, era il locale per la prosa più frequentato della nobiltà partenopea, che per la lirica si riversava al S. Carlo. La figura dell'impresario, poi, nella Napoli ottocentesca era un'istituzione proprio per la sua inviata possibilità di frequentare attrici, di allestire spettacoli a suo piacimento, di favorire se non condizionare il gusto dei

² G. Salvemini, *Movimento socialista e questione meridionale*, a cura di G. Arfé, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 73.

suoi clienti, di disporre di una certa agiatezza economica. Si ricordi a tal proposito la figura di Andrea Barbaia, che per diversi decenni fu l'incontrastato regista dell'attività teatrale napoletana e nel contempo godé rispetto e considerazione illimitata. Di commediografi e librettisti, poi, pullulava Napoli ottocentesca, che viveva la vita teatrale quanto più si possa credere. Le vaste e pur incomplete raccolte di libretti d'opera presso la biblioteca di S. Pietro a Maiella a Napoli documentano il fervore teatrale della città nel secolo scorso. Come poi i letterati ambissero scrivere per il teatro è sufficiente rammentare l'impegno messo vanamente da Gabriele Rossetti per assurgere a librettista del S. Carlo pur avendone titoli sufficienti specie nei confronti dei suoi concorrenti, che viceversa ebbero più fortuna.

Nel rito, diciamo così, della manifestazione dei sentimenti della donna amata nei confronti dell'autore della commedia rientrava l'affettuoso gesto del lancio sul palcoscenico di un mazzetto di fiori, che nascondeva un oggetto caro alla donatrice: era un messaggio di amore chiaro ma non facilmente individuabile da altri. La scoperta o sospetto poi del legame amoroso che si andava intrecciando tra i due amanti causava sempre un duello tra il marito tradito e il terzo incomodo. Non mancava neppure l'estremo tentativo della donna di salvare la vita dei contendenti con una tacita intesa con l'amante, che spesso era sempre il più abile nel maneggio della pistola o nel brandire la sciabola. « Se amassi una donna, come io o nessuno può amare, — annota infatti Pietro, — e questa donna mi chiedesse una viltà — io la negherei a questa donna. — Alla signora contessa di Prato posso assicurare che il conte suo sposo, non correrà alcun pericolo » (p. 103). Anche questo atteggiamento rientra nella norma.

Il terreno di scontro non poteva non essere che il Vomero, ove di solito si misuravano i contendenti ed era allora luogo ameno nonché riparato agli occhi indiscreti e agli eventuali interventi polizieschi. Il colpo a vuoto da parte del generoso duellante e la replica dell'altro contendente con una leggera scalfittura facevano ugualmente parte del copione cavalleresco del secolo. I caffè, i cui nomi corrispondono perfettamente a quelli

allora esistenti, i mezzani, i faccendieri e gli altri ingredienti di simili storie amorose rientrano nella norma del costume dell'epoca e delle abitudini napoletane in particolare. L'uomo attempato e alquanto burlesco, che si assumeva l'ufficio non onorevole ma redditizio di paraninfo, non era inconsueto in una città che affidava la propria sopravvivenza agli espedienti più che a un lavoro regolare.

La fuga della donna e l'abbandono quindi del tetto coniugale non era infrequente nel secolo scorso. La lettera d'addio della donna al marito e l'incontro tra i due amanti fra lacrime e reciproche promesse di eterna fedeltà erano nelle abitudini degli uomini di quell'età, che molto concedeva al melodramma e al colore più che ai sentimenti e alla compostezza. Piuttosto va rilevata la perfetta descrizione del golfo di Napoli che una prima volta, a proposito della casa di Pietro parla di « un giardino pensile sporgente su quella spiaggia incantata della Marinella, che ha il bel golfo di Napoli per orizzonte e in fondo Capri e Sorrento » (p. 110); una seconda volta nella pienezza della loro ebbrezza amorosa fa da degna cornice alla gioia di quegli istanti: infatti i due innamorati « guardavano il sole che tramontava dietro quel mare azzurro che si stendeva immenso ai loro piedi ed ove si specchiavano Ischia e Procida » (p. 116). In una vicenda che si doveva concludere tragicamente i soli momenti felici e memorabili sono stati quelli trascorsi a Napoli, che, appunto, nell'intenzione dell'autore poteva rappresentare la plaga di sogno e di eccitazione di un'avventura incomparabile. In effetti la protagonista confesserà: « A Napoli lo vidi circondato da quella aureola che dà la rinomanza dell'ingegno; lo vidi festeggiato, messo in moda. Pensai che quest'uomo, di cui molte duchesse avrebbero fatto il loro amante, aveva passato quattro mesi sotto i miei veroni; pensai a quest'uomo cui l'amore ch'io gli aveva ispirato, aveva solcato le guancie ed elevato il cuore sino al genio... e l'amai... l'amai come mai aveva amato... come non m'era parso che si potrebbe amare, giammai... » (p. 122).

Pur nel suo melodrammatico consuntivo lo sfogo della donna racchiude nella sua essenzialità un messaggio di rimpianto e di esaltazione per Napoli, che rimane sempre una località

dalla bellezza stupenda e dal clima favorevole alle gioie dell'amore e ai sogni degli amanti. In questa dimensione di natura e di sentimenti la vide il Verga e nella sua giovanile esuberanza la considerò un miraggio di esistenza felice e un approdo di gioia amorosa. I ricordi dell'infanzia siciliani, le aspirazioni di una giovinezza provinciale, le tradizioni di una memorialistica ottocentesca, la folta presenza di un paesaggismo di maniera, l'abbondante letteratura sui costumi napoletani sono certamente alla base delle pagine verghiane su Napoli e furono all'origine della sua decisione di ambientazione narrativa. A nostro avviso l'idea nel suo complesso e nelle sue implicazioni fu felice e nell'economia dell'opera segna una sua nota di felicità, che ben s'addice ai protagonisti e al paesaggio. Proprio in questa fusione non solo ideale tra natura e vita si attua quella felice simbiosi tra realtà e sentimenti, che nel narratore più maturo detterà pagine più emblematiche ed efficaci. Dopo, anche se l'angolazione ideologica muterà e il racconto imboccherà vie più concrete e meno manierate, le premesse di oggi sono all'inizio di un processo di maturazione e di responsabilizzazione letteraria.

3. Qualche decennio dopo la pubblicazione di *Una peccatrice*, nel 1891, Napoli riviveva nella realtà un'analoga vicenda tra un celebre letterato e una bellissima nobildonna. Il 30 agosto appunto di quell'anno, per ragioni non del tutto note, Gabriele D'Annunzio giunse dalla sua Francavilla all'Hôtel Vesuve sul lungomare della città partenopea e lo spettacolo affascinante del golfo lo incantò non meno dei due amanti Narcisa e Pietro. Portava nella valigia le 900 cartelle dell'*Innocente*, così come Pietro Brusio aveva portato dalla sua Catania la commedia *Gilberto*. Il bel mondo partenopeo accolse con entusiasmo il giovane poeta, che veniva conteso da dame, editori, giornalisti come Scarfoglio e Serao, patrizi, intellettuali e quanti fossero in vista nella vita sociale e culturale della città.

Conobbe nel corso di questi brillanti ricevimenti, conviti o diporti la principessa siciliana Maria Gravina Cruyllas, presentatagli dal marchese di Campolattaro nella casa della princi-

pessa Belsorano. Anche il Pietro verghiano viene presentato dal barone di Monterosso alla contessa Narcisa in una delle serate galanti. Anche il marito della Gravina, il conte Anguissola di San Damiano, era un ufficiale, ossia capitano d'artiglieria. La galanteria e la fama del poeta colpirono la nobildonna, assetata, come Narcisa, di vita e corteggiatissima per la sua non comune bellezza. D'Annunzio era l'idolo dei salotti, delle redazioni dei giornali, degli studi degli artisti e frequentava, sempre a corto di soldi, le case degli strozzini con la mediazione di un curioso intrigante e faccendiere, Franz Lecaldano di Sasolaterza. L'editore Ferdinando Bideri, in concorrenza con Treves, firmò il contratto per la pubblicazione dell'*Innocente*, che cominciò ad uscire a puntate anche sul « Corriere di Napoli » giornale di Scarfoglio, mentre l'altro editore napoletano Luigi Pierro si assicurava l'esclusiva di *Giovanni Episcopo*. Questi contratti editoriali consentirono al poeta una certa disponibilità economica, che gli facilitava la corte serrata per la Gravina, il cui marito nel maggio ebbe un tracollo finanziario per cui dovette abbandonare la lussuosa casa napoletana per quella più modesta dei genitori. La moglie non volle seguire il marito e attrezzò per suo conto un appartamento a Via Caracciolo, da dove raggiungeva il D'Annunzio nell'Albergo della Follia, in piazza del teatro Fiorentini, il teatro di Pietro Brusio.

Gli incontri tra il D'Annunzio e la Gravina divennero sempre più frequenti anche nella casa della donna, dove una notte il marito tradito lo sorprese e lo sfidò a duello. L'assedio dei perenni creditori ed altre difficoltà indussero i due amanti a lasciare Napoli per un castello ad Ottaviano, alle falde del Vesuvio, ospiti della principessa Emma Gallone. Altra dimora dei due amanti fu Villa Isabella a Resina, di proprietà della baronessa Marianna Cassito della Marra. Liti giudiziarie per il flagrante adulterio, immancabili e croniche difficoltà economiche, nascita di figli e una notevole attività letteraria movimentano il rapporto non certo idilliaco anche se passionale del poeta con la Gravina. Certo questo esaltante romanzo d'amore non si conclude come per Narcisa con il veleno, ma il ripudio della Gravina conserva molte affinità con quello della Peccatrice,

che prima registrò l'affievolimento della passione da parte dell'amante e poi l'indifferenza.

Due vite parallele, come s'è visto, con poche diversità e con un lieve scarto di anni per l'età in cui si svolsero. Fantasia e realtà certo si confondono in queste due vicende, ma la sorprendente analogia tra i fatti inventati e quelli accaduti, la simiglianza dei protagonisti e dell'ambiente, la comune cornice paesaggistica di Napoli sono elementi di riflessione e di meraviglia. Questa affinità strana ed effettiva tra la fantasia di Verga e la vita di D'Annunzio crea anche una vicinanza di gusto tra la prima maniera dello scrittore catanese e il poeta abruzzese, anche se la strada del primo poi si diversificherà e diventerà più impegnata e meno leziosa.

MARIA LUISA PATRUNO

UNA PECCATRICE: INTEGRAZIONE E RINUNCIA
NELL'IDEOLOGIA BORGHESE DEL PRIMO VERGA

La produzione verghiana del periodo fiorentino costituisce indubbiamente un momento significativo per illimpidire la trama dei rapporti che collega l'esperienza storica e culturale del giovane Verga, intellettuale romantico-risorgimentale, con quella del Verga maturo, intellettuale verista e nazionale. Il carattere processuale di questo intreccio fra romanticismo (in crisi) e positivismo (emergente) si può intendere facendo riferimento a due elementi che caratterizzano, in questo periodo, l'attività letteraria del Verga fiorentino. Ci si riferisce, cioè, al progressivo illimpidimento della 'vocazione di scrittore'¹, che si concentra anche con chiari spunti programmatici (cfr. la prefazione ad *Una Peccatrice*) attorno alla ricerca della forma romanzo, e, contestualmente, all'emergenza di quella tensione unitaria, al bisogno dell'integrazione sociale, che segnano, non solo tematicamente, il centro narrativo e il nucleo, per così dire, problematico e ideologico dei romanzi giovanili.

Fin da questo periodo, due sono, dunque, le linee di sviluppo della narrativa verghiana: la sperimentazione della forma scientifica e impersonale della narrazione e la ricerca dell'ambiente. E sia l'una che l'altra si delineano in stretta connessione. Mentre, cioè, matura la concezione del reale come

¹ Su questo aspetto, cfr. R. Luperini, *Da Verga a Verga*, saggio introduttivo al vol. *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli, 1975, pp. 7-34, e S. Guarnieri, *L'opera di Verga sino ai «Malavoglia»*, in «Galleria», 1965, n. 1-2.

visione naturale dell'organizzazione dei rapporti fra individuo e società, si delinea, sempre più chiara, la volontà formale di rappresentarli da un'ottica impassibile del distacco e del controllo stilistico.

In questa fase, dunque, ancor tutta sperimentale, bilanciata fra suggestioni romantiche e realismo psicologico, la ricerca della forma rappresenta una nozione ricca di intenzioni programmatiche, che contengono un potenziale di riflessione sul nuovo ruolo della cultura unitaria, l'avvio di un superamento e di una ridefinizione della tensione politica e civile dell'*engagement* romantico-risorgimentale. Nel momento in cui si apre il grande dibattito europeo sul realismo, la novità della poetica verista, inaugurata in sede nazionale, a Firenze, dalla sperimentazione narrativa di Verga e dalla milizia critico-letteraria di Luigi Capuana², si delinea come un processo di riqualificazione del rapporto cultura-società all'indomani dell'avvenuta unificazione statale, determina un metodo originale di rappresentazione del mondo e costituisce principalmente per gli scrittori provinciali la conquista di un orizzonte nazionale ed europeo, l'occasione di rinnovamento di un apprendistato culturale maturato a contatto di una realtà socio-economica arretrata.

Il Verga che, nel '65, si dispone alla stesura di *Una Peccatrice*, aprendo la serie dei romanzi di carattere mondano-borghese e puntando alla forma analitica della narrativa realistico-psicologica, è il Verga reduce dell'esperienza catanese dei *Carbonari della montagna* (1859-61) e di *Sulle lagune* (1863). Tra il romanzo storico, centrato sulla rappresentazione corale del mondo degli eroi positivi dell'indipendentismo nazionale, e il romanzo di costume e di carattere, rappreso attorno al conflitto fra promozione e rinuncia dei potenziali vinti dell'integrazione sociale, è possibile cogliere il processo di modificazione della giovanile tensione unitaria, è possibile, cioè, mi-

² Sugli «anni fiorentini» di Verga e Capuana, cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969.

surare il carattere storico e ideologico di una modificazione che è, ad un tempo, distacco deciso dall'enfasi patriottica e romantica e riproblematizzazione di una nuova ansia di organicità, di una più complessa adesione alla realtà istituzionale. La forte tensione nazionale che caratterizza la concezione della storia prerisorgimentale ne *I Carbonari* è certo il segno immediato di quella ricerca dell'ambiente e di quel bisogno di integrazione che sembrano garantire lo spazio reale del rinnovamento culturale. Dopo il compimento dell'unità, durante il soggiorno fiorentino, la concezione verghiana della storia, evocata romanticamente nella celebrazione epica delle tensioni collettive e vincenti, si problematizza attraverso il filtro dell'analisi impersonale delle passioni umane, che si tramutano, a contatto del nuovo ambiente sociale, in tensioni individuali esasperate, in ansie promozionali, artistico-sentimentali, vissute nell'ottica di un'integrazione faticosa.

Se la ricerca di un rapporto con lo Stato neo-unitario rappresenta per Verga, come per gli intellettuali siciliani, la conquista di uno spazio di crescita e di riqualificazione del proprio bagaglio culturale, e se, dunque, a partire da questa ottica, nel romanzo storico, le tensioni individuali si presentano accorpate in un campo di comuni determinazioni, più tardi, a contatto con la società nazionale, la tensione unitaria si attenua e la nuova via dell'integrazione approda alla maturazione di un distacco dall'ideologia risorgimentale enfaticamente celebrata. E' il momento di passaggio dalla fase eroica per la conquista dell'indipendenza alla organizzazione di un potere centralizzato, nel quale gli entusiasmi e le comuni energie si articolano in blocchi sociali separati, si dislocano su posizioni differenziate, in cui le tensioni collettive si decantano negli stadi faticosi dell'integrazione, della lotta per il benessere e per il progresso. Dalla compattezza dell'ideologia risorgimentale, attivamente orientata verso l'ideale romantico della nazione, emerge ora, nella fase di costruzione e di stabilizzazione istituzionale, lo sgretolamento delle istanze comuni, l'integrazione laboriosa delle tensioni individuali. L'ottica del distacco, da un canto, la ricerca di un nuovo equilibrio fra individuo e società, vale a dire, fra passioni individuali e contesto storico-

istituzionale, fra autopromozione e inserimento, segnano, dunque, il nodo tematico e il registro stilistico di *Una Peccatrice*³.

L'analisi della passione eccezionale di Pietro Brusio per la contessa Narcisa Valderi è, infatti, fin dalle prime pagine del romanzo, esemplarmente collegata con la ricerca problematica dell'ambiente. Rispetto a ciò, la volontà di riscatto dalla mediocre condizione di scrittore provinciale (« egli avea dato due o tre drammi al teatro di Siracusa, dei quali si era parlato il giorno dopo soltanto »⁴ e la conquista esasperata del successo personale, si rivelano, nel prosieguo, come elementi di un rapporto di difficile identità fra inserimento individuale e contesto borghese. La misura laboriosa di questa affermazione, così come gli esiti drammatici e fallimentari della conclusione, sono immediatamente percepibili e, per così dire, precostituiti nelle maglie programmatiche della prefazione. Fra l'esordio rapido, occasionale (la scampagnata ad Aci degli amici d'università di Brusio, Consoli e Abate, fra cui si situa il narratore con disinvolto interesse) e il colloquio sempre più circostanziato fra questi e un altro amico di studi, il dottor Angiolini, casualmente incontrato al seguito del convoglio funebre di Narcisa, la prefazione al romanzo si tramuta, gradualmente, nel modello sintetico del successivo racconto. Si presenta, cioè, come segnalazione del nodo tematico di fondo (« questa storia dell'amore onnipotente »), come annuncio dei suoi sviluppi prevedibili e dell'epilogo (« A quelle parole scorgemmo tutto l'abisso che dovea separare Brusio dalla società, in quel momento in cui lo immaginammo solo e annientato in quelle camere [...] ancora stillanti di quell'amore [...] che avea ucciso il più fragile dei

³ Sul rapporto fra scelte linguistiche e « atteggiamento ideologico », fra « partecipazione e distacco », cfr. V. Masiello, *La lingua del Verga fra mimesi dialettale e realismo critico*, in *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1972.

⁴ G. Verga, *Una Peccatrice*, Torino, Negro, 1866, ora nell'edizione curata dalla casa editrice Maldella, Sesto S. Giovanni, 1916. La citazione del testo compare a p. 16.

due esseri »)⁵, e si offre, inoltre, come il piccolo manifesto dell'ottica narrativa che governa l'intera vicenda.

Due o tre elementi portanti sembrano saldarsi, non casualmente, nella premessa al romanzo: la fatalità della passione, il concorso accidentale delle circostanze in cui essa nasce, matura e declina, e il registro scientifico, distaccato della cronaca che le riproduce. Scienza e destino, mistero e distacco narrativo, fatalità e impersonalità, sono dunque le coordinate entro cui si precisa, fin da questa fase, il ruolo dello scrittore realista, del coordinatore non coinvolto dei nudi fatti (« Nessuno [...] potrà mai arrivare a conoscere per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri [...] si sono incontrati ed hanno finito per assorbire l'uno la vitalità dell'altro. 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 »)⁶.

La voce narrante, sospesa tra commozione partecipe e memoria distaccata, annuncia, fin da ora, il progetto della sua scomparsa, funzionalizza qui, prima di lasciar libero il campo alla logica delle passioni e degli avvenimenti, il suo ruolo impersonale, la sua rinuncia conoscitiva, assegnando il massimo risalto all'esemplarità del fatto, all'« efficacia dell'esser stato, delle lagrime vere » (*L'amante di Gramigna*, 1880), al sostegno del documento (le lettere di Brusio e di Narcisa, raccolte da Angiolini) e trattenendo per sé il ruolo di coordinamento, di organizzazione e di archiviazione dei dati (« Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta [...] rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo »)⁷.

⁵ Prefazione a *Una Peccatrice*, cit., pp. 9-10.

⁶ Ivi, p. 8.

⁷ Ivi, p. 11.

Fra l'individuo e l'ambiente, fra le passioni e la storia, si inserisce la forma graduale dell'impersonalità narrativa, 'la vernice del racconto', il governo vigile e silenzioso del cronista, che ratifica la natura fatale dei sentimenti, l'eccesso delle pulsioni e dei desideri, la tipologia immodificabile dei caratteri. Sicché, nel ritratto minuzioso di Brusio (« Natura generosa del resto, elevata, con molte aspirazioni al superiore, troppo nobile forse per trovarsi in contatto colla società del giorno senza risentirne gli urti »)⁸, all'inizio del romanzo, si delinea il nodo conflittuale fra il bisogno smodato di affermazione e l'oggettiva necessità della rinuncia. Anche la bellezza sensuale di Narcisa, scomposta nei dettagli del lusso e offerta come simbolo di tutte le aspirazioni di prestigio, diventa, nell'ottica descrittiva ancora ipotecata dal registro enfatico del protagonista, dapprima la legge dell'insoddisfazione permanente (simboleggiata dal lungo travaglio di Brusio, innamorato deluso e appassionato, sempre più ignorato e accanito nella ricerca del successo), e si tramuta, dopo, nella seconda parte del racconto, nella misura deludente della passione soddisfatta ma improduttiva, nella parabola inarrestabile della mediocrità, della stanchezza appagata (il ritorno di Brusio al dovere familiare, all'attività di scrittore, la morte di Narcisa imborghesita e appartata dallo splendore del lusso e della mondanità). La vicenda si compie tra eccesso passionale e declino, fra desiderio e rinuncia fatale, fra borghese integrazione e borghese insoddisfazione.

Il realismo verghiano, fin da ora, sembra riprodurre senza spiegare, sembra ricreare senza conoscere, una realtà separata dalla storia, un destino senza alternative. Progetta una forma minuziosa di analisi, uno scandaglio descrittivo pietoso-impetoso, sicché la fedeltà dichiarata al puro fatto si tramuta nell'orgoglio del documento, nel disvelamento del meccanismo delle passioni (« Scopriamo sin da principio il meccanismo, per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il filo motore ch'è il cuore »)⁹. In tal

⁸ *Una Peccatrice*, cit., p. 16.

⁹ *Ivi*, p. 18.

modo si dispiega la via del pessimismo intellettuale, del futuro fatalismo sociale. Nel ciclo dei romanzi « borghesi » questo cammino si sviluppa, da *Eva* ad *Eros*, attraverso fasi di debolezza e di forza, vale a dire come constatazione della caduta dell'ideale (artistico e sentimentale) e come lucida scoperta della scienza della vita, delle sue leggi naturali.

Il cronista fissa, dunque, « il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo » (come Verga stesso ribadirà, con lucida coerenza, nell'*Amante di Gramigna*), ricrea e immobilizza conflitti e tensioni. La storia umana è un archivio di dati, di tessere sottratte alla dinamica dei processi reali: sullo sfondo emerge l'ambiente come modello statico dei rapporti sociali, che ingloba e ridimensiona le forme smodate dell'integrazione, riassorbendole in un contesto naturale, l'unico contesto ipotizzabile e accettabile nell'ottica severa dello « scrupolo scientifico ». La forma della rappresentazione verista, fin nelle maglie stilistiche indecise, semicoinvolte del romanzo fiorentino, traduce la storia come fenomenologia di eventi fatali, evidenzia il ritmo « logico, necessario » del loro ciclico sviluppo, scopre l'inflessibilità delle leggi naturali della passione e la rigidità delle norme sociali, compie la selezione naturale degli eccessi, e ratifica l'immobilismo sociale come destino universale dell'individuo. Nel verismo progettuale di *Una Peccatrice* l'intellettuale unitario, presentatosi come scienziato e cronista, come storiografo dei fenomeni, come filologo del documento, come artefice della forma 'viva', istituzionalizza un terreno di scontro, un flusso di tensioni immodificabili fra norma sociale e promozione individuale.

Sembra, talvolta, che dal bisogno dell'inserimento sociale scaturisca poi il conflitto fra dovere familiare e mito borghese dell'amore eccezionale, e che ciò spieghi la tensione mai risolta del protagonista fra integrazione e rinuncia. In realtà, il rapporto con l'ambiente, simboleggiato dalla passione per Narcisa, è sempre di completa adesione: in esso Brusio proietta il proprio bisogno di affermazione. La condizione dell'incertezza, semmai, è tutta interna alla psicologia disperata del giovane. All'inizio, è una fase naturale di esitazione, presto risolta nella

scelta definitiva. Nell'epilogo, l'esaurimento quasi accidentale e naturale della passione non coincide con un rifiuto di ciò che essa ha rappresentato. La caduta dell'entusiasmo deriva in realtà dal fatto che l'oggetto del desiderio amoroso, la seducente contessa Valderi, ha perso la sua qualità di simbolo di prestigio. Nel giovane Brusio il rovello non risiede tanto nella passione che finisce per separarlo dalla società e dall'impegno artistico, quanto in un sentimento d'eccezione che lo spinge incessantemente verso un obiettivo di pubblica affermazione. La perdita progressiva del contatto con l'ambiente, l'imborghesimento sentimentale di Narcisa, esauriscono in Brusio le motivazioni della scelta e le ragioni di portarla avanti.

A questo punto si inserisce il motivo del ritorno alla terra natale, alla famiglia d'origine, alla condizione quotidiana del mediocre letterato di provincia. L'ambiente non è stato realmente rifiutato; il conflitto è sorto e si è dissolto, dolorosamente, nella mente esasperata di Brusio. Egli non è un personaggio portatore di un'esplicita carica polemica contro la società e la sua sconfitta non è un'oggettiva attribuzione di responsabilità. Semmai bisogna precisare che l'atmosfera d'eccezione in cui è inserita la vicenda è il segno della profondità del desiderio di affermazione e determina la forma di un inserimento irriflesso e immediato. L'adesione completa alla passione, sintomo dell'integrazione indiscussa, costituisce il limite obiettivo della tensione e contiene potenzialmente la rinuncia finale.

Partito dalla ricerca dell'identità individuale nell'ambito dell'impegno civile e del riscatto politico (*I Carbonari*), Verga sembra aderire all'assetto del nuovo Stato¹⁰ offrendo al bisogno della promozione ideale ed artistica il modello dell'integrazione borghese, del contenimento di ogni tensione entro

¹⁰ La necessità di rileggere il problema della letteratura verista, analizzando storicamente il bisogno di un nuovo spazio di crescita della cultura provinciale nella forma di una profonda tensione unitaria e promozionale verso la nuova società, è l'asse della proposta di A. Leone de Castris, *I siciliani e la letteratura*, in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, 1975, pp. 307-340.

l'organizzazione competitiva dei rapporti sociali. Il modo ideologico, enfatico in cui si realizza questo contatto finisce per mantenere la sproporzione fra i due piani. L'ambiente risulta restrittivo e la pulsione individuale risulta eccedente, si esaspera l'opposizione fra norma ed eccezione, fra autopromozione e rinuncia. L'exasperazione della tensione individuale è sempre il segno di un rapporto non completamente risolto con la società, sia essa di entusiastica accettazione come di acritico rifiuto. Dalla tensione patriottica alla tensione borghese, dal piano collettivo al piano individuale, dal bisogno dello Stato al contatto con la società borghese, il passaggio è segnato dal prezzo dell'integrazione laboriosa, corrispondente all'adesione generica, immediata, e all'inserimento, naturale, distaccato, delle aspirazioni umane nel grande piano dell'organizzazione sociale.

CARLA RICCARDI

DA *STORIA DI UNA CAPINERA* A 'PADRON 'NTONI':
EVOLUZIONE TEMATICA E STILISTICA

Due brani di *Storia di una capinera* sono eccezionalmente premonitori: il primo, nella lettera d'apertura del romanzo, è il germe della poetica di *Fantasticheria*:

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

Certo ancora otto anni devono passare prima che lo scrittore dichiari che «bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori», ma è altrettanto certo che la strada scelta per la *Capinera* è, sia pure con esiti ancora incerti e confusi, proprio questa. Basterebbe ad assicurarcene il giudizio dato nella prefazione sull'avventura umana di Maria:

una di quelle intime storie, che passano inosservate tutti i giorni, storia di un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e

pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera, che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto.

Che poi il libro risulti di stile eccessivamente sentimentale ed effusivo, tutto costruito su serie di proposizioni esclamative, sospensive, interrogative in un enfatico *crescendo* fino all'esplosione finale è dovuto al tema e al personaggio, allo stile epistolare e al racconto, all'analisi in prima persona.

Il secondo passo è un paesaggio, uno schizzo dei fondali dei grandi testi futuri:

Il castagneto non arriva sin là, e dalla vetta del monte si può godere la vista di uno sterminato orizzonte. Il sole tramontava da un lato, mentre la luna sorgeva dall'altro: alle due estremità due crepuscoli diversi, le nevi dell'Etna che sembravano di fuoco, qualche nuvoletta trasparente che viaggiava per l'azzurro del firmamento come un fiocco di neve, un profumo di tutte le vigorose vegetazioni della montagna, un silenzio solenne, laggiù il mare che s'inargentava ai primi raggi della luna, e sul lido, come una macchietta biancastra, Catania, e la vasta pianura in fondo limitata da quella catena di monti azzurri, e solcata da quella striscia lucida e serpeggiante che è il Simeto, e poi, grado grado salendo verso di noi, tutti quei giardini, quelle vigne, quei villaggi che ci mandano da lontano il suono dell'avemaria, e le sue vallate che già sono tutte nere, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano, che si agitano¹.

Due spunti che negli anni successivi saranno dimenticati per far posto alle grandi passioni mondane: il primo totalmente rimosso, il secondo affiorante sporadicamente e quasi solo strumentale, coll'unica funzione, cioè, di indicare i luoghi al

¹ Poche pagine prima compaiono subito in primo piano il mare e l'Etna: « [...] e quel mare ceruleo, immenso, che luccica laggiù, lontan lontano, e tutti quei villaggi che si arrampicano sul pendio dei monti, che sono grandi e sembrano piccini accanto alla maestà del nostro vecchio Mongibello! Se vedessi com'è bello da vicino il nostro Etna! Dal belvedere del convento si vedeva come un gran monte isolato, colla cima sempre coperta di neve »; vedi G. Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1975². Tutte le citazioni dei romanzi di cui sopra sono tratte dall'edizione citata.

lettore e in seconda istanza di precisarne le personali impressioni.

Esaminiamo sotto l'aspetto « paesaggio » il primo e, a mio avviso, più significativo dei romanzi scritti negli anni 70-74, *Eva*.

Ecco all'inizio del romanzo, le Cascine, luogo del primo incontro del narratore con la donna fatale:

Il viale era deserto, gli uccelli cinguettavano fra gli alberi, e i rami sussurravano lieve lieve, intrecciando mollemente le loro ombre in bizzarri disegni sulla ghiaia del viale.

e, alla fine, lo sfondo dell'agonia di Enrico Lanti:

Fuori Acì Sant'Antonio, dopo un cinque minuti di corsa per quella bella strada che svolge agli occhi del viandante l'incantevole panorama della vallata di Acì, tutta seminata di ville e di villaggi, fra le vigne e i boschi d'aranci, sino al mare, la mia guida mi additò una casetta elevata su di un ciglione.

Banalmente sentimentale il primo, da guida turistica il secondo, in ambedue convenzionalità stantia, indulgenza al facile, al pittoresco.

Poche pagine prima il Verga si era cimentato con l'alba invernale del duello:

L'aria era frizzante; i primi chiarori dell'alba imbiancavano debolmente il cielo attraverso l'incrociarsi dei rami inargentati dalla neve; una sfumatura opalina si disegnava in fondo al viale sull'orizzonte, e il viale stesso appariva come una lunga striscia candida su cui risaltava, ad una certa distanza, un'ombra indistinta che si avvicinava senza far rumore, facendo tremolare due fiammelle rossigne ai due lati.

Si ritrovano elementi lessicali della panoramica della *Capinera*: ad esempio « mare che s'inargentava ai primi raggi della luna » fa coppia con « l'incrociarsi dei rami inargentati dalla neve », « quella striscia lucente e serpeggiante che è il Simeto » con « il viale stesso appariva una lunga striscia candida », mentre c'è una uguale astrattezza descrittiva e scarsa caratterizzazione « sterminato orizzonte », « nuvoletta trasparente », « l'azzurro del firmamento », « sfumatura opalina », « incantevole panorama ».

Certo tra questi romanzi *Storia di una capinera* e *Eva* sono i testi più interessanti sia teoricamente sia per la tematica affrontata. Comincia ad agire su Verga l'influsso del naturalismo francese, più dei Goncourt che di Flaubert (solo nel '74 leggerà *Madame Bovary*) e di Zola (la cui conoscenza risale agli anni milanesi e alla frequentazione di Felice Cameroni). Molti dei motivi delle sue prefazioni, la « storia intima », la « narrazione [...] vera [...] senza rettorica e senza ipocrisie », l'analisi, sia pure ancora rozza, della società contemporanea, lo scandaglio di « dolori sconosciuti », primo passo verso la ricerca delle cause sociali, sembrano riprendere pari pari la prefazione a *Germinie Lacerteux*, pubblicato proprio nel '69. Si fa strada, insomma, la giustificazione teorica dei *Malavoglia*.

« Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai. [...] Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité: ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène. [...] Vivant au dixneuvième siècle dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. [...] Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et [...] il cherche l'Art et la Vérité ».

E i temi del convento e del teatro saranno sempre presenti nella narrativa verghiana fino a diventare i simboli grotteschi della vita, di un « gioco delle parti » la cui verità è insondabile, fino a smentire insomma tutta la poetica del verismo. Il dramma della povera capinera si trasformerà, in *Don Candeloro* e *C.*, nella farsa orchestrata dalla scaltra Bellonia, figlia dell'oste Pecu-Pecu, mentre intorno a lei si delinea un mondo convenzionale dove la religione è messinscena, strumento di potere co-

me la splendente avventura di Eva finisce nel *Tramonto di Venere*, un epilogo squallido esemplificato dalle parole impietose dell'amante-sfruttatore Bibì².

Sono avviate, insomma, alcune linee teoriche e tematiche decisive per l'evoluzione della narrativa vergiana, anche se non sostenute da soluzioni stilistiche originali. Verga è chiaramente in fase di formazione, di sperimentazione.

Nella ricerca sul paesaggio un'ulteriore caduta si registra in *Tigre reale*:

La cupola del Duomo, il campanile, e la torre di Palazzo Vecchio, spiccavano sul cielo con profili netti, su di un caos di tetti e guglie; più in là il palazzo Pitti, bruno e severo, sembra appoggiarsi alla gran spalliera di verdura del Giardino [di] Boboli. In fondo la leggiadra cintura dei colli stendevasi come un immenso giardino punteggiato di ville bianche e screziato di getti d'acqua, di masse di verdi e di bianchi viali serpeggianti; e dietro il vasto piazzale, di cui la balaustrata si disegnava sull'azzurro, e il profilo grazioso della Bella Villanella, un immenso sfondo ceruleo, digradante una luce opalina sui verdi contorni delle colline.

Ancora un paesaggio fiorentino, una veduta di Firenze da cartolina o forse meglio le superficiali impressioni del provinciale Verga sui massimi monumenti della provvisoria capitale d'Italia.

Seguono a brevissima distanza due notturni sentimentali:

La notte era serena e stellata, e fuori porta San Gallo non c'era più anima viva [...]. Quel silenzio profondo, quell'aria frizzante, quell'oscurità punteggiata dalla doppia fila dei fanali schierati sul viale deserto, quella solitudine, l'allettavano, sembravano eccitarlo. La luna segnava il viale di larghe strisce d'argento attraverso le ombre sottili del cancello, e faceva la contessa più pallida in viso.

Cade a questo punto a proposito il giudizio di Debenedetti sul paesaggio della *Capinera*:

Le descrizioni paesistiche sono abbondanti: e va subito rilevato che prendono una specie di autonomia descrittiva, come se

² Vedi G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 773-4.

fossero le notazioni paesistiche stesse — o l'autore che le cava fuori dalla sua penna — a godersi il paesaggio. Che la libertà in questi ridenti e ameni luoghi sia gioia per Maria lo si ricava, forse, dall'esuberanza della descrizione, e da una certa tenerezza un po' leziosa. Il Verga parla di farfalle e di fiorellini per farci credere che l'occhio che guarda è quello di Maria; in realtà è ancora il suo occhio. Il paesaggio è vissuto dall'autore, e solo attribuito alla sensibilità del personaggio³.

Autobiografismo del paesaggio, dunque, nel senso che la visione personale del paesaggio è legata a evidenti spunti autobiografici, insomma le esperienze di vita letteraria, mondana o intima sono strettamente connesse alla conoscenza dei luoghi, ignoti o rivisitati con disposizione superficialmente nostalgica e sentimentale, non letti in profondo, ma consegnatici in un'impressionistica istantanea.

Nella *Capinera* lo spunto autobiografico è dichiarato nella prefazione, dove si istituisce il parallelo tra il « povero uccelletto » e la « storia di un'infelice » narrata allo scrittore (e se dobbiamo dar fede a De Roberto, Verga ebbe una giovanile storia d'amore con un'educanda svoltasi proprio alle falde dell'Etna durante un soggiorno a S. Agata Li Battiati), in *Eva* è la vita di Enrico Lanti, quasi un ritratto dell'artista da giovane:

« Ma bisogna che ti dica quello che ero per farti comprendere quel che sono divenuto. Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana, coi capelli lunghi e il cappellaccio alla Rubens; abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in Santo Spirito che il vento, d'inverno sembrava far traballare sulle fondamenta, e desideravo a cinquantacinque lire al mese. Però in tutte codeste cose ci mettevo, direi, tanta buona fede, che le rendevo quasi rispettabili. Il mio paese mi pagava una pensione, allo scopo di aumentare il numero dei suoi *grandi uomini*. I miei professori ed i miei colleghi mi tenevano in gran conto, — è vero che c'era poco da fidarsi di loro che avevano in corpo le stesse magagne, ma chi ci avrebbe rinunciato? — Il pubblico e i giornali mi bruciavano sotto il naso tutti gli stimolanti della vanagloria. Ebbene, chi sarebbe stato più forte di me scagli la prima pietra ... Io battezzai pomposamente la mia vanità; la chiamai *amore dell'arte*, e presi sul serio i miei ca-

³ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 96.

PELLI lunghi e tutte le altre belle cose. Ero felice di passeggiare per le vie di Firenze, come se andassi a braccetto con Raffaello e con Michelangelo. Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni; e avevo in cuore tutti gli entusiasmi, le antipatie, gli affetti della mia illusione. Vivevo come in una atmosfera del Cinquecento che mi rendeva idolatra dei palazzi anneriti dal tempo, delle grondi sporgenti e malinconiche, e delle acque torbide dell'Arno... In fede mia!»

in *Tigre reale* gli inizi della carriera di Giorgio La Ferlita:

A vent'anni aveva pubblicato un volume di versi che posarono un'aurcola precoce sui suoi capelli biondi.

C'è in queste pagine l'esaltata immaturità del giovane Verga partito da Catania con sogni di gloria, di affermazione artistica e sociale, col desiderio di penetrare in quel mondo elegante, di vivere le grandi passioni: non per nulla il racconto è in prima persona, Verga è Enrico Lanti, si identifica nel personaggio, mentre cerca di analizzare la sua esperienza, di superarla universalizzandola nell'atto del narrare. *Eva* è il documento della crisi di maturazione psicologica e artistica di Verga. Il processo di decantazione si compie in pochi anni: ben diversa sarà la rievocazione di quelle esperienze giovanili sia assai presto in *Primavera* (1875), sia dieci anni più tardi in *Il bastione di Monforte*:

A quell'ora, ogni giorno, suol passare uno sconosciuto alto e pallido, coll'andatura svogliata e l'occhio vagabondo di chi voglia ingannare l'ora del pranzo. Allorché incontrò la donna vestita di nero egli volse a fissarle il volto magro [...]. Ma fu un lampo, e seguì ad andare dritto e fiero per la sua via, portando negli occhi la visione di tutte le camerette nude e fredde in cui si sono trascinati i suoi sogni di giovinezza e i suoi bauli sconquassati pieni solo di scartafacci, nel vagabondare dietro un sogno.

Ma nelle ultime pagine di *Tigre reale* il paesaggio siciliano si propone in modo insolito (osservatori dichiarati Nata e Giorgio):

il cielo era di un azzurro cupo, striato di vapori lattiginosi, e leggermente rosato verso l'oriente; sul mare ancora grigio e fosco si vedeva per l'ampia distesa la lunga fila delle vele dei pescatori⁴.

⁴ Già Eva aveva scelto tra i quadri di Enrico Lanti *I Ciclopi*, ed

L'obiettivo mette a fuoco dei particolari importanti del luogo, importanti poiché simbolo delle vite che lì svolgono. Comincia a rivelarsi un mondo diverso, in grande contrasto con quello elegante e mondano. Siamo ormai vicinissimi a *Nedda* e alla crisi dei primi mesi del 1874 di cui la novella è il prodotto.

Il 20 gennaio del '74 Treves rifiuta *Tigre reale*, che accoppiata a *Eros* doveva segnare la definitiva consacrazione di Verga come narratore, e chiede invece qualche racconto breve. Il 24 gennaio lo scrittore scrive ai familiari: « Vi confesso che i giorni passati ero alquanto scoraggiato, e se non fosse stato il pensiero di far ridere i nemici, e di aver speso inutilmente tanto denaro, vi avrei domandato consiglio per tornarmene »⁵. Ma già il 7 febbraio rivelava di aver scritto « in tre giorni, venerdì, sabato e domenica, una novella ». La stesura di *Nedda* determina il rovesciamento della situazione psicologica: « confesso che anch'essa [la vanità] giova a qualche cosa, come a mettermi addosso la febbre di fare, di lavorare, e bisogna un certo entusiasmo per far bene. Mi sento addosso una responsabilità immensa, ma nello stesso tempo forza e coraggio da gigante, e quel che pubblicherò in Maggio farà rumore, lo spero » (12 febbraio).

Enrico aveva spiegato: « Si chiamano così certi scogli giganteschi sulla spiaggia di Aci-Trezza ». Risalendo fino a *Una peccatrice*, nonostante il ripudio, troviamo una superficiale, ma significativa inquadratura: « Ho veduto dalla sommità di quelle torri questo mare azzurro che si confonde con il ceruleo dell'orizzonte, che si stende nella sua grande immobilità in lontananza e freme e spumeggia ai miei piedi; ho veduto quelle barche che sembravano giocattoli da quell'altezza, quel litorale sparso di ville e di paesetti ».

⁵ Le lettere ai familiari sono in gran parte inedite e sono state trascritte dal microfilm XV del Fondo Verga e riportate nelle *Note ai testi* di G. Verga, *Tutte le novelle*, ed. cit. Alcuni brani sono pubblicati da V. Perroni, *Sulla genesi de « I Malavoglia »*, in « Le Ragioni critiche », « Speciale » su G. Verga, ottobre-dicembre 1972 e sono stati ristampati da G. Finocchiaro Chimirri nel vol. G. Verga, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni, 1979.

La novella ha un successo grandissimo, inaspettato e accolto quasi con fastidio dal Verga. *Nedda* è il prodotto di un momento di pausa del lavoro su *Tigre reale* e *Eros*, nasce per contrasto con una tematica in crisi e come recupero nostalgico di cose e persone osservate nel passato (« Salutatemi tutti gli amici e particolarmente lo zio Giovanni di Battiati e ditegli che l'ho messo nella novella — Bozzetti siciliani — che stamperò nella Nuova Rivista Italiana » scrive ai familiari il 19 marzo) ed è un testo sperimentale, inconsciamente sperimentale potremmo dire. A parte l'originalità del soggetto (antecedenti significativi si rintracciano solo nella narrativa campagnola settentrionale), manca un risultato di rilievo sul piano stilistico. Il racconto è decisamente tradizionale, rispetta una struttura canonica: premessa — sfondo paesistico — presentazione generale dei personaggi — messa a fuoco della protagonista e della sua vicenda personale (si veda la minuta descrizione fisica di Nedda, quasi manzoniana, come manzoniana è la sequenza del ritorno a casa) — fasi evolutive della storia d'amore con Janu.

Si riconosce solo qualche indizio delle soluzioni future: nei tentativi, ancora impacciati, di mimesi dei dialoghi di personaggi « plebei » (battute a botta e risposta, senza didascalie introduttive, uso del proverbio e della parola generatrice di discorso, in minima percentuale, però), nell'incerto affiorare del discorso indiretto libero, evidenziato con la punteggiatura o con il corsivo, nel lessico fondamentalmente normale (con parecchi toscanismi, residuo dello sforzo di formarsi uno strumento linguistico regolare) in cui si inseriscono nomi e parole siciliani (addirittura i versi di una canzone), subito segnalati come diversi dal corsivo.

Incalzato dal Treves, Verga promette, pur senza convinzione e a scopo esclusivamente economico, nuovi racconti, ma intanto continua a lavorare con grande impegno a *Eros*, soggetto da cui si sente « invaso e penetrato », romanzo in realtà ripetitivo degli schemi precedenti il cui unico motivo d'interesse sta nell'esercizio stilistico sul dialogo ovvero nel tentativo di mimesi della conversazione elegante o passionale e nell'emergere, incertissimo, di un modulo tipico delle soluzioni

future, una forma di impersonale collettivo ricorrente nel discorso indiretto libero: all'inizio del cap. II nella pagina dedicata al ritratto di Alberto si legge «ingegno più acuto che penetrante, analitico per inquietudine e per debolezza di carattere — un *ingegno che vi sgusciava dalle mani ad ogni istante* — diceva il suo professore di filosofia»⁶. Si noti come l'estraneità della formula rispetto al tessuto sintattico circostante sia sottolineata col corsivo e isolata da trattini e come subito lo scrittore si preoccupi di precisare chi sia il responsabile di quella sentenza con una superflua didascalia.

Nell'estate del 1874 *Eros* è terminato, ma Verga non trova l'accordo per la pubblicazione con Treves. Nonostante la rottura l'editore, nell'autunno, si rifà vivo. Verga il 22 settembre gli scrive: «Son lieto che un affare mancato, come voi dite, non abbia alterato le nostre amichevoli relazioni; [...] e poiché, non solo non mi credevo svincolato dalla promessa di una novella, ma si sarebbe rincresciuto che non avessi potuto mantenere cotesta promessa, mi metterò al lavoro per scriverla prima di ogni altra cosa che ho in mente».

Alla fine di dicembre invia al Treves una novella e mezza cioè *Le storie del castello di Trezza* e l'inizio di *Padron 'Ntoni*. Leggiamo il brano della lettera d'accompagnamento che è, si può dire, l'atto di nascita dei *Malavoglia*: «Eccovi la novella; anzi una e mezza. Vi ho mandato anche il principio della seconda perché possiate farvi un'idea del genere diverso, e vedere liberamente se fa per voi».

La contemporaneità della stesura dei due testi ha una prova decisiva nel paesaggio osservato dalla castellana di Trezza, una sequenza scritta in tempi assai vicini alla prima parte del bozzetto marinaresco che rivela la nuova disposizione psicologica dello scrittore per un mondo fin allora avvertito solo come sfondo singolare e folcloristico, mai penetrato nella sua essenza:

Il mare era levigato e lucente; i pescatori sparsi per la riva, o aggruppati dinanzi agli usci delle loro casipole, chiacchieravano

⁶ G. Verga, *Eros*, Milano, Mondadori, 1976.

della pesca del tonno e della salatura delle acciughe; lontan, lontano, perduto fra la bruna distesa, si udiva ad intervalli un canto monotono e orientale, le onde morivano come un sospiro ai piedi dell'alta muraglia; la spuma biancheggiava un istante, e l'acre odore marino saliva a buffi, come ad ondate anch'esso. La baronessa stette a contemplare sbadatamente tutto ciò, e sorprese sé stessa, sé posta così in alto nella camera dorata di quella dimora signorile, ad ascoltare con singolare interesse i discorsi di quella gente posta così in basso al piede delle sue torri. Poi guardò il vano nero di quei poveri usci, il fiammeggiare del focolare, il fumo che svolgevasi lento lento dal tetto; [...] guardò di nuovo la spiaggia, il mare, l'orizzonte segnato da una sfumatura di luce, l'ombra degli scogli che andava e veniva coll'onda.

Un lento affiorare, dunque, alla memoria, l'osservare distratto che si trasforma in concentrazione, in scelta di un punto di vista (tra poco sarà il cannocchiale di *Fantasticherie*) portano gradatamente, quasi inconsciamente, il Verga ai temi delle grandi novelle e dei romanzi.

Certo il tirocinio fin qui compiuto non basta: la crisi espressiva insorgerà prestissimo, rendendo lunga e difficile la gestazione di *Padron 'Ntoni*.

L'itinerario verso i grandi testi è comunque singolare tanto che assai più che il valore di una battuta acquista l'affermazione del Capuana nella famosa recensione a *Vita dei campi*: « Quando il Verga scrisse la *Nedda* forse non credeva d'aver trovato un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano »⁷.

⁷ La recensione uscì nel « Corriere della Sera », 20-21 settembre 1880; ripresa in *Studi sulla letteratura contemporanea*, 2ª serie, Catania, 1882, è ora leggibile in L. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna, Cappelli, 1972.

SERGIO CAMPAILLA

AUTOBIOGRAFIA E SIMBOLI
NELLA STORIA DI UNA CAPINERA

Come testimonia De Roberto, alle origini della *Storia di una capinera* ci sono esperienze e ricordi autobiografici: i racconti della madre dello scrittore, educata nella badia di Santa Chiara, prospiciente alla casa di Catania; il precedente di alcune zie, che avevano abbracciato la vita del chiostro; i soggiorni in quel di Tebidi, nel 1854-1855, per sfuggire al contagio, durante i quali sarebbe avvenuto l'incontro con il « primo amore », un'educanda dell'abbazia vizzinese di San Sebastiano; nonché il più recente soggiorno del 1867 a Battiati e a Trecastagni, sempre per sottrarsi ad un assalto epidemico¹. Alle origini della *Storia di una capinera*, d'altra parte, c'è — come si sa — anche un problema storico e sociale, quello delle monacazioni forzate, rispetto a cui il romanzo verghiano intende in qualche modo porsi come una presa di coscienza pubblica, e che procurò all'autore il patrocinio di Dall'Ongaro e della Percoto², e per il suo effetto di risarcimento sentimentale, uno straordinario successo presso i contemporanei.

¹ F. De Roberto, *Storia della « Storia di una capinera »*, ora nel vol. *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, 1964, pp. 142-147. Lo scritto derobertiano vide la luce per la prima volta in « La Lettura », a. XXI, 1° ottobre 1922.

² Per quanto riguarda il « merito dell'argomento » già sottolineato dal Verga stesso per spiegare il successo della *Storia di una capinera*, si può tener conto del fatto — come ha osservato Giulio Cattaneo — che il Dall'Ongaro, protettore a Firenze del Nostro, era stato dapprima avviato alla carriera ecclesiastica e che nel racconto *La rosa bianca*, il

Nonostante queste sollecitazioni realistiche, di ordine diverso, del passato e dell'attualità, non è difficile accorgersi che la situazione rappresentata nella *Storia di una capinera* è profondamente « letteraria ». Letteraria, intanto, perché letterariamente autorizzata. Basti ricordare la *Religieuse* di Diderot e l'episodio della Monaca di Monza nei *Promessi Sposi*; per tacere della tradizione della novella in versi, dell'*Ildegonda* del Grossi, del *Monastero della Sambucina* del Padula, o della *Suora del Carrer*; e di altri numerosi testi minori, per i quali è anche più disagiata e improbabile la documentazione sulle letture dirette del Verga, e che comunque, tutti insieme, comprovano l'esistenza di una ben precisa tematica, se non di un « genere », che dalle razionalizzanti e polemiche soluzioni illuministiche trapassa alle riprese variamente romantiche dell'Ottocento. Ancora nel nostro secolo, un autore di educazione cattolica come Guido Piovene ha tentato su siffatta falsariga una riattualizzazione con le *Lettere di una novizia*. In questo senso si spiega meglio la simpatia dimostrata dai letterati per tale opera verghiana. Si pensi a De Roberto, che si è compiaciuto di ricostruire la *Storia della « Storia di una capinera »*; o a Debenedetti che, combattuto tra attrazione e insoddisfazione, si è mostrato sensibile alla lusinga di una « riscrittura ».

Ma al di là di questi e di altri possibili riferimenti, letteraria è la condizione dello scrittore catanese, così come si esprime in questo libro, e, più generalmente, nella lunga fase di preparazione che approda alla stesura di *Nedda*. Rammentiamo che in *Una peccatrice* il protagonista Pietro Brusio, controfigura del giovane Verga, è autore di due o tre drammi rap-

cui protagonista è un ex sacerdote perseguitato, si trova un'eco di quella sua esperienza. Un interesse per la vita conventuale aveva manifestato nella sua opera anche la Percoto, che nella lettera al Verga del 2 marzo 1872 aveva indicato nel problema sollevato dalla *Capinera* « una delle più dolorose piaghe che affliggono nel mio sesso la nostra società »; v. G. Cattaneo, *Verga*, Torino, 1963, rispettivamente alle pp. 95-96 e 110. E va detto altresì che l'influenza delle poetiche dei due scrittori friulani sul giovane Verga andrebbe studiata con maggiore attenzione di quanto sino ad ora si sia fatto.

presentati al teatro di Siracusa e subito dimenticati, e poi del *Gilberto*, portato in scena a Napoli, che gli vale un'immediata cooptazione da parte dell'aristocrazia sociale e intellettuale. Mentre in *Eva* si tratta di un pittore che per esprimere la sua infatuazione per la donna divina che si è esibita sul palcoscenico, ricorre alla penna invece che al pennello. Ed è grazie a quelle pagine, pubblicate da un amico giornalista come appendice teatrale, che egli riesce ad accedere ai favori dell'amata. Anche in *Tigre reale* il brillante ma fatuo Giorgio La Ferlita ha, come i confratelli che lo hanno preceduto, peccati letterari: questa volta, un volume di versi da addebitarsi all'esuberanza e improntitudine dei vent'anni. Non diversa, in tale galleria di opere, è la posizione della *Capinera*: qui infatti è la protagonista Maria a farsi « scrittrice », sia pure di lettere ad un'amica, e dunque senza ambizioni artistiche e sociali.

E tutti quanti — ripristinando la successione cronologica di comparsa — Pietro Brusio, Maria la Capinera, il pittore Enrico Lanti, La Ferlita, scrivono in quanto non raggiungono la vita, ed invece sono costretti (da cause esterne ma anche da condizionamenti interiori) a guardarla passivamente, a inventarla. La scrittura e l'arte sono per essi un surrogato della vita — elusione e fittizio incremento. Si pensi a due grandi scrittori europei come Ibsen e Svevo, nelle cui opere ritorna come un *Leitmotiv* il personaggio che scrive per meglio capire e fermare il flusso della vita, ma inutilmente, perché l'esistenza scivola via, inarrestabile. E accanto a tale personaggio, ritroviamo costante la figura di un dottore: il quale evidenzia come l'eroe sia ormai « negativo » e come la sua negatività sia in primo luogo « malattia ». Rispetto a un Ibsen e a uno Svevo, il giovane Verga si trova, almeno da questo preciso punto di vista, in anticipo. Se si bada, del resto, anche le sue creature vanno incontro alla nevrosi, alla follia, alla malattia, alla morte; ma, stante la materia erotica, trattata in una chiave pre-dannunziana, quella di cui, parecchi decenni più avanti, un altro scrittore catanese, Brancati, farà la satira nel *Don Giovanni in Sicilia*, l'appressamento a quelle mete si compie ancora sotto il segno dell'entusiasmo e della « positività », dell'enfasi e della torbidezza.

Rimane comunque individuato, sulla traccia di questa problematica e psicologia amorosa, un distacco dalla vita. Emblematici a tal proposito sono i « rovesciamenti » a cui si assiste in *Una peccatrice* e in *Eva*: in entrambi i lavori il protagonista vagheggia la donna dal basso, senza minimamente conoscerla. Brusio struggendosi in inerti contemplazioni sotto i veroni della casa della Contessa di Prato; Lanti stravedendo per una ballerina sul palcoscenico, che è come dire « fissandosi » sul simbolo sessuale prescelto da una collettività eccitata. Ma sia per Brusio che per Lanti la conquista della donna determina una flessione e una caduta del mito amoroso; sicché, con una simmetria un po' meccanica, è la donna a sua volta a trovarsi adoratrice non corrisposta. In ogni caso, — ecco la lezione che va ricavata — il delirio amoroso è inversamente proporzionale al grado di conoscenza realistica; e l'amante per non sciupare il suo ideale e per rialimentare le stanche emozioni, si risolve ad arretrare e a recuperare distanza.

Quindi, una condizione letteraria, da intendersi come non vissuto, come insufficienza di realtà, come vizio di posizione nell'ordine o nel disordine dell'esistente. Date queste premesse, si capisce quale sia l'importanza che pertiene alla *Storia di una capinera*. La timida, inerme Maria è stata estromessa, *ab origine*, dalla vita. « Nacqui monaca »³, constata senza nemmeno presumere di potersi ribellare. Tra lei e la vita ci sono le mura di un chiostro. Oltre, sta tutto il fantasmagorico, inimmaginabile scenario della vita; che essa ha intravisto con un'incursione imprevista e provvisoria, per poi ricostringersi al di qua. Come il Tasso leopardiano, la Capinera si trova — giova ribadire — in una essenziale condizione letteraria e « poetica ».

Di qui la semplicità dello schema su cui è costruito il libro e che consente forse meglio delle altre opere giovanili di cogliere la dialettica sentimentale e intellettuale verghiana nel suo movimento primario. Verga azzarda l'adozione dell'« io », sia pure attraverso lo schermo del personaggio femminile, che

³ Cfr. *Storia di una capinera* nel vol. *Una peccatrice e altri romanzi*, Milano, Biblioteca Moderna Mondadori, 1965, III ediz. riveduta, p. 168.

lo aiuta a contenere (ma non ad evitare) i rischi dell'identificazione. Quest'« io » si effonde direttamente, per via di lettere. Sullo sfondo, non si può non considerare l'esempio del grande romanzo epistolare wertheriano e ortisiano; il che vale pure a misurare la temperatura romantica dell'operazione. E opportunamente il Debenedetti ha insistito sull'equivoco irrisolto tra racconto e romanzo, mettendo in luce come « una concretezza da immagine lirica » risulti « diluita nel tempo di una narrazione »⁴. Verga, insomma, non è in grado di « sliricarsi ». Come d'altra parte è confermato dal titolo e dalla paginetta di prefazione, i quali indicano che la vicenda è stata pensata nel segno di una classica figura retorica, la similitudine. Maria infatti è *come* una capinera.

Questo immobilismo narrativo si può verificare per altra via. La narrazione si pone come confessione; ma — si è già detto — le lettere sono indirizzate non all'amato, bensì a una confidente, a una testimone passiva. La confessione perciò è monologo, e il monologo è di qualità lirica. Anche la scelta dei nomi si inserisce in questa logica profonda. Maria scrive a Marianna (Maria-Anna), che già nella sua realtà onomastica si rivela essere il suo « doppio ». Un doppio a cui il destino riserva sorte più felice. Marianna infatti è una Maria che è stata educata in convento, ma a differenza dell'altra ne esce, conosce il mondo e finirà per sposarsi. Già il Manzoni aveva sottolineato l'effetto scatenante esercitato sull'irrequieta Gertrude dall'esempio delle compagne, che allo sterile primato nel chiostro contrapponevano i piaceri e il lusso della vita secolare⁵. Rivolgendosi a Marianna, Maria trova un'immagine di sé gratificata; scrivendo ad essa, automaticamente si colloca in una disposizione fabulatrice. La povera Capinera si guarda allo specchio e « sogna ». Se Marianna ad un certo punto, per un diverso orientamento della regia narrativa, intervenisse, sarebbe una

⁴ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, 1976, p. 162. Per la confusione tra romanzo e racconto si veda a partire da p. 105.

⁵ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, commentati da A. Momigliano, Firenze, 1967 (15^a ristampa), pp. 198-199.

rottura dell'illusione. Si intende che ogni gratificazione illusoria può, ad un altro livello psichico, agire come una nuova frustrazione.

A parte Marianna, l'unica amica della monologante protagonista di cui veniamo a conoscenza è Annetta Valentini: che è « altra » per il tramite (Maria; Maria-Anna; Annetta) del doppio, la destinataria delle lettere che difatti potrebbe anche essere « gelosa »⁶. Egualmente interessante può essere il ricordare che la Monaca di Monza anagraficamente si chiamava Marianna⁷; e che la protagonista della *Religieuse* a sua volta aveva per nome Marie-Suzanne⁸. Su un versante di opposizione, che la comune appartenenza alla tradizione biblica ribadisce, alla Capinera Maria fa fronte la sorella Giuditta, concorrente vittoriosa e sprovvista di simpatia.

Sul piano dell'intrigo romanzesco, certo, la storia di una trasgressione sarebbe stata più redditizia. E' la strada scelta, con intenti e misura diversa, dal Manzoni e dal Diderot. Nei capitoli nono e decimo dei *Promessi Sposi* un lungo racconto in *flash-back* ricostruisce l'eziologia della disposizione al male maturata dalla Signora, la quale, sul presente degli avvenimenti, già si è macchiata di ogni sorta di turpitudini. Rispetto alla castigata stesura definitiva (con la celebre sospensione « la sventurata rispose »), gli *Sposi promessi* si attardavano anzi in maggiori particolari. Dal canto suo, lo scrittore francese risparmia alla sua creatura, non senza ambiguità e inverisimiglianze, la responsabilità di colpe degradanti, peraltro analiticamente de-

⁶ *Storia di una capinera*, ediz. cit., p. 143.

⁷ Marianna De Leyva, che fu professa nel convento delle Umiliate a Monza, col nome di suor Virginia. Cfr. quanto ne scrive il Russo nel suo commento critico ai *Promessi Sposi*, Firenze, 1968 (2^a ristampa della 2^a ediz.), p. 161. Per notizie più approfondite si può ricorrere alle ricerche di M. Mazzucchelli, *La monaca di Monza*, Milano, 1961; e di R. Maggi, *Volto e anima della monaca di Monza*, Milano, 1964.

⁸ Per l'esattezza, Marie-Suzanne Simonin. Cfr. *La Religieuse* nel vol. di *Oeuvres, texte établi et annoté par André Billy*, Paris, Gallimard, 1951, p. 276. Nel corso del romanzo essa è poi chiamata in genere Soeur Sainte-Suzanne. Per la mistificazione del caso della *Religieuse* si veda il corredo di note del citato A. Billy a partire da p. 1413.

scritte in rapporto alle pratiche dell'ambiente monacale (e qui si arriva alle audacie del romanzo libertino, alle scene « proibite » di sadismo e di lesbismo). La trasgressione di questa eroina è di carattere diverso, ispirata ad una nuova intelligenza critica, ad una morale più avanzata: intelligenza e morale che predicano la socialità dell'uomo (quindi, l'assurdità e la pericolosa innaturalità del costume medioevale della clausura) e la liceità degli istinti amorosi.

Al confronto, la Capinera verghiana non ha l'intrepidezza e il disprezzo della Monaca di Monza, che a questa derivano dal suo prestigioso ceto sociale, dall'orgoglio di discendere dalla « costola d'Adamo »⁹. Meno drastica, ma ancora sensibile, è la differenza di classe rispetto alla *Religieuse*; di cui condivide l'infortunio di una nascita colpevole (o colpevolizzabile)¹⁰, ma di cui non possiede affatto la stringente cultura illuministica e femministica. La specificità della Capinera sta in ciò: che essa non può né peccare come la Monaca di Monza, né contestare impavidamente e ragionatamente il giogo delle inibizioni, come succede alla consorella d'Oltralpe. Invece della storia di una trasgressione abbiamo, per conseguenza, la storia di una repressione.

⁹ *I Promessi Sposi*, commentati da A. Momigliano, ediz. cit., p. 186.

¹⁰ Il padre della *Religieuse* è un ricco avvocato; mentre il « babbo » della Capinera « non è che un modestissimo impiegato » (ed. cit., p. 140). Si notino comunque significativi punti di contatto: la creatura diderotiana ha due sorelle, ma essa ha la disgrazia di esser nata da una relazione adulterina della madre. Maria a sua volta è figlia ingombrante di primo letto, e la matrigna la trascura e la sacrifica a vantaggio di Giuditta e Gigi, nati in seconde nozze. Un altro punto: « un jeune homme charmant » fa la corte alla sorella maggiore di Marie-Suzanne, ma finisce per preferirle quest'ultima. La quale è immediatamente fatta rinchiudere dalla madre in convento. Col risultato che « l'amant de ma soeur ne me voyant plus, m'oublia et devint son époux » (*La Religieuse*, ediz. cit., pp. 266-267). Il che è più o meno quanto capita al triangolo Maria-Nino-Giuditta. Già queste corrispondenze basterebbero a comprovare da parte del Verga un'attenta lettura dello « scandaloso » libro francese. Per la pura cronaca, si aggiunge che non risultano opere di Diderot nell'indice dei libri verghiani compilato da Giovanni Garra Agosta (*La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, 1977).

Ora, per un adeguato approfondimento delle tensioni che urgono nel testo, bisogna riportare alla luce questo strato problematico, della peccatrice repressa. La *Storia di una capinera*, a ben guardare, eredita da *Una peccatrice* una tematica che sviluppa radicalizzandola. Non è un caso che *Una peccatrice* (per non parlare de *I Carbonari della montagna*) adotti in chiusura la forma epistolare. Una lettera come quella datata 12 novembre, in cui Narcisa Valderi effonde la sua angoscia per l'imminente separazione dall'amante (« Dio! Dio! Pietà! pietà! Son pazza... »)¹¹ potrebbe già appartenere alla *Storia di una capinera*. Lo stesso titolo *Una peccatrice*, che ha fatto indubbiamente da guida alla ricerca verghiana, si adatta a questa sorta di Anna Karenina imbellettata e un po' rigida, comunque debitamente adultera e suicida; ma anche meglio potrebbe adattarsi alla candida Maria e alla storia delle sue impossibili tentazioni.

Un'indagine linguistica e stilistica, sia pure per elementi essenziali, può utilmente mostrare come l'operetta sia ideologicamente costruita sull'elaborazione di questo concetto. Già nella prima lettera, che descrive l'ingenua, gioiosa espansione dell'educanda uscita dal convento, viene formulato il timore che le nuove esperienze che derivano dall'intimità familiare e dalla comunione con la natura siano illecite: « Mio Dio! se queste gioie fossero un peccato!... »¹². Per adesso si tratta solo di un pericolo ipotetico, che scrupolosamente si vuole scongiurare. Ma già poche righe appresso, il congiuntivo dell'eventualità si trasforma in un desolato presentimento per il futuro: « Non sarò degna di tanta grazia; sarò una peccatrice... »¹³. La « storia » della Capinera sembra configurarsi proprio in questa predestinazione, in questa involontaria assunzione di colpa. L'unica salvezza è individuata nell'appartenenza ad un nucleo familiare compatto: la famiglia stessa di Maria, di cui la giovane nel primo entusiasmo del ritorno celebra il calore protettivo,

¹¹ *Una peccatrice*, ed. cit., p. 120.

¹² *Storia di una capinera*, ed. cit., p. 137. Il corsivo, qui come altrove, è nostro.

¹³ *Ivi*, p. 138.

ma che tuttavia presto si rivela attraversata da tensioni e persino estranea: con una sorella capricciosa, egoista e privilegiata; e una matrigna che la emargina, preoccupata soltanto di perseguire il proprio interesse.

Anche i dettagli più trascurabili della cronaca quotidiana e domestica ribadiscono questa immagine di miseria e crudeltà: e la matrigna che tira il collo al tacchino in occasione della festa, è lei che in regalo preferisce il lepre ai fiori. La famiglia-modello è un'altra, umile e solidale. Rileggiamo il passo precedente con maggiore compiutezza: « Non sarò degna di tanta grazia; sarò una peccatrice... ma allorché, sul far della notte, veggo la moglie del castaldo, che recita il rosario col suo figliuolletto più grandicello fra le ginocchia, seduta accanto al fuoco che cuoce la minestra di suo marito, dimenando col piede la culla in cui dorme il suo bimbo, mi pare che la preghiera di quella donna, calma, serena, piena di riconoscenza per la felicità prodigatale dal buon Dio, debba salire a Lui assai più pura della mia... »¹⁴. Ecco il prototipo di una sacra famiglia, con i membri riuniti attorno alla fiamma del focolare, simbolo di intensa affettività.

Vale la pena di osservare come già a questa data Verga indichi con energia nella famiglia, sia pure per implicita deduzione, il valore salvifico contro le seduzioni e i naufragi dell'Eros. In *Una peccatrice* il disordine e il peccato nascono da un legame extra-matrimoniale; in *Eva* da un legame pre-matrimoniale, con un'irregolarità aggravata dal fatto che la *partner* è una ballerina. In *Tigre reale* la situazione è anche più intricata e compromessa, secondo lo schema del doppio amore che si evolve. Quando La Ferlita e la giovane sposa partono per il viaggio di nozze il narratore con enfasi saluta il congedo dalle torbidezze e inquietudini adolescenziali: « Buon viaggio! e non vi voltate mai più verso tutto quello che vi lasciate dietro in mezzo alla polvere che fugge: voi, signora, i romanzi nebulosi della cameretta tappezzata di carta a grandi fiori azzurri; quel volume del Prati, prestato e ridomandato venti volte... — e tu,

¹⁴ Ivi, p. 138.

Giorgio, tutti i sorrisi che rallegrano le pagine del tuo album da scapolo, e tutti i biglietti che profumarono il cassetto del tuo scrittoio... »¹⁵. Il congedo, come si vede, è soprattutto dalla letteratura. Di tutta questa materia *Eros* vorrà fornire insieme una conclusiva teoria e una analitica casistica. Il marchese Alberti, che esplicitamente si vanta ormai di non aver il vizio della penna, pervenuto al matrimonio dopo una lunga e tormentata educazione sentimentale, pagherà con il suicidio la responsabilità di non esser stato all'altezza della dolce consorte.

Nella *Storia di una capinera* il dramma consiste proprio nella non corretta visione letteraria, nell'impossibilità di procedere verso la realtà, verso il positivo della famiglia: « Ah! ma la famiglia è una benedizione del cielo! »¹⁶. Ed essere condannata a non farne parte, è una maledizione. Abbiamo già visto come la coscienza del peccato si desti in forma dubitativa e poi come attesa dal futuro. Ed ecco le concrete occasioni del peccato. Scrive a Marianna: « Ti confesso all'orecchio un gran peccataccio!... ». L'educanda desidera sostituire la sua brutta tonaca con « una vestina che non fosse nera ». Ma la sua vanità è piccola, come la sua malizia; le sarebbe sufficiente che la « vestina » fosse « color caffè »¹⁷.

Dal peccato vagheggiato a quello effettivamente commesso: « Se sapessi, Marianna! se sapessi!... Il peccataccio che ho fatto!... »¹⁸. Questa volta, ha ballato con Nino. Ancora, comunque, si parla non, obiettivamente e severamente, di peccato, ma di peccataccio, perché siamo sempre nel campo dei timori e delle esagerazioni. « Peccataccio » è enfatico e moderatamente scherzoso; l'esercizio dell'ironia è motivato dalla speranza di uscire indenne. « Ti ho scritto tutto quello che faccio, tutto quello che penso, tutti i miei divertimenti, tutti i miei peccatacci... »¹⁹. Più avanti, quest'ironia appare più dubbia e perciò

¹⁵ *Tigre reale*, ed. cit., pp. 322-323.

¹⁶ *Storia di una capinera*, p. 140.

¹⁷ Ivi, p. 141.

¹⁸ Ivi, p. 147.

¹⁹ Ivi, p. 149.

bisognosa di conferma: « Oh! sì! son *peccatacci* grossi!... e chi sa quanto dovrò soffrire nel farne la confessione »²⁰. Maria ha provato il desiderio di abbracciare Nino, ma fraternamente; e l'idea di rivelarlo in confessione, l'imbarazza e la turba. Con evidenza essa comincia a mentire a se stessa, avviando un doloroso processo di scissione della sua personalità.

I desideri, nonostante vengano espressi, mantengono una apparente innocuità, perché la loro motivazione è coperta. Si può desiderare di abbracciare Nino, perché lo si sente come un fratello. Ma il desiderio camuffato può essere aggressivo, ove l'oggetto sia la sorella rivale: « Ella ha magnifiche trecce castagne; e tutti i giorni, quando le sciolgo i capelli per pettinarla, penso al *gran peccato* che sarebbe se fossero condannati ad essere recisi come i miei »²¹. Come non è sfuggito al Debenedetti²², questa falsa pietà nasconde in realtà una fantasia sadica. Maria pensa ai suoi capelli che verranno sacrificati in occasione della cerimonia di vestizione; e si compensa con l'idea che lei stessa potrebbe recidere la magnifica chioma della sorella. Si capisce che, attratta e confusa da questi fantasmi di pensieri, non le riesce di pettinare Giuditta come sarebbe necessario, tanto più in un giorno in cui sono programmati una festa e un ballo con la famiglia Valentini, da cui soltanto lei rimane esclusa. E Giuditta quasi indovina, allorché attribuisce quella distrazione ad un'oscura malevolenza: « Sembra che oggi tu lo faccia apposta! »²³. Accusa contro cui Maria si affretta a difendersi, tra le lacrime: « Perdonami, sorella!... non ci ho colpa io!... Te lo giuro! Io faccio del mio meglio... »²⁴. E' una mossa di profondità psicoanalitica, particolarmente audace, ma non è l'unica in un romanzo che, monotono nel disegno complessivo e inficiato dalle cadute melodrammatiche, presenta tuttavia penombre e pieghe psicologiche, finezze di dettaglio

²⁰ Ivi, p. 157.

²¹ Ivi, p. 164.

²² G. Debenedetti, *Verga*, etc., op. cit., p. 135.

²³ *Storia di una capinera*, p. 164.

²⁴ Ivi, p. 164.

e sottintesi. Basti pensare all'episodio in cui Maria si riconcilia con i cacciatori allorché si accorge che Nino ama andare a caccia; mentre poco prima si era adombrata col padre per il ferimento dell'uccelletto che sarà da lei curato e chiamato Carino. Col che Verga discretamente ci informa sul forte ascendente di Nino sulla ragazza, superiore addirittura a quello del padre. E si pensi ai conti superstiziosi di Maria, atterrita dalla possibilità che Nino in ritardo sia stato vittima di un incidente; conti superstiziosi che hanno già un vago tono pre-sveviano. Si pensi all'identificazione presentita allorché Maria vuol sapere da Marianna, che si è fidanzata, cosa essa provi, per capire cosa debba a sua volta provare la sorella fidanzata a Nino. Oppure all'altra identificazione: la Capinera la domenica successiva a quella in cui Giuditta va sposa a Nino, accetta di farsi monaca, ossia sposa del Signore. Oppure si pensi ad un'osservazione come questa: « Tu non puoi sapere quello che ci sia di ebbrezza, di rabbiosa voluttà nell'imporsi un'atroce tortura... »²⁵. Notazioni graffianti, che rendono meno ovvio il registro sentimentale pur prevalente, di fattura ottocentesca.

Del resto, la reale natura dei conflitti rapidamente viene alla luce, e la situazione di colpo precipita: « L'amo! E' un'orribile parola! è un peccato! è un delitto! ma è inutile dissimularlo a me stessa. *Il peccato è più forte di me* »²⁶. Maria non è vocata alla vita conventuale, ma la sua mitezza la spingerebbe ad una graduale rassegnazione. Irrompe invece l'amore, a impedire il corso della rassegnazione esaltando le insorgenze conflittuali.

Il dramma è così perfettamente individuato, e la « storia » sarebbe davvero bloccata se Verga non apportasse variazioni che procurano alla sua pagina già così sostenuta una ancora più alta concentrazione emotiva. Il crescendo è misurato sinteticamente in questa frase: « L'amo sempre! l'amo più di prima! l'amo sino alla follia... e son monaca!... ed egli è sposo!..

²⁵ Ivi, p. 214.

²⁶ Ivi, p. 159.

sposo di mia sorella... »²⁷. Dopo il matrimonio della sorella con Nino e la conseguente monacazione di Maria, l'amore che avrebbe dovuto estinguersi per effetto del doppio ostacolo, s'infiama invece più violento. Maria continua ad amare, anzi ama più di prima, anzi ama sino alla follia, quando lei ormai è monaca e Nino è sposato, e per sovrappiù sposato con la sorella. Per cui il sentimento d'amore si tinge di incesto. Sgomenta, Maria grida: « Il mio peccato è mostruoso »²⁸. Essa si riconosce « una gran peccatrice »²⁹, un'« abietta peccatrice »³⁰. Perciò non ha la forza di confessare la sua colpa enorme: « Invento anche dei peccati che non ho mai commesso come per farne un compenso con quello che non oso mai dire, che mi nascondo gelosamente nel cuore come una lupa nasconde i suoi figli nell'antro! »³¹. Ed è opportuno cogliere questo paragone e questa anticipazione (« come una lupa »), giustificata dalla comune colpa incestuosa, anche se estrema è la distanza tra la rimozione di Maria che vaneggia e la lupa che è una vera peccatrice del sesso. Né si deve dimenticare che l'idillio amoroso di Maria fiorisce in coincidenza con l'epidemia di colera, ed è interrotto dal normalizzarsi delle condizioni della vita associata. Una volta di più, al personaggio è negato di vivere in sintonia con la propria comunità.

Oltre questo limite, ci può essere l'infrazione rapinosa ed eslege: « Mia sorella!... lei!... che me l'ha rubato!... perché me l'ha rubato?... non sapeva ch'egli era mio?... perché non posso vederlo?... digli che venga... digli che venga a liberarmi!... andremo assieme a Monte Ilice... andremo a nasconderci nel castagneto... soli... come le belve... digli che venga! che venga armato del suo fucile... così farà paura alle mie carceriere... son donne... si lasceranno intimorire... egli le ucciderà se oc-

²⁷ Ivi, p. 204.

²⁸ Ivi, p. 203.

²⁹ Ivi, p. 186.

³⁰ Ivi, p. 207.

³¹ Ivi, p. 204.

corre... ». E il risveglio come da un incubo: « Ah! ah!... la monaca!... »³².

Maria a questo punto potrebbe in effetti diventare una Monaca di Monza, trovare anch'essa il suo Egidio. Ma abbiamo già anticipato che invece che la storia di una trasgressione abbiamo la storia di una repressione: è ben verghiana questa repressione, questa « vinta », che al posto dello scialle nero della donna siciliana addolorata porta per adesso la tonaca nera. E la storia di questa repressione non può che essere la storia di una nevrosi. Nel romanzo-*pamphlet* di Diderot era tracciata l'intera fenomenologia delle soluzioni praticabili: « ...Alors on voit toute la profondeur de sa misère; on se déteste soi-même; on déteste les autres; on pleure, on gémit, on crie, on sent les approches du désespoir. Alors les unes courent se jeter aux genoux de leur supérieure, et vont y chercher de la consolation; d'autres se prosternent ou dans leur cellule ou au pied des autels, et appellent le ciel à leur secours; d'autres déchirent leurs vêtements et s'arrachent les cheveux; d'autres cherchent un puits profond, des fenêtres bien hautes, un lacet, et le trouvent quelquefois; d'autres, après s'être tourmentées longtemps, tombent dans une espèce d'abrutissement et restent imbéciles; d'autres, qui ont des organes faibles et délicats, se consomment de langueur; il y en a en qui l'organisation se trouble et qui deviennent furieuses »³³. Quest'ultimo caso sembra essere quello della figura verghiana. Essa — ormai lo sappiamo — non sa né rassegnarsi, né forzare le consegne, se non per via immaginativa. E la sua immaginazione diventa patologica, segnata da tipiche regressioni infantilistiche. Progetta di fuggire, in piena notte, impietosendo la sabbia del viale perché non faccia rumore e supplicando la porta perché la lasci passare. E difatti la porta, presa da compassione, la lascerà passare « pel buco della serratura »³⁴. Animismo e antropomorfismo che ci sono ben noti dagli studi di psicologia dell'età infantile.

³² Ivi, p. 217.

³³ *La Religieuse*, ed. cit., p. 412.

³⁴ *Storia di una capinera*, p. 218.

Parallelo al tema del peccato, si sviluppa quello della pazzia. Ogni atto, ogni pensiero che non rientrano docili entro gli argini della norma, sono ririfiutati dal soggetto. La carica pulsionale, indomita, viene demonizzata. C'è un « demone »³⁵ che si è impossessato della donna. La quale non sa come difendersi: « Delle volte — afferma — mi è sembrato di divenir pazza, e ne ho ringraziato Iddio, perché i pazzi non sono colpevoli... »³⁶. Con ciò essa fornisce, senza rendersene conto, una soluzione al suo problema. Lo svolgimento conclusivo della « storia » della Capinera sta nella trasformazione del desiderio proibito in pazzia, con il vantaggio di riabilitare il soggetto svuotandolo di responsabilità. Nel libro di Diderot l'incontro con la « religieuse folle » avviene già alle prime esperienze del noviziato, e col suo effetto scioccante neutralizza e supera l'effetto ottenuto con le blandizie per convincerla a prendere i voti: « Je vis mon sort dans celui de cette infortunée »³⁷. Ma proprio perché capisce la reale portata dei suoi condizionamenti, essa riesce a sottrarsi a quella sorte. Mentre Maria finisce nella « cella dei matti »³⁸, in compagnia della spaventevole suor Agata. La quale, chissà, forse nel remoto passato era stata anche lei una Capinera. Verga ormai si affretta a far calare le quinte. La morte, nelle intenzioni dell'autore, è dispensatrice di catarsi. Ed essa infatti interviene a preservare il residuo, offeso incanto della Capinera.

Riprendendo il discorso per sommi capi, abbiamo registrato nello schema della *Storia di una capinera*, al di là dei trasalimenti biografici testimoniati da De Roberto che riguardano propriamente la cronaca esterna, un massimo di letteratura. Vero che questo massimo di letteratura — se pure ci si passa per

³⁵ Ivi, p. 186 e 204. Non mancano le impennate ultramelodrammatiche, come per esempio a p. 214: « ...c'era un profumo di satana in me... ».

³⁶ Ivi, p. 186.

³⁷ *La Religieuse*, p. 271.

³⁸ *Storia di una capinera*, p. 218.

buona l'espressione — non nasce dalle intemperanze di uno scrittore che falsifica il reale, ma se mai da un radicalismo di posizione: di qui una fondamentale autenticità, che resiste alle singole e pur numerose note false. Tra i romanzi giovanili di Verga, così compromessi in direzione pre-dannunziana, non a caso la *Storia di una capinera* è immune da dannunzianesimo. Per altro verso, abbiamo seguito in questo libro lo svilupparsi del tema ossessivo del peccato. Vero — abbiamo visto egualmente — che siamo di fronte a una peccatrice involontaria, ad una vittima dei tabù sociali e religiosi. Perdoniamo alla Capinera l'ossessione peccaminosa che rende poco credibili, eccessivi nella loro morbosità personaggi di altri libri, perché la Capinera è in buona fede, e non è lei a sottrarsi agli impegni della realtà, ma gli altri ad estrometterla.

Si potrebbe insistere su questo riscontro, dal punto di vista ideologico: a un massimo di letteratura, un massimo di peccato; che è come dire una sbagliata interpretazione e fruizione del reale. Maria, che non è colpevole del suo peccato, si punisce, scegliendo di morire. Così la capinera, non potendo rinunciare all'aria libera, si intristisce e si spegne. Già da ciò si intuisce come il travaglio verghiano sia profondo, come lo scrittore aneli ad uscire da se stesso. Il disegno del libro è semplice, nudo; ma in questa nudità essenziale scattano i meccanismi di identificazione.

Che Verga voglia uscire da se stesso, significa che sente il bisogno di deporre la sua educazione arretrata, di aggiornare la sua struttura psichica. La Capinera muore quasi per soffocamento, per claustrofobia. Si osservi come nel romanzo dominino le figure di « chiusura ». Il convento, in primo luogo, che ha il suo corrispettivo nella similitudine della gabbia; e poi le figure della prigionia. Diamo un solo esempio: « ...Qual penoso sentimento di tristezza non provavamo tutte noi, povere recluse, te ne rammenti? allorché s'udiva risuonare il mazzo delle chiavi del portinaio, e stridere i chiavistelli! Allora il mio pensiero correva ai poveri carcerati »³⁹. E insieme alla prigionia, il se-

³⁹ Ivi, p. 140.

polcro: « Quest'immenso sepolcreto si anima soltanto allorché si spalanca per un'altra vittima »⁴⁰. Di qui il grido accorato, la richiesta di liberazione: « Marianna! perché mi abbandoni anche tu?... di' a mio padre che venga a togliermi da questo sepolcro »⁴¹. Dunque, convento - gabbia - prigione - sepolcro. Ciascuna figura si declina in coppie oppositive: convento - secolo; gabbia - cielo; prigione - libertà; sepolcro - vita. Potremmo aggiungerci un'altra coppia oppositiva: città - campagna. Difatti il convento è a Catania, e il soggiorno al di fuori di esso e la parentesi d'amore trepido e felice riportano a Monte Ilice, dalle cui altezze si domina l'Etna, la Piana, i colli verdeggianti e i vigneti, il Simeto.

Con geniale audacia, il Debenedetti suggerisce un altro rapporto: tra il convento e l'isola. La Sicilia come figura della chiusura, come universo chiuso. A giudizio del Debenedetti, puntando su questo rapporto, « si capirà l'identificazione sottile, profonda, difficile a dimostrarsi, impossibile a disconoscersi, tra Verga e la Capinera. Una delle ragioni di autenticità del romanzo »⁴². Non si potrebbe dire meglio, e noi non ci proviamo a farlo.

E' un itinerario ben noto: Verga lascia la Sicilia nel 1865 alla volta di Firenze, capitale del Regno; dove poi torna in numerose occasioni e dove si intrattiene per un più lungo soggiorno nel 1869. Nell'estate di quest'anno, a Firenze, scrive la *Storia di una capinera*, che sarà pubblicata a Milano dal Lampugnani nel 1871. La *Storia di una capinera* è perciò il primo romanzo che appartiene alla nuova fase, segnata da vive speranze. Ma Verga a Firenze porta, e non può che portare, la sua storia personale; che, innanzi tutto, è l'esperienza di un « diverso », per motivi strettamente storici ed anche psicologico-individuali, che viene dal profondo Sud — un Sud ancora oppresso da strutture sociali e politiche di tipo feudale e che vive in forma aggravata tutti i nuovi problemi dell'Italia immediatamente post-

⁴⁰ Ivi, p. 192.

⁴¹ Ivi, p. 215.

⁴² G. Debenedetti, op. cit., p. 153.

unitaria —, che non è abituato alle raffinatezze vane e ai riti conformistici dei salotti mondani e vi prova un disagio assai più durevole della prima eccitazione. Verga è insomma un intellettuale che scopre di poter dire qualcosa di interessante solo mettendo a frutto ciò che conosce; e che, viceversa, può mettere a frutto solo ciò che gli interessa. Conosciamo peraltro la riservatezza dello scrittore catanese, sino a questa data tradita per entusiasmo ma destinata ad imporsi e accentuarsi sempre più negli anni, e di cui comunque l'incontro con il nuovo ambiente mobilita le istanze. E qui sta un contributo di novità della *Capinera*: in quel suo spazzar via macchine romanzesche e nel tentare invece uno spaccato in verticale, nelle zone remote, insospettabili della personalità, per restituire uno stato d'animo e un modo di vedere le cose.

Per capire tutto questo, bisognerebbe rendersi conto della stessa improbabilità della professione di scrittore in un mondo rigorosamente economico, secondo l'intensità dell'esperienza vissuta dall'autore; rendersi conto della non ovvietà del viaggio oltre Scilla e Cariddi, per chi ancora non l'ha compiuto, del salto di qualità e della rivoluzione copernicana che esso implica per chi è stato sempre « affondato » in un ambiente chiuso.

Arrivato nella capitale, Verga racconta una vicenda di esclusione e sofferenza. Per far ciò si ripiega sul suo passato, su quel passato che è parte integrante, e decisiva, del suo presente. Per esprimere quel sentimento che lo fa esser artista, a Firenze Verga fiorentineggia ma non parla di Firenze, che è la realtà di altri; parla della Sicilia, da cui ha voluto andar via, ma che è la sua realtà. La liberazione per Verga, capostipite sommo di generazioni di intellettuali siciliani che hanno dovuto lasciarsi alle spalle l'isola per poter riavviare la loro « conversazione in Sicilia », si compie per nuovo riannodarsi di vincoli. De Roberto, che questo itinerario a doppia corsia ha conosciuto personalmente, dichiara che Verga ideò la *Storia di una capinera* una notte che passeggiava solitario lungo le rive dell'Arno, « in un'ora d'intensa nostalgia »⁴³. La materia siciliana, insomma, è

⁴³ F. De Roberto, *Storia della « Storia di una capinera »*, nel vol.

già di per sé un tributo significativo. La Sicilia ha impresso nello scrittore le figure soffocanti della « chiusura » e ha fatto nascere in lui le opposte esigenze del « viaggio » (e a questo proposito rimane emblematica la figura di 'Ntoni il giovane nei *Malavoglia*); ma il viaggio prende senso solo se, per partire, si ritorna nell'isola. Verga inaugura con ciò non soltanto la strada verso il Nord, ma anche lo stato psichico delle ambivalenze, della fuga e del ritorno, dello slancio e dello scetticismo, dell'amore e dell'odio.

Valorizzata questa ambivalenza sentimentale di fondo, riteniamo che sia meno importante preoccuparsi di registrare nel comportamento della Capinera — come ha fatto il Debenedetti — una somma di ambivalenze, che in concreto sono un derivato dell'ipotesi narrativa di partenza. Maria non spezza i ceppi che la legano non perché ami il convento; ma perché il limite della sua realtà è troppo opprimente, e lei non può che soccombere. Moralismo, pessimismo, fatalismo chiudono l'orizzonte di quest'operetta e la iscrivono sotto la coerente costellazione dell'ideologia verghiana. Osservò con finezza il Russo che la Capinera rappresenta già quel « mito negativo » dell'amore di cui Mena Malavoglia sarà « l'incarnazione più delicata e più acutamente poetica »⁴⁴. Oggi noi nella disperata clausura della Capinera sentiamo il presentimento di un'altra voce e di un altro destino. Maria è la « reclusa »⁴⁵, la « prigioniera »⁴⁶, la « rinchiusa vivente »⁴⁷. Rosso Malpelo sarà il recluso all'ultimo grado di abiezione e sfruttamento, sotto terra; ma dotato di una lucida coscienza, e pronto per il rifiuto della Storia.

A quella più avanzata data della parabola artistica e ideologica di Verga, la patetica Capinera non potrà essere che inattuale, come il Bestiario di cui partecipa. Si pensi alla novella *La vocazione di Suor Agnese* nella raccolta *Don Candeloro e C.i.*;

Casa Verga cit., p. 142.

⁴⁴ L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, 1959^o, p. 48.

⁴⁵ *Storia di una capinera*, p. 201.

⁴⁶ Ivi, p. 216.

⁴⁷ Ivi, p. 204.

che andrebbe letta come una sorta di testo a fronte, una traduzione disillusa della *Storia di una Capinera*, tutta giocata com'è sui retroscena degli interessi per la roba (il collasso economico di una famiglia che manda in fumo un matrimonio e determina la « vocazione » di una malcapitata) e sul conseguente giudizio-adattamento alle ristrettezze della regola conventuale. E c'è un'ultima testimonianza che merita di essere citata. Quella del Verga ormai tardo, impegnato nel velleitario proposito di ridurre per le scene quanto di valido pur era contenuto in quel libretto giovanile, il quale scrive all'editore Treves: « Vedrai in che salsa te la servo... »⁴⁸. La capinera nella salsa. Niente meglio di questo linguaggio del Verga corporale e trofico potrebbe dare l'idea del mutamento dei tempi.

⁴⁸ F. De Roberto, *Storia della « Storia di una capinera »* cit., p. 179.

SALVATORE ROSSI

ALCUNE NOTAZIONI CRITICHE SU EVA

Prima di passare ad occuparci del romanzo verghiano che abbiamo scelto come tema di questa comunicazione ci sia consentito di soffermarci brevemente sulla difficoltà (se non proprio impossibilità) di parlare a proposito del Verga di un vero e proprio periodo fiorentino. Sappiamo che lo scrittore si recò per la prima volta in quella che era allora la capitale d'Italia nel maggio del 1865, intrattenendovisi fino al giugno. Vi soggiornò sicuramente dal maggio al settembre 1869, quando rientrò a Catania, assieme a quella giovanissima Giselda Fojanesi, che sarebbe divenuta in seguito (e non a torto) il pomo della discordia tra lui e il concittadino Mario Rapisardi. Questi due soggiorni sono documentati da numerose lettere in partenza dalla città toscana. Alla fine di novembre del 1872 Verga si trasferisce a Milano. Nel 1870 e nel 1871 tutte le lettere da noi conosciute sono datate da Catania. Ciò non significa, ovviamente, che in questi ultimi anni e in quelli che vanno dal '66 al '69, Verga non si sia recato saltuariamente a Firenze, ma impedisce di dare al soggiorno fiorentino quel carattere di continuità che invece possiamo attribuire al successivo periodo milanese. Tuttavia, è indubbia l'importanza che Firenze esercitò sul giovane scrittore che, proprio in essa, cominciò ad entrare in contatto con un ambiente culturale di notevole tono, attraverso la frequentazione dei salotti del Dall'Ongaro, di Ludmilla Assing e delle Swanzberg, la conoscenza del Prati e dell'Aleardi, la nascente amicizia con Luigi Capuana, critico teatrale della « Nazione ». *Eva*, il « più fiorentino dei romanzi verghiani », per dirla col Musumarra¹, nella bibliografia delle opere verghiane

¹ C. Musumarra, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 86.

si trova collocato nell'anno 1873 (che fu quello della pubblicazione presso l'editore milanese Brigola), ma la sua genesi va ricercata alquanto indietro, il che non è un'operazione di mera (e alquanto semplice) filologia, ma un necessario tentativo di capire, in questo come in altri casi, anche attraverso le date delle composizioni (assai più significative di quelle delle pubblicazioni), la corretta linea di svolgimento dell'arte verghiana.

Emilio Del Cerro, in una testimonianza raramente ripresa, scrive testualmente: « *Eva*, stampata nel 1873, fu scritta un poco prima o un poco dopo di *Una peccatrice*. Chi scrive, verso quel tempo, cioè, fra il 1864 e il 1865 poté leggerne il manoscritto »². E' una testimonianza alla quale riesce difficile credere per ovvie ragioni, ma che non può essere nemmeno del tutto smentita. Probabilmente Niceforo (era questo il vero cognome di Del Cerro) dovette leggere non il manoscritto definitivo, ma un primo abbozzo di esso, che quindi ci riporta agli stessi anni della stesura di *Una peccatrice*, poi pubblicata nel 1866. Una notizia non priva di interesse, data l'affinità che si può cogliere fra le due opere (sulla quale torneremo).

Nel 1869 il romanzo era completato. Ne abbiamo testimonianza direttamente dall'autore, che così scriveva alla madre da Firenze, il 26 maggio di quell'anno: « Pel romanzo ho scritto a Milano ch'è il paese di questo genere di pubblicazioni poichè dovete sapere che qui non se ne stampano che in appendice di giornali... »; ed il 23 giugno dello stesso anno: « Tra giorni aspetto risposta di E. Treves e C. Editori da Milano pel manoscritto del romanzo »³.

Per il Luperini, invece, *Eva* fu incominciata a scrivere nel 1869, lasciata incompiuta per cedere il posto a *Storia di una capinera*, e completata a Milano nel 1873⁴. Per la data di inizio

² E. Del Cerro, *La doppia personalità di G. Verga*, in « Siciliana », anno I, num. I, genn. 1923.

³ Le lettere fiorentine alla madre furono pubblicate da L. Perroni su « L'Italia letteraria », nn. dal 20 luglio al 24 agosto 1930.

⁴ R. Luperini, *G. Verga*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. VIII, tomo II, Bari, Laterza, 1975.

della composizione, sfugge naturalmente al critico la testimonianza del Niceforo sù riportata, mentre per il resto si basa evidentemente sulla ben nota lettera al Capuana del 7 febbraio 1873: « Io ho finito ieri l'altro il nuovo romanzo *Eva* ed il mio entusiasmo si è sbollito dietro un editore che mi offriva 900 lire, credendo di pagarmi profumatamente »⁵.

In conclusione, possiamo ritenere che *Eva* sia fortemente legato nella sua genesi al periodo giovanile dello scrittore, di cui conserva molti degli umori, ma che sia stato tenuto a lungo sul tavolo di lavoro e rivisto fino alla pubblicazione; il che spiega certe dissonanze, non soltanto stilistiche, ma anche di contenuto.

Quando il romanzo venne pubblicato, la crudezza dell'argomento sollevò lo scandalo generale. Un critico dal naso delicato, forse lo stesso che non tarderà a scandalizzarsi per quel raglio d'asino che farà da pronubo a Nedda, non esitò a scagliarsi, sull'autorevole organo dell'*establishment* culturale « Nuova Antologia », contro il libro, mettendo in dubbio che « la verità schifosa e la sensualità senza velo possano essere sorgente mai di belle e feconde ispirazioni » (16 gennaio 1874). Anche Salvatore Farina, in seguito sincero estimatore del Catanese, stroncò il libro sulla milanese « Rivista minima » del 10 agosto 1873. L'onesto Ferdinando Martini, il quale era tutt'altro che un rivoluzionario, sia nella vita che in letteratura, ne prese invece le difese, sotto lo pseudonimo di Fantasio, sul « Fanfulla » dell'11 settembre 1873⁶, giudicando il romanzo « bellissimo » e provocando quella ben nota risposta dello scrittore catanese, che conferma ancora una volta quanto felici fossero le sue pur rare e poche precisazioni teoriche: « Io non credo che l'arte abbia l'obbligo o il potere di raddrizzare le gambe ai cani — non ci riuscirono i romanzi del Bresciani! — ma non

⁵ Sta in C. Di Blasi, *I primi contatti del Verga con l'ambiente milanese*, in « Il popolo di Sicilia », 30 giugno 1938.

⁶ Il saggio fu poi incluso nel volume di F. Martini, *Fra un sigaro e l'altro*, Milano, 1876.

mi era parso nemmeno di avere inneggiato alle gambe torte e veggo con piacere che Ella mi assolve dall'accusa »⁷.

Prima di passare ad un rapido esame del romanzo conviene soffermarsi su quella celebre introduzione in cui Verga si scaglia contro l'ipocrisia della società borghese contemporanea, rivendicando all'arte il diritto di dipingere la vita così com'essa è, piangendo i dolori e le miserie tipici dell'«atmosfera di Banche e di Imprese industriali», in cui vivono gli uomini del secondo Ottocento. Il tono acceso di questa pagina (la «sfuriata posta in capo all'Eva», per dirla con lo stesso autore⁸), ha indotto il Ragonese, e dopo di lui molti critici, a definirla un «proclama della Scapigliatura»⁹. Al contrario, per il Musumarra essa «non può essere considerata come un manifesto della scapigliatura, anche perché non ci fu mai un'adesione di Verga alla scapigliatura»¹⁰. E' il caso di soffermarsi su quest'ultima affermazione. Mettendo da parte il fatto che ormai ben pochi continuano a considerare la scapigliatura come una «scuola» organizzata su salde premesse estetiche e su una univoca volontà di rinnovamento, riducendo il termine all'indicazione di «una temperie psicologica piuttosto che ad una poetica»¹¹, è però indubbio che, in alcuni momenti della sua produzione giovanile, Verga sentì l'influenza di taluni scrittori che siamo soliti chiamare scapigliati e di quel clima vagamente contestatore che essi avevano inaugurato nelle nostre lettere. L'introduzione ad *Eva*, scritta a Milano, risente indubbiamente di tale influenza, per il tono acceso ed enfatico, la contrapposizione dell'arte, costretta ad essere la manifestazione di certi gusti, ma pur piena di pietà, all'ipocrisia volgare degli uomini, l'accento di condanna al secolo capitalista. Ma si tratta, come era accaduto prima e come accadrà dopo (si pensi all'esempio

⁷ F. Martini, *Lettere*, Milano, 1934.

⁸ Lettera a F. Martini del 10 ottobre 1873, in N. Cappellani, *Vita di G. Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 175.

⁹ G. Ragonese, *G. Verga*, Roma, Maglione, 1931, p. 30.

¹⁰ C. Musumarra, op. cit., p. 85.

¹¹ G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, 1979, p. 656.

più vistoso costituito da *Tigre reale*) di un'influenza « generica, che era nell'aria, nei discorsi della gente di un certo ambiente »¹².

Prescindiamo, dunque, da questo rapporto, per osservare in se stessa l'introduzione che rimane sempre un documento importante per capire l'atteggiamento dell'autore dinanzi alla materia trattata. Se il Musumarra la considera « moralistica », affermando, però, che « qui si vuole rivalutare ed esaltare uno dei più alti valori della vita, cioè l'arte »¹³, molto prima Gobetti aveva messo in guardia da una sopravvalutazione di questa pagina: « La figura dello scrittore è intesa retoricamente come il martire dell'umanità che piange per gli altri dolori dei piaceri altrui, e la sua missione morale è fatta consistere nel raccogliere i dolori sconosciuti per gettarli in faccia agli incoscienti... Verga afferma il suo ideale di un'arte vera, ma nella sua stessa polemica si lascia soffocare dai vizi del tempo e le prime grosse dichiarazioni etiche rimangono in lui proprio come una vena di retorica »¹⁴. Affermazione, in fondo, assai simile a quanto scriverà ai nostri giorni Luperini: « In *Eva* Verga comincia a fare radicalmente i conti con la propria mitologia e a reagire alle delusioni, cui è stato sottoposto il proprio ingenuo idealismo romantico, con un atteggiamento che oscilla fra un moralismo ribelle e una volontà di adesione alla realtà, anche attraverso un atteggiamento che vorrebbe essere cinicamente realistico »¹⁵. Stando così le cose, il compito del critico è chiedersi se un tale atteggiamento appaia ora per la prima volta o se, invece, era stato preannunciato nelle opere precedenti.

Per capire *Eva*, è necessario riferirci a quel romanzo fallito (come tale, ripudiato dall'autore), ma tuttavia non privo di interesse nella ricostruzione dello svolgimento verghiano, che è

¹² L. Piccioni, *Lettura leopardiana e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1952, p. 179.

¹³ C. Musumarra, op. cit., p. 85.

¹⁴ P. Gobetti (sotto lo pseudonimo Baretto Giuseppe), *Giovanni Verga: « Eva »*, in « L'Ordine nuovo », 23 ottobre 1921. Ora in *Opere complete di Piero Gobetti*, vol. II, Scritti storici, letterari e filosofici, a cura di P. Spriano, Torino, Einaudi, 1969, p. 546.

¹⁵ R. Luperini, op. cit., p. 199.

Una peccatrice. Che *Eva* vi si riallacci è indiscutibile: vi ritornano la figura dell'artista mediocre perso dietro i suoi vagheggiamenti, la contrapposizione tra *ideale* e *reale*, un certo gusto del macabro che culmina in un'altra, quasi scientifica, descrizione di morte, con cui si chiude il libro, un'ambiguità di sentimenti che ne rendono non facile l'interpretazione. Per certi versi, però, il romanzo che ha come protagonista la ballerina della *Pergola*, pur rimanendogli tanto inferiore, si può ricollegare all'altro incentrato sull'umile figura della *capinera*¹⁶. Ci è occorso altrove¹⁷ di sottolineare l'importanza del romanzo epistolare come momento di passaggio dalla primitiva accettazione di tipici temi romantici (la patria, l'amore, la famiglia) ad un rifiuto netto, seppur doloroso, di ogni mito, sulla strada di una bruciante testimonianza, del tutto materialistica, ma non priva di una sottintesa fiducia nell'uomo e nella dignità dell'esistenza. Questa caduta dei miti continua in *Eva*, dove Enrico Lanti confessa di essere piuttosto tiepido in materia religiosa e soprattutto trova più volte l'occasione per constatare la decadenza dell'attività politica e per ironizzare su essa. Verga fu forse il primo scrittore italiano ad avvertire il nulla che si nascondeva dietro gli sbandierati ideali, il primo che svelasse le lacrime e il sangue di cui essi grondavano. La delusione « storica » si innesterà successivamente sulla scoperta e sull'accettazione del metodo veristico che porrà su basi « scientifiche » quell'esigenza di verità che era stata da sempre nello scrittore, permettendogli di far parlare la realtà e, creandogli l'illusione di scomparire in essa, eliminerà ogni residuo sentimentale della sua educazione letteraria.

Eva è ancora un'opera di frontiera, con tutte le ambiguità, le incoerenze, i limiti che tale condizione comporta, con lo

¹⁶ Per lo Scrivano, invece, bisogna segnare « una distinzione più marcata tra *Una peccatrice* e *Storia di una capinera* da una parte, e *Eva* dall'altra, perché è con questo romanzo che il Verga ha l'aria di prendere coscienza diversa della propria vita »; R. Scrivano, *Il Verga tra Scapigliatura e Verismo*, in « Belfagor », vol. XX, 1965, p. 655.

¹⁷ S. Rossi, *Il rifiuto della capinera*, in « Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti », vol. CXXXI, 1973, pp. 661-677.

scoperto autobiografismo che è un po' di tutte le opere giovanili verghiane. Con almeno una differenza importante. Mentre nel Pietro Brusio di *Una peccatrice* si consumava per intero, pur nell'implicita consapevolezza di una condanna morale, il sogno giovanile di un intellettuale di provincia che mescolava erotismo di bassa lega ed aspirazioni furenti alla gloria, nell'Enrico Lanti di *Eva* si ripete, quasi del tutto identico, questo ritratto, ma il personaggio trova il suo antagonista nel « narratore » che, nonostante i lunghi silenzi e l'apparente neutralità, trova il modo di differenziarsi dal protagonista. Il primo critico a soffermarsi sulla figura del narratore è stato Debenedetti: « Questo narratore ci interessa proprio come personaggio. Ha un modo di essere partecipe passivamente; di segnare una sua presenza tutt'insieme viva e assente, di non compromettersi e di non intervenire, che, a volerli riassumere, a volerne fare un precipitato, si finisce col tirarne fuori una strana figura d'uomo che si sforza di apparire gelido, estraneo, forse perché è stranamente implicato, quasi teme una complicità, soprattutto diffida di parole, che potrebbero sfuggirgli fuori tono o troppo ambiziosamente tentate da una velleità di concludere. Parole, forse, che lo denunzierebbero, smaschererebbero affinità, lati di carattere che egli ha domato con fatica, con arduo lavoro di lima sul proprio temperamento e che adesso, se fuoruscissero da una incontrollata abbondanza del cuore, finirebbero col tradirlo »¹⁸.

Attraverso la misera parabola di Enrico Lanti il Verga riasapora ancora una volta i vani « ideali » di cui si era nutrito e del cui fascino segreto non era ancora riuscito a liberarsi, ma, attraverso il narratore, come magistralmente Debenedetti ce lo ha descritto, prende le distanze da essi. E' chiaro che il *mito* maggiormente posto in discussione è quello dell'arte, esaltata come strumento di verità nell'introduzione, ma variamente presentata nel corso del romanzo. Quando Enrico, durante il ve-

¹⁸ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 180.

glione, comincia a discutere col narratore, c'è un punto che è come la chiave di quanto diciamo:

Il silenzio si prolungava troppo; per dire qualche cosa gli domandai se egli fosse da molto in Firenze.

« Da due anni » rispose.

« Sei pittore, mi sembra ».

« Sì » disse con un sorriso che non dimenticherò mai più.

E dopo un istante:

« Anche tu hai la malattia dell'arte! »

« La malattia? »

« Vuoi chiamarla follia? » diss'egli con lo stesso sorriso amaro. Non discutiamo sulle parole: è una malattia del cervello o del cuore, non mi picco gran fatto di fisiologia - ma so ch'è un gran malanno »¹⁹.

Più in là, al narratore che disgustato dalla domanda di Enrico: « Quanto guadagni con la tua arte? » aveva risposto: « Io mi contento di non mischiare del denaro in certe idee », Lanti, riprendendo i temi dell'introduzione, affermerà che l'artista, nel mondo moderno, retto dalla legge del denaro, non può sfuggirne l'atmosfera, fino a ridursi ad uno stato di esaltazione morbosa e diventare lo zimbello della folla. « La tua scienza è desolante! E' la scienza del nulla! » — esclama il narratore e Lanti non può che confermare: « E' vero »²⁰. Sul punto di morte, Enrico continuerà a definire l'arte « menzogna » o « illusione »²¹. E dopo un attimo di dubbio (« Sì, Sì... c'è qualche cosa di vero nell'arte ») ribadirà: « E maledetta anche te, arte bugiarda che c'inebbrii con tutte le follie! Maledetta! ».

Possiamo provarci a tirare le somme. Verga è in questo momento convinto che l'arte debba essere vera e che deve liberarsi, per quanto sia difficile, dai condizionamenti della società. Inoltre, essa deve guardare ai sentimenti e ai dolori degli uomini. Tuttavia, qualcosa, un filo ormai sottilissimo, lo tiene ancora legato ad una concezione dell'arte come ricerca dell'ec-

¹⁹ G. Verga, *Una peccatrice e altri romanzi*, Milano, Mondadori, 1965, p. 232.

²⁰ G. Verga, op. cit., p. 238.

²¹ G. Verga, op. cit., p. 312.

cezionale e del fantastico. E' una febbre di cui si rende conto che, per guarirne, deve essere portata alla temperatura più elevata. Così, come narratore, è già dalla parte del giusto, ma come Lanti deve bruciare fino in fondo le ultime scorie. Questi deve essere presentato come un personaggio negativo, quel personaggio negativo che egli — il romanziere Giovanni Verga — aveva rischiato di essere per sempre, se non avesse trovato la propria catarsi nel destino del suo personaggio.

La negatività del protagonista (nonostante parzialmente riscattata dal richiamo agli affetti familiari e dalla coscienza amara della propria colpa che qua e là l'assale) appare ancora più significativa se si paragona al personaggio di Eva, certamente uno dei ritratti meglio riusciti dell'indimenticabile galleria femminile che Verga ci ha lasciato. « Eva non è quella donna futile e perversa che l'apparenza fa credere; se guardiamo in fondo ai suoi sentimenti scopriamo che è una donna profondamente semplice e sincera, ma che è stata trascinata dalle traversie della vita a comportarsi in un modo che non è confacente alla sua natura »²². Di fronte all'incerto e contraddittorio filosofare di Enrico, in contrasto con la sua fondamentale virtù e incapacità di affrontare la vita, Eva si colloca con il suo realistico buon senso, ma anche con una straordinaria, eroica, capacità di amare, e di amare sul serio. La sua decisione di abbandonare la vita brillante che conduce per seguire un uomo, i cui limiti (che comprendono una dose non indifferente di masochismo e persino di feticismo) ella ha da sempre capito e dal quale è sicura che finirà col non essere più amata, è un gesto eroico che compie con assoluta modestia, senza nulla pretendere ed adattandosi all'umile condizione di una povera casalinga. L'analisi stilistica potrebbe soccorrerci, se fosse compito di questo studio tentarla. Fatto è che tutte le volte che Verga fa parlare Lanti gli impresta parole ed espressioni retoriche e quando lo fa agire gli crea attorno atmosfere di cui in seguito sarà più raffinato maestro D'Annunzio (ci sia consentita una

²² C. Musumarra, op. cit., p. 86.

²³ G. Verga, op. cit., p. 259.

sola citazione: la descrizione della camera da letto in cui Enrico aspetta la donna²³, ci fa pensare alla famosa pagina iniziale del *Piacere*). Siamo nel regno del falso. Tutto il contrario avviene con Eva, che si muove sempre al di fuori di ogni retorica e le cui parole hanno il suono sommesso ma incisivo, e non di rado commosso, della sincerità. Ha fatto bene il Russo, attento lettore di questo romanzo, a sottolineare la « rappresentazione calda e realisticamente vivace della donna » e ad affermare che, per la sua sicura anche se triste visione della vita, ella è « una maestra istintiva di moralità »²⁴.

Proprio l'accettazione, in fondo dolorosa, della vita fa di Eva un personaggio verghiano. In questo senso ella è più vicina a Mena o Bianca Trao, piuttosto che a Narcisa o Velleda, perché è fedele alla vita e l'accetta senza apparenti rimpianti. E' una sorella più frivola, certo, ma forse non meno tragica. E potrebbe essere significativo che in quasi tutta l'opera dello scrittore catanese, anche e soprattutto nel periodo giovanile, la femminilità ci si presenti con una positività tale da trovare certo riscontro nell'idea che Verga si era creata di essa e da consentirci magari di intuire qualcosa del suo riserbo privato nei confronti della donna (quasi temesse di non ritrovare nella realtà quotidiana l'immagine letteraria).

Eva non è, dunque, un libro « eccezionalmente riuscito », come scappò scritto al Debenedetti²⁵: anzi alcune sue pagine sono fra le più retoriche e irritanti che Verga abbia scritte, imbevute di quel deteriore romanticismo che la faceva da padrone in *Una peccatrice* e che quasi totalmente era scomparso nella *Storia di una capinera*. E', però, certamente, come crediamo di avere mostrato, un libro di grande interesse nello sviluppo dell'arte verghiana. Un libro in cui, fra l'altro, non è difficile rintracciare un notevole progresso nella tecnica narrativa. Concentrando la narrazione dei fatti da parte di Lanti nel giro di poche ore, servendosi di un duplice « io narrante », lo scrittore riesce a tenere desta l'attenzione del lettore, allontanando qualsiasi

²³ L. Russo, *G. Verga*, Bari, Laterza, 1955, p. 56.

²⁵ G. Debenedetti, op. cit., p. 56.

sensazione di artificio. Per questo, *Eva* si legge tutta d'un fiato, nonostante fin dalle prime pagine la conclusione sembri scontata. Si sa che i capolavori richiedono più impegno ed attenzione, ma un'opera che non sia noiosa merita, fosse solo per questo, la gratitudine del lettore, come ben sapeva anche il Manzoni, quando prescriveva alla poesia di servirsi dell'interessante per mezzo!

Questa brillante tecnica narrativa si serve anche dell'innegabile progresso stilistico, nonostante la lingua presenti ancora, in molti tratti, quella tendenza fiorentineggiante già avvertita nella *Capinera* (quanti *cotesto* usati a proposito e a sproposito!). Spesso l'espressione accenna a farsi più personale e laddove lo scrittore tratta i suoi temi più propri, lo stile « si fa improvvisamente semplice, fuso, senza stonature interne »²⁶.

Una lettura puntuale del testo, qui fuor di luogo, mostrerebbe i non rari passi in cui traspare la voce più profonda e alta dell'arte verghiana. Possiamo soltanto ricordare come la voce dello scrittore si faccia tenera e commossa ogni volta che ricordi i familiari — la madre, soprattutto — di Enrico, o tocchi il tema della miseria, della dura necessità economica. C'è persino una frase — « In Sicilia l'idea dell'ospedale stringe il cuore »²⁷ che anticipa tante cose. Come tante cose ci suggerisce, in un libro ambientato a Firenze che non riesce, al di là dei nomi di teatri, strade, passeggiate, a suggerirci alcuna idea della splendida città toscana, la rapida, ma indimenticabile descrizione, contenuta nelle ultime pagine, del paesaggio siciliano intorno ad Aci S. Antonio. E' il sublime mondo verghiano che viene lentamente alla luce, fuori da ogni « miracolo » che ormai giustamente la critica rifiuta, ma coerentemente con uno sviluppo meditato e inarrestabile che ha pochi esempi nella nostra letteratura.

²⁶ L. Russo, op. cit., p. 351.

²⁷ G. Verga, op. cit., p. 233.

DOMENICO CONSOLI

LA DOPPIA OTTICA VERGHIANA
NEI ROMANZI ANTERIORI AI *MALAVOGLIA**

Scopo di questo lavoro non è tanto riconfermare l'importanza di *Eva* nella maturazione artistica del Verga¹, quanto di verificare attraverso l'esame di un particolare motivo il modificarsi del rapporto che l'autore intesseva con la propria attività e quindi il progressivo accostamento della scrittura alla sua forma definitiva.

Certo, dal punto di vista del metodo, esaminare un'opera con lo sguardo proteso oltre il suo limite può essere pericoloso: in fondo, ogni atto creativo ha una sua autonomia, pone e risolve in concreto una serie di problemi in una delle maniere che la realtà storica (intesa come realtà esterna, di strutture filosofico-sociali, di situazione culturale, ecc. e come realtà interna di recezione-reazione rispetto agli stimoli dell'ambiente, di risposta personale alle pressioni divergenti della tradizione e dell'innovazione) rendeva possibile.

Ma ora sarà lecito, spero, da un lato guardarsi dalla trappola del mortale determinismo e, dall'altro, accettare l'ipotesi

* Il testo qui pubblicato non è purtroppo la redazione definitiva che il compianto amico aveva con sé nel tragico viaggio da Roma a Catania (egli è deceduto nel disastro ferroviario di Lamezia Terme il g. 21 novembre 1980); esso è stato ricostruito sulla stesura manoscritta, e sembra purtroppo parti non complete o non recate all'elaborazione definitiva.

¹ Per una diligente raccolta di giudizi sul romanzo, dalla stroncatura di Salvatore Farina alle più recenti interpretazioni, v. A. Wilkin, *In margine all'«Eva» del Verga: cent'anni di critica*, in «Ragioni critiche», 1978, 3, pp. 312-324.

che le opere diverse di uno scrittore, pur nel loro autonomo circolo vitale, facciano parte d'un'opera unica, siano momenti di un processo che raccoglie e convoglia le energie creative verso un punto di arrivo, verso una intenzione profonda in cui l'artista si riconosce senza sfocature e tentennamenti.

Quale sia tale processo nel caso del Verga è inutile ricordare. *Eva* si colloca in un punto critico dello svolgimento verghiano; il romanzo, già composto, almeno in una prima stesura, nel 1869², arriva alla stesura definitiva nel 1873³. Vale a dire che raduna nell'arco della sua redazione tutte le ansie, tutti i turbamenti, tutti i propositi, tutti gli slanci e anche tutte le incertezze del periodo fiorentino e del primo soggiorno milanese. Cominciato quando ancora il giovane autore era in gran parte sotto il peso di una cultura arretrata e provinciale, viene terminato dopo l'incontro decisivo con la Scapigliatura e non è un caso che veda la luce alla vigilia di *Nedda*.

Suscita dunque in noi interesse particolare il fatto che *Eva* sia anche una meditazione sull'arte, che contenga domande fondamentali sulla natura e sui compiti dell'arte. Tutti conoscono la lettera al Capuana del 5 aprile 1873, in cui il Verga attribuisce al « beghinismo letterario » il sonno del suo romanzo, che egli non si decideva a pubblicare. Un romanzo, a suo dire, che aveva il gravissimo torto di chiamare pane il pane, minacciando di suscitare ira e scandalo tra adultere, ruffiani e ipocriti: « Vorrei averti qui — continua il Verga — per addossarti una parte di codesto scandalo letterario, e per domandare alla tua freschezza se l'arte abbia torto davvero a commuoversi di certi dolori che son frutto della nostra civiltà *positiva* ed avida di piaceri, e qual cosa sia più onesta e dignitosa (dato che codesta arte impressionabile e vagabonda si fermi a gettare uno sguardo sulle miserie che giacciono in fondo ad una

² Cfr. la lettera alla famiglia da Firenze, del 23 giugno 1869, in L. Perroni, *Lettere di Verga alla madre*, « L'Italia letteraria », 1930, 20, 27 luglio.

³ Cfr. la lettera al Capuana da Milano, del 7 febbraio 1873: « Io ho finito ieri l'altro il mio nuovo romanzo *Eva* », in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.

società, ch'è laboriosa solo per poter essere gaudente) se inneggiare ad un arcadico sentimentalismo ch'è sempre sulle bocche degli epicurei, o squadernare loro in faccia i dolori che frutta codesto epicureismo, se non per farli piangere, se non per farli arrossire, almeno per farli scuotere incolleriti »⁴.

Come programma ha tono e senso inequivocabile. Ad un'arte vagabonda e impressionabile, di tinta epicurea e pronta a falsi abbandoni sentimentali, totalmente lontana dalla dolente realtà delle classi sociali più umili, simile ad una nuova Arcadia, viene contrapposta un'arte impavida e demistificante, aperta alla pietà e alla denuncia degli squilibri e delle sofferenze derivanti dalla civiltà positiva, con una funzione nobilmente pratica di redenzione umana o almeno di ruvido richiamo alla realtà. Si frangono insomma un'arte malata e un'arte sana, un'arte dei ricchi e dei gaudenti e un'arte dei poveri, un'arte insensibile e un'arte pietosa, un'arte vana e un'arte che incide sul corso degli eventi; tutto questo con un preciso aggancio alla realtà dei tempi e al processo economico sociale della generazione più giovane.

Sino a quando non sarà dato fare un raffronto fra la prima *Eva* e la redazione del '73 (e forse questa è eventualità irrealizzabile, perché, se non m'inganno, nulla si sa del manoscritto consegnato al Treves nel '69), nessuno potrà dire quanto debba una siffatta concezione dell'arte all'impatto con l'ambiente milanese, con la ribellione degli Scapigliati e con il quotidiano spettacolo del grigiore in cui affondava la rassegnata esistenza della piccola borghesia o del popolo.

Tuttavia si ha l'impressione che l'accento della lettera, così caricato e leggermente enfatico, si connetta al clima pugnace della Milano letteraria e venga ricalzato da un gusto polemico non solo personale ma di gruppo, di corrente, quali che fossero le ancora non ben determinate relazioni del Verga con la Scapigliatura. La lettera è chiaramente una trascrizione più effusiva dell'introduzione al romanzo (scritta, è da ritenere, nel-

⁴ Lettera al Capuana del 5 aprile 1873, in *Lettere a L. C.*, cit.

lo stesso '73, ad opera finita), dove il Verga anticipava la sostanza del libro, così come la intuiva in quella fase della sua vita intellettuale. Anche qui si intuisce la vena polemica contro le passioni morbose, favorite dalla civiltà positiva e impetuosa, anche qui è alta la protesta contro l'identificazione della vita col benessere, della *serietà* con la donna, del progresso con lo sviluppo delle banche e delle imprese industriali. E anche qui si contrappongono, in maniera meno esplicita, due forme di arte: l'una che è figlia dei costumi corrotti e manifestazione di gusti abbruttiti (« un lusso da scioperati »); l'altra, vera, priva di retoriche ipocrisie, pronta a chinarsi sulle ebbrezze amare e sui dolori sconosciuti, per raccogliarli e gettarli in faccia ai gaudenti. Dicevo che la contrapposizione è meno esplicita perché in definitiva quelle due forme d'arte sono una sola cosa. Presentando il libro ai suoi lettori lo scrittore avvertiva: « Voi ci troverete qualche cosa di voi che vi appartiene, che è il frutto delle vostre passioni »; orbene, quest'arte che è manifestazione dei gusti correnti e che potrebbe attirare la maledizione dei falsi benpensanti è, poi, la medesima che ha cuore e compassione, che si nobilita nel gesto audace di protesta e di sfida (« Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri »).

Nascendo dal torbido ambiente borghese e impregnata necessariamente di quegli umori malsani, se ne deterge per una particolare capacità di redenzione che coincide con la capacità di cogliere il vero. Dicevo che il concetto di verità artistica non è ancora ben penetrato dal Verga (da tutti è ammesso il disagio con cui egli si muoveva nel campo delle discussioni teoriche). Ma che si tratti di una verità non mimetica, non grezzamente scandalistica, coincidente con la registrazione dell'accaduto, risulta in maniera indubbia dalle parole d'apertura: « Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera, com'è stata o come potrebbe essere... », in cui il sogno o l'evento come potrebbe essere rivendica un grado di verità almeno pari a quello dell'evento storico, della realtà come è stata. Era la strada più propria del Verga, come mi sono industriato di dimostrare altrove, stabilendone gli antecedenti culturali e gli sviluppi interni allo scrittore.

Questa contraddizione non è sfuggita ai critici. L'ha notata, per esempio, il Masiello attribuendola alla crisi organica della società contemporanea e, sotto il profilo ideologico, « alla comune ascendenza ideale di vittime e di responsabili o, per essere più espliciti, alla dimensione e connotazione borghese della denuncia antiborghese »⁵.

L'ha notata lo Zaccaria (« l'arte risulta essere, nello stesso tempo coscienza e falsa coscienza, e può quindi fornire un alibi solo parziale, dal momento che la possibilità di affrancarsi da una condizione negativa non ne elimina le compromissioni di fondo »), riconoscendo così che l'arte diventa responsabile d'una perdita di controllo sul reale e si identifica con l'artificialità della vita, con la conoscenza, e che al romanzo non resta altro che evidenziare i contrasti per via di antitesi, in un sistema di opposizioni enunciative negli squilibri del protagonista, « nell'incertezza letterariamente atteggiata del suo comportamento masochistico »⁶.

L'ha notata infine il Colicchi, nell'ambito della sua tesi che la « sfuriata » posta in capo ad *Eva* si debba alla convinzione verghiana, non fornita però di sufficiente base documentaria, che responsabile del fallimento di Enrico Lanti fossero i ricchi borghesi i quali alimentavano le passioni di cui gli altri artisti, più indifesi e ingenui, restavano irrimediabilmente travolti⁷.

Credo che la doppia considerazione dell'arte, al di là di ogni influenza o formula sociologica, si possa spiegare, rimanendo sul terreno letterario, come conflitto tra le due anime del narratore Verga, l'una legata al passato, l'altra ribelle e rivolta all'avvenire, che della prima scopre l'insincerità, la inadeguata e deformante adesione al vero, non perché ciò che contemplava artisticamente non fosse un aspetto della vita, ma perché quell'aspetto coglieva attraverso le proprie insincere strutture co-

⁵ V. Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, De Donato, 1977, p. 52.

⁶ G. Zaccaria, *La falsa coscienza dell'arte nelle opere del primo Verga*, in « Sigma », a. X, nn. 1-2, 1977, pp. 104-107.

⁷ Cfr. G. Colicchi, *Lettura di « Eva »*, in « Giornale storico della letteratura italiana », vol. CLV, 1978, pp. 247-248.

gnitive, attraverso le proprie artificiose infatuazioni, attraverso gli occhi appannati da un delirio allucinante. Non bisogna prendere alla lettera quel che Enrico Lanti dice all'amico scrittore: « E cotesta gente, che si affretta verso la Borsa, riderà di te, ubbriaco in pieno giorno delle sue passioni — ch  anche tu vivi nella medesima atmosfera, e la bevi avidamente, perch  il tuo cervello e i tuoi nervi sono in uno stato di esaltazione nervosa ».

Senza dubbio per quel che di Verga c'  nel narratore e per quel che sappiamo dell'itinerario verghiano, quelle parole non coglievano la vera posizione del romanziere, la cui protesta si manifesta, almeno in parte, fuori del gorgo in cui si dibatte Enrico. L'introduzione ad *Eva* corrisponde a questo risveglio artistico del Verga e l'apparato moraleggiante ne dissimula parzialmente il vero scopo che   la rivendicazione all'arte della sua natura, della sua dignit , del suo valore⁸, del suo compito, non di mistificazione, ma di rivelazione, di penetrazione nella sostanza dell'uomo, quella sostanza che il Verga chiama, con un termine a lui caro e che, non riuscendovi mai del tutto, tenta pi  volte di definire speculativamente, il « vero »: « Ho cercato sempre di essere vero senza essere n  realista n  idealista, n  romantico, n  altro, e se ho sbagliato, o non sono riuscito a mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'*Eva*, nell'*Eros*, in *Tigre reale* »⁹, e, in effetti, i tre romanzi appena ricordati sono la prova di una diversa realizzazione del « vero ».

Perci  non sorprende, o sorprende fino a un certo punto, il fatto che nel romanzo manchi la corrispondenza con i propositi moralistici dell'introduzione (l'attenzione ai dolori dei miseri che l'arte scaglia in faccia ai privilegiati e corrotti borghesi). Il problema del Verga non era, per ora, un problema di materia, ma un problema di metodo; non si trattava tanto di ricercare che cosa l'arte dovesse fare oggetto della propria rap-

⁸ C. Musumarra, *Verga minore*, Pisa, Nistri Lischi, 1965, p. 85.

⁹ Lettera al Cameroni da Milano, 18 luglio 1875, in *Lettere inedite di G. V. raccolte e annotate da M. Borgese*, in « Occidente », IV, 20 maggio 1935.

presentazione (questa diventava la domanda più urgente del periodo preparatorio alle *Novelle rusticane* e ai *Malavoglia*): ma come essa dovesse rappresentare la realtà, di quali strumenti si dovesse servire per evitare l'errore d'ottica compiuto da Enrico. Nemmeno da questo punto di vista il romanzo riesce a dare una risposta soddisfacente; abusa infatti di una impostazione equivoca, tenta di dimostrare le proprie intenzioni, *via negationis*, lasciando troppo poco spazio ai nuovi esperimenti linguistico-espressivi.

Nonostante l'apparente predominio dell'intreccio sentimentale l'opera mantiene un carattere larvatamente saggistico, che si trascrive nel taglio enfatico-oratorio dei discorsi di Enrico, taglio ravvisabile persino nelle estreme battute del moribondo: « Ho visto tante mostruosità... » (*Eva*, pp. 280-281). Con tutto ciò, come in genere si riconosce, affiorano nella campagna di *Eva* motivi tematico-formali di sconvolgente originalità. Li intuì subito Ferdinando Martini (« In sostanza mi piace [il romanzo] perché rivela un impegno possente e originalissimo in cui non fanno inciampo le pastoie della scuola; perché è un libro profondamente vero »)¹⁰, lo hanno ripetuto in molti, dal Momigliano (il cui unico limite è di non aver inteso il senso dell'introduzione, « quel proemio così disgraziato » che non spiega nulla del libro) al Russo, al Luperini, al Nicolosi, al Goffis, allo Scrivano, al Marzot, al Mariani, i quali hanno messo in evidenza le pagine in cui si enuncia la « filosofia » dolorosa del Verga, in cui più disteso e diretto è il narrare, in cui il dialogo assume i toni scarni e schietti, in cui l'accostamento al vero è maggiore.

Sta di fatto che scrivendo al Martini qualche mese dopo la pubblicazione del libro, definiva la introduzione ad *Eva*, pur in un contesto giustificativo, una « sfuriata », sottolineandone il carattere scopertamente pratico e moralistico, il proposito appunto di voler « raddrizzare le gambe ai cani »¹¹.

¹⁰ F. Martini (con lo pseudonimo di Fantoni) in « Fanfulla », Roma 11 settembre 1873.

¹¹ Vedi la lettera a F. Martini, da S. Agata li Battiati, 10 ottobre

Ma veniamo al romanzo. Sin dall'inizio, accanto al tema dell'amore, si annuncia il tema dell'arte. Enrico Lanti chiama « fiabe » le opere dell'amico narratore e definisce « malattia » la propria febbre artistica: « è una malattia del cervello o del cuore, non mi picco gran fatto di fisiologia — ma so ch'è un gran malanno... ». Alle ambigue e torbide esagitazioni del suo spirito fa da sfondo lontano e irrecuperabile la dimessa e semplice realtà della famiglia (« gran brava gente; non son signori, ma potrai stringer loro la mano francamente »), da contorno l'illusoria scenografia del teatro, il fascino della vanità (« Io battezzai pomposamente la mia vanità; la chiamai *amore dell'arte*, e presi sul serio i miei capelli lunghi e tutte le altre belle cose »), il gorgo delle passioni e dei sensi sfrenati pronti a rapire e contagiare le coscienze anche più restie (« anche tu vivi nella medesima atmosfera, e la bevi avidamente, perché il tuo cervello e i tuoi nervi sono in uno stato di esaltazione nervosa »). Il contrasto famiglia-vita dell'artista si configura subito come contrasto verità-falsità, purezza-turpitudine. All'amico narratore che gli chiede: « non hai mai pensato alla tua famiglia », Enrico Lanti risponde: « Io l'ho abbandonata per correr dietro a quelle larve! [...] E allora ho dovuto chiedermi quale di codesti due affetti fosse il vero, se il più forte o il più puro... E' stato un gran dolore!... Ma il dolore è una debolezza, non una verità... e dei due affetti, sai quale ha vinto ... nel mio cuore entusiasta e vergine?... ha vinto il più turpe, ha vinto il sensuale nella mia anima che viveva in un mondo ideale... ».

L'amore è vittima di questo ambiguo intreccio di morbosità, illusioni, cerebralismi e sfinimenti sensuali. Naturalmente s'appunta su *idola* sublimi (« I miei sogni erotici non erano mai scesi più giù di una duchessa... ») e muove dall'astratto al concreto, subordinando la realtà all'immaginazione (« Costruivo un paradiso di molte aspirazioni, di sogni, e ne cercavo il riflesso negli occhi scintillanti di quelle belle dame »), con un procedimento parallelo ai vaneggiamenti dell'artista: « Vivevo

1873, in F. Martini, *Lettere (1860-1928)*, Milano, Mondadori, 1943, p. 48; e N. Cappellani, *Vita di G. V.*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 175.

come in una atmosfera del Cinquecento ». Insomma l'arte, il concetto che Enrico Lanti ha dell'arte, è uno schermo falso, falsato dalla società e che a sua volta falsa tutta l'ottica privata del personaggio. Enrico sceglie Eva non perché donna, ma perché emblema di quel mondo dorato e sensuale cui salgono le sue febbrili eccitazioni: « Non c'è altro diverso che le modificazioni dei nostri nervi o la temperatura del nostro sangue ». Non per nulla la ammira in teatro e come donna di teatro: « Improvvisamente... vertiginosa » (*Eva*, p. 217). Si consideri che la falsità e l'artificio della messa in scena non vengono taciuti ma vengono soverchiati dalle sensazioni che, nonostante tutto, suscitano. E ancora una volta l'avventura amorosa si mescola all'arte che ora Enrico si rammarica di veder scendere al livello dei suoi desideri, ora si compiace di guardare faccia a faccia nello spettacolo che ha davanti (ingannando i residui d'un lontano sogno idealistico con l'onda travolgente della sensualità), ora invoca a dar figura e forma al suo confuso sentire: « mi misi a scrivere ... un vero delirio, un sogno da febbricitante ».

Il primo accenno al « rovescio di quel paradiso di tela dipinta e di carta », all'apparir d'una realtà diversa, si ha nella visita di Enrico a Eva in palcoscenico: « Infilammo alcuni corridoi poco illuminati, e ci trovammo quasi improvvisamente in mezzo ad un caos di ordegni, di assi, di tele dipinte, di scale; tutto polveroso, unto, sudicio, dove stavano a chiacchierare alcuni macchinisti in maniche di camicia, e un pompiere faceva la corte ad una figurante lercia, seduta a cavalcioni su di una seggiola zoppa ». E' un segnale colto dagli occhi e sottolineato dall'intelligenza, ma inefficace a smorzare la tensione dei sensi.

Subito dopo però il segnale si ripete, e questa volta partendo proprio dall'atteso emissario del miracolo. Appare Eva, ancora con le vesti di scena, tutta avvolta da una nube di veli: « Ahimé! un sorriso stanco, distratto, reso sgarbato dalla respirazione accelerata. I capelli le cadevano sul petto senz'arte; alcune stille di sudore rigavano il suo belletto; le sue candide braccia, vedute così da vicino, avevano certe macchie rossastre, e nello stringere i legaccioli vi si rilevavano i muscoli che ne

alteravano la delicata morbidezza; le scapole si ravvicinavano sgarbatamente; fin la suola del suo scarpino era insudiciata dalla polvere del palcoscenico ».

L'inattesa visione turba Enrico e getta nel suo animo il germe d'un conflitto destinato a ingigantirsi. Come da pittore aveva ricevuto la prima splendida impressione della dama, ora, ancora da pittore, ne registra l'eclissi, la caduta, il regresso nella prosa: « la farfalla tornava bruco, e io ne risentivo un dispetto e un'amarezza indicibili ». Il dispetto e l'amarezza nascono, com'è evidente, dal fallimentare confronto con l'aspetto archetipico della bellezza, con le forme paradigmatiche, o credute tali, dall'*idolum* femminile che le convenzioni artistico-sociali avevano alimentato nella fantasia del personaggio. Eppure anche in quel volto, solo che Enrico si fosse potuto liberare dall'errore ottico, c'era vita e bellezza (diremmo vita e bellezza più vera) che, nell'evocazione a distanza di tempo, cominciano a prendere una certa autonomia: « Ella ... mi affissava coi suoi grand'occhi — erano tutt'altri occhi di quelli lampeggianti ebbrezze e seduzioni mentite che avevano sconvolto la mia ragione, ma ci era un'aria d'insistente e quasi ingenua curiosità ch'era stranissima ».

Ora non so se l'audacia della congettura passi il segno, ma mi pare di sorprendere in questa scena il preannuncio del mutamento di rotta che caratterizzerà il Verga più grande. Tutto un vecchio mondo fittizio si appresta a crollare, tutta una nuova verità umana prende genere sotto le menzognere vesti della festa. Ciò che ancora manca in *Eva*, a parte l'approfondimento della tecnica veritiera, soprattutto per quanto concerne le fondamentali conquiste del linguaggio, è un più limpido disegno del quadro, è la pietà, l'accoratezza partecipe e misuratissima per la triste realtà che si nasconde dietro le apparenze. Ne cogliamo qualche accento non in Enrico, ma in Eva verso se stessa: « Voi non mi avete trovata così bella, da vicino... — esclamò con tutta naturalezza, rompendo improvvisamente quel silenzio che mi sembrava eterno; benché non durasse che da due secondi. — Oh, non mi dite nulla!... — soggiunse con un grazioso movimento del capo. — E' così! ». Eva è certamente il personaggio più scavato, più avvicinato, nella sua profonda

sostanza, ad altri memorabili personaggi verghiani. Si colga la profonda e rassegnata tristezza che promana da alcune battute di un dialogo con Enrico:

- Io intendo che la donna che mi ama appartenga a me anzitutto.
- Allora non avresti dovuto innamorarti di una ballerina.
- Oh, io m'innamorerai della donna, perdio!.

Ella sorrise tristemente.

— La donna la vedesti un momento, nel dietro scena... e scappasti via.

— Ma io vi amo così come siete.

— Lo sai tu come sono? Una donna non è come vuol essere. Sai tu che cosa sarei senza la mia gonnellina corta e le mie scarpine di raso? Sarei una modesta operaia colle dita punzecchiate dall'ago, e con un vecchio ombrello sotto il braccio; una ragazza che potrebbe dirsi bellina se non avesse gli stivalini rotti e il cappellino di traverso — che andrebbe al mercato, farebbe la cucina, e se avesse fortuna sposerebbe un cuoco o un cocchiere.

Dunque Eva vive fingendo di essere quella che non è, e lo sa. Enrico vuole invece illudersi fino all'ultimo che la vita sognata, la vita conosciuta attraverso gli schemi dell'arte sia la vita vera. E talvolta la forza dell'illusione è tale da far presa sulla stessa Eva:

- Vi amo perchè siete ingenuo, perchè non siete ricco, perchè non siete eloquente, perchè non avete in cuore tutte le follie dell'arte, perchè mi guardate con quegli occhi, e anch'io divento come voi, non mi riconosco più.

Ma il gioco dura così poco che — come è noto — basta a Enrico una notte per accorgersi del suo equivoco e della chiarezza di Eva:

Ahimè! il domani, allorchè la vidi sotto le povere cortine del mio letto, allorchè ebbe freddo e non ebbi altro da metterle sui piedi che il mio paltò, allorchè accese il fuoco del mio camino e si tinse le mani [...] e tossì due o tre volte per il fumo, allorchè dovette trascurare i suoi capelli per fare il caffè, provai un dolore nuovo e come una spaventosa sorpresa; mi parve che la fata fosse svanita e che non rimanesse più che una bella donnina — di quelle che piacciono — ma io avevo bisogno di amarla!

Scomposta la cornice, muore la frenesia dei sensi: la donna che aveva riempito l'anima di Enrico di luce e colore, ora che gli attacca i bottoni ai vestiti, attizza il fuoco e fa la calza, rende l'uomo come un ebete. Il bruco non è ancora la verità. Ecco il ceppo che trattiene Verga di qua dal limite. Ma quanto gli è vicino!

Ella aveva una cuffietta assai modesta; alcune ciocche di biondi capelli le scappavano attraverso i nastri scoloriti; sul seno s'incrociava un leggero scialletto; aveva le labbra pallide e le mani livide.

Quasi il tocco, il ritmo, la musica dei racconti e dei romanzi maggiori¹².

Se il diaframma resiste, l'esperienza lo ha però quasi consumato: bisogna tener presenti tutte le accuse contro l'arte bugiarda e pitocca, che sono sostanzialmente accuse contro la falsità della sua stessa vita, dei suoi stessi sentimenti, contro il suo squilibrato rapporto con la realtà, contro il mondo che lo ha costretto a guardare le cose attraverso le lenti deformanti delle convenzioni. Il vizio non è dunque organico, ineliminabile, anche se appare così radicato da riflettersi ossessivamente su tutti e su tutto; perfino alla radice sta il sospetto che la finzione abbia ormai esteso il suo contagio anche alle anime semplici, accomunando in un unico torbido nodo la farfalla e il bruco: « Perché ti ho visto fingere allo stesso modo sul palcoscenico, perché il tuo volto è una maschera; perché dubiterò sempre che tu mentisca; giacché la tua vita è una menzogna! — gridai fuori di me ... ». Un sospetto che l'accompagnerà sino alle ultime ore: « Maledetta! Menzogna infame che mi ha rubato la felicità vera! Maledetta! E maledetta anche te arte bugiarda che c'inebbri con tutte le follie! Maledetta », dove non a caso la menzogna dell'amore è messa insieme alla menzogna dell'arte. Allo stesso modo qualche pagina prima, quando non si era ancora rifugiato nella casa natia per morirvi nell'abbraccio del-

¹² Cfr. A. Momigliano, *Giovanni Verga narratore*, Palermo, Priulla, 1923, p. 21.

la madre, Enrico, riesaminando la propria esistenza, aveva tracciato una diagnosi esatta della complessa e mistificante dialettica arte-vita in cui si era adagiato sino a restarne sopraffatto: « Ero falso nell'arte come ero fuori dal vero nella vita, [...] avevo una menzogna per l'arte che avvilivo e per la società che ingannavo: m'inebbriavo di tutti i piaceri, e di tanto in tanto sentivo il bisogno di uscir fuori da quella atmosfera come un nuotatore che annega ». Questa tensione a sottrarsi al naufragio per mezzo della verità è la vera forza del personaggio, il varco verso il futuro dell'arte verghiana che in gran parte qui si giudica e condanna: « Sembravami che andassi tentoni in cerca di non so che ... ». Sicché, quando sul letto di morte e con la visione della morte negli occhi Enrico, dopo essersi ribellato al richiamo della coscienza (« Che mi importa della coscienza e di tutti quei fantasmi che voi altri avete creato a furia di paroloni. Che mi importa del vero e del falso... ») e dopo aver ancora insistito sul potere consolante delle illusioni (« Se vivete di menzogna, se non avete di certo che le illusioni, perché le maledite quando son belle? ») e dopo aver avvicinato l'arte all'illusione (« E l'arte ... [...] menzogna anch'essa... Menzogna!... o illusione! »), confessa l'enorme confusione di pensiero che sente nel fragile involucro terreno, e mormora: La vita!... ». Ma dopo una lunga esitazione continua « sì! sì... c'è qualche cosa di vero nell'arte!... », e ci sembra che la sua tormentata affermazione suoni in certo modo profetica, o meglio isoli nell'intrico artificiale dei sentimenti il filo resistente che già si protende nella direzione di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*.

Un indizio che lo schiarimento concettuale non è ancora compiuto sta nell'inserzione del confidente « narratore », personaggio piuttosto esterno, che, diversamente da quanto accadeva per il coordinatore dei fatti e tinteggiatore del narrato che è all'origine di *Una peccatrice*, ha qui il compito di contrapporsi alla forsennata effervescenza passionale di Enrico e di rappresentare la nuova maniera di guardare a quello che lo stesso Enrico definisce « l'inesplicabile mistero di desideri, di speranze, di gioie e di dolori », all'« incognita che chiamano cuore ». Da tutto l'andamento del racconto s'avverte che il narratore è immune dalla malattia, dalla febbre sensuale, dalla ec-

citazione nervosa, dall'ampliamento immaginoso della realtà, dal falso, insomma, come dal positivismo cinico, del quale ogni tanto Enrico si compiace con amarezza.

Se in Enrico si può vedere qualche tratto del Verga giovane, anch'egli proteso ad adattarsi ai gusti del pubblico per far « carriera », in alcune pagine si palesa il Verga maturo, non più pronò alla desolante « coscienza del nulla », non più soggetto allo sfruttamento strumentale dell'arte, quel Verga che sarà lecito chiamare « verista », che allarga la verità del semplice contesto storico a una più complessa e profonda dimensione umana.

NINO BORSELLINO

PRIMA DI NEDDA: VERGA DA ROMANZIERE A SCRITTORE

Forse è un po' facile chiudere i momenti fondamentali della biografia letteraria di Giovanni Verga entro schemi costrittivi di biografia del profondo che mettano in evidenza conflitti di volta in volta testimoniati nell'opera tra io e super-io, tra conscio, inconscio o subconscio. Ma proprio l'ostinazione con cui lo scrittore sottolineò in privato e in pubblico la sua necessità di nascondere « la mano dell'artista » e far apparire l'opera come un « fatto naturale » che non serbi « alcun contatto col suo autore, alcuna macchia d'origine », come ribadisce una volta per tutte la celebre lettera dedicatoria al Farina dell'*Amante di Gramigna*, ha indotto i critici verso comportamenti indiscreti, opposti a quella richiesta di riservatezza, già a cominciare dal devoto De Roberto¹. Ogni segnalazione o allusione interna alle opere ha assunto un preminente valore induttivo nella speranza di risalire dal personaggio all'autore, di scoprire dietro a quali maschere quella deprecata figura si nasconda. Non è qui in questione una volontà di profanazione (anche se questa è sostanziale del critico) quanto piuttosto di divinazione ovvero di scioglimento razionale dell'enigma lasciatici in eredità da questo maestro della scrittura « povera » tuttavia cresciuto tra tanto dispendio di trame e di parole: un dispendio che a distanza lo condannerà al silenzio. Ci domandiamo a quale meccanismo psichico, o eventualmente socio-psichico, rispondesse quella prima tendenza allo spreco, su quale

¹ Cfr. i noti articoli di F. De Roberto riordinati e raccolti a c. di C. Musumarra nel vol. *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, 1964.

urgenza (solo culturale o anche originaria e traumatica?) si ritmasse quella « volontà di essere scrittore » sulla quale ha richiamato l'attenzione Giacomo Debenedetti².

Un rapido attraversamento del territorio compreso tra *Una peccatrice* e *Nedda* ci può offrire in questa direzione d'indagine qualche risultato se non altro interlocutorio. Per esempio, il ripudio di quel lontano romanzo del 1865-66, bollato a proposito di una ristampa catanese non autorizzata del 1893 come « vero peccato di gioventù »³. Sappiamo che per Verga i peccati letterari sono valutabili in relazione alla traccia che la persona-autore lascia nell'opera e perciò siamo indotti a interpretare la sua condanna più nella chiave di un codice etico e psichico che in quello di un ripudio estetico, immotivabile nel confronto con il successivo repertorio fiorentino, mai pubblicamente disconosciuto, anche dopo la cosiddetta conversione. Troppi elementi riconducono in realtà dal protagonista di *Una peccatrice* all'autore. Come Verga, Pietro Brusio è uno scrittore (commediografo tuttavia) di venticinque anni che « studia legge per studiare qualche cosa che non gli renda soltanto strette di mano dei comici... e qualche applauso, assai freddo, della platea, che aveva il valore di qualche biglietto gratis »⁴. Come Verga, cui era morto il padre nel 1863, Pietro vive a Catania con la madre dolcissima e comprensiva e si trasferisce a Napoli in cerca del successo letterario, non diversamente

² G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, 1976 (in particolare le pp. 51-238).

³ La formula di condanna è più tarda, dell'ottobre 1916 (cfr. G. Verga, *Lettere d'amore*, a c. di G. Raya, Roma, 1971, p. 437), ma riflette se non proprio il rifiuto la perplessità dello scrittore rispetto all'iniziativa del Giannotta della ristampa del romanzo. In una lettera al Treves pubblicata nell'« Illustrazione italiana » del 24 aprile 1898 Verga dichiara la sua estraneità alla riesumazione di *Una peccatrice*.

⁴ Cito dalla III ed. della Biblioteca Moderna Mondadori, Milano 1965 (p. 18) che comprende anche *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale*. *Eros* è stato ristampato a c. di R. Cantini e C. Simioni negli Oscar Mondadori, Milano, 1976.

dal suo autore in attesa di trapiantarsi nel continente dopo un primo soggiorno a Firenze nella tarda primavera del 1865. Insomma, i connotati esteriori dell'eroe non sono diversi da quelli dello scrittore, anche se tutti insieme compongono un ritratto di maniera dell'artista da giovane. Ma anche quelli interni vi corrispondono, perché riflettono un'ansia attuale di Verga alla vigilia del congedo a Catania e dell'avventura continentale.

Di fatto *Una peccatrice* è l'esame di coscienza fittiziamente istruito su una storia passionale di un giovane letterato in crisi, di uno scrittore che sfrutta gli stereotipi romanzeschi mentre ne denuncia la falsità. « Come ti hanno guastato i romanzi di Sue — dice a Pietro l'amico Raimondo, depositario del senso comune —; tu, accanito avversario della scuola francese, e che ora mi copii sì bravamente *l'uomo stufo a ventun'anni*, lo *Scipione del Martino il trovatello* »⁵. In realtà la maschera dello scettico nasconde l'attesa di uno stato di grazia che consenta a Pietro di scrivere « una di quelle opere spontanee, tutta di un sol getto, che sono belle perché sono vere, che sono inimitabili perché sono semplici e comuni ». La scriverà infatti uscendo da un'esperienza di degradazione percorsa fino al teppismo e alla sfida sovversiva (« 'Abbasso gli aristocratici' gridò egli, Pietro, il giovane aristocratico per istinto », registra e commenta sorpreso il narratore nel capitolo V) nel tentativo di dominare la sua infatuazione per la contessa Narcisa, creatura dal fascino artificioso, « non tanto bella », « tutta toletta » secondo l'opinione comune, ma da lui amata proprio per « questo apparato brillante e vaporoso in cui la farfalla — egli precisa con provinciale snobismo — mi fa dimenticare il bruco ». Il dramma che consacra il suo riscatto e il suo successo, *Gilberto* (forse una confessione di figlio del secolo), indurrà Narcisa a ricambiare con foga delirante l'amore di Pietro « poiché la sua celebrità — può affermare orgogliosamente la donna — è opera mia ». Ma è noto il seguito della storia: l'amore goduto delude quello desiderato e rovescia la situazione: al delirio di Pietro si sostituisce

⁵ Ed. cit., p. 19. Le sottolineature sono nel testo.

tuisce quello di Narcisa, alla distanza di lei quella dell'amante, il quale ora teme di perdere, nel rapporto esclusivo che lo isola dal mondo, anche il desiderio d'amare. Il turno della degradazione tocca infine alla donna che si lascia distruggere dall'oppio. E la morte di Narcisa suggella la fine del desiderio e con essa delle risorse artistiche e spirituali di Pietro, al quale non resterà ormai che accettare la condanna alla mediocrità.

Sulle lagune, l'ultimo titolo della trilogia patriottica catanese, già inclinante al racconto passionale, era introdotto da un antefatto. *Una peccatrice* si apre invece proprio con l'atto conclusivo, il funerale di Narcisa, e recupera la vicenda a ritroso con l'espedito, destinato a prevalere nei romanzi successivi, del narratore che trascrive una storia vera aggiungendovi soltanto « la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo ». Di fatto il narratore manifesta meno modeste ambizioni. Raccoglie la documentazione della passione funesta (un mazzetto di lettere degli amanti affidatogli da un amico comune), ma poi non si limita ad intrecciarla romanzescamente: tenta di esprimere le motivazioni interiori di tanta esterna esagitazione, fino a lasciar parlare la confessione epistolare laddove la tensione rischia di alterare la credibilità del narratore-mediatore. Ma fa di più. Poiché Narcisa, la peccatrice, è esplicitamente una « Margherita dell'aristocrazia », una signora dalle camelie calata a Catania, il romanzo affetta una messinscena da melodramma verdiano. Non contano tanto in questo senso le citazioni di una celebre aria di Germont nella *Traviata* o del terzetto finale di *Ernani*, quanto l'introduzione di musiche da salotto in funzione espressiva e di balli popolari in funzione rappresentativa. « Un valtzer allora in gran voga: *Il Bacio* di Arditi » esalta il primo manifestarsi e le riprese della passione, una polka funge da danza orgiastica per un musical da bassifondi ambientato nella sala da ballo-lupanare in cui Pietro tenta di cancellare l'amore con gli stravizi.

Nel romanzo il teatro simboleggia il miraggio, che l'eroe per poco materializza, di una carriera artistica appena intrapresa e già insidiata dal fallimento. Nella realtà biografica era anche la

carta di credito letterario su cui Verga faceva più affidamento trasferendosi a Firenze nell'aprile del 1869. Al ritorno dal primo breve soggiorno fiorentino del 1865 aveva scritto una commedia intitolata *I nuovi tartufi*: un intrigo clericale e parlamentare che altera provvisoriamente ma non modifica la tranquilla esistenza rurale di un toscano benestante, e intanto già segnala l'addio di Verga ai sogni risorgimentali della giovinezza⁶. Inoltre, tra i primi documenti dell'attività fiorentina c'è la composizione di un altro lavoro drammatico verghiano molto apprezzato da Francesco Dall'Ongaro che progettò di farlo recitare dalla compagnia Bellotti-Bon, secondo quanto comunica lo stesso scrittore alla madre in una lettera del 2 luglio, priva peraltro di ulteriori ragguagli relativi al titolo e al tema.

La commedia non fu rappresentata né a Catania (dove un amico s'era preso l'incarico di far leggere il copione a Tommaso Salvini) né altrove. Si trattava molto probabilmente di *Rose caduche* (che il Russo assegnava poco persuasivamente al 1873-74): tre lunghi atti pubblicati postumi nel 1928⁷ che non rivelano circostanziati precedenti narrativi, anche se hanno in comune con i romanzi della prima maniera i vezzi più ciarlieri di una tipologia sociale salottiera e al tempo stesso goffa. Il tema ormai dominante, dopo *Una peccatrice*, dell'amore fallito è qui ridimensionato dal modello oppositivo di una coppia di innamorati dapprima vittime delle infatuazioni erotico-mondane degli altri interlocutori, poi testimoni della solidità del vincolo coniugale e quindi portatori del valore correttivo che evidentemente Verga assegnava alla commedia come genere privilegiato a svol-

⁶ G. Verga, *I nuovi tartufi*. Commedia in 4 atti a c. di C. Musumarra, con una prefazione di G. Spadolini sul mondo di Firenze capitale. Quaderni della «Nuova Antologia», Firenze, 1980. La prima notizia della commedia è in una lettera di De Roberto a Sabatino Lopez del 7 febbraio 1922, dieci giorni dopo la morte del Verga. Cfr. G. Raya, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, 1972, p. 274.

⁷ Nella rivista «Maschere», Catania, giugno 1928. Mi convince poco ora (cfr. invece la mia voce Verga in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1962, p. 1587) la datazione bassa proposta da L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari 1966 (I ed. della Universale Laterza), pp. 38, 222-3.

gere una funzione sociale, insieme ludica e moralistica.

Ma *Rose caduche* rappresentano un isolato documento di moralismo edificante. Di contro restava la testimonianza di *Una peccatrice* con cui Verga esorcizzava le sue apprensioni per una scelta letteraria che gli sembrava rischiosa, quasi fosse inseparabile dalle compromissioni passionali che condannano alla fine il protagonista al silenzio provinciale e la donna a offrire la sua malattia come olocausto di una salute borghese. A Firenze Verga s'era portato con i romanzi stampati il manoscritto di un'altra storia passionale funesta, per il momento registrata col nome pagano *Frine* poi mutato nel biblico *Eva*³. L'aveva offerta per tre anni a vari editori senza ottenere concrete assicurazioni; aveva perciò preferito concentrarsi su nuovi impegni teatrali e romanzeschi e nell'estate fiorentina del '69 aveva compiuto *Storia di una capinera*, il libro con cui usciva dalla semiclandestinità dei salotti letterari e conquistava il pubblico affermando definitivamente il suo status di romanziere.

Ancora una volta il narratore si faceva intermediario di una « storia vera » rivelata da un fascicolo di lettere non spedite: « la storia di un'infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito ». E' probabile che a coagulare l'originario nucleo romanzesco concorressero memorie personali e familiari recuperate a distanza, come suggerisce De Roberto nella sua variegata *Storia della « Storia di una capinera »*⁴: il primo amore di Verga quindicenne sbocciato nella campagna tra Vizzini e Licodia nel 1854, l'anno del colera in cui è collocata l'avventura della novizia, poi domestiche testimonianze di vita monacale, della stessa madre, allevata in convento, e di due zie monache. Ma doveva tentarlo di più — questo è il dato nuovo nella carriera narrativa di Verga — il *progetto*, la forma da dare al tema abusato delle monacazioni forzate quando esso conservava an-

³ Cfr. C. Colicchi, *Eva*, in AA.VV., *Studi verghiani*, a c. di A. D'Antona, Palermo, 1976, p. 9, nota 15.

⁴ *Casa Verga*, cit., p. 142 sgg.

cora una tardiva attualità con la resistenza che le corporazioni religiose opponevano, nel sud in particolare, alle leggi che nel 1867 ne avevano sancito la soppressione.

Nella strategia di uno scrittore trentenne, che ormai prolungava le sue prove d'esordio oltre i limiti tollerati dalla sua attesa del successo, questa riproposta in chiave romantica e patetica dei precedenti razionalistici ormai classici delle monache di Diderot e di Manzoni fu in realtà un colpo d'ala: fu il volo che non aveva potuto compiere la capinera « trovata stecchita nella sua prigione », di cui il narratore fa una commossa rievocazione nel breve prologo del romanzo. Verga esordisce con l'immagine dell'uccellino morto di malinconia per preparare il lettore al compianto seguendo antichi schemi del racconto elegiaco, dalla *Fiammetta* boccacciana all'*Ortis*, che resta per la *Capinera* il modello epistolare più stringente. Ma, mentre Foscolo-Alderani pubblicando quelle lettere tentava alfierianamente « di erigere un monumento alla virtù sconosciuta », Verga richiama l'attenzione su una dolorosa esperienza privata, su « una di quelle intime storie che passano inosservate tutti i giorni », e si documentava su usi conventuali in funzione dello sviluppo interno delle situazioni.

Si è insistito troppo tuttavia sul valore documentario di *Storia di una capinera*. Quando scriveva alla madre il 26 giugno 1869: « vorrei sapere se è costume a Catania di andare a *dar parte* di un matrimonio alle parenti strette che si trovano in un monastero; e se a questa visita ufficiale deve andare anche lo sposo »¹⁰, lo scrittore si accingeva a comporre un episodio fondamentale della via crucis di Maria, la « prova » più aspra per i suoi sentimenti, imposta dalla « visita d'uso » in monastero durante la quale la « capinera » prende coscienza duramente, senza sfogo di pianto, della sua solitudine di fronte alla famiglia e all'uomo cui rivolge ancora i suoi nascosti desideri. L'amore era nato in circostanze eccezionali, in un intervallo del noviziato dovuto all'infuriare del colera a Catania nel 1854 e

¹⁰ *Bibliogr. verghiana*, cit., p. 13. La lettera era stata parzialmente pubblicata da Lina Perroni nel '30.

alla necessità di cercare scampo in campagna; ed era maturato come effetto di una precaria esuberanza vitale, di una felicità improvvisa, violenta quanto l'infelicità che s'era abbattuta sulla città con l'epidemia. In questa curva veloce della sua esistenza Maria non ha tempo di convertire in rivolta l'avversione alla clausura. Nino, che poi la dimenticherà per sposare la sorellastra cui la matrigna vuole destinare tutti i privilegi ereditari, la invita a ribellarsi al sopruso familiare. Ma Maria deve compiere il suo destino di martire di un desiderio inappagato. Prenderà i voti e diverrà folle per una perfida circostanza che esalta il suo desiderio al limite del satanismo: lo « spettacolo » dal belvedere del convento degli sposi in amore, venuti ad abitare proprio a portata di sguardo e pronti a farsi cogliere nell'intimità del loro « tabernacolo ». Il satanismo di Maria non ha modo di svilupparsi se non mentalmente, con allucinazioni criminose e infantilmente magiche per propiziarsi il possesso esclusivo di Nino. Quando, stremata dai deliri, la monaca consegnerà a una consorella ingenuamente complice le lettere « per lui, per lui », come grida in agonia pur avendole indirizzate a una più fortunata compagna, il suo trapasso d'ossessa ancora invocante l'amato, e con una foglia secca che le rimane tra le labbra, sarà sigillato da una conclusione involontariamente ironica.

Il racconto dell'attonita testimone sembra infatti porre fine non alla storia di una nascosta e indomabile passione, ma agli atti misteriosi della vita di una beata registrati con devota compunzione agiografica.

La finzione epistolare che Verga aveva introdotto in tutti i precedenti romanzi come espediente parziale per integrare la verità testimoniale della narrazione, diventa in questo romanzo esclusiva. Ed essa spiega la tenuta elegiaca di uno stile colloquiale, effusivo, che oscilla tra l'immediatezza dell'impressione e della confessione e la riflessione sui fatti subito interiorizzati nel loro ridimensionamento soggettivo. Concitazione e intensità, i moduli espressivi colti dal più rabdomantico interprete del romanzo, dal Debenedetti¹¹, sono i termini pendolari di una

¹¹ Verga e il naturalismo, cit., p. 148 sgg.

condizione narrativa vincolata a un'enfasi sentimentale che vuole chiudere nello stesso circuito della pietà e della solidarietà eroina, narratore e lettore. A distanza l'effetto appare troppo dosato. Ma alla buona accoglienza immediata giovava proprio quel dosaggio che garantirà la popolarità del romanzo di là dall'interesse per l'implicita tesi sociale, cui lo stesso Verga, senza affettazioni di modestia, volle attribuire tutto il merito e verso la quale indirizzavano i consensi del Dall'Ongaro e della Percoto¹².

Mancava tra i giudizi raccolti dalla *Capinera* quello che Luigi Capuana argomentava in una recensione preparata ma non pubblicata per «La nazione», di cui era divenuto nel '66 critico teatrale¹³. Il futuro autore di *Giacinta* avrebbe potuto cogliere, a differenza di altri più corrivi lettori, segnali psicopatologici più pertinenti al comportamento del personaggio, che tuttavia nel romanzo non trovano sviluppo né il recensore rileva, segnalando piuttosto indizi di realismo. Capuana seguiva con interesse l'attività letteraria di Verga sin dalla primavera del '65, quando i due scrittori s'erano conosciuti a Firenze, senza poi potersi frequentare nel secondo soggiorno fiorentino del '69 per il ritorno di Capuana a Mineo. I contatti si intensificheranno anche per lettera al rientro di Verga a Catania nel settembre dello stesso anno e testimoniano di una reciprocità di interessi destinata a solidificarsi a vantaggio innanzi tutto di Verga, che a differenza dell'amico non avrebbe mai fatto esercizio di critica letteraria.

¹² Pubblicato a puntate nel giornale «La ricamatrice» nel 1870, il romanzo fu edito in volume l'anno dopo dal Lampugnani di Milano con una lettera-introduzione di F. Dall'Ongaro a Caterina Percoto. Direttamente al Verga la Percoto esprime il suo giudizio in una lettera del 2 marzo 1872. Cfr. De Roberto, *Storia della «Storia di una capinera»*, in *Casa Verga*, cit., p. 163 sgg. (a p. 177 è riprodotta l'opinione di Verga sul successo del romanzo espressa in una lettera a Capuana del 18 febbraio 1872: «Comincio a capir che quel povero libro è stato fortunato, attirandosi tutto il merito dell'argomento, che specialmente da noi non è privo d'interesse»).

¹³ La si legge ora in appendice al vol. di C. Madrignani, *Capuana e il naturalismo*, Bari, 1970, pp. 302-311.

Senza essere un vero sodalizio, l'amicizia maturava con una solidarietà di cui non si sottolineerà mai abbastanza l'incidenza sulla condizione di Verga romanziere. Anche Milano, dal novembre 1872 nuova residenza artistica di Verga, sembra una scelta concordata tra amici dopo aver valutato, una volta cessata l'effervescenza culturale di Firenze col trasferimento della capitale a Roma, il vantaggio che offriva la concentrazione nel capoluogo lombardo delle imprese editoriali maggiori. In primis quella del Treves, il quale nel '73 firmerà il primo contratto remunerativo, anche se ancora tutt'altro che soddisfacente, per diritti di opere verghiane: 300 lire in cambio della cessione per cinque anni di *Eva* e di quella gratuita di *Storia di una capinera*¹⁴.

A Milano Verga era arrivato forse con qualche residua ambizione teatrale. A Catania aveva lavorato a un copione sul quale aveva chiesto a Capuana un parere manifestandone egli stesso uno molto limitativo: « persisto sempre nell'idea di lasciare a codeste scene le modeste proporzioni dell'esercizio »¹⁵. Ma soprattutto doveva occuparlo nei primi mesi del soggiorno milanese la revisione di *Eva* portata a termine ai primi del febbraio 1873 e pubblicata dal Treves nel settembre dello stesso anno. Benché concepito a Catania ed ambientato a Firenze, il romanzo sembra ormai naturalizzato a Milano, nell'ambiente ancora surriscaldato dal fervore polemico e dal gusto della provocazione eslege propri della scapigliatura. Ancora meglio si era naturalizzato il suo autore. Senza pretese di eccentricità che anzi lo infastidivano, aveva stretto una serie di relazioni artistiche e mondane con letterati musicisti pubblicisti pittori che ormai avevano trasformato la scapigliatura da movimento in istituzione, e con il pubblico dei salotti più in voga frequentati da dame dell'aristocrazia e della borghesia finanziaria, talune peraltro depositarie di memorie risorgimentali: insomma le lettrici privilegiate dei suoi romanzi e racconti. *Eva* comunque non conteneva una vicenda che coinvolgesse direttamente quel mondo. Questa nuova funesta passione è ancora una storia che traduce

¹⁴ *Bibliogr. verghiana*, cit., p. 16.

¹⁵ *Ivi*, p. 15.

convulsamente una nevrosi d'angoscia catanese per il distacco dalla famiglia e con le incerte prospettive di una carriera artistica che avrebbe dovuto gratificare la dedizione materna. Enrico Lanti raccoglie in sé i destini nefasti di Pietro Brusio e di Narcisa accollandosi un carico di colpe suppletive: verso i suoi concittadini che lo mantengono a Firenze per perfezionare il suo tirocinio di pittore di paesaggi siciliani (così come nella realtà, con tanto di borsa di studio, avevano mantenuto a Torino Domenico Castorina, scrittore d'obbligo nella scuola catanese di Antonino Abate¹⁶) e verso la famiglia dove, stremato da un'esaltazione amorosa che lo ha degradato ed eccitato fino alla vendetta, Enrico torna per morire, senza neppure la consolazione di aver saputo ritrovare la perduta innocenza.

E' difficile forzare i contenuti di questa avventura nella direzione della denuncia sociale cui invece sembra orientare la prefazione: una « sfuriata », come la definì lo stesso Verga ringraziando Ferdinando Martini della sua partecipe recensione al romanzo¹⁷. L'autore era consapevole d'essere passato dal registro patetico della *Capinera* a quello sovraeccitato di una passione esibita, non più intima; di un teatralismo erotico incontrollato che avrebbe fatto gridare allo scandalo. Perciò, in forza della sua condizione riconosciuta di romanziere, raggiunta proprio con la *Capinera* di cui poteva constatare il crescente successo e la lode della critica e « delle contesse e delle marchese » che gli facevano l'onore di chiedergliene copia¹⁸), prende l'iniziativa di una sfida all'ipocrita lettrice e all'ipocrita lettore in quanto modelli di un'arte « ch'è la manifestazione — dichiara con tono accusatorio — dei vostri gusti »; di un'arte non più documento di « una civiltà » ma di « un lusso: anzi un lusso da

¹⁶ De Roberto, *Il volo d'Icaro*, in *Casa Verga*, cit., pp. 62-85; C. Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, 1971, pp. 133-139.

¹⁷ Lettera autografa del 10 ottobre 1873 da S. Agata Li Battiati riprodotta in F. Martini, *Lettere*, Milano, 1934. Ha richiamato l'attenzione sul valore polemico-sociale della prefazione soprattutto V. Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Bari, 1970.

¹⁸ G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, 1975, p. 32.

scioperati ». Sono note le conclusioni che questa polemica prefazione trae dal rapporto arte-società: « La civiltà è il benessere... Viviamo in un'atmosfera di Banche e Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è l'esuberanza di tal vita... Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri, ecc. ». Bisogna però aggiungere che l'invettiva è ironicamente enfatizzata dal richiamo agli oggetti-simbolo più correnti della moda e della società produttivistica e galante.

Il « *cancan* litografato sugli scatolini dei fiammiferi » è l'immagine riprodotta e mercificata della bellezza nella civiltà del benessere opposta alla statua di Venere dei « greci innamorati », mentre la « borsa » e lo « stivalino » esibiscono cinicamente l'arroganza del denaro e della seduzione di cui è vittima l'artista, incapace nella sua « sincerità » di servirsi di meccanismi di difesa sociale, e quindi votato al martirio. Verga tuttavia non coinvolge nel compianto se stesso, anche se uno di quei due oggetti, lo stivalino, è un suo feticcio erotico continuamente messo in scena nei romanzi mondani come fissazione dei desideri nascenti o rinnovantisi. Per se stesso Verga aveva messo in atto meccanismi di difesa reali e simbolici più consistenti. Ai più ingenui e vistosi, da figliolo assennato che tuttavia non si è laureato e promette in cambio altro lauro e altro guadagno esibendo intanto piccoli attestati sacrificali (a Firenze finanche la rinuncia al refrigerio del gelato!), non conta dare rilievo. Ma a quelli che gli conferiscono un fascino personale egli stesso sapeva dare un senso tutt'altro che provvisorio. Il suo rifiuto del matrimonio, mai vanamente esibito, era evidentemente maturato insieme alla volontà di diventare scrittore e di conservare la propria e l'altrui libertà. Non si spiega altrimenti la prudenza dei suoi rapporti sentimentali. Dalle relazioni che si succedono e anche si intrecciano senza conflitti con Giselda Fojanesi, Paolina Greppi, Dina di Sordevolo e da altre più oscure (Nina Conti Bisleri e Ersilia Patriarca, poi andata sposa al fratello Pietro) emergono le tattiche erotiche di un temperamento particolarmente vigile a mantenere insieme l'autonomia reciproca e la continuità di un rapporto che Verga vede incrinato dall'esasperazione passionale

e all'opposto degradato dal *ménage* coniugale, pur nobilitato nell'opera maggiore.

Ma è nell'esperienza letteraria che il meccanismo di difesa fa le sue prove più efficaci. Anziché vantare l'intreccio di genio e sregolatezza che gli scapigliati prima maniera esibiscono come diritto tanto dell'opera quanto dell'autore o mostrarsi compromesso con le professioni di maledettismo e di baudelairiano *ennui*, Verga adopera il genere romanzesco come occasione di ricezione del vissuto, facendo dei protagonisti, maschili o femminili non importa, altrettanti sostituti biografici: della sua biografia immaginata e forse temuta. Si continua a classificare la serie di romanzi comprendente *Una peccatrice*, *Eva*, *Eros* e *Tigre reale* come « mondani », applicando un'etichetta che serve a designare oggettivamente la materia e i personaggi; ma si dimentica che il trattamento narrativo non corrisponde alla materia. Verga non ha il gusto dell'effimero che compete al mondano né sa compiacersi della fatuità, del particolare distraente o dei tic mimici e verbali che riescano a fissare un'immagine seppure per un attimo.

In *Eva* ci sono interni che hanno un'evidenza inedita, ma duramente realistica piuttosto che impressionistica. Per esempio il retroscena caotico e polveroso del Teatro della Pergola, dove si svela « il rovescio di quel paradiso di tela dipinta e di fiori di carta » che si ammira dalla platea. Il narratore ferma l'attenzione su un pompiere che « faceva la corte ad una figurante lercia, seduta a cavalcioni su di una seggiola zoppa », ma soprattutto su Eva, la « silfide » colta in una pausa dello spettacolo con « un sorriso stanco, distratto, reso sgarbato dalla respirazione accelerata », i capelli senza arte, il sudore che riga la faccia imbellettata, le braccia candide a distanza e da vicino chiazzate di « macchie rossastre » e alterate dai muscoli contratti nel movimento con cui il corpo è teso in avanti ad allacciare su uno sgabello uno degli scarpini: come una ballerina di Degas, ma duramente contraffatta. Manca poco per una deformazione espressionistica del quadro e delle figure, ma ci sono tutti i sintomi di un disagio che nega la complicità mondana del narratore. Allo stesso modo, per il diaframma morale che l'autore frappone tra vissuto e narrato, la verbosità dei prota-

gonisti dei romanzi passionali è irriducibile al registro anch'esso mondano della loquacità. In effetti Verga resta lì a controllare tutti gli effetti delle parole e dei gesti dei suoi personaggi, pur concedendo apparentemente tanta autonomia di racconto.

Per questo oggi, sbollito l'interesse per la materia, concessa a Verga una capacità inusitata negli altri romanzi dello stesso tipo di imprimere un ritmo febbrile alla vicenda (specie all'acme della passione trascritta in lasse di racconto che racchiudono in poche battute l'intensità di un rapporto destinato a rimanere precario), *Eva* resta il libro conclusivo, il traguardo di un'esperienza giovanile immaginata, non certo vissuta, con l'ansia e il trauma del distacco dalle origini e dell'incertezza sulle proprie qualità d'artista, sulla stessa funzione dell'arte. L'espediente del narratore-confidente aveva messo l'autore al riparo dalle compromissioni romanzesche, e Verga può ora rinunciarvi: ora, appunto, che s'è liberato da quelle compromissioni, che ha finito di sacrificare la letteratura al super-io, di sottomettere l'istanza letteraria all'istanza parentale. E infatti il dittico finale della serie, *Eros* e *Tigre reale* pubblicati nel '75, non offre più materia per corollari biografico-simbolici, concentrati insomma sul coinvolgimento dell'autore con l'opera. Semmai testimoniano dello sfruttamento di un successo ormai sicuro e consolidabile con testi di maniera che precedono la domanda del pubblico, mentre già maturavano in Verga le scelte radicali che avrebbero deluso proprio quella domanda.

Protagonista dell'uno e dell'altro romanzo non è più l'artista, del quale era ormai superfluo rievocare il martirio dopo la « sfuriata » di *Eva*, ma l'eroe della mondanità, « l'uomo di lusso ». La variazione tipologica incide anche a distanza: sui futuri progetti romanzeschi di Verga. Intanto, in *Eros*, questo protagonista, il marchese Alberti, è caricato di una coscienza dissociata che lo porta a conoscere il bene e a compiere il male; in definitiva, a fare della sua storia la storia di un suicidio protratto fino al colpo di pistola che chiude il romanzo. E' un destino che egli si trascina dietro dall'infanzia, come figlio di una coppia separata che lo fa sentire orfano e probabilmente

condiziona nel profondo tutti i suoi atti mancati: gli studi che non compie pur rivelandosi ingegnosamente e estrosamente dotato, il matrimonio con una cugina che ama ma sposa al culmine di un curriculum galante che lo ha irrimediabilmente viziato. Come il protagonista di *Eva*, anche questo piccolo eroe della mondanità è vittima di un'immaginazione particolarmente fervida; ma Verga questa volta non ne asseconda le concitate manifestazioni assegnandosi la parte dell'interlocutore. Lo osserva e lascia che le contraddizioni maturino nella sua stessa coscienza, sottolineando di tanto in tanto con qualche corsivo ironico il distacco del narratore che accompagna fino alla rovina questo processo di diseducazione sentimentale.

A questo punto è forse possibile introdurre un nome capitale per la carriera letteraria di Verga, quello di Flaubert. Tra la fine del '73 e i primi giorni del '74 Verga aveva letto a Catania *Madame Bovary* che Capuana gli aveva mandato da Mineo¹⁰. Restituendogli il romanzo, Verga rivelava la sua ammirazione per la tecnica narrativa flaubertiana e insieme il suo fastidio morale. « Ci sono dettagli — scriveva, non trascurando poi di segnalarli — e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra ».

E' probabile comunque che il metodo flaubertiano dell'impersonalità si sia insinuato tra narratore e personaggio nel corso della composizione di *Eros*, come sembra dimostrare l'inizio del capitolo XXV:

Un amore così romanzesco doveva sedurre l'immaginazione del giovane fantastico. Le sue passioni *eterne* erano state passeggiere,

¹⁰ Ivi, pp. 48-50. La lettera del 14 gennaio 1874 da Catania era stata pubblicata da Lina Perroni, *Verga, Flaubert, Brunetière*, in « *Lunario nuovo* », apr. 1929.

le sue impressioni così vivaci e mutabili, che allorquando aveva sentito il bisogno di aver fiducia nel sentimento che riempiva tutto il suo essere, era divenuto inquieto. L'amore di quella strana fanciulla che gli sacrificava le più legittime esigenze, e il suo avvenire e il rivale più terribile, lusingava ad un tempo la vanità e il cuore di lui, e insieme il sofisma. Ei vi si abbandonò con ebbrezza, senza esaminare dove potesse condurlo, senza discutere se fosse possibile così come mostravasi.

Una volta tanto la citazione rivela che l'autore non è travolto dal contenuto passionale del romanzo. Domina la materia, non ne è dominato.

Anche in *Tigre reale*, nonostante la ripristinata complicità del narratore-confidente-mediatore, il motivo esasperatamente melodrammatico, già esploso in *Una peccatrice*, della *dame-sans-merci*, ora in versione di fascino slavo-parigino, appare sottoposto a una più cruda volontà d'analisi, quasi a un intento di vivisezione. Nata e Giorgio sono osservati come « due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della società », dal cui incontro « il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche ». Che Giorgio riveli « tutte le suscettibilità... tutte le delicatezze... tutte le debolezze muliebri » e lei « tutte le veemenze, tutte le energie, tutti i dispotismi virili », non significa che l'uomo sia il più debole. Quell'energia è febbre, la febbre della tisi che riduce la misteriosa Nata dei salotti fiorentini a una figura tutta « ossa e pelle, dagli occhi grigi così ». In realtà la fenomenologia della passione qui volge al macabro, come in *Fosca* di Tarchetti, ma senza travolgere il protagonista che appare sin dall'inizio garantito da un retroterra coniugale tutto recuperato alla fine, quando ormai gli abbracci con l'amante cadaverica (una prefigurazione della *Lupa*) sono un incubo lontano, e la moglie diventa oggetto di desiderio dopo aver confessato un suo amore al limite dell'adulterio.

Ma, nonostante questo scavo febbrile nel territorio romantico dove convivono carne morte e diavolo, *Tigre reale* può apparire un cedimento rispetto alla novità di *Eros*. Questo romanzo aveva già posto per Verga un'ipoteca di realismo. Felice Cameroni, recensendolo prontamente, ne aveva infatti lodato il

«realismo impavido» che offre «la realtà, tutta la realtà, nient'altro che la realtà»; ma in un successivo articolo denunciava nel finale «edificante» di *Tigre reale* un «pegno di riconciliazione» con gli avversari del realismo²⁰. In effetti *Tigre reale*, benché pubblicata dopo, era stata elaborata prima di *Eros*; ma Verga non si curava per il momento di evoluzioni ed etichette e rivendicava, in una lettera con la quale ringraziava Camerini della sua «critica amorevole... quanto più è severa» (luglio 1875), la sua autenticità e indifferenza alle scuole: «Ho cercato sempre di essere vero, senza essere né realista, né idealista, né romantico, né altro, e se ho sbagliato, o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione nell'Eva nell'Eros in *Tigre reale*»²¹.

Eppure l'«ottica» era mutata da *Eva* a *Eros*. Il termine, tanto familiare alla posteriore poetica verghiana, è usato in quest'ultimo romanzo senza una particolare insistenza, ma già in relazione a quella «scienza della vita» che il protagonista si vanta di possedere senza peraltro trarne occasione di riscatto: «Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio... Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali. — Ho regolato su questa verità la mia condotta. Ecco come non ho più sofferto».

Il tempo dell'invettiva sociale e del compianto per l'arte, condensato nel prologo di *Eva*, era passato, e forse per Verga scrivere stava diventando ciò che finora non era mai stato: un problema di linguaggio. La nascita dello scrittore, propiziata dalla scoperta delle leggi elementari dell'esistenza non ancora specificate in *Eros* entro nuclei tematici fondamentali, di là da quelli della «donna» e del «ventre», era stata ritardata dalla crescita del romanziere: una crescita forzata dal-

²⁰ Articoli pubblicati nel «Sole» del 31 dicembre 1874 e 23 gennaio 1875. *Eros*, edito alla fine del '74, recava però la data del 1875. Cfr. *Bibliogr. verghiana*, cit., p. 23.

²¹ Cito da E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Roma 1979. La lettera era stata pubblicata da Maria Borghese: G. Verga, *Lettere inedite raccolte e annotate*, in «Occidente», IV, 20 maggio 1935, pp. 7-22.

l'ansia del successo, apparentemente controllata dalla funzione « sociale » del *narratore*, in quanto intermediario tra personaggio e lettore, tra il destino romanzesco, di cui l'autore garantisce il carattere di verità, e la disponibilità del pubblico all'identificazione e alla commiserazione. Nell'immaginazione romanzesca di Verga la materia faceva aggio sul linguaggio. Né era possibile per lui che la sentiva incombente col suo predicato di verità (di verità occulta più che palese) e nello stesso tempo ne temeva la sopraffazione, regolare i rapporti di parità delle due misure con la tecnica della soggettivizzazione del racconto adottata in *Storia di una capinera* e, con minore coerenza in *Eva*, dove il narrato alterna il ritmo concitato con quello intenso della « cadenza strofica » messa in rilievo dal Debenedetti, oppure con quella dell'oggettivizzazione vanamente tentata, quanto a risultati espressivi, in *Eros*.

L'uscita di sicurezza non poteva che coincidere con l'individuazione di un nuovo punto focale, con la messa a fuoco dell'ottica distanziata. Ma questa è una ricerca valutabile all'interno del processo genetico del capolavoro, dei *Malavoglia*, in cui materia e linguaggio, voce e vicenda, finiscono per identificarsi. Per intanto la modificazione ottica è definita da una condizione di *rêverie*, quasi di *trance* del narratore: la condizione appunto in cui Verga si descrive nel momento in cui alza il sipario per la prima volta su una storia di « primitivi », su un « bozzetto siciliano », *Nedda*. E tuttavia quel sipario continuava, anche alzato, a segnare un limite. Conservava la memoria del romanziere e del suo pubblico: memoria di classe oltre che letteraria. Essa impediva ancora al narratore di naturalizzarsi pur a distanza con la nuova materia, di occultarsi nel mondo elementare. Ma il viaggio verso quel mondo era cominciato, e Verga stava per scoprirne, oscillando tra la tensione costruttiva della « fantasmagoria » e l'inclinazione alla colloquialità della « fantasticheria », il linguaggio segreto, finalmente la forma.

GIAN PAOLO MARCHI

DALLO « SCATOLINO » ALL'IDEALE DELL'OSTRICA

I ROMANZI FIORENTINI

NELLA LETTURA DI GIACOMO DEBENEDETTI

1. I « primi perchè ». 2. La conversione negata. 3. Scomparsa ed epifania del narratore. Dallo « scatolino » all'« ideale dell'ostrica ». 4. La buca del suggeritore. 5. Giona o Qohélet?

1. *I « primi perchè »*. Si potrebbe dire che la lettura dei romanzi fiorentini proposta dal Debenedetti prenda le mosse proprio dal limite oscuro che il Verga tiene a proclamare come invalicabile: i « misteri del cuore » con cui si chiude il *Bildungsroman* di Pietro Brusio. Di fronte agli oggetti stessi delle sue affezioni, il cuore — se non si spaura — certo dichiara la sua insufficienza. Che sa, appunto, il cuore? Le mappe delle poche esplorazioni tentate nel profondo erano sembrate al Manzoni talmente tortuose da scoraggiare qualsiasi rassicurante programma per un viaggio di osservazione. La linneana serenità, che gli consente di classificare il « guazzabuglio di steli che facevano a soverchiarsi l'un l'altro » nell'orto di Renzo, si trasforma talora in rattenuto sgomento, allorché si tratti non già di studiare, ma solo di fermare lo sguardo sugli affetti e sulle passioni che formano « questo guazzabuglio del cuore umano ». Al contrario, Verga non teme e non dubita di annoverare se stesso tra « coloro che studiano nel gran libro del cuore »; anche se, come dichiara, lo sforzo è inteso a perfezionare il metodo di analisi a tal punto, da rendere inutile « cotesto studio dell'uomo interiore ».

Fisiologia (e patologia) dell'amore costituiscono il prevalente oggetto di studio dei romanzi fiorentini; con una perti-

nacia monotematica che si spinge ben oltre quelle prove, e che fa venire in mente il notaro da Lentini e la scuola siciliana, e che non tralascia la discussione sull'*amor de lonh*, definita con l'affermazione che anche i rustici possono innamorarsi, come la Peppa di Gramigna, « senza vedere so 'namoramento ». L'obiettivo non prevede comunque un diretto scandaglio dell'intimo; in *Eros* si proclama anzi la necessità di una preventiva vaccinazione contro « il germe funesto dell'esame » e contro il « fatale spirito d'analisi »¹, postulato morale che verrà riproposto

¹ G. Verga, *Eros*, Milano, 1976, pp. 31 e 180. Veramente, nell'edizione Mondadori appena citata si legge « spirito d'analisti »; corretta invece la lezione della princeps Brigola, p. 347. Non sarà inutile ricordare che la formula del « gran libro del cuore » era un topos diffuso nelle conversazioni dei novatori realisti. Cfr. il « grandissimo libro del cuore umano e della società contemporanea » di L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, 1872, p. 51 (cit. da R. Bigazzi, *I colori del vero. Veni'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, 1978², p. 95). Non credo sia stato osservato che Verga, riordinando i manoscritti dei suoi romanzi giovanili, pensò di raggrupparli sotto l'insegna di *Bozzetti sul cuore*, come si legge distintamente sulla cartella — formata utilizzando un foglio di carta intestata « Senato del Regno » — in cui fu inserito il ms. di *Una peccatrice* (Catania, Biblioteca Universitaria, Fondo Verga, 1): « Bozzetti sul cuore I / Una peccatrice / 28 giugno - 8 luglio 1864 ». Strana, questa tenera attenzione senile per il ms. di un romanzo ripudiato che l'opinione critica corrente considera tale. In realtà il libello di ripudio fu consegnato da Verga alla sua *Peccatrice* per motivi che nemmeno i seguaci più accomodanti della scuola di Hillel avrebbero considerato apprezzabili (vedi più avanti alla nota 11). Del resto, il ricordo della contessa di Prato — anche qui, sogno o storia poco importa — riaccende una fiamma che si insinua tra le depressioni del climaterio e tra le caduche pompe del laticlavio, fino a spegnersi tristemente nell'esorcismo classificatorio e rassicurante: bozzetti sul cuore, numero uno.

Una precoce attenzione per *Una peccatrice* riscontro ora nel saggio di Achille Macchia, premesso alla ristampa (che non vedo citata nelle bibliografie) di *Storia di una capinera* (Napoli, Bideri, 1914 [Collezione dei grandi autori antichi e moderni, n. 7], pp. 1-2): « Si è voluto di solito distinguere la produzione letteraria dello scrittore catanese in due periodi diversi: quello del romanticismo che va da *Una peccatrice* a *Storia di una capinera* a *Tigre reale*, ed un altro verista che comprende la dilogia de *I vinti*, *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*, le novelle della *Vita dei campi* [...] e tutti i successivi scritti, tra drammi, novelle

a distanza di vent'anni, in termini di tecnica narrativa, in un passo spesso citato dell'intervista raccolta a Milano nel 1894 da Ugo Ojetti: « Per me un pensiero può essere scritto in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*... Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché* »² Ci pare di poter affermare che una parte consistente del lavoro critico di Debenedetti³ è rivolta ad indagare questi « primi perché » non solo *nelle* prime opere, ma anche *delle* prime opere del Verga. Dal fatto che il discorso su Verga narratore non si spinga — se si eccettuano talune rapidissime puntate — oltre un pur contestato e aggirabilissimo, ma comunque arretrato cippo di confine (scilicet la novella *Nedda*), si potrebbe forse ricavare il convincimento che la campagna critica aperta dal Debenedetti avesse limitati obiettivi, soprattutto di bonifica di campi minati da stereotipi critici, tanto più insidiosi quanto più abilmente mimetizzati mediante soluzioni esegetiche apparentemente inoffensive; tra le quali rientra il « tentativo di rivalutazione delle prime opere sconosciute, e di per se stesse abbastanza trascurabili; tentativo condotto col mostrare che Verga c'è in quelle prime opere. Pare invece più proficuo — obietta il critico — cercare perché Verga non ci sia » (p. 65). Siffatto « errore di metodo e di impostazione » (p. 64) viene concretamente

e romanzi. Ciò non è esatto; [...] se *Una peccatrice*, pubblicato nel 1867, pecca davvero di un romanticismo esagerato ed è nella parte formale deficiente, non per ciò si allontana da quel principio che ha costituito il fondamento di tutte le costruzioni artistiche del Verga: l'osservazione diretta di cose e persone».

² U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, 1946, pp. 118-19.

³ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, 1976. D'ora in poi i rinvii a questo volume verranno fatti direttamente nel testo, con l'indicazione tra parentesi delle pagine. Cfr. la recensione di H. Grosser, in « Giornale storico della letteratura italiana », vol. XCV 1978, pp. 301-307.

rilevato in un noto giudizio della Perroni a proposito della « precoce scaltrezza di narratore » lodata in *Amore e patria*⁴; ma Debenedetti ritiene che esso si riproduca « in varie forme in tutta la critica verghiana », e la condanni « — dopo le uniche eccezioni del Capuana e del Croce — a rinunciare a una vera presa di possesso del significato di quest'opera. Tutta quella critica rimane nell'ambito del commento al testo, della nota a piè di pagina, della sottolineatura » (pp. 64-65).

S'intende quindi che il Debenedetti aspira a promuovere una rifondazione della critica verghiana. Il debito, in verità non troppo consistente, dichiarato nei confronti di Croce investe sia l'interpretazione dei romanzi fiorentini (« la vita di quei libri è nel calore giovanile dell'ispirazione: piuttosto nell'impulso, per così dire, che nell'esecuzione »)⁵, sia la valutazione dell'adesione verghiana al verismo. Com'è risaputo, per il Croce il verismo è « spinta liberatrice », che promuove il ritrovamento dell'ispirazione più autentica « di sotto alla crosta formata dalle consuetudini delle grandi città e degli amori del bel mondo ». Il verismo fa emergere le « pure e semplici immagini » di quei vinti già intravisti confusamente *in speculo et*

⁴ Secondo L. Perroni, *Prima giovinezza del Verga*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, II, Roma, 1934, p. 22, « L'espedito di far risaltare in tutta la sua gloria l'eroe anche attraverso le descrizioni dei suoi soldati è già una scaltrezza da narratore. Queste conversazioni, che pare partano da un pensiero particolare di ciascuno degli interlocutori e vanno poi a confluire intorno a un fatto o ad una figura, somigliano già un poco alle chiacchiere della gente di Trezza, così distratta in apparenza, e che si muovono intorno a un sentimento centrale e costituiscono il coro vivace — è il coro de *I Malavoglia* — espressione del riflettersi di un dramma particolare ». Per Debenedetti, invece « Verga adopera un espedito vecchio quanto la narrativa: l'accento sull'eroe è sempre reso vivo dal discorso dei personaggi secondari, che ne generano l'aura, prima che ne appaia la presenza... Mestierante in erba, anche il sedicenne Verga aveva capito la ricetta. Meravigliarsi di questo minimo di scaltrezza sarebbe fargli poco onore » (pp. 62-63).

⁵ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, III, Bari, 1922, p. 10 (cit. a p. 19).

in *aenigmate* in « Pietro e Narcisa e Maria e Enrico Lanti e Giorgio La Ferlita e il marchese Alberti »⁶.

La critica seguente accoglierebbe in sostanza questa soluzione, compreso il Russo, imputato tra l'altro di aver trascritto le crociate sonate per spinetta (di cui Saba in *Scorciatoie e raccontini*) in chiassosi pezzi per banda, con ottoni e grancassa (p. 22).

2. *La conversione negata.* La conversione viene negata anche dal Russo sulla base della formula che il Verga fu verista da sempre, come il borghese gentiluomo era prosatore senza saperlo: « fu verista, senza sapere del verismo »⁷. Anche l'eccezione del Momigliano viene giudicata apparente, e perentoriamente fatta rientrare nella norma. Non senza qualche forzatura, a quel che pare; giacché l'aver fissato in *Eva* l'inizio di un « lavoro nuovo di penetrazione » (« un atteggiamento insieme spirituale e fantastico che rimarrà, in fondo, uguale in tutte le pagine belle del Verga, così di ambiente elevato come di ambiente modesto. Comincia una serietà nuova, una considerazione quadrata, tenace, più convinta, della vita: una visione dove la meditazione è assai più lunga della parola che la esprime »)⁸ comporta un'impostazione certo originale. Né vale a scuoterne il valore l'obiezione del Debenedetti che « le notazioni più acute e più nuove sullo stile ("l'arte di approfondire le sensazioni spazieggiandole") » nascono « dall'osservazione delle opere di ambiente rusticano e siciliano » (p. 27); giacché a sostegno della sua impostazione il Momigliano chiama a testimoniare non solo *Eva*, ma anche *Il marito di Elena* e « molte pagine di *Mastro-don Gesualdo* », esempi di felice attenzione per « quel

⁶ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, III, p. 14-17 (cit. a pp. 19-21).

⁷ L. Russo, G. Verga, Bari, 1934, p. 65 (cit. a p. 24). La formula appare già nella prima edizione del saggio (Napoli, Ricciardi, 1920, p. 46).

⁸ A. Momigliano, *Dante, Manzoni, Verga*, Messina - Firenze, 1976 (ristampa), p. 228.

mondo più raffinato e più complesso, fallito nei primi romanzi e in alcune novelle di varia data ».

Si potrà d'altra parte discutere il giudizio del Momigliano secondo il quale il Verga maturo fallì nel suo tentativo di « tornare alla società dalla quale era cominciata la sua attività di narratore » « perché o non poté avere di questa un'esperienza così intima e complessa da ricavarne una materia riccamente individuata, o alla sua esperienza venne meno la forza artistica »⁹; saremo d'accordo con chi volesse, ad esempio, opporre alla rigidità di una tale valutazione alcuni passi di *Drammi intimi*, che analizzano il meccanismo delle passioni in una complessa stratigrafia sociale, con accenti di scura desolazione, che spicca ancor più nel contesto delle pagine stampate dal Sommaruga in carta rosa; ma insomma si tratta di discorsi che non compromettono la coerenza interna e la sostanziale tenuta della posizione espressa dal Momigliano.

Per negare a sua volta lo schema della conversione, il Debenedetti mette in luce, sollecitando con grande acutezza un documento vulgato come la prefazione ai *Malavoglia*, la coscienza maturata dal Verga « del fallimento nei giovanili romanzi della gente di lusso »; fallimento che produsse nell'autore una sorta di « malessere istintivo e superstizioso » (p. 32), che il critico vede testimoniato da una frase a proposito del *Marito di Elena*, colta a volo nella lettera al Capuana del 30 luglio 1881: « Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura? »¹⁰. A questo punto il Debenedetti stringe la sua tesi in una pagina che val la pena di riportare per intero, anche perché ne escono chiariti taluni passaggi un po' aggrovigliati del saggio *Presagi del Verga*¹¹:

Allora succede un fatto abbastanza normale in un tipo come il Verga, che ci è descritto, e ci risulta, ombroso e tenace: un orgoglio perfettamente risolto in istile di riserbo. Il Verga si ritrae,

⁹ A. Momigliano, *Dante, Manzoni, Verga*, pp. 227-8 (cit. a p. 27).

¹⁰ G. Verga, *Lettera a L. Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, 1975, p. 190-91 (cit. a p. 33).

¹¹ G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, nel suo vol. *Saggi critici*, terza

ma non rinunzia. Cerca, anzi, di ricominciare daccapo, metodicamente. Di fare ciò che non è il suo ideale, ciò che non era partito per fare, e appunto per questo gli lascia più libertà di manovra, lo libera dall'ingombro delle « aspirazioni », delle ambizioni, fino a quel momento, sbagliate. Si ritira in un mondo, in un livello dove i personaggi possano davvero oggettivarsi, perché non tentano più

serie, p. 215-31 (in particolare, p. 230). Il saggio (al quale è apposta in calce la data 1953), era apparso con lo stesso titolo in « Nuovi argomenti », Roma, nov.-dic. 1954, pp. 87-103 (cfr. G. Raya, *Bibliografia vergiana*, Roma, 1972, pp. 382-83). L'interpretazione della protesta pubblica fatta pubblicare dal Verga nel 1898 a proposito della ristampa di *Una peccatrice* è indubbiamente suggestiva. Perché Verga, che ha lasciato circolare opere giovanili non migliori di questa, ripudia *Una peccatrice*? « Semplicemente perché, in *Una peccatrice*, stava scritta, fatale, pesante, cifrata ma inderogabile come in un oroscopo, la storia di Giovanni Verga artista. Quella storia che a lui, negli anni tardi, doveva apparire tanto dolorosa, forse così contraria a ciò che egli avrebbe sperato da se stesso, da dargli il disgusto perfino di parlar di sé, il bisogno di fuggire da sé, la paura di giudicarsi... Proprio la sollecitudine di farla scomparire ce ne denuncia e sottolinea il significato. Se avesse potuto capire ciò che stava esprimendo con un simile atto, Giovanni Verga non avrebbe mai scritto l'articolo con cui ripudia *Una peccatrice* » (p. 218). Ci sarà senz'altro del vero, in questa interpretazione. Ma credo che la ragione vera sia un'altra. Nel 1893 Giannotta aveva ristampato il romanzo, acquistandone i diritti dal Negro di Torino, al quale Verga aveva ceduto gratuitamente il romanzo. E' probabile che il Verga vedesse nell'operazione una delle « tante ladre usure sul più sacro lavoro dell'uomo » (*Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, p. 31) consumate dagli editori ai danni degli autori. « Loro signori — scrive al Barbèra nel 1897 — ci hanno il coltello pel manico, e come non si potrebbe citare un solo nome di autore fortunato che non abbia fatto anche la fortuna dell'editore, a molti altri invece può adattarsi il *sic vos non vobis* » (G. Finocchiaro Chimirri, *Postille a Verga*, Roma, 1977², p. 39). Del resto, in una lettera a Dina Castellazzi di Sordevolo del 7 giugno 1918 mostra di aver accettato di buon grado un compenso — in linea di diritto non dovutogli — per la riduzione cinematografica del romanzo: « *Una peccatrice*, mio primo lavoro giovanile, era già di dominio pubblico, e la Casa Cinematografica che l'ha presa, mi fece dire espressamente che lo sapeva, offrendomi nondimeno quel poco (altro che le 7000 lire che vi danno ad intendere!) di cui vi mandai quel che potevo nelle strettezze che sapete » (G. Verga, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, 1970, p. 448).

l'autore, non lo fanno più segretamente farneticare, col fascino di un loro vivere insieme imitabile e vitando. Anche topograficamente egli riporta il luogo dell'azione in quei suoi paesi (accentrati intorno a Trezza), dove per una sorta di fatalità recidiva i suoi personaggi mancati — umanamente e letterariamente mancati — hanno la loro catarsi (o l'accento esasperato, e perciò risolutivo, del loro dramma). Accetta le indicazioni provenutegli dal suo fallimento. Lì va a fare gli esercizi, per prepararsi i muscoli, riaddestrarsi la mano, costruirsi la capacità di articolazione narrativa, di sceneggiatura, perfino il linguaggio, con cui si propone, proprio attraverso il ciclo dei « Vinti », di prendersi la rivincita: di tornare « con altra voce ormai, con altro vello » alle duchesse, agli onorevoli, all'uomo di lusso, che dovrebbero coronare il ciclo progettato, dargli il lauro di poeta sul « fonte del suo battesimo »: quel battesimo, quell'inizio con cui s'era dato alla letteratura. *I Malavoglia*, *le Rusticane*, *il Gesualdo* sono la sua rassegnazione di uomo che, maturo, abbastanza acclamato, e profondamente scontento, ha ricominciato daccapo, si è rimesso a scrivere. Fa come l'onda, che arretra per raggiungere con la spuma un orlo di terra più in là: quello verso cui si sono precipitate, senza raggiungerlo, le onde di prima.

Non ci arriverà: la fase che doveva essere preparatoria, destinata a fargli riprendere lo slancio, gli frutta i capolavori. Quelli che gli danno la misura che tutto ciò che potrà fare dopo rimarrà al disotto. Infatti, non ci darà più che paralipomeni, finché si sentirà sazio di prolungarsi invano, come fabbricatore di sottoprodotti, per quanto a volte maestrevoli. Questo è il giro di Verga, guardato nel suo più specioso profilo di destino: e ha potuto far pensare a una conversione, quando non si sia riflettuto che si è fermato prima di ricondurlo dove sarebbe voluto arrivare: cioè al punto di inizio, ma posseduto pienamente, in modo che la resistenza della « cosa da dire » si riveli proprio nel momento che lo scrittore la spunta in presa diretta, riesce a fare il conglomerato con la cosa, mostrando una difficoltà acquisita sulla facilità naturale e ingenua (pp. 33-34).

Avremo modo di ritornare su questo appassionato e appassionante racconto critico per mettere a punto un particolare cronologico di un certo rilievo; limitiamoci per ora a vedere se da esso emergano conclusioni critiche sostanzialmente diverse da quelle prospettate dal Momigliano. I due critici tra l'altro sono accomunati dall'esigenza di costruire per il Verga una sorta di compasso critico, in cui l'asta dell'opera scritta è incernierata con l'asta della realtà biografica e psicologica del-

l'autore. Quando un'asta si allontana, l'altra — come dice John Donne in un contesto non poi troppo dissimile — « si inclina e verso lei si protende ». E' peraltro evidente che l'attenzione del Momigliano per i *Lehrjahre* in cui Verga matura il suo destino di scrittore è incomparabilmente più ridotta di quanto non sia nel Debenedetti; il quale di fatto circoscrive il suo discorso al Verga che non c'è ancora, secondo una tendenza che, palese nei quaderni del 1951-52, è ribadita nel saggio *Presagi del Verga* del 1953. Il confronto — inevitabile — col giudizio del Momigliano, « perfetto come diagnosi di gusto e come referto di lettura », si ripete anche nei quaderni del 1952-53 a proposito di *Nedda* (pp. 406-407):

« Nedda è una rappresentazione quasi affatto esteriore... vive ancora sotto l'occhio di Giovanni Verga agrario agiato siciliano del secolo decimonono, ed è più che una persona, un confronto... Qui il Verga è ancora uno scrittore borghese; gli vediamo ancora indosso l'abito di società, sentiamo ancora in lui l'elegante reduce dai salotti. Lo sentiamo in certe mosse, in certi passaggi agili, in certi tagli di frase, in una disinvoltura che non trova più rispondenze nel mondo primitivo in cui egli vorrebbe penetrare. Egli ha cambiato il suo spirito e le sue abitudini mentali. In questo ambiente nudo egli è ancora facondo: il ritratto di Nedda è ancora una *conversazione* sparsa di tratti pittoreschi »¹². Non si potrebbe giudicare più giusto; peccato che un simile giudizio muova da diffidenza, da un gusto di cogliere in fallo il Verga, piuttosto che da una partecipazione allo sviluppo incomparabile, personalissimo dell'artista. E' singolare come il Momigliano possa arrivare a dire che *Nedda* conta solo « come sintomo di un rivolgimento etico del Verga, che, maturandosi doveva trascinare con sé un rivolgimento artistico ». Nel gioco dei bambini quando nascondono l'oggetto, questo è il momento in cui chi « sta sotto » sente dirsi da tutta la comitiva la parola provocatoria: *brucia, brucia*. Il Momigliano è arrivato qui al *brucia*. Nei suoi termini si trattava di andare a vedere il rivolgimento artistico; e lui aveva anche trovato una chiave, della quale poi non si è accorto: controllare la scomparsa della *conversazione*. Ma, per questa via, il Momigliano sarebbe arrivato all'assenso completo col Verga: e lui non se la sentiva di dare questo assenso.

¹² A. Momigliano, *Dante, Manzoni, Verga*, pp. 225-26.

Ma come si verifica e in che cosa consiste la « scomparsa della conversazione »? Il Debenedetti ricorre ad una delle sue più suggestive similitudini. Egli parla di una sorta di eclissi provocata dalla sovrapposizione della sfera costituita dalla falcità di esprimersi dell'artista e della sfera di « un mondo sociale, umano, naturale, quello che l'artista ci fa vedere ». Tale eclissi (ancora parziale) si manifesterebbe con *Nedda* (p. 408):

A partire da *Nedda* è come se cominciasse un'eclissi. E noi vediamo i dischi dei due astri mangiarsi i margini, il contorno la faccia, fino a sovrapporsi completamente, quando l'eclissi è totale. Il momento in cui la sovrapposizione è completa ha, nella storia verghiana, un titolo: *I Malavoglia*. Poi i profili dei due astri cominciano a sciogliersi, staccarsi l'uno dall'altro; la sovrapposizione diventa sempre più parziale: *Rusticane*, *Gesualdo*, *Per le vie* ecc. Sono le tappe della decadenza del Verga: quelle attraverso cui torna a perdersi, con la differenza che gli è rimasta nella mano l'irrimediabile, irrevocabile abitudine di aver mosso quella mano da scrittore di genio. E lui rifà tutti i gesti di prima, con più sapienza ancora, forse; ma quel fenomeno di coincidenze, quella meccanica veramente celeste, per cui è avvenuta la sovrapposizione totale non si ripete più.

Per la verità, un'obiezione si sarebbe potuta muovere in via preliminare: e cioè che la cronologia delle *Rusticane* e in particolare della *Roba* (pubblicata il 26 dicembre 1880) sembra compromettere la scansione dei tempi della progressiva eclissi. Ma il critico l'avrebbe probabilmente respinta con la motivazione che non di tempi cronologici occorre ragionare, ma di tempi artistici. Si potrebbe anche chiedersi, trattandosi di un'eclissi, quale sia il disco luminoso, e quale quello opaco; ma il Debenedetti chiarisce poco appresso la sua immagine. Se è vero che la sovrapposizione descritta si verifica « in qualsiasi opera d'arte raggiunta », per Verga « bisogna parlare di identificazione, di immedesimazione, secondo la definizione formulata con « impressionante intuito » da Pirandello (p. 409):

« E' un mondo — scrive il Pirandello — un povero mondo di bisogni primi, di primi affetti, intimi, originari, nudi, e di nude cose, di semplicità elementare, in preda a una necessità fatale. Egli per il primo ne soffre, ma subito quel lume gli fa riconoscere che

non può essere che così e non c'è via di scampo in altra realtà che potrebbe essere diversa, a guardarla da un altro lato o da sopra, o facendo che il sentimento dei personaggi a volte si rimirasse anche di sfuggita nello specchio di una riflessione estranea cioè dello stesso scrittore, come avviene spesso in Manzoni. No: egli la guarda sempre, sempre, da dentro, con gli occhi dei suoi stessi personaggi, in una immedesimazione continua: e la realtà è quella sola, quale la pongono i sentimenti di quei personaggi, implacabilmente, inesorabilmente quella »¹³.

Le osservazioni sull'adattamento progressivo delle due ottiche, quella degli « altri » (« di quel mondo coltivato, intelligente, che capisce e si interessa » alle vicende degli umili, ma non avverte in essi « affinità di destino ») e l'ottica del « collettivo da cui quelle pagine germinano » (p. 420) dimostrano grande acume, e anche un certo anticonformismo, dal momento che il Debenedetti non esita ad evidenziare in *Vita dei campi* una certa dissociazione che « induce quei tipici slittamenti di tono », « da impiegato mezzamanica che vuol parlar pulito »: è il caso di *Rosso Malpelo* « che prometteva di riescire un fior di birbone »; o, aggiungeremo noi la diagnosi dell'« ammirazione brutta della forza » formulata per Peppa nel finale dell'*Amante di Gramigna*.

3. *Scomparsa ed epifania del narratore. Dallo « scatolino » all'« ideale dell'ostrica ».* Pervenuto alla fine del suo cammino esegetico, il Debenedetti sente l'esigenza di raccordare il giudizio sull'arte del Verga maturo con quella dei romanzi fiorentini (p. 410):

Per un puro gusto di simmetria, potremmo qui notare che, nei romanzi giovanili, di mano in mano che si arriva a *Eros*, avevamo veduto sempre più scomparire l'autore come personaggio mescolato alla società, di cui ci racconta le storie. Adesso succede il contrario: scompare sempre più, di mano in mano, la società a cui l'autore si rivolge per raccontare le sue nuove storie. Situazione difficilissima per un artista: il quale, mentre lotta contro

¹³ L. Pirandello, *Giovanni Verga*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, I, Roma, 1934, p. 33.

gli ostacoli, le durezza interne e opposizioni e inerzie della materia, perde nello stesso tempo il senso di una reazione, di un rimbalzo, di una eco dall'esterno, contro cui si misuri attimo per attimo la consistenza di ciò che egli dice: e ha l'impressione, vertiginosa, di diventare *vox clamantis in deserto*.

La progressiva perdita di importanza della figura del narratore era già stata affermata nelle ultime pagine dei quaderni del 1951-52 (p. 229):

Anche *Tigre reale*, come *Eva*, è un romanzo, in parte, riferito da un romanziere-personaggio confidente che dice «io». Ma è interessante vedere come questo romanziere, in confronto con quello che figurava in *Eva*, si attutisca, perda di importanza, si riduca a puro personaggio di comodo, compaia solo a intermittenze, quando serve; prima di scomparire del tutto, come succederà in *Eros*.

Ma non sarà invece possibile attribuire la progressiva scomparsa del narratore ad un processo di automimetizzazione (non di immedesimazione) sempre più perfezionato? D'altra parte, sembra difficile attribuire ad altri che allo stesso autore certe dichiarazioni, come il celebre passo di *Eros* «Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio»: e su questo sono in molti ad essere d'accordo. Par certo legittimo istituire un paragone tra il suicidio di Werther e quello del marchese Alberti, per dire che l'autore ha inteso così «uccidere una parte di sé, che ormai gli riusciva intollerabile, che gli precludeva la libertà dell'ulteriore espansione artistica»¹⁴. Ma non erano poi in definitiva forme di suicidio anche il ritorno a Catania di Pietro Brusio, la fine per consunzione di Enrico Lanti, l'impazzimento e la morte («per autopunizione»: Debenedetti, p. 155), l'«annichilimento» accettato da Giorgio La Ferlita? E del resto le pagine più felici e più nuove del Debenedetti sono quelle che

¹⁴ Così R. Cantini nella sua *Introduzione* a *Eros*, Milano, 1976, p. 20; e cfr. Debenedetti, p. 185: «Ci sono romanziere che portano a fondo, sulla pagina, un'avventura, per guarirsene: esempio classico, il Goethe del *Werther*. E il Verga, consumando la storia d'amore fino alla sconfitta di Enrico Lanti, potrebbe avere più o meno consapevolmente tentato questo rimedio».

dimostrano il valore per dir così apotropaico, di scongiuro, di esorcizzazione di quelle vicende di fallimento umano, attraverso un'anamnesi precisa, circostanziata e acutissima della psicologia del giovane Verga, compilata sulla scorta dei romanzi patriottici e fiorentini, e anche dell'epistolario, sfruttato con sovrana abilità. Richiameremo almeno la « coscienza senza intelligenza » verificata in *Una peccatrice*, che delinea « in una massiccia, convulsa, inconsapevole allegoria proprio quel destino di Verga » (p. 34), fungendo da « favola preventiva » e da « autobiografia presagita » (p. 36); o la definizione del romanziere che « traccia con ciascun personaggio una figura di destino » (p. 54), i cui contorni ed eventi non possono essere nitidamente distinti dagli altri uomini; definizione poi precisata, parlando della *Capinera*, con quella distinzione tra romanzo e racconto che resta tra le intuizioni più feconde del libro (pp. 97-114). E proprio nelle pagine dedicate alla *Capinera* si delinea l'originalità di un metodo critico che fa diventare pietra angolare la pietra scartata dagli altri costruttori: come quando appende al medesimo attaccapanni la vestina color caffè vagheggiata dalla *Capinera* e il vestito che il Verga fa rimodernare al sarto fiorentino di poche pretese (pp. 152-53); o come quando propone « l'identificazione sottile, profonda, difficile a dimostrarsi, impossibile a disconoscersi, tra Verga e la *Capinera* » (p. 153), accomunati dal doppio bisogno di autoaffermazione e di protezione: che nella *Capinera* si manifesta nel desiderio degli spazi aperti, di « correre per i campi » (claustrofobia) (p. 113) e nel timore di perdersi in essi (agorafobia), e quindi nel desiderio di spazi circoscritti (la cameretta-« scatolino »; la casa ove la sera « il babbo chiude le porte »; il « circoscriversi in un piccolo spazio » del cuore appagato in semplici affetti; la casa del castaldo); e, ove tale appagamento fosse stato interdetto, il convento, che avrebbe assicurato « se non la pace, almeno la calma del cuore » (p. 154):

Quello che avevamo visto nell'arco narrativo su cui poggia il romanzo la *Peccatrice*, si ripete qui nell'arco dell'ispirazione vergiana: tentativo di sfuggire verso lo splendore e la felicità della vita, verso l'affermazione di una personalità dotata per i campi di lotta più aperti, ricaduta in una rinuncia soffocante come una

clausura subita senza vocazione, imposta da una specie di condanna iscritta nell'individuo. Nella *Capinera* si disegna come l'antitesi tra libertà e chiostro: tentazione di libertà, a cui non è consentito di scegliere la libertà. Nei romanzi successivi: *Eva*, *Tigre reale*, *Eros* ridiventerà, come era stata già nella *Peccatrice* — vera vicenda-presagio — più esplicita: antitesi tra il gran mondo con tutte le sue possibilità e promesse e, viceversa, l'ineluttabile ritorno nell'isola. Gli eroi di quei tre romanzi, dopo aver corso infaustamente le loro avventure di amori adorni e squisiti di ambienti raffinati e ricchi, dopo di aver tentato di mettersi alla pari con quanto di più lusinghevole potesse offrire la civiltà intellettuale e sentimentale di un'Europa sempre ancora guardata attraverso un binocolo di provincia, riapprodano in Sicilia, per finirvi, morti o sconfitti (pp. 155-156).

Si potrebbe aggiungere che l'inclinazione all'agorafobia si manifesta anche nei momenti di trasgressione, consumata o desiderata. Si veda la descrizione della stanza da letto di Eva (« la camera era piccola, ed imbottita di seta bianca come un elegante scatolino »)¹⁵, o della carrozza della contessa Armandi

¹⁵ I termini dell'accostamento sono proposti con la consueta finezza dal Debenedetti, pp. 215-16: « Questa camera, descritta con occhi da collegiale, le cortine del letto che parevano « i vapori di un sogno d'amore », è però subito, affettuosamente, fiduciosamente definita uno scatolino. E' la parola che la Capinera usava per il suo bugigattolo in villa, nei giorni in cui vi si sentiva felice. Troviamo, dunque, la conferma di uno dei temi che già eravamo riusciti a isolare nel Verga: quel bisogno di intimità chiusa, tutrice, riparatrice. Il motivo che sbrigativamente avevamo chiamato dell'agorafobia. Per la Capinera lo scatolino era il rifugio, il nido rassicurante che le calmava il palpito di soverchia felicità datole dal mondo aperto; le tentazioni di evasione, e dunque di peccato. Anche per Enrico questo scatolino è il mondo di lusso concentrato in un asilo che gli calma l'agorafobia, il timore di smarrirsi, di compromettersi. Questo lo aiuta a ingannare la propria malafede, o bisogno di credulità, nel momento in cui, uomo nato per le passioni intere, esclusive, accetta un amore dimezzato: lui che, per temperamento, si sentirebbe in diritto di pretendere tutta la vita di Eva, si impegna a contentarsi soltanto della sincerità di Eva. La sincerità, specie nel momento iniziale e roseo dell'amore, può sembrare che basti, perchè è l'essenziale. In realtà l'amore, per definizione, pretende tutto ».

(« un sottile velo di polvere avvolgeva il legno elegante, imbotito di seta come un elegante scatolino »¹⁶. E non è improbabile che anche l'ideale dell'« ostrica » degli abitanti di Trezza, additato all'ammirazione dell'elegante signora di *Fantasticheria* con un andamento linguistico non dissimile da quello rilevabile nella riflessione della Capinera sulla capanna del castaldo, denunci ancora qualche lieve traccia della paura del gran mondo

¹⁶ G. Verga, *Eros*, Milano, 1976, p. 61. Non mi pare che Debenedetti registri anche questa concordanza. Del resto, la lettura di *Eros* non risulta condotta con attenzione pari a quella riservata alla *Capinera* o a *Eva*. Eppure il romanzo offre non pochi spunti da mettere a frutto proprio utilizzando le chiavi di lettura elaborate dal Debenedetti. Varrebbe la pena soffermarsi ad esempio sulla ricerca dell'identità del protagonista, adolescente sessualmente ambiguo (*Eros*, p. 32), fiaccato nelle sue sicurezze e nel suo equilibrio allorché gli viene meno il pur labile sostegno della figura paterna (*Eros*, p. 168). La storia del testo di *Eros* serve tra l'altro a smontare uno degli argomenti addotti dal Debenedetti per interpretare il senso della protesta a proposito della ristampa di *Una peccatrice*: protesta derivata più dalle motivazioni psicologiche, inconscie già richiamate, che da una accurata taratura tonale di carattere linguistico, che comportò anche la rielaborazione di alcuni dialoghi. Presentiamo qui di seguito due esempi come anticipo di uno scrutinio sistematico già concluso, che verrà pubblicato in altra sede:

Brigola 1875, pp. 360-61

Ella si fermò, gli lanciò uno sguardo, scosse i capelli ancora profumati dal bagno con un brusco movimento del capo, e con intonazione singolare:

- Davvero? dunque verrete?
- Ma sì.
- Non avete paura?
- Paura di che?
- E vostra moglie non è gelosa di me? diss'ella senza rispondere, bizzarra nel discorso com'era nell'indole.
- No, ch'io sappia.
- Proprio? Non vi strappa gli occhi? non vi molesta? E' singolare!
- Proprio nulla di tutto ciò.
- E se avessi l'intenzione di render gelosa vostra moglie?
- Avete troppo spirito...
- In che senso? — E' vero — grazie. — Verrete dunque ad incontrarmi alle quattro ai Cavalleggeri — Ma se lo fossi io?
- Cosa?
- Gelosa — che fareste?
- Farei di tutto perchè non lo foste...
- Più?
- ...Più.
- Arrivederci!

Mondadori 1976, pp. 186-87

Ella si fermò, gli lanciò uno sguardo, scosse i capelli ancora profumati dal bagno con un brusco movimento del capo, e con intonazione singolare:

- « Davvero? Dunque verrete? »
- « Ma sì. »
- « Non avete paura? »
- « Paura di che? »
- « Ma... che so io?... »
- E lo fissò in viso ridendo stranamente.
- « Proprio? Non temete che... la fatalità... E' singolare! »
- « Ah... Venite dunque ad incontrarmi alle quattro ai Cavalleggeri. »
- Egli s'inchinò senza rispondere.
- « Proprio? Verrete? »
- « Certo. »
- « E' che temevo... Scusate: non ce l'avete più con me? »
- « Non ce l'ho avuta mai. »
- « Mai? »
- « Mai. »
- « Arrivederci dunque. »

(« Voi non ci tornereste davvero; e nemmeno io »: ma proprio davvero?).

4. *La buca del suggeritore*. Ma, almeno per conto nostro, non vorremmo avventurarci fuori.

Usciamo dal romanzo, per interpretare gli stati d'animo, le posizioni, come travaglio morale nell'ispirazione del Verga, artista in divenire. Si direbbe che, attraverso queste figure e vicende, egli consumi proprio la sua sete di assoluto, il suo impegno con l'ideale. Gli si viene chiarendo, attraverso l'ineluttabilità della rappre-

Brigola 1875, pp. 380-81

Come accade qualche volta, a furia di cercar di stordire la preoccupazione comune col divagare sugli argomenti più disparati, il discorso era sdruciolato appunto sul terreno scottante della cronaca galante, e parlavasi di un duello famoso nel quale un marito aveva avuto torto, duello che allora faceva le spese della conversazione in tutti i ritrovi della città. Adele era sulle spine; lo stesso Gemmati capiva d'aver fatto una corbelleria; ma Alberto non davasene per inteso.

— E tu? domandò poco dopo a Gemmati; non pensi di prender moglie anche tu?

— Almeno sino adesso...

— Temi d'aver torto in duello?

— No, perchè non ho fede in coteste riparazioni, e non mi batterei.

— Hai ragione, disse Alberto serio serio, dopo un istante di riflessione. Alla fin fine, se l'onore non ha un fondamento naturale, è una convenzione sociale anche esso... una cosa falsa... perchè battersi?

— Ne sei convinto? gli domandò Gemmati, ironico a sua volta.

— Perfettamente, rispose Alberti con calma.

Mondadori 1976, p. 195-96

Come accade qualche volta, a furia di cercar di stordire la preoccupazione comune col divagare sugli argomenti più disparati, il discorso era sdruciolato sul terreno scottante della cronaca galante, e parlavasi di un duello famoso nel quale un marito aveva avuto la peggio: duello che allora faceva le spese della conversazione in tutti i ritrovi della città.

« Ah » disse Alberto alzando le spalle. « Il giudizio di Dio »

Adele lo guardò in viso. Gemmati aggiunse ridendo:

« Sei tu che parli così? »

« Perchè no? » rispose Alberto serio serio, dopo un istante di riflessione. « Alla fine, se l'onore non ha un fondamento naturale, è una convenzione sociale anch'esso... una cosa falsa... »

« Ne sei convinto? » gli domandò Gemmati, ironico a sua volta.

« Perfettamente » rispose Alberti con calma.

Detto questo, è peraltro da ricordare che proprio dal punto di vista testuale il Debenedetti ha il merito di aver richiamato, a proposito di *Eva*, una caratteristica tipografica che riveste un evidente significato critico, e che non sempre viene rispettata nelle moderne edizioni del romanzo. Con *Eva*, scrive il critico, Verga: « Ha già trovato il suo respiro: a brevi e concisi e intensi capitoletti, vere e proprie strofe o lasse narrative, che gli permettono di procedere per episodi essenziali, tutti midollo. Nel loro succedersi, ciascuna di queste porta il suo contributo, aggiunge una cosa importante, fa andare avanti il romanzo. Gli stacchi netti lo costringono a circoscrivere ogni episodio, a risolverlo senza sbavature in quella misura asciutta, intensa e succinta del bozzetto, che per lui è la più favorevole e veramente congeniale. Gli spazi bianchi tra l'una e l'altra strofe assorbono, quasi sostituiscono quel tempo amorfo, di pura maturazione, o di pausa, senza eventi nuovi o significativi, dei quali pure il romanziere è tenuto a dar conto, perché

sentazione, che tra la sua sete di assoluto e il mondo concreto che dovrebbe appagargliela l'antitesi è senza rimedio. La sete di assoluto si raffigura in una intemperante, fanatica, contraddittoria febbre di autodistruzione, in una impossibilità di capire il vero: è il dramma che porta Enrico alla rovina. D'altra parte, quel mondo che pareva la meta, l'oggetto magnifico da afferrare, si inaridisce, si accartoccia, al contatto di quella febbre. E' qualcosa, di cui ci si domanda se valga la pena. Dall'altra è pronto a risorgere, di nuovo tentatore, se ci si distacca da lui. Queste sono le vertigini di Giovanni Verga divenute romanzo. E' certo che gli ideali da cui è partito sono ideali sbagliati, che lo porteranno all'aridità. Eppure sente di non poter evitare quel destino di fallimento: che la sua opera deve patirlo fino in fondo (p. 217).

Debenedetti par quasi pretendere che Verga tracci per sé, come per i suoi protagonisti, una « figura di destino ». Si ha talora l'impressione che inventi « le piste di romanzieri in termini tali, che la *Recherche* o la *Coscienza di Zeno* ci sembrano calchi geniali e confusi di quelle tracce costruite a posteriori ». E se questo è stato affermato per romanzi universalmente stimati come grandi capolavori, ciò vale a maggior ragione anche per i romanzi fiorentini.

La ricerca dell'identità di Enrico Lanti, o della Capinera, è descritta, ma in certo modo anche pilotata dal critico, che chiama a testimoniare i personaggi formulando delle domande che implicano una determinata risposta. Potremmo anche dire che Debenedetti trasforma questi personaggi in *dramatis personae*, comportandosi nei loro confronti come un suggeritore-demiurgo, che celato nella luce verde della sua buca anticipa le battute con

un romanzo è anche una durata, un'estensione nel tempo, e nessun romanziero può esimersi dal rendersene conto, sotto pena di inverosimiglianza, di innaturalità, o addirittura di lasciarci sospettare che, nel frattempo, i suoi personaggi gli siano sfuggiti, abbiano compiuto atti o gesti che ne smentirebbero la coerenza ».

voce che a tratti risulta più limpida di quella degli stessi attori¹⁷.

5. *Giona o Qohélet?* « In fondo il lettore Debenedetti — scrive il Mattesini — opera sul romanzo come su un organismo vivo, interviene su di esso con avveduta e tangenziale sperimentazione. I principi e i risultati del suo mestiere di critico, di storico, di fenomenologo della cultura, sono rivolti a decifrare un destino umano attraverso i segni dell'arte con una visione globale del mondo »¹⁸. Lo stesso Mattesini puntualizza in termini del tutto convincenti la « nozione di destino » con cui Debenedetti interpreta il romanzo, sempre teso « alla ricerca di chi siamo e dove andiamo »¹⁹. La critica di Debenedetti si configura così in una sorta di umanesimo laico, certo disposto a « ricettività bibliche », ma che della Bibbia promuove soprattutto alcuni episodi, come la lotta di Giacobbe con l'angelo²⁰, o le peripezie di Giona nel ventre della balena (pp. 407-408), che assurgono a simbolo di un'umanità che acquista coscienza di un suo destino di grandezza; mentre Verga, attraverso la negazione di qualsiasi svolgimento progressivo nella storia dell'uomo, sembra attingere alla suprema disillusione di Qohélet, che proclama che l'uomo « così com'è venuto se ne andrà / Del suo sforzo nella sua mano / non porterà via niente » (5.15).

¹⁷ L'immagine è mutuata dallo stesso Debenedetti (pp. 109-110).

¹⁸ F. Mattesini, *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti*, Milano, 1969, pp. 180-81.

¹⁹ F. Mattesini, op. cit., p. 180.

²⁰ F. Mattesini, op. cit., p. 179, nota 6.

« I morti non hanno bisogno di nulla », come dice in *Fantasticherie* il ragazzo dell'ostessa ²¹.

²¹ Le due Bibbie in volgare (Napoli 1872; Londra, senza data) conservate tra i libri del Verga (G. Garra Agosta, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, 1977, p. 28), autorizzano la prosecuzione del discorso, che può andar oltre la constatazione di ritmi biblici altra volta messi in evidenza nella prosa del Verga (G.P. Marchi, *Concordanze verghiane*, Verona, 1970, pp. 171-73). Verga, per adottare una formula che Guido Ceronetti (*Qohélet o l'Ecclesiaste*, Torino, 1970, p. 92) usa a proposito di Guicciardini, è scrittore «meravigliosamente qohéletico», anche nell'intenso respiro di taluni «versetti» di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, e nell'ispirazione complessiva del *Gesualdo*. L'andamento paremiologico-sapientziale è spesso evidente: «Ma ora gli occhi se li mangiano i cani...»; «Ma se non fosse mai nato sarebbe stato meglio» («Bonum erat ei, si non esset natus», *Mc* 14, 21); Come Qohélet, Malpelo «sa» che «dei figli d'uomo la sorte / e delle bestie la sorte / sono una identica sorte» (3.19), e nega che ci sia un «lassù» dove «vanno a stare i morti che sono stati buoni»: anche Qohélet si chiede: «Chi sa se va in su / il respiro dell'uomo / Chi sa se cade in giù / l'anima della bestia / nella terra» (3. 21). Il mondo continua la sua vicenda, ma per i morti non c'è più nulla: «così tornano il bel sole e le dolci mattine anche per gli occhi che hanno pianto..., e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e son chiusi dalla morte» (*I Malavoglia*, cap. VII): l'uomo «nell'ombra se ne va / E il suo nome sarà / avviluppato di ombra / senza vedere il sole / senza sentire» (6.4-5); «così com'è venuto se ne andrà / del suo sforzo nella sua mano / non porterà via niente / E' anche questo un male spietato» (5.14-15): «una ingiustizia di Dio», l'aveva definita Mazzarò. E il versetto 10 dello stesso capo di Qohélet potrebbe fungere da epigrafe per il *Gesualdo*: «Più roba c'è / più a mangiarla si è / E al suo padrone che cosa resta / goderla con gli occhi appena». Si potrebbe forse accostare la visione del mondo di Verga al materialismo adialettico di Epicuro e di Lucrezio; e un accostamento al poeta latino avevo proposto già in *Concordanze verghiane*, p. 35. Ritengo comunque che sarebbe proficuo ricordare il discorso su Verga con la discussione sul materialismo di Epicuro e di Lucrezio, sulla base di J. Fallot, *Il piacere e la morte nella filosofia di Epicuro*, presentazione di S. Timpanaro, Torino, 1977 e di G. Sasso, *Il progresso e la morte. Saggi su Lucrezio*, Bologna, 1979, pp. 276-77. Mi è stato utile per accostarmi a questa tematica il saggio di E. Bertoli, *Tempora rerum. Modalità del progresso umano in Lucrezio*, Verona, 1980.

RITA VERDIRAME

LE DUE REDAZIONI DI *TIGRE REALE*

Nell'itinerario narrativo di Verga *Tigre reale* si colloca dopo la pubblicazione di *Eva* (Milano, Treves, 1873) ed è l'immediato antecedente del bozzetto siciliano *Nedda* (1874).

La stesura del romanzo risale infatti al 1873 e la sua pubblicazione, per i tipi di Brigola (Milano), al 1875; anno in cui Verga dà alle stampe anche *Eros* (Milano, Brigola). Con *Eros* e con *Tigre reale* si conclude la parabola « fiorentina » del romanziere.

Del romanzo a noi sono giunte due redazioni autografe ed una copia dovuta alla mano di Dina di Sordevolo: tre manoscritti, dunque, che indicheremo rispettivamente con A (autografo della 1ª stesura), A1 (manoscritto Sordevolo), B (autografo della 2ª stesura); con S indichiamo il testo pubblicato¹.

¹ Per il testo a stampa di *Tigre reale* facciamo riferimento al volume G. Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera. Eva, Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1952. Avvertiamo però che questa edizione presenta alcune divergenze col testo della prima edizione del romanzo (1875), riproducendo la seconda edizione del 1878. Diamo qui qualche esempio degli esiti della collazione di B con S (1875) e con S (1878-1952):

B
dei profili consunti dalle febbri e dalle passioni che egli conosceva e che gli era sembrato di vedere mentre Rendona parlava (103)

S (1875)
dei profili che egli conosceva, consunti dalle febbri e dalle passioni, e che gli era sembrato di rivedere mentre Rendona parlava (106)

S (1878-1952)
dei profili che egli conosceva, consunti dalle febbri e dalle passioni, e gli si erano disegnati implacabilmente dinanzi agli occhi, mentre Rendone parlava (328)

Sembrava che quegli occhi ardenti fossero rivolti verso di noi con una tenacità che dava una certa inquietudine (115)

Quegli occhi ardenti stavano rivolti verso di noi con una tenacità che arrecava una inesplicabile inquietudine (121)

Quegli occhi ardenti stavano rivolti verso di noi con una tenacità singolare (334)

Il problema che ci si è posto inizialmente è stato quello di ordinare le redazioni cronologicamente².

Il primo manoscritto, « autografo », porta nel primo foglio, intestato « Senato del Regno », le seguenti indicazioni, sempre di mano dell'autore: il titolo, *Tigre reale*, e poi, « altra versione » e « manoscritto originario ». Sono 391 pagine numerate, alcune delle quali vergate dalla minutissima grafia dello scrittore sia sul *verso* che sul *recto*, ma anche le pagine non utilizzate sono numerate; vistosissime le correzioni. Di questa stesura Verga aveva programmato la pubblicazione, come dimostra la nota posta in calce all'ultima pagina del manoscritto, dopo la parola « fine », in cui l'autore calcola il numero delle righe ed il costo di ciascuna pagina per la stampa.

Questa prima stesura costituisce l'antigrafo di A1. La trascrizione molto chiara ed attenta di Dina di Sordevolo prende 279 pagine scritte solo sul *verso* e presenta delle correzioni e

occhioni divoranti e accerchiati di livido (117)

occhioni divoranti e accerchiati di un solco bruno (123)

occhioni divoranti e accerchiati di un solco livido (335)

agitava di tanto in tanto i braccini come volesse aiutarsi (136)

agitava di tanto in tanto le piccole braccia come volesse aiutarsi (149)

agitava di tanto in tanto le piccole braccia in cerca di aiuto (345)

arrivò anche lei tutta in sudore ed in lagrime (139)

arrivò anche lei tutta in sudore ed in lagrime (152)

arrivò anche lei tutta scalmanata (347)

portava così immacolatamente il suo nome (156)

portava così immacolatamente il suo nome (175)

portava così immacolatamente il nome suo (357)

l'immagine agitata e fatale di quella moribonda (156)

L'immagine agitata e agitante di quell'altra donna tanto diversa (178)

l'immagine fosca e fatale di quella moribonda (357)

Appare evidente come Verga proceda per successive approssimazioni e tra non poche incertezze, che mostrano il carattere di ricerca e sperimentazione, di queste pagine « fiorentine », che si evidenziano come testo in *fieri*.

² Non ci addentriamo qui in problemi di datazione; tuttavia ci sembra indispensabile sottolineare che senza dubbio Verga riprese ed ordinò i manoscritti di *Tigre reale* in un periodo successivo alla loro stesura. Lo provano e la prima pagina di ciascuna delle due redazioni, che essendo costituita da un foglio intestato « Senato del Regno », rimanda ad epoca molto posteriore alla redazione del romanzo (lo scrittore venne nominato senatore del Regno il 3 ottobre 1920); e la mano della copista, che è quella contessa Dina Castellazzi di Sordevolo, con cui Verga iniziò una relazione amorosa nel 1889.

delle aggiunte — di scarso interesse, però — di pugno del Verga, il quale ha evidentemente controllato e confrontato puntualmente la copia della amanuense con la propria; così sta infatti a dimostrare l'indicazione in *A1* delle pagine corrispondenti di *A*, indicazione fatta dallo stesso Verga. Sia l'antigrafo che *A1* non sono suddivisi in capitoli.

Il secondo autografo è di 179 pagine, ma qui Verga ha numerato solo le pagine realmente scritte. Non c'è dunque uno scarto così notevole come parrebbe a prima vista nella dimensione delle due stesure. Nel primo foglio, intestato « Senato del Regno », si legge: « *Tigre reale*. - manoscritto completo ». Il testo è qui suddiviso in capitoli, tuttavia l'autore sbaglia nell'indicazione del capitolo VIII, corregge questo errore successivamente (al capitolo XII), cosicché *B* si conclude come il testo a stampa, col capitolo XVIII.

Il manoscritto è completo, manca soltanto una pagina, la 68 bis, a cui Verga rimanda esplicitamente in una postilla a pagina 68.

B presenta notevoli somiglianze coll'edizione a stampa, e tuttavia le varianti che abbiamo avuto modo di registrare sono di tale entità, e per quantità e per significato, da indurci ad ipotizzare l'esistenza di un'altra redazione ancora, a noi non pervenuta, almeno allo stato attuale delle nostre ricerche, quella che sarebbe poi andata alla stampa.

Sia *A* che *B* presentano pagine intricatissime, una scrittura fisica a più livelli, una molteplicità di interventi individuabili attraverso elementi esterni come le cassature di interi brani ed il ricorso a segni convenzionali.

Noi prenderemo le mosse dalla registrazione e dall'analisi delle varianti tra *B* e l'edizione a stampa, trascurando per il momento la prima stesura del romanzo, perché con quest'ultima ci troviamo di fronte ad un'opera completamente diversa da quella data alle stampe. E infatti la collazione tra *A* ed *S* ha presentato problemi molto più complessi e comunque di ordine non esclusivamente filologico ma, piuttosto, attinenti l'organizzazione della materia narrativa e la diversa posizione e funzione del personaggio-narratore.

Dalla collazione di *B* con *S* sono scaturite, innanzi tutto,

alcune varianti vistose ma poco o nulla influenti a livello di significato e a livello di forma del significato. Esse servono soltanto a testimoniare il metodo di lavoro di Verga, il quale va precisando le caratteristiche fisiche, l'onomastica, le gradazioni del sentimento, le sfumature del carattere, lo stesso impianto strutturale dell'opera, mano a mano che procede nella narrazione, per successivi passaggi correttori. Per esempio la viscontessa de Rancy del testo, è nel manoscritto la viscontessa d'Aureilly; e neppure l'immagine fisica della protagonista, della contessa Nata, è sin dall'inizio ben definita se essa è bruna per buona metà del manoscritto e solo a pagina 103 diviene bionda come nel testo a stampa. Qualche distrazione è nell'indicazione delle date: in *B* Giorgio riceve un biglietto d'invito dalla viscontessa per sabato e, immediatamente dopo, Verga descrive queste riunioni esordendo: « I giovedì della viscontessa d'Aureilly erano affollatissimi » (p. 25). L'errore scompare nel testo a stampa.

Anche per quanto riguarda l'uso dei pronomi personali e della persona dei verbi si nota qualche indecisione: il più delle volte nel manoscritto si preferisce la seconda persona plurale; il più amichevole ed intimo « Voi » è sostituito dal distaccato e formale « Lei », in *S* (*Non vi sembra - Non le sembra; Sapete - Sa;* etc.).

L'aspetto di questi manoscritti verghiani è assai stimolante, in quanto essi testimoniano un attentissimo e implacabile lavoro correttorio, che investe in primo luogo il tessuto linguistico e stilistico del romanzo.

Le varianti grafiche riconducono per lo più ad una volontà di nobilitazione del testo, perseguita attraverso l'assunzione di forme ora di stretta osservanza del dettato purista della Crusca, che imponeva l'uso della *i*-prostetica davanti ai gruppi consonantici con *s*, dopo la preposizione *in*: (*in spirito - in ispirito*); ora atte al conseguimento d'una patina arcaica (*aveva, avevano, doveva, dovevano, solea, solevano - avea, aveano, dovea, doveano, solea, soleano*); o toscaneggianti, ed è il caso di *la-crime-lagrima*.

Viceversa, per *fisi-fissi*: nel manoscritto è quasi sempre

preferita la forma scempia più ricercata, nel testo la forma comune ed usuale.

Comunque le incertezze e le oscillazioni nella resa grafica sono così frequenti e numerose che non ci sembra opportuno insistervi ulteriormente, o tantomeno affermare la preferenza dell'autore per l'una o l'altra forma. E la stessa osservazione può farsi a proposito dell'enclisi verbale, di indubbia valenza musicale (*si imbrogliava-imbrogliavasi*; ma non mancano esempi contrari).

Per quanto riguarda le varianti lessicali si riscontra nella stampa la lezione più colta e molti lessemi sono sostituiti da sinonimi di grado superiore più mediamente letterario (*sembravano - parevano; di botto - bruscamente; stirato - disteso; di fretta - in furia; lampada - lucerna; si mischiava pochissimo - era arrendevolissimo; senza fiatare - zitta zitta; senza fanfaronate - coll'accento della verità*).

Vengono del tutto espunte frasi e notazioni di sapore popolaresco:

avea pubblicato un volume di versi che avevano fatto impallidire d'invidia più di un poetucolo allora in voga, e aveano messo un' aureola 'precoce sui suoi capelli biondi (B, 5)

avea pubblicato un volume di versi che posarono un'aureola precoce sui suoi capelli biondi (S, 286)

La carrozza li aspettava [...], coi postiglioni gallonati a nuovo coi quattrini della dote, in mezzo ad una folla di contadini estatici (B, 10)

La carrozza li aspettava [...]; coi postiglioni gallonati a nuovo, in mezzo ad una folla di contadini estatici (S, 288)

Non manca però qualche assestamento stilistico di segno opposto, di normalizzazione linguistica (*sortiva-usciva; gocciolagrine; porse-stese; motto-parola*).

Anche l'aggettivazione tende spesso a modi più arditamente letterari, ora l'autore preferendo la lezione di culta squisitezza alla banale e quotidiana:

Le pareva di vedere il suo povero cugino che era piuttosto magrino (B, 154)

le pareva di vedere il suo povero cugino ch'era piuttosto delicato (S, 356)

l'immagine agitata e fatale di quella moribonda (B, 156)

l'immagine fosca e fatale di quella moribonda (S, 357)

ora spostando l'accento dal sostantivo all'attributo:

quella febbre (B, 140)

quell'orribile febbre (S, 348)

ora perseguendo finalità euritmiche con l'inversione nella disposizione del possessivo:

la donna che portava così immacolatamente il suo nome (B, 156)

la donna che portava così immacolatamente il nome suo (S, 357)

ora con la gradazione del procedimento ternario:

quella grazia così riservata e così schietta (B, 157)

quella grazia così schietta, così ingenua e riservata (S, 357)

quello spettro sorgeva ad ogni tratto dall'ombra, all'improvviso, minaccioso ed amaro (B, 171)

il suo spettro sorgeva ad ogni tratto dall'ombra, inaspettato, minaccioso e severo (S, 366)

L'esame delle varianti aggettivali permette altri importanti rilievi. Per prima cosa si deve sottolineare l'eliminazione di molti possessivi, che Verga sentiva pleonastici, di numerosi qualificativi ripetuti, per distrazione, a breve distanza, che vengono o del tutto soppressi o sostituiti:

Quell'altra, con tutte le energie virili del capriccio impetuoso [...] con tutte le veemenze, tutte le energie, tutti i dispotismi virili (B, 21)

Quell'altra con tutti gli impeti bruschi e violenti della passione inferma [...] con tutte le veemenze, tutte le energie, tutti i dispotismi virili (S, 292)

e degli attributi ridondanti, come avviene in questa descrizione di Nata:

era tutta vestita di trine e di raso bianco, senza un gioiello [...], e attraverso il traforo del merletto si vedevano gli omeri aguzzi, il petto incavato, le braccia scarne in

era tutta vestita di trine e di raso bianco, senza un gioiello [...], e attraverso la trasparenza del merletto si vedevano gli omeri scarni, il petto incavato, le braccia su

cui i guanti si increspavano; sotto la polvere di riso s'indovinava il pallore spaventoso, ma nondimeno quel viso consunto, quelle labbra bianche e smorte, quell'occhio arso di febbre avevano un fascino irresistibile (B, 116)

cui i guanti s'increspavano; sotto la polvere di riso s'indovinava il pallore cadaverico; ma nondimeno quel viso consunto, quelle labbra smorte, quell'occhio arso dalla febbre avevano un fascino irresistibile (S, 334)

Dell'aggettivo, lo scrittore evita di fare un semplice *epithetus ornans*, accentuandone la potenzialità euristica, come nell'esempio seguente in cui la condizione dell'inferma viene connotata con un unico attributo, a cui è però aggiunto quell'« insolito », proclamazione del fabuloso che affiora frequentemente in riferimento a Nata (*insolito, misterioso, imprevedibile, imprevisto* sono alcuni degli aggettivi che più frequentemente ne accompagnano la descrizione e che ne accrescono l'aura di misteriosa inafferrabilità):

ha qualcosa di malato e di febbrile (B, 29)

ha qualche cosa di insolito e di infermiccio (S, 295).

L'attenzione al riferimento realistico si evidenzia, nella descrizione di Giorgio, oltre che coll'indicazione della « distinzione » del giovane, che è naturalmente connessa al censo in quel mondo di aristocratici, diplomatici ed alto-borghesi, anche con la precisazione dell'aspetto fisico:

distinto e di buonissima famiglia (B, 80)

bello e distinto (S, 318)

Nella presentazione di Erminia, la variante introduce un ulteriore elemento di arricchimento etico del personaggio:

umile e modesta (B, 176)

nobile e modesta (S, 369)

Più oltre, ancora Nata viene descritta in B con due qualificativi, di cui l'uno attinente la sfera psicologica e l'altro quella fisica, mentre in S entrambi gli attributi illuminano la stanchezza spirituale della donna:

era la medesima figura triste e consunta (B, 117)

era la medesima figura estenuata e triste (S, 335)

Più aderente al personaggio della signora Ruscaglia, la suocera di Giorgio, che Verga ci presenta sempre affaccendata, un po' invadente, pettegola, confusionaria, è la lezione di S:

arrivò anche lei tutta in sudore ed in lagrime (B, 139) arrivò anche lei tutta scalmanata (S, 347)

Intervenendo sull'aggettivo Verga si propone di eliminare incongruenze psicologiche, come nell'esempio seguente, dove è sostituito un termine connotante una certa ipocrisia, che mal si addice alla violenza delle passioni che la contessa suscitava:

quella grande passione umana [...] le turbinava ai piedi [...] nelle visite in frasi galanti e in occhiate melodrammatiche (B, 19) quella grande passione umana [...] le turbinava ai piedi [...] nelle visite in frasi galanti e in occhiate sentimentali (S, 292)

incongruenze semantiche (qui tra il diminutivo e l'elativo cui s'accompagna):

Giorgio, ancora un po' sbalordito rispose (B, 26) Giorgio, ancora un po' sorpreso, rispose (S, 294)

e approssimazioni; e infatti vengono eliminati o sostituiti i qualificativi più comuni, quasi desementizzati dall'uso comunicativo o letterario (*ebbro - quasi fuori di sè; sbalordito - assorto; tutta tremante - tremando convulsivamente; una grande agitazione - una insolita agitazione; un cordiale violento - un cordiale efficacissimo; ingenui castelli in aria - castelli in aria; un pensiero improvviso - un pensiero dispotico; si sentiva sola - si sentiva derelitta*).

Passando all'esame delle varianti più cospicue e significative delle due relazioni si rileva che esse sono orientate in una triplice direzione: instaurazioni, destituzioni, spostamenti; unitariamente però esse si collocano su un ideale diagramma ascendente, per cui la redazione seriore appare meno discontinua, enfatica, il sentimentalismo che ne percorre le pagine è meno lacrimevole, nella pittura dei personaggi sono colmati i vuoti psicologici, il linguaggio stesso si presenta epurato delle sovrabbondanze e ridondanze. Soprattutto, è da registrare la costante

attenzione dell'autore verso l'eliminazione dei propri interventi nel testo, e — quindi — l'assunzione di un diverso punto di vista narrativo.

Ma passiamo allo spoglio analitico.

Alcuni brani inseriti in *S*, e di cui non c'è traccia in *B*, sono finalizzati all'approfondimento psicologico dei personaggi principali del romanzo (Giorgio, Nata, Erminia) ora mediante riferimenti alla storia personale del protagonista maschile, riferimenti che rispondono all'esigenza di presentazione del personaggio, ora mediante un preambolo informativo che costituisce il nucleo « teorico » sul carattere, prima di coglierlo nella vita concreta. E' il caso del lungo inserto iniziale in cui Verga descrive il padre La Ferlita e i rapporti di tenero affetto che lo legavano al figlio; è un lampo che, proveniente dal passato, segnala l'anamnesi del carattere di Giorgio, chiarendoci le ragioni di certa fanciullesca testardaggine accompagnata dall'incapacità di rinunciare a qualsiasi capriccio o desiderio:

Suo padre, onesto e forte lavoratore, venuto su dal nulla; adorava con tenerezza materna cotesto ragazzo delicato e linfatico; aveva dedicato tutto sè stesso e tutto il suo avere a spianargli la via che eragli sembrata la più bella, perchè il figlio ci si divertiva, e a mettergli della bambaglia sotto i piedi [...] (*S*, 286 - 287).

Ora mediante l'illustrazione di stati d'animo, e ciò riguarda soprattutto la contessa russa:

L'imprevisto era la sua maggiore attrattiva. Alcune volte stava ad ascoltare La Ferlita (*B*, 45)

L'imprevisto era la sua maggiore attrattiva. Nata aveva delle ore in cui irrompeva la sua natura selvaggia, specialmente quando era sola; allora passava delle ore rannicchiata nella sua poltrona dinanzi al fuoco, cogli occhi spalancati e distratti, non pensando a nulla, sentendo solo con voluttà carnale le aspre punture della fiamma. Alcune volte stava ad ascoltare La Ferlita (*S*, 301-302)

avea delle selvagge aspirazioni verso non so che, e quando aggro-

tenute, delle selvagge aspirazioni

tava le ciglia il suo occhio diventava cattivo (B, 52)

verso non so che, e quando aggrottava le ciglia il suo occhio diventava cattivo (S, 305)

Ora mediante la trascrizione di un pensiero, di un ricordo, delle pause riflessivo-descrittive che permettono di seguire la storia interiore del personaggio, senza cesure:

fra tutte le pompe e i sorrisi della beltà e della giovinezza. Ei rimaneva sorpreso, imbarazzato (B, 47)

fra tutte le pompe e i sorrisi della beltà e della giovinezza. Allora la donna del passato gli ritornava un istante dinanzi agli occhi, fuggevole e luminosa, colle curiosità irritanti che ella gli aveva comunicato e le pungenti attrattive che aveva avuto. Ei rimaneva sorpreso, imbarazzato (S, 302)

Ora mediante l'inserzione di un intero episodio, come quel brano, che si legge solo nell'edizione a stampa, in cui Nata s'incapriccia di un saltimbanco. E' un episodio che, immediatamente successivo alla sequenza di un ballo dove la contessa ha alimentato con civetteria l'ammirazione di un giovinetto, sottolinea quel pizzico di monelleria, quella vena di « follia » — come la definisce Verga — che è tratto peculiare della donna. Di questa parentesi in cui l'attenzione del lettore, finora tenuta avvinta alla storia della coppia Giorgio-Nata, è sposata sulla coppia contessa-saltimbanco, lo scrittore si serve per riproporre e ribadire quell'elemento di ambiguità, di gioco mondano che è sotteso al rapporto di Nata e di La Ferlita e che affascina quest'ultimo, avvincendolo in un'altalena di impressioni e sentimenti contrastanti in cui a poco a poco comincia a farsi strada la gelosia. Ci troviamo perciò di fronte ad una sequenza-chiave del racconto, che apre lo spazio per l'irrompere nella levità del *flirt* della tragedia finale:

Verso quell'epoca ella aveva avuto un capriccio per il saltimbanco di una compagnia equestre, e avrebbe voluto andare al Politeama tutti i giorni. La Ferlita se n'era accorto trovandosi per caso nel suo palchetto, vedendola fissare lungamente il cannocchiale

sulla scena; da buon camerata le fece delle osservazioni alquanto pungenti [...].

A La Ferlita saltò la mosca sul serio stavolta, ma Nata non se ne diede per intesa; era delle prime ad applaudire, ella che non soleva applaudire giammai e non lasciava mai col cannocchiale l'Antinoo da palcoscenico (S, 306-307).

Talvolta, per sottolineare un tratto caratteriale, una reazione emotiva, Verga si serve di piccoli gesti fermati in un unico denso sintagma o comunque sempre molto contenuti, di un rossore, di un tremito.

Indichiamo, a questo proposito, l'inclusione in S di un sintagma semplicissimo eppure significativo, perché mette in luce una sfumatura del carattere e del comportamento di Giorgio appena percettibile, e tuttavia proprio per questo motivo ancor più notevole:

Se faceste apposta per farmi innamorare di costei, esclamò Giorgio con un'ombra di impazienza, non potreste far meglio, o peggio (B, 29)

«Se facesse apposta per farmi innamorare di costei» esclamò Giorgio cercando di sorridere, ma con un'ombra d'impazienza «non potrebbe far meglio; o peggio (S, 296)

Verga nel testo introduce quel «cercando di sorridere»: la sua interlocutrice è la viscontessa, una donna della buona società, a cui Giorgio, descritto a più riprese come uomo di mondo, elegante, raffinato, un damerino un po' superficiale, non può rivolgersi con tono impaziente e facendo mostra di un risentimento che sarebbe spia di un interesse accentuato e profondo verso Nata. Questo inserto nella risposta dell'uomo permette di mantenere il dialogo su un livello di gioco, di scher-maglia, di mondano divertimento.

E, ancora, si noti la pregnanza semantica e la carica affettiva della parola «sposo» sostituita a «uomo» nei pensieri di Erminia:

Sentiva anche lei istintivamente l'abisso che allargavasi lentamente tra lei e quell'uomo sul quale s'erano appoggiati ad uno ad uno tutti i suoi affetti dal giorno ch'era rimasta sola con lui (B, 149)

Sentiva istintivamente l'abisso che allargavasi tra lei e quello sposo sul quale si erano appoggiati ad uno ad uno tutti i suoi affetti, dal giorno ch'era rimasta sola con lui (S, 353)

Altri esempi di elevazione del tono espressivo e di attenzione alle gradazioni e alle sfumature psicologiche e del sentimento:

la madre dormiva serena e sorridente come se lo vedesse ancora
(*B*, 103)

La Ferlita ricevette una lettera col bollo di Acì Reale. Mezz'ora dopo entrò nella camera (*B*, 124)

aggirandosi sempre intorno al piccolo gruppo formato da Rendona e da Carlo che teneva il bimbo vicino al lume. Ella seguiva con occhi ansiosi i più piccoli movimenti del medico (*B*, 142)

si scostò da lui con insolita vivacità, e per tutto il resto del tempo che durò la visita parve molto imbarazzata (*B*, 163)

la madre dormiva serena e sorridente come se lo vedesse ancora. Egli volse intorno uno sguardo che sembrava distratto, lo riposò sulle pareti e sui mobili; poi si mise a baciare con una certa vivacità il bambino, che si svegliò strillando (*S*, 328)

La Ferlita ricevette una lettera col bollo di Acireale. Prima di aprirla le mani gli tremavano; poi entrò nella camera (*S*, 338)

aggirandosi sempre intorno al piccolo gruppo, formato da Rendona e da Carlo che teneva il bambino vicino al lume, verso il quale era attratta e aveva paura di avvicinarsi. Seguiva con occhi ansiosi i più piccoli movimenti del medico (*S*, 349)

si scostò da lui con insolita vivacità, avvampò in viso, e per tutto il resto del tempo che durò la visita parve molto imbarazzata (*S*, 361)

Ed infine manca in *B* un passaggio che è invece posto in rilievo nel testo a stampa: il momento in cui, dopo aver visto il funebre convoglio che riconduce in patria le spoglie di Nata, Giorgio brucia la sua storia d'amore, la consuma in un risveglio catartico, seppellendola dentro di sé. Gli ultimi « segni » di Nata sono il fumo che si disperde del treno che la riporta in Russia e la parola « Addio » dell'ultimo suo telegramma, simbolicamente simile al primo messaggio. Nel manoscritto manca questo momento di trapasso, col risultato che il protagonista sembra attingere soltanto dall'esterno — dalla presenza affettuosa

della moglie e del figlio — la forza di superare il momento del dolore e del rimorso:

Egli [...] se li strinse entrambi al petto, forte e a lungo.

Quando furono a Giarre La Ferlita vi trovò un dispaccio (B, 178)

Egli [...] se li strinse entrambi al petto, forte e a lungo.

Allorchè il convoglio si fermò a Giarre egli alzò il capo tuttora pallidissimo, guardò al di fuori, respirò con forza; sembrava si destasse da un lungo e penoso sonno. Il funebre treno che li precedeva era scomparso; il fumo svolgevasi ancora lentamente dall'imboccatura della galleria, squarcandosi e diradandosi in larghi fiocchi sul cielo azzurro.

Non rimaneva più altro del passato. Quando furono a Giarre, La Ferlita vi trovò un dispaccio (S, 370-371)

Se dall'analisi delle varianti che ruotano attorno al campo delle situazioni psicologiche passiamo a quella delle descrizioni fisiche, dell'abbigliamento, degli ambienti, potremo osservare che la tensione verghiana va sempre nella direzione della puntualizzazione del dato realistico e della messa a fuoco delle immagini, e risponde a un'istanza di carattere rappresentativo-narrativo.

Il padre della sposa è indicato prima genericamente, col riferimento alla classe sociale cui appartiene, poi più precisamente, coll'attività che svolge:

una bella carriera ed un bellissimo avvenire che aveano punzecchiato e smunto l'ambizioncella e la borsa del buon borghese (B, 8)

quei grandi occhi grigi duri e splendenti come i diamanti della sua corona (B, 16)

e mi fissò in volto quei medesimi occhi divoranti e accerchiati di livido (B, 117)

una bella carriera ed un bellissimo avvenire che aveva punzecchiato e smunto l'ambizioncella e la borsa del buon negoziante di zolfi (S, 288)

quei grandi occhi grigi, quasi verdastri, duri e splendenti come i diamanti della sua corona (S, 290)

e mi fissò in volto quei medesimi occhioni divoranti e accerchiati di un solco livido (S, 335)

Una cura quasi maniacale caratterizza le descrizioni verghiane dell'abbigliamento femminile, per il quale lo scrittore non disdegna la fruizione di termini desunti dal gergo della moda (ci riferiamo, in particolare, all'abito della sposa):

la sposa un po' impettita, un po' serrata nel suo vestito grigio stretto alle anche e sbuffante in balzane arricciate, un po' imbarazzata dall'aria signorile del marito, dall'ombrellino appeso alla cintura, dal velo bleu che si imbrogliava nel grosso nodo delle sue trecce (B, 9)

la sposa un po' impettita, un po' serrata nel suo vestito grigio, svolazzante in balzane a sgonfiotti, un po' imbarazzata dall'aria signorile dello sposo, dall'ombrellino appeso alla cintura, dal velo azzurro che imbrogliavasi nel grosso nodo delle trecce (S, 288)

Il secondo esempio riguarda Nata:

l'eleganza delle vesti che sembravano avvolgerla con abbracciamenti serpentine (B, 16)

l'eleganza della veste stretta e increspata sulle anche, che sembrava avvolgerla con abbracciamenti serpentine (S, 290)

Ecco qualche esempio di indugio realistico in particolari ambientali, soprattutto nella pittura di interni:

Il salotto era tutto foderato di celeste e poco illuminato (B, 33)

Il salotto, tutto foderato di seta azzurra, era poco illuminato (S, 297)

fra le connessure delle tende (B, 34)

fra i vetri e le tendine (S, 297)

nella stanza regnava la luce incerta di quell'ora sebbene il cameriere avesse acceso le due lampade. Dalla finestra si vedevano dei fiocchi di nuvole rade ancora leggermente illuminate sul cielo che andavasi facendo scuro (B, 118)

nella stanza regnava la luce incerta di quell'ora, sebbene anche le due lucerne fossero accese. Dalla finestra si vedevano alcuni fiocchetti di nuvole rade, ancora leggermente illuminate sul cielo più scuro, che andavansi sfilacciando qua e là (S, 335)

Analoghe considerazioni scaturiscono dall'esame delle microsequenze che ricoprono la funzione di *shifters* spaziali e

temporali. Lo scrittore vi insiste, dandovi anzi particolare risalto nell'economia della frase, isolandoli con lo stacco di due virgole o privilegiandoli con la disposizione a *incipit* o in clausola:

la prima volta che seppe il suo nome
seppe anche molte cose di lei (B, 12)

Nata abitava nel viale Principe Amedeo,
in un appartamento a pianterreno (B, 31)

Ella s'era riunita presso il caminetto,
lamentandosi sempre d'aver freddo
ed erano rimasti ancora un po' a
discorrere accanto al fuoco (B, 41)

per vedere la gente che sortiva
(B, 126)

si udiva il brulichio, il gran va e vieni
di carrozze che animava in estate
la via in quell'ora del giorno (B, 139)

la prima volta che seppe il suo nome,
in un ballo a Pitti, seppe anche
molte cose di lei (S, 289)

Il villino abitato dalla contessa era
nel viale Principe Amedeo (S, 296)

Nelle belle giornate di dicembre
ella lagnavasi sempre d'aver freddo
e stavano a discorrere accanto al
fuoco (S, 299)

per vedere la gente che usciva dalla
stazione (S, 339)

Si udiva nella strada il gran brulichio,
il gran va e vieni di carrozze (S, 347)

Brevemente, qualche altro esempio di sostituzione di un sintagma o lessema generico ed opaco con quello semanticamente più pregnante, più preciso o più vivamente espressivo:

gli disse (B, 36)

il passo affrettato dei rari passanti (B, 101)

ricordarsi di qualche cosa (B, 119)

quella colpevole ferita a morte (B, 119)

il suo profilo sembrava essersi accantuato (B, 120)

aggiunse (S, 298)

il passo affrettato di coloro che ritornavano dal caffè e dal teatro (S, 327)

ricordarsi di quel che voleva dirmi (S, 335)

quella tigre ferita a morte (S, 335)

il suo profilo sembrava essersi pietrificato (S, 336)

Più d'una volta era arrivato sino alla stazione (B, 147)

Due o tre volte era arrivato sino alla stazione (S, 351)

disse (B, 167)

balbettò (S, 363)

la seguiva (B, 173)

seguiva i movimenti di lei (S, 367)

Soffermiamoci adesso su un altro aspetto che emerge dall'esame delle varianti del romanzo: la maggiore essenzialità dell'ultima redazione. Affermazione, questa, che non smentisce le precedenti elaborazioni dei dati emersi dallo spoglio e fin qui presentati, in quanto anche questa operazione verghiana di condensazione va inserita in quel vasto processo correttorio cui appartengono gli ampliamenti di natura denotativa.

A un concetto di economia linguistica devono perciò farsi risalire le eliminazioni di sintagmi, gli interventi essenzializzanti, volti a scarnificare la frase di ogni elemento avvertito come superfluo dall'autore, in quanto non fornisce nuovi dati informativi, non trasmette ulteriore conoscenza al lettore, e il cui grado di referenza è quindi zero.

Paradigmatico, al riguardo, il brano seguente:

Allorquando i due amici si avvicinarono a lei, ella si era fermata dinanzi a uno specchio e stava scorrendo col ministro; vedendoli nello specchio che venivano verso di lei aggrottò le sopracciglia con un rapido movimento e fissò attraverso lo specchio su di Giorgio uno sguardo limpido e ghiacciato come il cristallo che lo rifletteva (B, 16)

Allorquando i due amici si avvicinarono a lei, ella si era fermata dinanzi a un camino; vedendoli venire, aggrottò le sopracciglia con un rapido movimento, e fissò su Giorgio, attraverso lo specchio, uno sguardo limpido e ghiacciato come il cristallo che lo rifletteva (S, 290-291)

Come si vede gli elementi essenziali alla descrizione del momento fatale dell'incontro dei protagonisti sono conservati: l'immobilità di Nata, il suo gesto di disappunto, il contatto vivo non diretto ma riflesso. Ma il brano presenta in S una stringatezza sintattica: « vedendoli che venivano verso di lei » diviene « vedendoli venire », cioè una veloce infinitiva implicita in luogo di una esplicita accompagnata dal complemento di

luogo. E soprattutto si nota un accorgimento « teatrale », per cui viene nel testo definitivo eliminato l'interlocutore della contessa ed ella è presentata come una primadonna, sola, sulla scena, anzi doppia e sdoppiata dal gioco dello specchio; i due amici (Giorgio e il visconte) stanno avvicinandosi, ma sono ancora sullo sfondo.

Ancora un esempio di pura tecnica teatrale riscontriamo in un altro brano del romanzo: siamo all'acme della vicenda, Nata è venuta a morire vicino all'uomo che ama, ma non ha ancora incontrato Giorgio e decide di rivederlo una sera ch'egli si reca con la moglie a teatro. Ed appare. Anche qui Verga spopola la scena, la svuota intorno a lei che campeggia:

Il teatro era pieno zeppo e nei palchetti si erano visti pochissimi visi nuovi (B, 115)

Il teatro era mezzo vuoto e si vedevano pochissimi visi nuovi (S 333)

Ma ritorniamo agli esempi di contrazione stilistica e narrativa, come l'espunzione dei sintagmi pleonastici:

Non sembrava nemmeno che avesse fatto una domanda mentre aspettava la risposta (B, 36)

Non sembrava nemmeno che avesse fatto quella domanda (S, 298)

e allora non c'era follia, non c'era monelleria elegante che non osasse fare (B, 49)

e allora non c'era follia che non osasse fare (S, 304)

l'allacciò con le braccia (B, 75)

l'abbracciò (S, 316)

Sarà il freddo, fa un freddo da lupi (B, 77)

Sarà il freddo (S, 317)

Alcune finestre dell'albergo erano illuminate e disegnavano qua e là sulla facciata bruna dei quadrati luminosi (B, 128)

Alcune finestre dell'albergo disegnavano qua e là sulla facciata bruna dei quadrati luminosi (S, 340)

accanto l'un dell'altra (B, 156)

accanto (S, 357)

provava una gran vergogna, una grande inferiorità dinanzi a lei (B, 176)

In alcuni momenti aveva vergogna (S, 369)

Verga interviene molto frequentemente per eliminare le espressioni caratterizzate da enfasi declamatoria e per alleggerire situazioni eccessivamente sentimentali, grondanti lacrime:

- | | |
|---|--|
| Non quella, pur troppo! no! (B, 4) | non quella, pur troppo (S, 286) |
| vi condanno ad adorarmi in spirito, nei vostri sogni, in tutto quel che vi circonda, come una divinità (B, 87) | vi condanno ad adorarmi in ispirito, come una divinità (S, 321) |
| rimasero faccia a faccia, senza dire una parola, e cogli occhi pieni di lagrime (B, 167) | rimasero faccia a faccia, senza dire una parola (S, 363) |
| Il presente lo sorprende sempre, sempre inesorabile, sempre all'improvviso (B, 172) | Il presente lo sorprende sempre inesorabile, all'improvviso (S, 366) |
| sentì le braccia di Erminia che gli cingevano il collo, e il pianto di lei che gli bagnava il viso - Povero Giorgio! mormorava essa con un' eroica abnegazione (B, 178) | sentì le braccia di Erminia che gli cingevano il collo. « Povero Giorgio! » mormorava Erminia (S, 370) |

o quelle che costituiscono evidenti e compiaciute cadute nel macabro, che vengono invece addolcite con l'eliminazione dei particolari più cruenti. Così in quest'esempio, che notiamo anche per quel verbo « si diceva » che, mediando il fatto attraverso il filtro di racconti che si perdono nella vaga fabulosità dell'impersonale, sfuma il carattere e la vicenda di Nata nell'indeterminato e, quindi, all'orrore di un delitto preciso sostituisce il fascino di un episodio oralmente tramandato, di una *fictio* narrativa:

- | | |
|--|---|
| aveva un omicidio sulla coscienza; soltanto invece di lordarsi le mani, che erano bianche e belle, aveva messo la pistola nel pugno di un uomo con un motto spietato, e di sangue non s'erano macchiate che le ruote della sua carrozza (B, le ruote della sua carrozza. Si chiamava Nata (B, 12-13) | si diceva avesse spinto al suicidio il solo uomo che avesse mai amato, e amato alla follia, un amore da leonessa; si chiamava Nata (S, 289) |
|--|---|

Un analogo processo di snellimento si evidenzia in ambito sintattico, forse quello che presenta maggiori motivi di interesse per lo studioso, il quale può riconoscere in questi primi tentativi dello scrittore i passi iniziali, ancora esitanti, della sua ricerca di un registro sintattico e di una struttura stilistica diversi da quelli che gli giungevano dalla tradizione, e in particolare dalla tradizione tardo-romantica. Siamo ancora molto lontani dagli scorci impressionistici e dalla sintassi giustappositiva dei *Malavoglia*, ma già Verga avverte la necessità di semplificare alcuni nessi aggrovigliati e pesantemente segnati dalla pratica della subordinazione. Così corregge una frase ipotattica, che si segnala anche per l'iperbato, cioè per quella forte dislocazione sintattica che separa due membri di cui l'uno dipendente dall'altro, producendo un notevole effetto divaricante:

La contessa ha risposto quando le
ho detto di presentarglielo che era
inutile giacchè partirà fra breve
(B, 14)

La contessa si è scusata col dirmi
che partirà fra breve (S, 290)

Gli strumenti più efficaci d'alleggerimento della costruzione prosastica sono i procedimenti nominali. Con *Tigre reale* siamo ancora dinanzi ad una scrittura per molti aspetti ingenua ed immatura e tuttavia ci troviamo di fronte, nella redazione definitiva, ad un manipolo di varianti minime che testimoniano l'accostarsi di Verga ad una sintassi di tipo nominale, quella stessa che diverrà il modulo-principe della prosa naturalistica e che dilagherà poi nella pratica scritturale novecentesca.

Costrutto nominale per eccellenza è quello appositivo. Eccone un esempio,

Giorgio stava ritto dinanzi a me
e sembrava interrogarle tutte collo
sguardo (B, 128)

Giorgio, ritto dinanzi a me sem-
brava interrogarle tutte collo sguar-
do (S, 340)

ove due coordinate per polisindeto sono sostituite da una appositiva e da una principale. Nell'esempio che segue, invece, l'apposizione svolge una funzione rafforzativa, intensiva:

guardava [...] quel posto vuoto del guardava con desiderio quel posto

canapè accanto a lei sul quale avrebbe voluto sedersi (B, 165)

vuoto accanto a lei, sul canapè, che egli, suo marito, non osava occupare (S, 362)

Si noti, ancora, l'inserimento del sintagma modale « (con desiderio) », cioè di un « tipo » impressionistico che apparterrà alla più matura prosa verghiana e a tutta la letteratura verista, la quale si muove nella prospettiva dell'avvaloramento dei costrutti nominali, ovvero della preferenza per il sostantivo (in obbedienza, d'altronde, alle sue istanze teoriche e al suo postulato estetico di concretezza della rappresentazione):

Ella stese le mani a Giorgio, e si misero a discorrere senza affettazione e senza imbarazzo, come si fossero conosciuti da dieci anni (B, 35)

Ella battè le mani con un movimento infantile, e stendendogliele entrambe, col suo più bel sorriso (S, 297)

Allora tra quelle piccole braccia egli nascose il viso (B, 178)

La Ferlita con un movimento brusco e improvviso nascose il volto fra quelle piccole braccia (S, 370)

Il complemento di modo può inoltre sostituirsi alle categorie qualificative (aggettivo, avverbio), attribuendo maggiore concretezza al periodo:

tutto tremante (B, 154)

con un lieve tremito (S, 356)

Lo stilema non è però ancora fruito costantemente da Verga, il quale offre anche esempi contrari di sostituzione del modale con l'aggettivo o con una forma verbale:

Il sole penetrava attraverso la seta con una luce tenera ma diffusa (B, 34)

La luce attraverso la seta delle tende penetrava tenera, diffusa (S, 297)

e colla voce e gli occhi pieni di lagrime. Ritornerai stasera? (B, 135)

aveva la voce commossa e gli occhi pieni di lagrime « Ritornerai stasera? » (S, 345)

Tutta una serie di varianti riguarda infine interi blocchi narrativi che l'autore sposta in avanti o indietro, o seziona,

distribueandone poi i frammenti nel testo. Qual è il senso di tale operazione? La risposta può esserci data da uno dei più tormentati di questi brani. Le sequenze che lo costituiscono ci si presentano identiche nelle due redazioni, ma disposte con mutato ordine:

B, 38-44

S, 298-301



Si osserva nel testo definitivo una maggiore compattezza narrativa e strutturale: dalle battute di un dialogo pieno di ammiccamenti e di sottintesi (e con la ripresa di questo dialogo si chiude l'episodio, con perfetta circolarità), allo sbigottimento di La Ferlita; dall'intimità della stanza riscaldata dal fuoco del caminetto, e quindi da una pittura d'interno, non si passa con stacco brusco, così come si legge nel manoscritto, all'inquadratura esterna, ma l'autore inserisce un passaggio, una sequenza-cerniera: « Ella andò lentamente verso la finestra e sollevò la tendina » (*S*, 299). Questo semplice accorgimento narrativo determina un vero ribaltamento di piani strutturali. Infatti giustifica la descrizione paesaggistica che in *B* rimane pura digressione, un esteriore virtuosismo collegato ad un gratuito gusto decorativo frammentista. Quello « sguardo dalla finestra » di Nata (di cui, tra i contemporanei, ci darà uno splendido esempio Pavese) consente di procedere nel racconto con

continuità e semplicità, superando l'artificio del narratore extradiegetico³.

Questo è l'esempio più vistoso, ma non unico, del significato che assumono nelle due redazioni di *Tigre reale*, gli spostamenti. Essi devono interpretarsi come vere varianti strutturali, dettate dalla volontà di sostituire all'impressione il fatto, alla descrizione la rappresentazione, al raccontato l'agito, al livello extradiegetico il livello diegetico.

Anche altre varianti, che qui segnaliamo, risultano essere funzionali all'eliminazione degli interventi personali ed abusivi del narratore onnisciente, calati nella struttura narrativa, di cui è spia linguistica la ricorrenza frequente delle similitudini introdotte da *come*, *simile a*, *sembrare*, *parere*, questi ultimi per lo più sostituiti dal verbo dipendente di modo finito o dall'indicazione oggettiva di *era*, o da altri elementi attualizzanti:

da quelle finestre che sembravano pigiarsi tra loro (B, 31)

da quelle finestre strette fra di loro (S, 296)

E come non gli volesse dare il tempo di rispondere andò con una certa bruscheria a posare il piede sul parafuoco (B, 37)

Successe un istante di silenzio [...] e andò a posare il piede sul para-cenere (S, 298)

dei profili consunti dalle febbri e dalle passioni che egli conosceva, e che gli era sembrato di vedere mentre Rendona parlava (B, 103)

dei profili che egli conosceva, consunti dalle febbri e dalle passioni, e gli si erano disegnati implacabilmente dinanzi agli occhi, mentre Rendona parlava (S, 328)

Quest'ultimo esempio è assai significativo, perché alla caduta del servile, e perciò all'assunzione di una parvenza come realtà tangibile, si accompagna l'inserimento dell'avverbio modale « implacabilmente ». Entrambi gli interventi concorrono a sottolineare l'ineluttabilità della presenza del « fantasma » di

³ E ancora un paesaggio osservato alla finestra è descritto nell'ultimo incontro di Nata e Giorgio, ma di questo brano non si sono registrate differenti lezioni nelle varie redazioni.

Nata, che si sovrappone, agli occhi di Giorgio, alla figura di Erminia.

Sembrava che quegli occhi ardenti fossero rivolti verso di noi con una tenacità che dava una certa inquietudine. Giorgio sembrava in preda ad una sorda agitazione (B, 115)

Il viso di lei sembrava al buio (B, 118)

e mentre il convoglio ripartiva non vidi nemmeno che si affacciasse per vedere la gente che sortiva (B, 126)

agitava di tanto in tanto i braccini come volesse aiutarsi (B, 136)

Giorgio rimaneva come fulminato (B, 178)

Allora fra quelle piccole braccia egli nascose il viso, come se volesse fuggire una visione terribile (B, 178)

Un'unica variante va nella direzione opposta all'ottica oggettiva:

Di momento in momento aspettava una notizia funesta (B, 147)

Quegli occhi ardenti stavano rivolti verso di noi con una tenacità singolare. Giorgio era in preda ad una sorda agitazione (S, 334)

A quell'ora il viso di lei rimaneva al buio (S, 335)

e mentre il convoglio ripartiva, non si affacciò nemmeno per vedere la gente che usciva dalla stazione (S, 339)

agitava di tanto in tanto le piccole braccia in cerca di aiuto (S, 345)

Giorgio era annichilito (S, 370)

La Ferlita con un movimento brusco e improvviso nascose il volto fra quelle piccole braccia, fuggendo una visione terribile (S, 370)

aveva il presentimento di aspettare una notizia funesta (S, 351)

Per concludere, con *Tigre reale* siamo lontani dall'impianto tecnico, dalla scrittura, dalla qualità linguistica del Verga delle novelle e dei romanzi « veristi »; tuttavia, sulla base dell'analisi delle varianti tra le due redazioni, si può affermare che la ricerca verghiana è orientata, già in questo romanzo « mondano », verso alcune soluzioni stilistiche e narrative che lo scrittore manterrà e perfezionerà nelle opere successive: resa minuziosa del dato effettuale e della realtà fenomenica; convergenza, natu-

ralmente metaforica, tra paesaggio-pittura ambientale e ritratto psicologico; esemplare, al riguardo, questo brano di *Tigre reale*:

allora girava gli occhi smarriti per le note pareti che l'attorniano [...] li riposava su tutti quegli angoli, su tutti quei mobili che conosceva minutamente, che sembrava circondarlo da tutte le parti, come se lo abbracciassero mollemente, nella tappezzeria a gran fiori, colle tende a grandi strisce orientali, col canapè trapunto e imbottito (B, 171)

allora girava gli occhi smarriti per le note pareti che l'attorniano, li riposava su tutti gli angoli, su tutti i mobili che conosceva minutamente, sulla tappezzeria a gran fiori, sulle tende immobili a larghe strisce orientali, sul canapè trapunto e imbottito; sembrava che quelle pareti domestiche lo circondassero, lo abbracciassero quasi, per proteggerlo e per difenderlo (S, 366)

E infine si registra il tentativo di allontanare la presenza della voce commentativa, di quel narratore onnisciente, che Verga vuol privare anche del nome (in B, 100 il narratore, che è egli stesso personaggio, viene così apostrofato da Giorgio: « — Arrivederci, Roberto, e presto, non è vero? »; in S, 326: « Arrivederci, e presto, è vero? »).

Tentativo che, a livello strutturale, comporta la ricerca della diegesi. E' il primo passo verso la poetica dell'impersonalità.

* * *

L'autografo A, quello che Verga stesso ha definito « altra versione » di *Tigre reale*, e che in via provvisoria abbiamo indicato come 1^a stesura, deve essere considerata una redazione del tutto autonoma rispetto alle successive. E non soltanto per una serie di discrepanze esteriori con S: onomastica e toponomastica diverse (la protagonista è una baronessa, Lida, e non una contessa, Nata; il protagonista, Gustavo di Marchi e non Giorgio La Ferlita); descrizioni fisiche variate (Lida ha occhi azzurri, quasi grigi; Nata li ha grigi con sfumature verdi). E neppure per il differente ordito linguistico: A

presenta, al confronto con S, una più accentuata divaricazione tra due poli stilistici, da una parte con frequenti prelievi dal parlato (« il male era che lo sapeva anche lui ») o addirittura dal dialetto (« *malanuova* »), e l'inserzione di un intero brano — assai interessante — di indiretto libero di sapore popolaresco⁴; dall'altra parte con numerosi inserti francesi desunti dal codice mondano (« *attachè très comme il faut* »; « *de la haute* »; « *carnet* » ecc.), e vere leziosità di gusto letterario (« *dimanda* »; « *cerebro* »...).

Ma è per ragioni sostanziali, di struttura interna e formale, che A si presenta come un testo autonomo, che apre uno spazio anteriore al testo definitivo, configurandone un'altra dimensione.

La diversità tra A ed S è tale da essere quasi affatto impossibile frantumare il testo in una serie di varianti particolari, né vogliamo cedere a quello che il Caretti ha definito il « *feticismo aprioristico* » dell'edizione definitiva, subordinando la prima versione all'ultima solo in base a considerazioni cronologiche di composizione. Abbiamo perciò preferito salvaguardare l'autonomia dei due testi, pur utilizzando, là dove è stato possibile, A per ricostruire la storia genetica dell'opera. Ab-

⁴ Trascriviamo un brano di A che ci è sembrato di notevole importanza per la presenza di personaggi popolari che fanno corona al protagonista e a cui Verga dà addirittura voce, se pur nei modi dell'indiretto libero. Gustavo, nel suo inseguimento di Lida giunge nel territorio di Foggia e sosta all'Albergo della Posta; qui la donna che lo serve a tavola conferma il passaggio d'una signora per quei luoghi: « Una signora, che avea la disgrazia di non sapere parlare in lingua da cristiani, avea passato infatti la notte in quel medesimo albergo. Ella era pallida come la *malanuova* e bionda come una manata di canape. Ella avea fatto buttar dalla finestra il miglior brodo di gallina che mai, a memoria d'uomo, si fosse fatto nell'albergo; e si era contentata di dormire avvolta in un mantello tutto foderato di pelli, su di una poltrona, accanto al fuoco, per non coricarsi nel miglior letto che ci fosse nella camera grande, la più bella camera di tutti gli alberghi della Capitana-ta! un letto soffice come bambagia, e colle lenzuola di bucato! » (p. 313).

biamo perciò voluto, innanzi tutto, scomporre A ed S nelle loro sequenze narrative⁵:

A

Febbraio 1865: incontro del protagonista con il personaggio-narratore.

1 Descrizione del protagonista.

2 Richiesta di Gustavo d'essere assistito nel duello col marchese Anselmi.

Gustavo ferisce l'avversario.

Scena di rimorso nella stanza dell'amico; descrizione di Lida; racconto dell'incontro con lei.

3 Messaggio della donna: « Vi amo, parto, addio ».

Improvvisa partenza di Gustavo.

4 Nuovo incontro tra Gustavo e l'amico-narratore. Gustavo sembra aver dimenticato la sua passione.

Gustavo parte per Costantinopoli.

Nuovo incontro tra Gustavo, gravemente ammalato, e il narratore, un anno dopo, a Firenze.

S

Entriamo subito nel cuore della vicenda: invito alle nozze di Giorgio.

1* Il narratore ricorda l'incontro con Giorgio a Firenze. Descrizione del protagonista.

2* Richiesta di Giorgio d'essere assistito in un duello.

Giorgio è ferito nel duello.

Giorgio parte per Napoli.

3* Messaggio di Nata, « Vi amo, parto, addio ».

4* Nuovo incontro tra Giorgio e il narratore. Giorgio sembra aver dimenticato il suo amore.

Giorgio sposa Erminia. Il narratore ricorda le vicende dell'amore per Nata.

Racconto dell'incontro di Giorgio e Nata e della loro amicizia a Firenze.

⁵ Per comodità di lettura racchiudiamo in parentesi quadra il racconto « secondo » di Gustavo in A, e numeriamo, contrassegnando con un asterisco in S, le microsequenze riscontrabili in entrambi i testi, sia pure con diversa successione.

Va a trovarlo la viscontessa, con un dispaccio di Lida, ma Gustavo è privo di conoscenza.

Giorgio comunica a Nata la prossima partenza per il Portogallo e le dichiara il suo amore. Nata lo respinge e racconta la storia del suicidio del giovane polacco per lei.

A un ricevimento il visconte narra a Giorgio l'episodio del polacco da un altro punto di vista.

- 5 La viscontessa legge al narratore una lettera di Lida a Gustavo: è una missiva d'amore, in cui è presente una frase: «Io vi condanno ad adorarmi in spirito, nei vostri sogni, in tutto quello che vi circonda, come Dio», e la promessa che ella morrà accanto a lui.

La viscontessa racconta al narratore il mistero di Lida, il suicidio di Dolski per amore di lei.

Gustavo migliora e dà all'amico, affinché le legga, alcune lettere della viscontessa indirizzate a lui, a Costantinopoli. Nella lettera della viscontessa si parla di una missiva ricevuta da costei da parte di Lida, in cui si chiedono notizie di Gustavo, che Lida ha incontrato di sfuggita a Costantinopoli.

Gustavo racconta all'amico l'incontro di Costantinopoli e riferisce il racconto di un conoscente sul suicidio di Dolski (è la motivazione, la parte mancante nel racconto della viscontessa).

Gustavo parte per Bellaggio, sul lago di Como, convalescente.

- 5* Nata e il marito partono insieme. Lettera d'addio a Giorgio: «Vi condanno a pensare a me, vi condanno ad adorarmi in ispirito come una divinità».

Il racconto del narratore si interrompe e riprende a Catania nel momento della nascita del primogenito di Giorgio, Gianni-no.

Il medico della famiglia La Ferlita, Rendona, parla di una ammalata misteriosa, tifica, russa, che è giunta ad Acireale.

La vita familiare di Giorgio scorre tranquilla. Arriva un cugino di Erminia, Carlo, lontano amore d'adolescente.

Lida arriva in Toscana si ferma a Pisa; chiede di incontrare l'amico-narratore.

- 6 Descrizione dell'incontro tra il narratore e la donna morente (la sua treccia allentata e quasi disciolta serpeggiava sulla spalliera della poltrona)

L'amico corre a Bellaggio a chiamare Gustavo.

Gustavo è partito per la Svizzera. L'amico lo intercetta, gli consegna la missiva di lei.

I due amici partono in treno per Pisa e durante il tragitto Gustavo racconta quel che è avvenuto dopo l'incontro a Costantinopoli e la lettera della viscontessa a lui.

[La baronessa ha deciso di lasciare Costantinopoli e tornare in Italia col marito.]

[Gustavo si imbarca sulla stessa nave.]

[Incontro notturno sul ponte della nave, in cui Gustavo dichiara a Lida il suo amore. Lida nega di conoscerlo.]

[Gustavo alloggia a Napoli nello stesso albergo di lei. Lida continua ad ignorarlo.]

[Una sera, a teatro, Gustavo osa imporle la sua presenza nel palchetto. Ella è costretta a pre-

Serata al teatro di Catania. Giorgio è con la moglie. Riappare Nata.

- 6* Incontro tra il personaggio-narratore e Nata. Descrizione della donna morente, (la sua la treccia allentata e quasi disciolta serpeggiava sulla spalliera della poltrona).

Giorgio riceve una lettera. Parte lasciando la moglie e Carlo con il piccolo Giannino malato.

Incontro tra Giorgio e Nata.

Quella stessa notte Giannino rischia di morire. Erminia ha vicino solo Carlo. Il piccolo si salva.

Giorgio si isola tutti. Il suo pensiero è a Nata moribonda.

Erminia comprende, tace, soffre. Comincia ad innamorarsi di Carlo.

Erminia invita Carlo a partire: « Bisogna fare il nostro dovere ».

Carlo parte, Erminia viene colta da una congestione cerebrale.

Sta per morire, e confessa al marito il suo amore per il cugino e la sua innocenza. Giorgio prova un rimorso indicibile. Erminia, convalescente, Giannino, Giorgio, che non ha più rivisto Nata, partono per un soggiorno in campagna, per dimenticare e ricominciare.

sentarlo come un vecchio amico. Si danno clandestinamente convegno, per « spiegarsi ». Il marito è descritto come possessivo e gelosissimo.]

[Nella notte Gustavo raggiunge il balcone della baronessa, audacemente, mentre il marito si intrattiene con lei nel salotto. Lida se ne avvede e allontana il marito.]

[Lida ha una violenta spiegazione con Gustavo; nega d'amarlo; gli ordina d'andarsene.]

[Si odono avvicinarsi i passi del barone. Lida nasconde il giovane. Il marito entra nelle stanze della moglie. Ha sospetti.]

[Gustavo non c'è. La baronessa, indignata, chiede al marito, che gliela concede, la separazione.]

[Gustavo, per salvare l'onore della donna, s'è lanciato dalla finestra.]

[Lida cambia albergo, dopo la partenza del marito. Dopo l'episodio della notte è ancora più gravemente inferma.]

[Gustavo cerca ancora d'incontrarla, invano.]

[Lida parte per destinazione ignota. Gustavo si mette sulle sue tracce.]

[Descrizione della fuga della donna e delle tappe dell'inseguimento.]

[Gustavo raggiunge la carrozza della baronessa, appena in tempo per difenderla da un assalto di

7* A Giarre il loro convoglio incontra un treno funebre. E' il treno che riporta in patria le spoglie di Nata.

briganti. Nell'istante del supremo pericolo, Lida confessa a Gustavo il suo amore.]

[Salvati dall'intervento dei carabinieri essi sanno di doversi lasciare per non infangare il loro amore. Lida parte lasciando a Gustavo un biglietto d'addio.]

[Gustavo la cerca a Mosca, poi a Klin nella dimora di lei; ma Lida è nuovamente partita, sparita nel nulla.]

[Gustavo torna a Firenze, in preda alla febbre. Qui finisce il suo racconto all'amico.]

7 Sono giunti a Pistoia. Alla stazione incontrano il convoglio funebre che riconduce in Russia le spoglie di Lida.

Come si può osservare, siamo di fronte non ad uno ma a due romanzi; e se identica è la loro *fabula* (l'amore di un giovane e brillante diplomatico per una aristocratica russa, altera e irraggiungibile, consunta dalla tisi, di cui morrà), il giuoco dell'intreccio è del tutto diverso.

A presenta un *plot* in cui sono gli elementi romanzeschi a prevalere: fughe, inseguimenti, briganti, paesi stranieri, contrade ostili, rischi, avventure, ma l'amore tra i due è la storia unica e centrale del romanzo.

In S invece l'amore di Giorgio per Nata è una storia che irrompe dal passato in una storia nuova, giocata su una dimensione diversa: la normale vita familiare di Giorgio. E la morte della protagonista sancisce un ritorno all'ordine degli affetti domestici.

Significativa, in tal senso, è la collocazione geografica della vicenda: Firenze, Costantinopoli, Napoli, Mosca... costituiscono lo sfondo topografico di A; Firenze e la Sicilia fanno da scenario rispettivamente a Nata ed Erminia. Manca del tutto in A lo scorcio panoramico siciliano che emerge con ogni risalto

in *S* e che svolge una funzione determinante nel romanzo, in quanto può considerarsi la rappresentazione visiva di un momento centrale nell'evoluzione della poetica e dell'ideologia vergiane, coincidente con la tematica, che sarà poi vincente in Verga, e cioè quella che il Mariani ha definito « il ritorno dell'uomo alla casa e la vittoria delle creature semplici ».

Ma, al di là di queste pur sostanziali varianti contenutistiche, è l'organizzazione strutturale della vicenda che si presenta del tutto stravolta nel confronto fra i due testi.

Infatti *Tigre reale*, nella versione originaria, presenta i seguenti livelli narrativi: il racconto unico e fondamentale (amore Gustavo-Lida) viene svolto da una sola voce narrante (che ricopre quindi una funzione extradiegetica), ma il narratore è esso stesso personaggio e personaggio ben più importante e presente che in *S*. In *A* il narratore interviene continuamente sulla scena del racconto (incontri ripetuti con di Marchi, a cui è vicino nei momenti cruciali della storia, con la viscontessa D'Aubregnac, con Lida), e svolge quindi anche una funzione omodiegetica.

Dentro questo racconto primo si incastrano altri metaracconti: da parte di Lida con la finzione della lettera diretta a Gustavo e di quella inviata alla viscontessa; da parte della viscontessa D'Aubregnac nei confronti del narratore principale, ecc. C'è dunque in *A* un'intersezione di piani narrativi e una complessa rete di « racconti inseriti ».

Nella seconda e nell'ultima redazione il racconto fondamentale (amore Giorgio-Nata) viene, anche qui, svolto da un'unica voce narrante e, anche qui, l'io narrante, oltre ad essere la prevalente fonte narrativa, è esso stesso personaggio e prende di tanto in tanto la parola direttamente (negli incontri con La Ferlita, con Nata, con il medico Rendona). Ma, all'interno di questo sviluppo diegetico « primario », non si articolano altre narrazioni se non l'esposizione diretta di una situazione interiore da parte di Nata, attraverso una lettera indirizzata a Giorgio; ed una narrazione seconda, in cui la descrizione della misteriosa ammalata giunta all'Albergo dei Bagni di Acireale non è delegata al consueto narratore ma è esplicita diretta-

mente da Rendon. E' evidente in S, rispetto ad A, una semplificazione dei livelli del *récit*.

Naturalmente, nell'ambito di questi diversi contesti narrativi si configurano differenti articolazioni tra il tempo della storia e il tempo del racconto.

L'andamento analettico dell'inizio della storia procede quasi parallelamente in A e in S, precedendo il sommario biografico del protagonista:

Nel febbraio del 1865 era venuto ad alloggiare nell'Albergo New York un addetto d'ambasciata, mio amico d'infanzia, che non avevo più visto da parecchi anni (A, 1)

Non sapevo più nulla di Giorgio La Ferlita allorchè ricevetti il biglietto che m'invitava alle sue nozze [...]. L'ultima volta che l'avevo incontrato a Firenze (S, 285)

In A però non viene presentato il momento di partenza dell'analessi; ci si trova cioè di fronte ad una narrazione « ulteriore » (posizione classica del racconto al passato), dove gli squarci nel tempo del racconto si aprono senza investire la strutturazione temporale di questo: si tratta di fughe in avanti, come la brevissima notazione predittiva, anticipatrice, del narratore: « Qualche tempo dopo, allorquando conobbi quella superba straniera, della cui opulenta beltà non erano rimasti che gli avanzi arsi e consunti dalla febbre [...], io mi rammentai di quel povero matto che ne parlava col viso tra le mani » (A, 25; e si noti che in S, 351, lo stesso episodio viene presentato nella prospettiva del tempo della storia, in un periodo posteriore al matrimonio di La Ferlita).

Oppure si tratta di *flash-back*, come quelle lettere che sono al tempo stesso *medium* ed elemento dell'intreccio, provocando esse ora l'azione di un personaggio, ora ricucendo falle del tessuto temporale e narrativo (per esempio, la lettera della viscontessa a Gustavo è causa dell'esplosione del sentimento amoroso nel giovane e, contemporaneamente, mette a conoscenza il lettore di un antefatto che è un nesso imprescindibile della storia).

Con queste alternanze temporali Verga tuttavia non crea in A nuovi piani narrativi; qui il tempo non svolge quella medesima funzione strutturante che ricoprirà nella redazione definitiva. Questa « altra versione » di *Tigre reale* è in gran parte

risolta nell'immediatezza del dialogo, in lunghi monologhi e nella compendiosa forma del sommario.

In *S* le determinazioni temporali del racconto mantengono la dimensione memoriale già sottolineata in *A*; ma nella redazione definitiva l'analessi è preceduta da un segmento narrativo (le nozze di Giorgio) che permette di misurare l'inizio dell'anacronia, dando l'avvio a un complesso *puzzle*, in cui il tempo della storia e il tempo della narrazione si interscavano, fino a giungere al momento del matrimonio di La Ferlita.

Tale sequenza segna la conclusione della prima parte del romanzo. In questa prima sezione di *Tigre reale* le analessi interne sono veri e propri ritorni nel passato anteriore all'evento nuziale (come l'episodio della morte del padre di Giorgio). Solo a questo punto della narrazione è inserita la storia d'amore che ha legato i due protagonisti (« Ignoro come e dove si fossero incontrati »). Quando ricomincia la narrazione della nuova vita familiare di Giorgio (« Era passato del tempo! »), tempo della storia e tempo della narrazione si trovano in gran parte a coincidere; ma non mancano delle analessi complete comprendenti segmenti retrospettivi atti a colmare le lacune nella continuità temporale (valga per tutti l'esempio dell'episodio dell'amore tra Erminia e Carlo, adolescenti, ricordato nel momento dell'incontro tra i due cugini, dopo il matrimonio di lei).

Comunque, sia nelle cadenze meno avvertite e consapevoli di *A*, che in quelle sapientemente costruite ed orchestrate di *S*, con *Tigre reale* ci troviamo in presenza di un'intuizione dell'autore, quella che condurrà Verga ad assimilare il ritmo temporale-narrativo al ritmo stesso della vita. Un'intuizione che indurrà lo scrittore a concludere entrambe le stesure del romanzo con la liquidazione dell'interna necessità/possibilità della narrazione, nel momento di cessazione della storia « romanzesca ».

Io non l'ho più riveduto. Del resto che importa sapere quel che sia avvenuto di lui? L'uomo di quella passione non era morto in quel grido? (*A*, 391)

Non rimaneva più altro del passato (*S*, 370)

NOTA BIBLIOGRAFICA

Segnaliamo alcuni studi critici essenziali su *Tigre reale*, senza alcuna presunzione di completezza:

- A. Momigliano, *Giovanni Verga, narratore*, Palermo, Priulla, 1923.
- R. Ramat, *Etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga*, in « La nuova Italia », 20 novembre 1933.
- E. Scuderi, *Verga*, Catania, Camene, 1950.
- C. Musumarra, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.
- G. Ragonese, *Interpretazioni del Verga*, Palermo, Manfredi, 1965.
- R. Luperini, *La conquista dell'impersonalità nella evoluzione dell'arte verghiana sino ad « Eros »*, in « Filologia e letteratura », 2, 1966, ora in *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968.
- V. Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, Padova, Liviana, 1968.
- G. Mariani, *Giovanni Verga*, in *Letteratura italiana - I Maggiori*, vol. III, Milano, Marzorati, 1967, pp. 1203-73.
- G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.
- G. Mariani, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1979.
- R. Salsano, *Rilievi testuali sul primo Verga*, Roma, Palombi, 1979.

Si veda inoltre, G. Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale*, a c. di G. Croci, Milano, Mondadori, 1975.

SALVATORE RIOLO

TRA ITALIANO DI SICILIA E « ITALIANO DI FIRENZE »:
L'ORDITO LINGUISTICO DI *STORIA DI UNA CAPINERA*

0. PREMESSA

Soltanto negli ultimi anni si sono intensificati gli studi su un aspetto alquanto trascurato dalla critica verghiana, vale a dire quello linguistico: non sono molti, infatti, gli studi sulla lingua del Verga, la maggior parte di essi affrontano il problema dal punto di vista critico-letterario e prendono in esame, per altro, esclusivamente la produzione veristica dello scrittore siciliano, sulla quale si è concentrata l'attenzione dei critici¹. Solo il Russo e il Raya affrontano, *en passant*, il problema della lingua di *Storia di una capinera*. Il Russo vi dedica soltanto quattro pagine in un saggio sulla lingua del Verga, pubblicato in appendice alla monografia sullo scrittore siciliano² e dichiaratamente impostato e considerato dallo stesso

¹ Fra gli studiosi che in questi ultimi anni si sono occupati della lingua del Verga ricordiamo: R. Ambrosini, *Proposte di critica linguistica. La dialettalità del Verga*, in «Linguistica e letteratura» vol. II, 1977, pp. 7-48; F. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria*, nel vol. *I romanzi catanesi di G. Verga*, Atti del 1° Convegno della Fondazione Verga (Catania 23-24 novembre 1979), Catania, 1981 pp. 261-308; G. Alfieri, *Innesti fraseologici siciliani nei Malavoglia*, in «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», vol. XIV, 1980, pp. 221-295. Molto più numerosi degli studi sono i giudizi, sparsi qua e là, sulla lingua del Verga (nessuno di essi, però, riguarda specificatamente *Storia di una Capinera*) e tutti si limitano a prendere atto delle «sgrammaticature» e delle varie infrazioni alla norma linguistica del tempo in maniera più o meno scandalizzata.

² L. Russo, *La lingua di Verga*, in *Giovanni Verga*, Bari 1974, pp. 280-357.

autore complementare e funzionale all'esame estetico e letterario dell'opera. I risultati del Russo, colti al di fuori dell'impronta idealistica del lavoro critico in cui si inserivano, sono fondamentalmente validi soprattutto circa la dinamica tra siciliano e fiorentino. Il Raya nella sua operetta sulla lingua del Verga fa solo pochi accenni alla lingua di *Storia di una capinera*³.

Vale dunque la pena di esaminare l'orditura⁴ del testo della *Capinera* dal punto di vista strettamente linguistico in un approccio che non intende escludere altre impostazioni, ma, ponendosi complementariamente ad esse, mira ad analizzare un aspetto trascurato di quest'opera, che fin dal suo apparire colpiva per l'innovazione relativa alla problematica psicologica e sociale, mentre l'innovazione stilistica e linguistica passava inosservata anche agli occhi di lettori avveduti e di critici attenti. Riteniamo utile altresì non limitarci a prendere atto delle cosiddette anomalie linguistiche riscontrabili nel testo, ma risalire, nei limiti delle possibilità di indagine, alla loro genesi.

1. ANALISI DEL TESTO

Dalla radiografia linguistica di *Storia di una capinera* risultano presenti nel testo quattro registri principali: 1) l'italiano di base (abbreviato, nelle pagine che seguono, nella forma ITB); 2) l'italiano letterario (ITL); 3) l'italiano di Sicilia (ITS); 4) l'italiano di Firenze (ITF).

1.1. ITALIANO DI BASE

Premesso che usiamo il termine in un'accezione ristretta in quanto ci riferiamo prevalentemente al lessico, per 'italiano di

³ G. Raya, *La lingua del Verga*, Firenze, 1962.

⁴ Parlando di « ordito » o « orditura », si vuol far riferimento all'impianto testuale della *Capinera* così come risulta dal testo a stampa; per sciogliere tuttavia alcuni nodi linguistici si è operato un confronto con il manoscritto da una parte e con fonti lessicografiche dall'altra.

base' intendiamo tutte quelle parole note, capite e usate, sia nello scrivere che nel parlare, da chiunque conosca l'italiano, tutte quelle parole che, come dice il De Mauro, « Persone appartenenti a parecchie categorie e regioni diverse, più esattamente parecchie persone di parecchie categorie abbastanza diverse tra loro, possono capire e perfino usare in un qualunque discorso con un interlocutore di qualunque categoria professionale o regione »⁵. Se leggiamo, ad esempio, il primo periodo del romanzo: « Aveva visto una povera capinera chiusa in gabbia: era timida, triste, malaticcia; ci guardava con occhio spaventato; si rifugiava in un angolo della sua gabbia, e allorché udiva il canto allegro degli altri uccelletti che cinguettavano sul verde del prato o nell'azzurro del cielo, li seguiva con uno sguardo che avrebbe potuto dirsi pieno di lagrime »⁶, riscontriamo parole come *aveva, visto, una, povera, chiusa, in, era, triste, ci, guardava, con, occhio, spaventato*, ecc., che sono esempi d'italiano di base; le troviamo, infatti, registrate nei lessici di frequenza della lingua italiana con il relativo numero di frequenza reale, che riportiamo tra parentesi accanto a ciascuna di esse⁷: *aveva* (*avere*: 22928, 6457, 8900), *visto* (*vedere*: 3678, 877, 1578), *una* (*un*: 33636, 9334, 11539), *povera* (*povero*: 568, 173, 224), *chiusa* (*chiudere*: 628, 207, 195), *in* (31542, 11425, 8851), *era* (*essere*: 48026, 12272, 19365), *triste* (119, 57, 30), *ci* (2940, 809, 1114), *guardava* (*guardare*: 1500, 343, 554), *con* (11173, 3499, 3568), *occhio* (117, 382, 291), *spaventato* (*spaventare*: 63, 10, 28)

⁵ T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Roma, 1980, p. 104.

⁶ In mancanza di un'edizione critica della *Capinera*, le citazioni di brani o parole del romanzo sono tratte dall'edizione Treves del 1907, la quale, pubblicata mentre era ancora in vita l'autore, offre maggiori garanzie rispetto alle correnti edizioni curate dai Perroni.

⁷ Il primo numero indica la frequenza della parola registrata in A. G. Sciarone, *Vocabolario fondamentale della lingua italiana*, Roma 1977; il secondo indica la frequenza della parola registrata in A. Juilland, V. Traversa, *Frequency dictionary of italian words*, The Hauge, Mouton, 1973; il terzo indica la frequenza della parola registrata in U. Bortolini, C. Tagliavini, A. Zampolli, *Lessico di frequenza della lingua italiana contemporanea*, IBM - Italia 1971.

ecc. Poiché queste parole, per il fatto di essere comuni, non sono interessanti né presentano alcuna utilità ai fini della nostra indagine, non le analizzeremo né le studieremo anche se esse coprono circa il 70% dell'intero testo.

1.2. ITALIANO LETTERARIO

Per « italiano letterario » intendiamo tutti quei costrutti e quelle forme colte, non popolari né dialettali, di uso prevalentemente scritto, proprie della tradizione dotta letteraria, che si conformano alle esigenze della raffinatezza formale. All'interno dell'italiano letterario possiamo distinguere: 1) *fenomeni fonetici*; 2) *fenomeni morfosintattici*; 3) *fenomeni lessicali*.

1.2.1. *Fenomeni fonetici*. Rientrano nella fonetica dell'italiano letterario le forme con dittonghi *uo* o *ié* (rispettivamente da O breve ed E breve tonici in sillaba libera), riscontrate nel testo: *famigliuola* (p. 10), *figliuolo* (p. 13), *giuoco* (p. 114) e *giuocare* (p. 110), *muricciuolo* (pp. 65 e 89), *usignuolo* (p. 10), *intiere* (p. 127) e *intieramente* (p. 13). Tendendo il dittongo alla monotongazione, oltre le forme dittongate si usavano già, ai tempi del Verga, le forme senza dittongo; il Tommaseo-Bellini⁸, alle rispettive voci, registra infatti entrambi le forme: *figliuolo* e *figliolo*; *giuoco* e *gioco*; *giocare* e *giuocare*; *muricciuolo* e *muriciolo*; *usignuolo* e *usignolo*; *intero* e *intiero*. Ma « L'uo vivissimo nella lingua scritta (antica e moderna), e nell'italiano parlato di tutte le provincie, nel toscano più familiare viene sostituito da *o* (*bono* ecc.); tanto che, p. es., il Giorgini e il Petrocchi bandirono questo dittongo dai loro vocabolari »⁹. Il Verga, che, come si può anticipare fin d'ora, sembra rifuggire dall'italiano parlato e attenersi scrupolosamente alla tradizione

⁸ N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, 1865, (nelle pagine che seguono lo citeremo talvolta semplicemente con la sigla TB).

⁹ W. Meyer-Luebke, *Grammatica storica della lingua italiana e dei dialetti toscani*, Torino 1941, p. 24.

letteraria scritta, preferisce, in linea di massima, la forma dittongata¹⁰, e talvolta, infatti, elimina quella non dittongata. Pertanto alcune forme, scritte nel manoscritto senza dittongo, nel testo a stampa sono sostituite con forme dittongate; così, ad esempio, *giocare* e *si gioca*, *muricciolo* e *muriccioli*, *usignolo* del manoscritto nel testo vengono «corrette» in *giuocare* (p. 110) e *si giuoca* (p. 34), *muricciuolo* (pp. 65 e 89) e *muricciuoli* (p. 22), *usignuolo* (p. 10). Fenomeni fonetici dell'ITL sono pure: *melanconico* (p. 115), *menoma* (p. 49), *tristo* (p. 115) per 'triste', *istessa* (p. 97) e *adunque* (p. 14) per quanto riguarda il vocalismo, e *imaginati* (nel ms. *immaginati*), *imaginarti* (p. 6), per quanto riguarda il consonantismo.

1.2.2. *Fenomeni morfosintattici*. I fenomeni più numerosi d'ITL riscontrati nel testo sono quelli relativi al verbo. Nell'imperfetto, nel passato remoto, nel futuro e nell'infinito spesso il Verga usa forme proprie della tradizione letteraria. Nel romanzo, infatti, la desinenza della 1^a persona singolare dell'imperfetto indicativo è, di norma, *-eva* anziché *-evo*, per cui si hanno *aveva* («ed io aveva il nome di lui sulle labbra», p. 183), *doveva* (p. 121), *moriva* (lezione del ms.), *osava* («io non osava guardarlo», p. 92), *pensava* (p. 143); «io *pensava*, pensava [...] io pensava al fiorellino che scuoteva le sue perle di rugiada», p. 216), *poteva* (p. 223), *sapeva* (solo nel ms.¹¹, e sostituito nel testo, a p. 232, da *sapevo*), *mi sentiva* (p. 60), *soleva* (p. 114); si ha pure *era* invece di *ero* («anch'io era con loro» p. 143) e, alla 3^a persona singolare, *avea* per *aveva*. Nella maggioranza dei casi le forme verbali in *-va* della 1^a persona singolare dell'imperfetto indicativo soppiantano nel testo a stampa quelle

¹⁰ Non mancano, ovviamente, casi senza dittongo; per es.: *giocare* (p. 35), *muricciolo* (p. 79), *intere* (p. 169) ecc. Per la monottongazione di *intiero* v. A. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza* (1946-1976), Salerno editrice, Roma, 1980, tomo I, p. 123, n. 3.

¹¹ Per la funzione del ms. nella nostra indagine, cfr. n. 4; il ms. autografo di *Storia di una capinera*, di pp. 140 non numerate (di cui 2 bianche), è custodito tra le carte del fondo Verga presso la Biblioteca Universitaria di Catania. Tale materiale in riproduzione fotostatica si trova anche presso la Fondazione Verga.

in -vo del manoscritto; e ad *aveva, osava, pensava* (p. 143), *mi sentiva, era* del testo corrispondono *avevo, osavo, pensavo, sentivo, ero* nel manoscritto. Questa sostituzione è motivata dal fatto che il -vo « in pregiate e sublimi scritture stenterebbsi ad ammetterlo »¹², essendo — nel secolo scorso — comune « all'uso moderno del parlare e dello scrivere familiare »¹³. Altre forme verbali letterarie sono da ravvisare nel perfetto indicativo: *soffersi* (pp. 40, 141, 245); nel futuro: *anderai* (pp. 36 e 55); nell'infinito: *bevermi* (p. 121). Sempre per quanto riguarda i verbi si riscontrano forme con *mi, si e vi* enclitiche: *parevami* (p. 84) e *parvemi* (p. 40), *vedevasi* (p. 5), *trovasi* (p. 48) *conviensi* (p. 47), *siavi* (p. 199).

Letterari sono pure alcuni avverbi: *indi* (p. 154), *ove* (p. 21), *onde* (con valore finale: « ho fatto il giro della mia casetta *onde* vedere la mia finestra » p. 131), *poscia* (p. 87), *sì* per 'così' (« come ho potuto meritarmi un castigo sì duro? », p. 197; « La mia anima [...] vorrebbe starci sì poco che vede con colpevole sentimento di gioia i rapidi progressi che il male fa in me » p. 213).

Alla lingua scritta di tradizione letteraria risalgono alcune locuzioni ed alcuni costrutti: « finalmente il medico mi ha permesso affacciarmi alla porta *in sul mezzogiorno* », p. 110¹⁴; « sentirti presso a morir di vergogna », p. 83; « con un sole che mi dardeggiava sul capo nudo, *piena la mente di bagliori* », p. 226; « Non *potrebbe* *immaginare* come spezzava il cuore », p. 247; « *bisogna che io sia* ben disgraziata se non devo esser felice che allorquando tutti gli altri soffrono! », p. 7.

1.2.3. *Fatti lessicali*. Assai più numerosi dei fenomeni fonetici e dei fenomeni morfosintattici sono i fatti lessicali del-

¹² M. Mastofini, *Teoria e prospetto ossia dizionario critico de' verbi italiani coniugati specialmente negli anomali e malnoti nelle cadenze*, Roma, 1814, vol. I, p. 51, n. 3.

¹³ *Ibidem*, p. 57, n. 5. La distinzione del Mastofini tra i due registri, aulico e familiare, e la relativa preferenza dell'una o dell'altra forma imperfettiva, costituisce un'ulteriore riprova della tendenza verghiana alla ricercatezza formale.

¹⁴ Per il costrutto: in + sul + sostantivo cfr. *In sul di del giorno* in TB, s.v. DI n. 47.

l'italiano letterario riscontrati nel romanzo. Non potendoli elencare qui tutti, ne abbiamo scelti soltanto alcuni: *bronchi* per 'sterpi', che si trova solo nel ms.; *clausura*, usato nel testo non nella accezione con cui il termine è oggi a noi noto di « regola con cui la Chiesa vieta l'uscita abituale dal convento a religiosi di comunità maschili e femminili, e proibisce l'ingresso agli estranei; la parte del convento riservata ai religiosi, dove gli estranei non possono entrare », ma nell'accezione di 'recinto'¹⁵, che risulta dal contesto: « Chiudendo gli occhi in quest'angolo di terra recinto dalla clausura »; *mane* (« piango da mane a sera », p. 173); *preci* (solo ms., nel testo a stampa: *avemarie*); *siti* (solo ms.); *timidità* (p. 82). Altri letterarismi troviamo tra i verbi: *asilarsi* (« il mio cuore tenta invano *asilarsi* nel pensiero della misericordia celeste », p. 208); *assidersi* (« avrei voluto *assidermi* su quel muricciolo », p. 113); *cassare* (« Le lagrime cadevano chete chete sulla carta e senza che me ne avvedessi *cassavano* quello che avevo scritto », p. 91); *deciferare* (solo ms.); *profferire* (« prima di *profferire* i voti solenni », p. 147); *rammentare* (« non si è forse *rammentato* che in questo convento ci doveva essere la sua Maria » p. 205, *rammenti* p. 199, *rammentasse* p. 22); *sollazzarsi* (*si sollazzava* p. 68); *volgersi* (« per *volgersi* di nuovo verso di me cinguettando », p. 23).

1.3. ITALIANO DI SICILIA.

Con 'Italiano di Sicilia' indichiamo complessivamente tutti quei fenomeni caratteristici della varietà regionale d'italiano riconducibili alla matrice dialettale siciliana, dovuti, cioè, alla persistenza del fondo dialettale siciliano nella competenza linguistica del Verga. Possiamo raggruppare questi fenomeni in: 1) *Regionalismi fonetici*; 2) *Regionalismi morfosintattici*; 3) *Regionalismi lessicali*; 4) *Fenomeni d'ipercorrezione*.

¹⁵ Con questo significato la parola viene registrata dal TB, che s.v. scrive « Clausura S. f. Il recinto che chiude pers. date a un ordine relig. Di serrame in gen.; Par. 3.2. « Tolsero per forza me (Piccarda) [...] dal chiostro e dalla clausura del monastero ».

1.3.1. *Regionalismi fonetici*. Nel romanzo abbiamo riscontrato casi di raddoppiamento della scempia, come ad es. in *fibbre* (nel ms.), *aggitava* (nel ms.), *diriggermi* (nel ms.), *orologio* (nel ms.), *rifuggio* (nel ms.), *vertigini* (nel ms.)¹⁶, corretti poi nel testo a stampa in *fibre* (p. 199), *agitava* (p. 217), *dirigermi* (p. 35), *orologio* (p. 158), *rifugio* (p. 106), *vertigini* (p. 39). Viceversa, si hanno pure casi di scempiamento della geminata, come ad es. in *suplizio*, *dapertutto*, *soprattutto*, *sebene* del manoscritto, che nel testo a stampa diventano: *supplizio* (p. 99), *dappertutto* (p. 36), *soprattutto* (p. 151), *sebbene* (p. 173). Altri regionalismi fonetici rilevabili in *Storia di una capinera* riguardano:

- a) l'assordimento della sonora: *si avvinchiano* (nel ms.) per *avvinghiano* (p. 200), *avvinchia* (nel ms.) per *avvinghia* (p. 196) e *infingarta* (nel ms.) per *infingarda* (p. 49);
- b) la sonorizzazione della sorda: *delinquenti* e *madrigna*, entrambi nel manoscritto, a cui corrispondono nel testo le forme corrette: *delinquenti* (p. 99) e *matrigna* (pp. 24, 71, 83, 135, 136);
- c) l'uso del nesso *-nz-* per *-ns-* in *sensazioni*, che compare per 4 volte nel manoscritto¹⁷, ma che nel testo due volte viene corretto (alle pp. 43 e 52) e due volte viene sostituito con *emozione* e *contentezza* (alla p. 52).

Questi casi citati, più altri di natura grafica, come ad es. *angoscie* (p. 16), *torcie* (p. 167), *treccie* (due volte a p. 86), son quelli che hanno scandalizzato alcuni critici e fatto arricciare

¹⁶ Ricordiamo in margine che il raddoppiamento della palatale sonora si ritrova, come è noto, anche in lettere del Verga maturo.

¹⁷ Cfr. pure *anziosa* e *anziosamente*, rispettivamente nella lettera dell'11-11-1917 e del 24-9-1909 a Dina di Sordevolo. Cfr. A. Verga, *Lettere d'amore* a cura di G. Raya, Roma, 1971³, pp. 335 e 446. La forte persistenza di regionalismi fonetici nel ms., che ancora una volta si manifesta come utile spia della competenza linguistica verghiana nell'atto di comporre il testo in esame, e le successive correzioni nel testo a stampa rivelano una lenta e laboriosa maturazione espressiva del giovane Verga, le cui scelte linguistiche risultano nella prima stesura maggiormente condizionate dal sostrato siciliano.

il naso a più generazioni di puristi. Si tratta di 'anomalie' riconducibili, direttamente o indirettamente, al siciliano¹⁸, che, come mostra compiutamente G. Tropea¹⁹, si riscontrano nell'italiano di Sicilia e di tutta l'area italiana centromeridionale.

1.3.2. *Regionalismi morfosintattici*. Al fatto che nel siciliano *lepre* è un sostantivo di genere maschile si deve il mutamento di genere rilevabile nel testo in cui esso ricorre: « Ci regalarono anche *un bel lepre ucciso* il giorno innanzi » (p. 46) e « La mamma gradì più *il lepre* che i fiori » (p. 46). All'uso, prevalente nel dialetto, della forma di singolare *forficia* 'forbici', è da imputare il mancato plurale in « allorchè sentirò *la forbice* stridere fra i miei capelli » (p. 148). Per influsso di *i vuci*, *i ligna*, *i linzola* del dialetto, nel romanzo abbiamo: *gli urli* (pp. 228, 234, 246), *le legna* (nel ms., *la legna* nel testo a stampa, p. 114), *i lenzuoli*: (« nascondo il capo sotto *i lenzuoli* », p. 173); per reazione al siciliano *dinocchia* si ha *ginocchi* (solo alle pp. 65 e 102, negli altri casi sempre *ginocchia*).

¹⁸ Mentre i casi di raddoppiamento della scempia sono senz'altro dovuti all'influsso diretto del dialetto, nei casi opposti di scempiamento della geminata, che pur rientrano nella fenomenologia dell'ITL, si può ipotizzare un influsso indiretto del dialetto, in particolare in fenomeni di ipercorrezione. Anche i casi di assordimento della consonante sonora sono da mettere in relazione con l'influsso direttamente esercitato dal dialetto sul Verga, e, per l'opposto, ad un'influsso indiretto di esso, vale a dire ad un processo ipercorrettistico, si fanno risalire i casi di sonorizzazione delle consonanti sorde. Infine responsabile dello scambio di *z* per *s* in *sensazioni* è sempre il dialetto in cui è radicato l'uso di *-nz-* per *-ns-*.

¹⁹ G. Tropea, *Italiano di Sicilia*, Palermo, 1976. Quasi tutti i fenomeni di ITS del periodo in cui Verga scrive *Storia di una capinera* sono, infatti, tuttora ben vitali e caratterizzano ancora la varietà regionale d'italiano attualmente parlata in Sicilia, come si può appunto dedurre dall'indagine del Tropea relativa all'esplorazione sincronica dell'ITS delle aree catanese e palermitana, i cui risultati sono pubblicati in *Italiano di Sicilia*. Tra i fatti fonetici più vistosi dell'ITS d'oggi il Tropea, nel libro sopra citato, annovera pure la pronunzia forte di *b*, *d*, *g* e la pronunzia di *-nz-* per *-ns-* (p. 20, rispettivamente ai nn. 1 e 3; ivi anche la ricca esemplificazione fornita dallo studioso per ciascun fenomeno).

Per quel che riguarda il verbo e la sua coniugazione, l'influsso del dialetto condiziona il Verga nell'uso di alcuni modi o di alcuni tempi particolari. Condizionato dal dialetto, in cui è — come è noto — sconosciuto il futuro sintetico neolatino (ma al suo posto viene usato l'indicativo presente²⁰), lo scrittore usa nel manoscritto l'indicativo presente per il futuro semplice nei due casi seguenti: « Ed il mio addio è eterno », « non hanno certamente l'intenzione di fargli del male », che nel testo a stampa vengono 'corretti' in *sarà eterno* (p. 128) e *non avranno* (p. 44). A tendenza ipercorrettiva sono da attribuire i casi di passato prossimo per passato remoto riscontrati nel manoscritto e in seguito modificati nel testo edito: « tentai [ma nel ms. *ho tentato*] inutilmente far comprendere che non sapevo ballare » (p. 39); « Volli [ma nel ms. *ho voluto*] passare in rassegna un'ultima volta quelle stanzine » (p. 131); « non vidi [ma nel ms. *non ho più visto*] più né la casa né la capannuccia » (p. 134); « vidi [ma nel ms. *ho veduto*] soltanto una massa bruna » (p. 134); « dissi [nel ms. *ho detto*] al medico che voglio uscire » (p. 233)²¹. L'influenza diretta del dialetto, invece, è manifesta nei casi seguenti: « Gigi si lagnò che io gli *camminavo* [così nel ms., corretto in *camminassi* nella stampa,

²⁰ L'uso del futuro organico non è popolare in Sicilia come del resto in tutta l'area italiana centromeridionale. Scrive il Rohlfs nella sua *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Torino, Einaudi, 1969, p. 333: « In vaste aree il futuro romanzo (*cantare - habeo*) è in genere sostituito dal presente ». Per quanto riguarda l'estensione di questa impopolarità del futuro aggiunge: « A mezzogiorno della linea Viterbo-Perugia-Ancona il futuro è praticamente inesistente; e appar poco di casa ancor alquanto più a settentrione, nelle province di Siena e Arezzo. Anche nell'Italia settentrionale troviamo aree (Piemonte meridionale, parti dell'Emilia) in cui il futuro viene espresso col presente ».

²¹ A proposito dell'uso del passato prossimo per il passato remoto Tropea scrive: « Si tratta certo di una chiara forma di ipercorrezione scaturita da un esagerato desiderio di reagire all'uso dialettale, caratterizzato, come è noto, da una spiccata preferenza per il passato remoto, e da imputare in larga misura all'esasperato purismo dell'insegnamento scolastico tradizionale », (G. Tropea, op. cit., p. 36).

p. 65] sui piedi »; « Ero libera, al di fuori, ed ho passato coi miei piedi quella soglia! Nessuno m'ha trascinata, nessuno m'ha spinta!... *Com'è stato*, Dio mio? ». Nel primo caso l'uso dell'imperfetto indicativo per l'imperfetto congiuntivo trova preciso riscontro nel dialetto, in cui, talvolta, in frasi dipendenti rette dalla congiunzione *che*, si può trovare l'imperfetto indicativo anziché l'imperfetto congiuntivo. Nel secondo caso il *com'è stato* ricalca un costrutto tipico del dialetto, che usa *comu fu?* e *comu fu ca?* per « com'è accaduto? », « com'è potuto succedere? ».

Riconducibili alla tradizione dialettale sono pure le frasi seguenti: « Avrebbe dovuto essere di ritorno prima di sera [...] e *alle nove ancora non si vedeva* » (p. 75); « No, è *che* probabilmente ti annoi a pettinarmi » (p. 85). Per quanto riguarda la prima frase bisogna ricordare che nel siciliano si dice *ancora nun si vidi* per 'ancora non si vede arrivare'; la seconda frase, poi, si può considerare la traduzione in lingua della corrispondente frase dialettale: *è ka ti siddi di pittinàrimi*.

Non mancano nel romanzo regionalismi morfosintattici che riguardano i pronomi; diamo qui qualche esempio relativo ai pronomi personali e ai pronomi relativi: « ed *egli* [riferito al cane; solo nel ms., corretto in *esso* nel testo a stampa, p. 65] mi ringraziava dimenando la coda »; « era uno di quei giorni *che* non avevo coscienza di quello che si faceva vicino a me » (p. 107); « perché non ha fatto abbaiare il suo cane *che* mi domandava se *gli* volessi bene » (p. 120). *Egli* per *esso* nel primo esempio è un calco del sic. *iddu*, che nel dialetto si usa indistintamente sia per *egli* che per *esso*. Il *che* del secondo e del terzo esempio è dovuto all'influsso del dialetto, in cui è tipica la polivalenza di questo pronome usato anche nei casi obliqui.

1.3.3. *Regionalismi lessicali*. Il lessico è il settore in cui appare anche ben evidente l'influsso del dialetto. Possiamo raggruppare tutte le peculiarità lessicali di origine dialettale riscontrate in *Storia di una capinera* in due classi ben distinte:

²² Per questa suddivisione seguiamo la classificazione fatta dal Tropea nell'opera citata, a p. 30.

regionalismi lessicali e *regionalismi semantici*. Per 'regionalismi lessicali' intendiamo designare tutte le voci e le locuzioni del dialetto trasferite di peso, previo adattamento fonetico, dal dialetto alla lingua; per 'regionalismi semantici' s'intendono, invece, quei vocaboli della lingua italiana che vengono adoperati dal Verga con significati propri del dialetto, che si scostano da quelli con cui vengono adoperati abitualmente nella lingua. Diamo qui alcuni esempi di regionalismi lessicali e di regionalismi semantici, citando tra parentesi la corrispondente base siciliana.

Sono, ad esempio, regionalismi lessicali: *mostre* (sic. *mmustra*)²³; « né lascio alle siepi le mostre della mia tonaca » [così nel ms.; nella stampa, invece, la frase viene così cambiata: « né le siepi lasciano i segni sulla mia tonaca », p. 30]; *fare il Natale* per « trascorrere il Natale »: « il contadino che arriva cantarellando dalla pianura per *fare il Natale* colla sua famiglia » (sic. *fàrisi u Natali*)²⁴.

Sono, invece, regionalismi semantici: *volata* per 'volo': « era forse quella la sua prima volata », p. 22 (sic. *vulata* e, li-

²³ S. v. *Mmustra* il Traina scrive: « Esempio o saggio di checchesia: *mostra* [...] i generi di mercanzia che si tengono esposti per allettare i compratori: *mostra* [...] tantino di vino, olio, ecc. in piccolo fiaschetto per saggio: *saggiuolo*, *saggio* Prov. NUN SI PO' LAMJNTARI D'INGANNO CUI PRI MMUSTRA COMPRA LU PANNU » (A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, 1868). Nel proverbio citato dal Traina *mmustra* sta per 'campione di stoffa', nella stessa accezione viene usato nel ms. *mostre* con cui si vuole significare che, se Maria non fosse stata attenta, la tonaca avrebbe potuto rimanere attaccata ai rovi in mille brandelli simili, per numero e dimensioni, ai piccoli campioni prelevati dalla pezza di stoffa per accertarne o dimostrarne la qualità. A parer nostro la sostituzione di *mostre* con *segni* e la successiva modifica della frase (non sono più i brandelli di tonaca a rimanere impigliati nei rovi ma, viceversa, è la tonaca che porta i segni degli strappi causati dai rovi) dal punto di vista stilistico non è efficace. Più incisiva, senza dubbio, l'immagine dei rovi, su cui fanno mostra, come in un grande campionario, i brandelli di tonaca.

²⁴ La locuzione è sentita dialettale dallo stesso Verga, essa compare, infatti, in corsivo anche nel testo.

mitamente ad alcune aree, anche *bbulata*)²⁵; *casina* per 'villetta, casa signorile di campagna'; « I signori Valentini c'invitano ad andare con loro alla *casina* dei Bertoni che son nostri vicini di campagna », p. 85 (sic. *casina*; « casa di delizie in campagna », Traina, op. cit., s.v.); *pagliaio* per « capanna rudimentale di frasche e di paglia », che ricorre diverse volte nel ms. e che è sempre sostituito con *capannuccia* nel testo a stampa (sic. *pagghiaru*); *sbagliare* per 'perdere': « Veniva a piedi da Catania perché aveva *sbagliato* l'omnibus », così nel ms., e modificata poi nel testo edito in: « Veniva a piedi da Catania perché l'omnibus era partito prima di lui » (sic. *sbagghiari*); *come* per 'qualcosa di simile a': « Dal belvedere del convento si vedeva *come* un gran monte isolato », p. 3, che si può considerare come la traduzione della equivalente frase dialettale *si videva comu na muntagna*.

1.3.4. *Fenomeni d'ipercorrezione*. Per il noto fenomeno dell'ipercorrezione Verga, in una reazione esagerata al dialetto, evita nel romanzo forme che considerava errate perché simili a corrispondenti forme dialettali, anche se si tratta di forme assai usate in lingua. Spesso, pertanto, lo scrittore corregge nel manoscritto forme sospettate di essere dialettali, sostituendole con sinonimi che gli sembrano più conformi all'uso toscano. Diamo qui di seguito un elenco di ipercorrettismi lessicali riportando nella prima colonna le forme 'sospette' che figurano nel ms., nella seconda le corrispondenti forme siciliane e nella terza i sinonimi che compaiono nel testo edito.

<i>Forma del ms.</i>	<i>Forma siciliana corrispondente</i>	<i>Forma del testo edito</i>
1) arrivare	<i>arrivari</i>	giungere ²⁶

²⁵ Per *bbulata*, v. *Vocabolario siciliano* a cura di G. Piccitto, Catania-Palermo, 1977, s.v.

²⁶ « Quando siamo giunti [nel ms. siamo *arrivati*] in cima al monte, che magnifico spettacolo! ».

2) casa	<i>casa</i>	abitazione (p. 8)
3) contenta	<i>cuntenta/-i</i>	soddisfatta (p. 86)
4) cuscini	<i>cuscini</i>	guanciali (p. 107)
5) dare la mano	<i>dari a manu</i>	stringere la mano (p. 64) ²⁷
6) domandare	<i>ddumannari</i>	chiedere (p. 118) ²⁸
7) fermarsi	<i>firmàrisi</i>	sostare ²⁹
8) malati	<i>malati</i>	infermi (p. 190)
9) occhiata	<i>ucchiata</i>	sguardo (p. 112)
10) padre	<i>patri</i>	babbo (p. 19) ³⁰
11) perdersi	<i>pirdìrisi</i>	smarrirsi
12) pezzo	<i>pezzu</i>	tratto ³¹
13) restare	<i>rristari</i>	rimanere ³²
14) schioppettata	<i>scupittàta</i>	fucilata (p. 77) ³³
15) stendere	<i>stènniri</i>	sciordinare
16) strada	<i>strata</i>	via (p. 216)
17) ogni volta che	<i>ogni vvota chi/ka</i>	tutte le volte che (p. 67).

²⁷ Anche nel testo a stampa si ha *dare la mano*: « non oserei dargli la mano per tutto l'oro del mondo », p. 83.

²⁸ *Domandare* anche nel testo a stampa: « mi domandava se gli volessi bene », p. 120.

²⁹ « Sostavo [ms. *mi fermavo*] ansante », p. 33.

³⁰ Nel manoscritto *padre* ricorre assai spesso e tutte le volte viene sostituito con *babbo*: « Il babbo va a caccia, o mi accompagna nelle lunghe passeggiate, quando potrei aver paura di smarrirmi pel bosco », p. 16.

³¹ « Si fece un bel tratto [ms. *pezzo*] di strada in silenzio », p. 64; indica estensione di tempo e viene poi variamente modificato: « Rimanemmo così un pezzo », nel ms., cambiato poi in « Rimanemmo così molto tempo », p. 95; « dopo un pezzo ho potuto udire anch'io », così nel manoscritto, e nel testo a stampa invece: « dopo un po' di tempo ho potuto udire anch'io », p. 153.

³² « Resto vicina a lui », nel ms., e in seguito cambiata in: « *rimango* a lui vicina », p. 59.

³³ *Schioppettata* viene anche sostituito con *colpo di fucile*: « era forse la sua prima volata ed un colpo di fucile l'aveva ferito in un'ala » p. 22.

1.4. ITALIANO DI FIRENZE

Con 'italiano di Firenze' s'intende il fiorentino parlato a Firenze non soltanto dalle persone colte, come teorizzava il Manzoni, ma anche dalle persone meno colte, e non solo dai fiorentini ma anche da coloro che, dopo la Convenzione di settembre del 1864, erano convenuti nella Firenze capitale. A questa qualità di fiorentino parlato si è indubbiamente orientato lo stesso Verga, che proprio in quegli anni aveva scelto Firenze come meta della sua emigrazione culturale.

1.4.1. *Fiorentinismi fonetici*. Tra i fiorentinismi fonetici citiamo due fenomeni che riguardano entrambi il vocalismo: a) monottongazione di *uo* dopo palatale; es.: *giocare* (p. 35), *murricciolo* (p. 79) e tutte quelle forme che presentano il monotongo nel manoscritto e che successivamente vengono rese con *uo* (cfr. § 1.2.1.)³⁵; b) l'uso del suffisso *-erello* al posto di *-arello*, *pazzarella* (p. 85), che ha sostituito *pazzarella* del manoscritto. Per quanto riguarda quest'uso il Migliorini scrive: « ad analizzare lungo i secoli la serie degli esempi, si troverebbe che spessissimo la forma in *-erello* è fiorentina, quella in *-arello* toscana periferica ovvero di altre regioni »³⁶.

1.4.2. *Fiorentinismi morfosintattici*. Un fiorentinismo morfosintattico può considerarsi l'uso dell'articolo determinativo davanti ai nomi propri di persone « io e l'*Annetta* [ma nel ms.: *con Annetta*], loro figlia [...] siamo amiche » (p. 26); « amo sempre *il Nino* »³⁷.

³⁴ « La castalda che *sciorinava* [nel ms. *stendeva*] i panni bagnati sui rami del castagno spogli di fronde », p. 112.

³⁵ Per il monottongamento di *uo* v. A. Castellani, op. cit., vol. I, p. 33.

³⁶ B. Migliorini, Il suffisso *-erello*, *-arello*, in *Scritti in onore di Giuliano Bonfante*, vol. I, Brescia, 1976, p. 489.

³⁷ A proposito di quest'uso il Rigutini scrive: « Nel parlar familiare suole premettersi *la a'* nomi propri di donna, dicendosi: « la Giuseppina, la Maria, la Giannina, ecc. ». Ma parlandosi di nobili donne, non si userebbe se non da chi ci avesse familiarità » (G. Rigutini - P. Fanfani, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, 1891, s.v. La).

Per quanto riguarda i verbi è un fiorentinismo la forma verbale *fo* del manoscritto sostituita con *faccio* nel testo edito - (« faccio tutto quello che vogliono », p. 235); fiorentino è pure l'uso del *si* + 3ª persona singolare per la prima persona plurale: « *Si fece* [ma nel ms. *facemmo*] un bel tratto di strada in silenzio » (p. 64); « Siamo insieme dal mattino alla sera; *si passeggia, si chiacchiera, si giuoca, si fa colazione* e qualche volta anche *si desina assieme* » (p. 34)³⁸.

Tra i fatti peculiari dell'ITF riguardanti i pronomi è da segnalare l'uso pleonastico di *la*: « pare che *la* sia davvero una bella musica quella della Salve Regina » (p. 42)³⁹.

1.4.3. *Fiorentinismi lessicali*. Sono fiorentinismi lessicali: *berta* « le davamo la berta » (p. 4); *bimbo* (p. 13 e seguenti), *babbo*, *chicche* (nel manoscritto; sostituito con *confetti* nel testo edito) « e la mamma a sgridarlo, a dargli dei confetti » (p. 17); *rifinita* « Stamattina mi son levata da letto, per la prima volta, barcollante, *rifinita* di forze » (p. 106); *segiola* (p. 9); *sposa*, nel manoscritto, *fidanzata* nel testo a stampa, « Anche tu sei fidanzata [ma nel ms. *sposa*], Marianna mia » (p. 155); *uscio* (p. 102)⁴⁰.

³⁸ Così, limitamente all'imperfetto, il Rigutini spiega questo fenomeno, che non è specifico del fiorentino ma ricopre l'intera area toscana: « All'orecchio del popolo toscano riesce incomodamente lunga questa forma della 1ª pers. del plurale nell'imperfetto de' verbi; onde provvedendo alla natural brevità e scioltezza del linguaggio, dice *s'era* come, dice *s'aveva, s'andava, si faceva* ecc. invece di *eravamo, avevamo, andavamo*, ecc. Uso da seguirsi solo in umili e familiari scritture ». G. Rigutini - P. Fanfani, op. cit., *Appendice*, p. 21, n. 2.

³⁹ « la pron. f. del quarto caso [...] Nel parlare familiare usasi anche per Ella; e al pl. Le per Elleno; ma spesso è per cotal riempitivo, che da vaghezza al parlare, come: « Quella ragazza la è pur bella; Le son cose da far girare la testa; La dica; La senta » modi più particolari ai Fiorentini » (G. Rigutini - P. Fanfani, op. cit., s.v. La).

⁴⁰ Abbiamo detto all'inizio (§ 1) che dall'analisi del testo risultano presenti in *Storia di una capinera* quattro registri principali: l'*italiano di base*, l'*italiano letterario*, l'*italiano di Sicilia* e l'*italiano di Firenze*; ma oltre questi registri principali nel testo sono pure rilevabili alcuni francesismi ed alcune parole proprie della terminologia del convento.

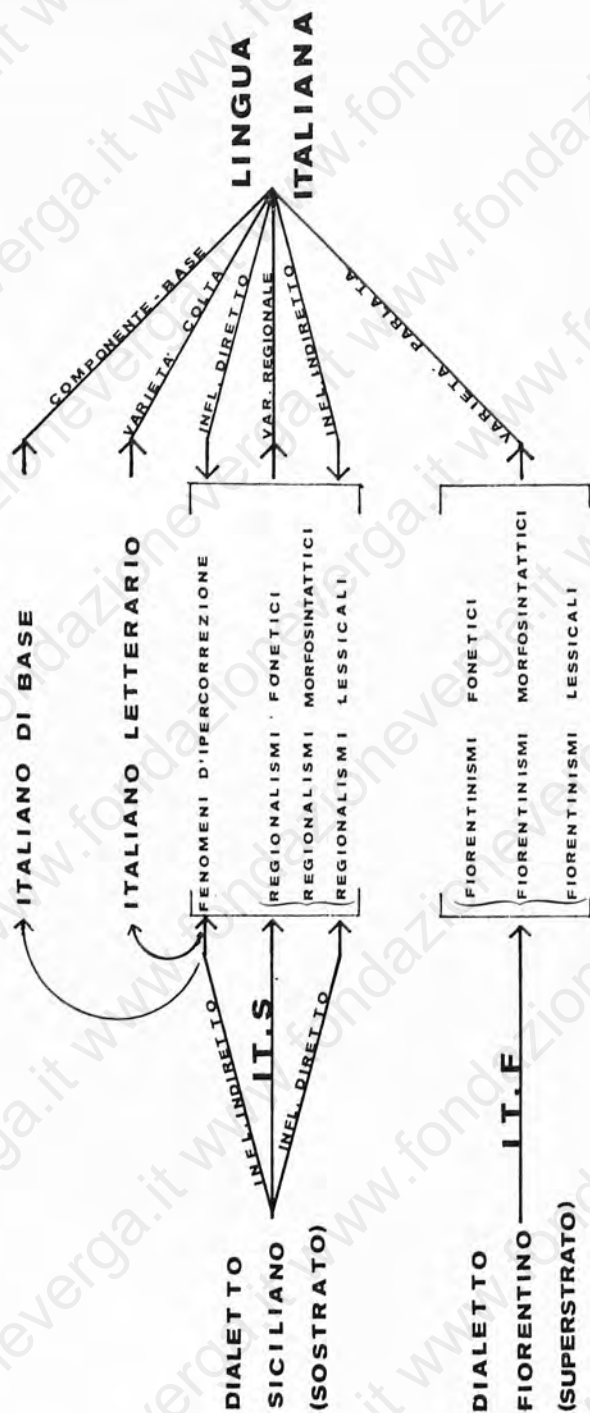
1.5. DINAMICA LINGUISTICA DEL TESTO

Italiano di base, italiano letterario, italiano di Sicilia e italiano di Firenze, che nelle pagine precedenti abbiamo esaminati separatamente ad uno ad uno, ovviamente, non sono nel testo isolati e staccati l'uno dall'altro né si presentano a strati compatti sovrapposti e/o susseguenti, ma s'intrecciano interagendo e interferendo tra loro, dando luogo così ad un'interessante dinamica linguistica. E' utile, pertanto, vedere quali siano i rapporti che legano reciprocamente i registri in questione, vedere, cioè, in che rapporto funzionale ciascuno di essi stia con gli altri e con la lingua italiana standard-nazionale.

L'italiano di base, che, come si è detto, copre circa il 70% dell'intero testo, è la componente base della lingua italiana (cfr. schema allegato) e costituisce il canovaccio linguistico sul cui fondo s'innestano gli altri registri. L'italiano letterario, che è la varietà colta della lingua italiana, copre circa il 16% del testo. Varietà regionale della lingua nazionale è l'italiano di Sicilia, che copre circa l'8% del testo. L'ITS è il risultato dell'interagire dell'influsso indiretto della lingua e dell'influsso diretto del dialetto, che agisce come sostrato; viceversa all'influsso indiretto del sostrato dialettale sono dovuti quei fatti di

Esempi di francesmi: *amare meglio* (fr. *aimer mieux*) per 'preferire': « *amo meglio* rimanere in casa » (p. 88); *prevenire* (cfr. *prévenir*) per 'informare, avvisare, far sapere anticipatamente': « Mi avevano fatto *prevenire*, come anche tutte le monache nostre parenti » (p. 152); *rimarcare* (fr. *remarquer*) per 'notare', 'osservare': « perchè hai osservato [ma nel ms.: hai *rimarcato*] che il nome del signor Nino [...] sembra poi evitato » (p. 56). Alla terminologia (non si può parlare di *gergo* o di *linguaggio speciale* o *settoriale*, perché queste parole, pur essendo in queste accezioni specifiche del convento, sono note e diffuse) del convento appartengono parole come: *regola* « la *regola* [in corsivo nel testo] lo proibisce » (p. 6); *elette* « Ci chiamano le *elette* [in corsivo nel testo] perchè siamo destinate a divenire spose del Signore » (p. 4); *gelosia* « Vederlo soltanto... da lontano... attraverso la *gelosia*! Egli non mi vedrà; non saprà che dietro quella *gelosia* ci è chi muore qui dannata per lui » (p. 203); *cella delle matte*, *spirito del male*, *pratiche religiose* e *pratiche austere* o *austere pratiche*.

DINAMICA LINGUISTICA DEL TESTO



ITS che abbiamo denominato *fenomeni d'ipercorrezione*. Dato che, come si sa, la lingua italiana si basa sul toscano e trae origine dal fiorentino trecentesco assunto a lingua letteraria per merito di Dante, Petrarca e Boccaccio, l'italiano di Firenze, così come l'intendiamo noi, si configura rispetto alla lingua nazionale come la varietà parlata rispetto alla varietà scritta. L'ITF ha nel romanzo funzione di superstrato.

L'italiano di base, l'italiano letterario, l'italiano di Sicilia, l'italiano di Firenze e la lingua nazionale, di cui sono varietà, derivano, come è noto, tutti da una matrice comune: il latino. Dipende da ciò il fatto che si riscontrano nel testo molte coincidenze tra due o più registri, mentre al fatto che detti registri interagiscono e interferiscono tra loro sono dovuti gl'incroci rilevabili nel testo.

1.5.1. *Incroci*. Fenomeni d'incrocio possiamo considerare tutti i fatti di ITS esaminati, che, come si è già detto, sono il risultato dell'azione combinata della lingua italiana e del sottofondo dialettale siciliano. All'influsso dell'italiano di Firenze sulla lingua è dovuta la pioggia dei diminutivi e i non meno numerosi *cotesto/codesto* al posto di *questo*, che è il fatto più rilevante della deissi del romanzo⁴¹. Ovviamente sia il diminu-

⁴¹ I diminutivi costituiscono circa il 90% di tutte le parole alterate riscontrabili nel testo. Si hanno diminutivi vezzeggiativi in *-ello* (*asinelli, finestrella, grandicello, monticelli, meschinello e meschinelli, pazzello o pazzarella, venticello, villanelle*); in *-icciuolo* (*muricciuolo e muricciuoli, donnicciuola*); in *-etto* (*cameretta, cappelletta, casetta e casette, celletta, farfalletta e farfallette, giardinetto, macchietta, maliziosoetto, nuvoletta, occhietti, giovinetta, uccelletto e uccelletti*); in *-otto* (*passerotto*) in *-uccio* (*aluccia e alucce, capannuccia, lettuccio, stanzuccia, tettuccio*); in *-uzze* (*fogliuzze*); e, infine, la serie più numerosa, quella dei diminutivi in *-ino* (*altarino, bestiolina, buonina, camerino, canarino, cappellino e cappellini, carino, corpicino, fiorellino e fiorellini, fratellino, libriccino, lumicino, mazzolino, piccina, piccini, poverino e poverina, risolino, scodellino, scatolino, signorino, stanzino e stanzine, testolina, zampino*). Per la maggior parte dei casi ognuno di questi diminutivi ricorre diversissime volte nel testo. Abbondano nel romanzo i *cotesto/codesto* che spesso sostituiscono nel testo a stampa *questo* del manoscritto, (35 su 62, in 6 casi sostituisce *quello*) e solo 3 sono i casi op-

tivo che il *cotesto* sono fatti normali della lingua: le terminazioni *-ino*, *-ello*, *-etto*, *-uccio*, *-uzzo*, ricorrono comunemente nei classici; *codesto*, d'altra parte, è la forma legittima di dimostrativo usata per indicare persona o cosa vicina a chi ascolta. Ciò che per questi casi c'induce a riconoscere un certo influsso dell'ITF sulla lingua sono l'uso di *codesto/cotesto* anche in casi, frequenti, in cui non indica persona o cosa vicina a chi ascolta, e l'uso esagerato, e talvolta erroneo, dei diminutivi. Citiamo due esempi di abuso di diminutivo. Parlando del gatto che aveva tentato di ghermire il canarino, per indicare il quale Verga usa sempre il dispregiativo (« brutto *gattaccio* » p. 23 e p. 24; « *gattaccio* », p. 25), scrive in un caso « quand'eco d'un balzo sul tavolino quel *gattaccio* nero, e allungare lo *zampino* per adunghiarlo »; lo *zampino* riferito a *gattaccio* è una forzatura. Un controsenso è pure l'uso del diminutivo vezzeggiativo *stanzuccia* (p. 199) per indicare la cella dei matti in cui è rinchiusa Suor Agata, quella cella, cioè, per cui Maria ha sempre provato viva repulsione. Esagerazioni di questo tipo c'inducono a credere che la sovrabbondanza di diminutivi sia imputabile all'influsso sulla lingua dell'italiano parlato a Firenze, caratterizzato appunto dall'uso frequente di diminutivi soprattutto in *-ino*⁴².

1.5.2. *Coincidenze*. A sviluppi paralleli dalla comune base latina o a successivi scambi linguistici, sempre possibili dati i molteplici reciproci rapporti, sono dovute le coincidenze tra due o più registri.

Casi di coincidenza dell'italiano letterario con l'italiano di Sicilia sono: *abbisognare*, variante rara di *bisognare*, « Ecco quello che mi *abbisogna* », p. 69 (cfr. sic. *abbisugnari*); *appresso*, « Il signor Nino mi veniva *appresso* », p. 30, (sic. *appressu*);

posti in cui c'è *questo* nel testo a stampa in corrispondenza di *codesto* nel ms.

⁴² Cfr.: M. Cardini, *L'ino del parlar fiorentino*, in « *Lingua Nostra* », vol. 5, 1943, pp. 35-38; M. Sigg, *Die deminutivsuffixe im Toskanischen*, Bern, 1954.

cangiata, p. 53, (sic. *canciata*); *castaldo*⁴³; *gruppo*, antico per 'gropo'⁴⁴, « mi sentii un gruppo al cuore », p. 131, e « Non li vedrò più... ho un gruppo qui nel cuore », p. 163; *aggruppare* « sfogarmi delle lagrime che mi si aggruppano in cuore », p. 54.

Comuni all'italiano di Sicilia e all'italiano di Firenze sono, voci come *confettura* (p. 114) per 'confetti' (cfr. sic. *cunfittura* con lo stesso significato); *scancellare* e *strascinare*, forme intensive di *cancellare* e *trascinare*, (sic. *scancillari* e *strascinari*). Casi di coincidenza tra questi due registri sono pure voci e costrutti peculiari del linguaggio familiare e colloquiale che hanno una diffusione panregionale: *buon'anima*, riferito a « defunto che rammentasi con rispetto » (TB. s.v. Anima); *buscarsi* « a costo di buscarmi una bella romanzina da te » (p. 43), (sic. *buscari* e *abbuscàri*); *dare un'occhiata* « mentre da un'occhiata alla cucina » (p. 17); *ci* e *si* pleonastici « Ma che colpa ci ho io? » (p. 187), « Almeno nella mia celletta ci avevo tante memorie » (p. 173), « si è messo a giocherellare col suo figliuolletto che si tiene fra le ginocchia » (p. 90), « verrà il giorno in cui si cullerà sulle ginocchia i suoi figli » (p. 157); *fare peccato* per 'peccare' « non fanno peccato se amano come me » (p. 82), ecc.

Delle coincidenze tra italiano letterario e italiano di Firenze, vale a dire tra la tradizione letteraria scritta e la varietà parlata della lingua, ricordiamo: *deschetto* (p. 10) per « mensa, tavola apparecchiata per mangiare »; *destarsi, celiare* « Ma io non darei il mio scatolino, come lo chiama *celiando* il babbo »; *chete* « le lagrime scendevano chete chete » (p. 91).

Comuni all'ITL, ITS, ITF sono: *meschinella* (sic. *mischinella*) per 'sventurata, infelice', « La povera capinera cercava rassegnarsi, la meschinella » (p. VI); *fantasime* « Tutto rattristisce il cuore e lo spaurisce: quelle fantasime nere che si veggono passare sotto la fioca luce della lampada che arde dinanzi

⁴³ Per *castaldo* v. G. Tropea, op. cit., p. 137.

⁴⁴ Cfr. *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano, 1965, s.v. *gruppo*, n. 7.

al crocifisso; che s'incontrano senza parlarsi, che camminano senza far rumore come se fossere spettri » (p. 138).

Comuni infine sia all'ITL, ITS, ITF che all'italiano di base sono tutti i costrutti con duplicazione intensiva della stessa parola, esempi: *forte forte* « il cuore gli batteva forte forte » (p. 25), *leggero leggero, lontan lontano, lunga lunga* « ti dovrei una bella lettera lunga lunga » (p. 48), *pallido pallido, pian pianino, piccina piccina, stretto stretto, subito subito*. In molti casi la duplicazione conferisce all'aggettivo quasi un valore di superlativo.

2. CONCLUSIONI

A giudicare impressionisticamente e dopo una prima lettura, si è portati a credere — e molti, infatti, l'hanno creduto in passato, altri continuano ancora a crederlo al presente — che *Storia di una capinera* sia il romanzo « fiorentino » per eccellenza, non solo perchè concepito e redatto nella capitale toscana come attesta lo stesso autore⁴⁵ ma anche e soprattutto perchè più forte sembra in esso l'influsso di quello che abbiamo denominato italiano di Firenze. Dall'analisi linguistica risulta, invece, che l'ITF è presente nel testo in scarsa misura: esso copre, come abbiamo già detto, circa il 6% dell'intero testo. A formare l'impressione anzidetta contribuiscono principalmente alcuni fenomeni linguistici « appariscenti » come ad esempio: i diminutivi, i *cotesto*, che ricorrono con molta fre-

⁴⁵ In una lettera del 31-5-1893 il Verga scrive al Treves «Eccoti l'atto di nascita della *St. di una cap.*: scritta a Fir. nell'estate del 1869 e pubbl. la prima volta a Mil. nel 1871 dal Lampugnani editore, nel suo giornale di Mode, e poi in volume». Il De Roberto scrive in proposito che «In un'ora di intensa nostalgia, appunto, una notte che passeggiava, solo, lung'Arno, evocando i ricordi del tetto paterno dove poteva tornare a sua posta, e quelli della fanciullezza e della prima gioventù perduta invece per sempre, egli ideò la *Storia di una capinera*» (F. De Roberto, *Storia della «Storia di una capinera» in Casa Verga e altri saggi verghiani* a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, 1964, p. 142).

quenza. Se è vero che « La storia della « fortuna » del Verga può farsi iniziare dagli anni 1869-71, durante i quali lo scrittore siciliano soggiornò a Firenze e qui scrisse il suo primo celebre libro, *Storia di una capinera* »⁴⁶, è pur vero, d'altra parte, che dal punto di vista linguistico e limitatamente all'opera presa in esame il soggiorno fiorentino ebbe poca incidenza sul Verga, nè ciò sorprende tenuto conto che non è certo sufficiente un breve periodo di permanenza in una città per imparare ed assimilare la lingua che vi si parla.

L'italiano di Firenze rilevabile nel testo non costituisce un'incrostazione linguistica, una patina, come sostengono alcuni, ma è un nuovo registro che arricchisce il patrimonio linguistico del Verga, allargandone e potenziandone la competenza linguistica, di cui entra a pieno titolo a far parte integrante; viene ad essere, insomma, un altro tasto, il quarto, della tastiera linguistica dello scrittore siciliano; costituisce, a nostro avviso, un superstrato, in quanto si aggiunge come strato successivo, cronologicamente più tardo, agli altri registri già acquisiti. L'ITF non è quindi una patina e non è nemmeno un vezzo linguistico, come viene considerato da altri, ma ciò che lo fa credere tale è l'uso di quei fenomeni « appariscenti » che abbiamo indicati sopra e la cui ricorrenza nel testo non è imputabile ad affettazione ma trae origine e giustificazione da diversi fattori e circostanze. E' infatti ovvio, innanzitutto, che Verga, come chiunque si trovi a soggiornare per un dato periodo in una città in cui si parla un idioma diverso da quello proprio, recepi, per prima, dalla viva voce dei parlanti proprio quei fenomeni, soprattutto lessicali, che essendo più appariscenti ed esteriori attirarono immediatamente la sua attenzione e gli rimasero più impressi nella memoria. D'altra parte il fiorentino fu mediato al Verga da parlanti fiorentinizzanti, da tempo residenti nella capitale provvisoria del Regno d'Italia, quali il

⁴⁶ « Fu a Firenze, infatti, che il Verga ebbe i suoi primi importanti contatti con scrittori e uomini di cultura e suscitò i primi segni di attenzione da parte di intellettuali celebri o influenti », A. Seroni, *Verga*, Palumbo, 1960, p. 5.

friulano Dall'Ongaro o il siciliano Pirrone, inseriti da tempo rispettivamente nell'ambiente culturale e ministeriale della nuova capitale e certamente non immuni da fiorentinerie. Ne è da sottovalutare, infine, il ruolo d'informatori indigeni quali Gisselda Fojanesi⁴⁷, la cui solida competenza linguistica interveniva attivamente e massicciamente nel difficoltoso processo di acquisizione linguistica del giovane siciliano.

Per quanto riguarda poi in particolare la ridondanza dei diminutivi, il fenomeno cioè che più degli altri è sembrato un vezzo al Russo⁴⁸, c'è da osservare innanzitutto che mentre oggi si è in tanti a giudicare il diminutivo oltre che una leziosaggine anche un segno di debolezza e di rilassatezza stilistica, molto probabilmente, invece, nel secolo scorso se ne faceva largo uso — si pensi al Pascoli — e ciò non urtava la sensibilità di scrittori e lettori⁴⁹. In secondo luogo crediamo che tutti i diminutivi del romanzo — e non solo una parte di essi come vuole il Russo — « si convengono al sentimento idillico della protagonista adolescente », servono cioè a metterne in rilievo

⁴⁷ Secondo la testimonianza del De Roberto la Fojanesi fu consultata dall'autore della *Capinera* che desiderava meglio immedesimarsi nella protagonista del romanzo. « Ma egli [Verga] si sforzava ad uscir fuori di se stesso per mettersi nella tonaca della sua Maria, e dava qui una prima prova della scrupolosa coscienza che doveva portare nei suoi capolavori. I ricordi delle sue proprie impressioni e di quelle riferitegli dalla mamma e dalle zie, a un certo punto, non gli bastarono più, e allora [...] si affidò a una sua giovane amica destinata a un educando laico perchè gli riferisse l'effetto prodotto in lei dalla nuova vita di quel mondo nuovo » (F. De Roberto, op. cit., p. 160).

⁴⁸ « C'è una tale insistenza dei diminutivi in *ino*, che bisogna necessariamente sospettare che al barbaro aristocratico, venuto su dalla Sicilia, devono aver fatto una grande impressione alcuni vezzi della parlata fiorentina [...] Ma come mai tanti diminutivi in un prosatore come il Verga, così scontroso dopo, asciutto e scarno? Parecchi di essi si convengono al sentimento idillico della protagonista adolescente, altri sono un vezzo passivo della troppo fresca esperienza di Firenze ». (L. Russo, op. cit., p. 290).

⁴⁹ Anzi il De Amicis affermava che chi rifiuta la giusta familiarità con le forme innumerevoli del diminutivo e le tiene in conto di « vane frasche » non sa quanto sia ricca e flessibile la lingua italiana.

« le principali sue doti, l'ingenuità, la semplicità, la modestia, l'innocenza, la dolcezza »⁵⁰; ne è prova il fatto che se si considera la loro « densità », ci si accorge che ricorrono con molta frequenza soltanto quando si parla specificatamente della protagonista e del mondo intorno a lei, e che si rarefanno e addirittura scompaiono nei momenti di maggiore tensione drammatica, quando cioè lo scrittore dà più risalto all'azione che al personaggio. Né si può dire che i diminutivi costituiscano una stonatura in bocca di Maria che, anche quando ne abusa, non appare mai affettata; le esagerazioni nell'uso dei diminutivi che abbiamo notato sopra (cfr. § 1.5.1.) non sono da considerare un vezzo ma dipendono piuttosto dal fatto che lo scrittore giunge a queste esagerazioni senza accorgersene.

L'italiano di Firenze con questi fenomeni vistosi e l'italiano di Sicilia con fenomeni meno appariscenti ma ben più sostanziosi danno una coloritura peculiare al testo, ma né l'uno né l'altro costituiscono l'ideale linguistico del Verga, perchè la meta linguistica cui egli mira è l'italiano letterario, un particolare tipo di italiano letterario, aulico e di tono elevato, caratterizzato da arcaismi e parole desuete⁵¹, un tipo d'italiano che

⁵⁰ F. De Roberto, op. cit., p. 161.

⁵¹ Diamo qui di seguito alcuni esempi nei quali appare manifesta questa tendenza alla parola aulica, letteraria e talvolta anche ricercata: *casa* (nel ms.) *dimora* (nella stampa a p. 136); *capire* (nel ms.) *intendere* (nella stampa: « non mi fece neanche intendere se avesse scoperto oppure no », p. 98); *da lontano* (nel ms.) *da lungi* (p. 223); *si vedono* (nel ms.) *si veggono* (p. 138); *veda* (nel ms.) *vegga* (p. 213); *dovetti operare* (nel ms.) *mi fu d'uopo* (« mi fu d'uopo uno sforzo miracoloso per calmarmi », p. 58). Numerosi gli arcaismi e le forme desuete. Per non incorrere nell'errore di prospettiva, da cui mette in guardia il Petronio in un suo articolo (cfr. G. Petronio, *Valori tonali negli antichi testi letterari*, in « Lingua Nostra », vol. VII, 1946, p. 49-53) di considerare, cioè, arcaismi parole che tali non erano perchè venivano regolarmente usati ai tempi del Verga, abbiamo cercato le parole che seguono nel Tomaseo Bellini in cui sono registrate con le annotazioni riguardanti il loro uso, che riportiamo accanto a ciascuna di essa: *adunque* (p. 14), « Particella di conclusione men comune di *Dunque* » (TB. s.v.); *allegrare* (p. 175); « Men comune di *Rallegrare* » (TB. s.v.);

si può identificare con l'«italiano letterario raccoglitticcio che il Verga deve avere imparato alla scuola di Antonino Abate»⁵². Premesso che, come insegna il Migliorini nella sua *Storia della lingua italiana*, le due scuole che nel secolo scorso tennero il campo nella teoria linguistica furono quella dei romantici e quella dei classicisti (i romantici com'è noto miravano alla lingua parlata, i classicisti si richiamavano, invece, al passato, alla lingua del Trecento e del Cinquecento), la prosa di *Storia di una capinera* risente delle istanze della corrente dei classicisti, specificatamente dei puristi, la schiera più intransigente dei classicisti, ancor più «libreschi» e ligi al principio d'imitare «l'aurea semplicità del Trecento molto più che la rotondità del Cinquecento»⁵³. Alla base dell'ITL rilevabile nel romanzo non c'è dunque il toscano parlato, la lingua parlata dai fiorentini colti teorizzata dal Manzoni, ma «tutta la lingua letteraria tradizionale, troppo esclusivamente libresca e troppo poco popolare»⁵⁴; ed è proprio questo tipo di lingua, e non già

quotidiano (p. 11), «Più com. *Quotidiano*» (TB. s.v.); *gaudio* (p. 11), «Non com. ma vivo, segnat. nel ling. relig. e quindi nel morale» (TB. s.v.); *gualcire* (p. 20), «più com. *Sgualcire*» (TB. s.v.); *lungi* (p. 119), «Raro ormai anco nel ling. scritto» (TB. s.v.); *mottegevole* (p. 42), «Non com., ma può cadere di usarlo» (TB. s.v.); *nullameno* (p. 61), «Non com.» (TB. s.v.); *pispigliamo* (p. 144), «+ PISPIGLIARE» (TB. s.v.); *di raro* (p. 141), «Più com. *Di rado*» (TB. s.v. raro); *mi tranquillesti* (p. 56), «Non com.» (TB. s.v. *tranquillare*). Arcaiche sono pure le forme verbali *sieno* e *stieno*; a proposito di *sieno* il Mastofini scrive «*Sieno* e *siano* buone per versi e prose: Ma *siano* è più de' moderni» (Mastofini, op. cit., p. 42, n. 18) e per *stieno* dice «Siccome anticamente fu detto *sie*, *die*, *stie*: così ne uscì *sieno*, *dieno*, *stieno*» (Mastofini, op. cit., p. 588, n. 15).

⁵² L. Russo, op. cit., p. 286. Anche il De Roberto rileva che «qua e là saltano fuori reminiscenze delle immagini e delle frasi proprie dell'Abate» (F. De Roberto, op. cit., p. 162).

⁵³ B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1962, p. 556.

⁵⁴ B. Migliorini, op. cit., p. 558.

Una prova degli orientamenti puristici del Verga, che fa pure vedere come lo scrittore siciliano non seguisse i dettami linguistici del Manzoni, è data dai casi di prima persona singolare dell'indicativo imperfetto in *-va* che ricorrono in *Storia di una capinera*. A proposito di

l'ITF o l'ITS, che caratterizza il testo e gli conferisce quel tono linguistico precipuo e inconfondibile, tanto che il Russo, ad esempio, parla « di fattura letteraria della *Storia di una capinera*, che è forse il libro più letterario e più costruito del nostro Verga »⁵⁵. Dall'analisi linguistica del testo emerge, infatti, che lo scrittore costruisce lessicalmente la sua pagina cercando di evitare tutte le forme ritenute dialettali (non si dimentichi che tutti i fenomeni d'ITS del romanzo non sono voluti dal Verga, che li rifiuta e li censura psicologicamente a livello conscio, ma affiorano, suo malgrado, come fenomeni di sostrato dal suo inconscio o dal suo preconcio linguistico), scartando vocaboli e locuzioni della lingua parlata che gli sembravano troppo banali e adoperando di preferenza lessemi e costrutti vivi solo nella lingua letteraria e scomparsi da tempo nella lingua viva. Alcune di queste scelte sono dovute a ragioni stilistiche, altre a reminiscenze scolastico-abatiane, altre ancora sono frutto della « mente malata di letteratura »⁵⁶ del giovane scrittore, che predilige appunto forme proprie della tradizione letteraria più nobile e più antica.

quest'uso il Castellani scrive « Il tipo *potevo* è attestato all'inizio del Quattrocento: i primi esempi che conosco si trovano nelle Ricordanze di Giovanni di Matteo Corsini dal 1402 al 1430, pubblicate due anni fa da Armando Petrucci, e nelle Ricordanze d'Oderigo d'Andrea di Credi dal 1405 al 1425, già note da parecchio tempo. A Firenze (e in Toscana) ha immediatamente il sopravvento. Ma nel Cinquecento il purismo bembiano sostiene il tipo *poteva*, che domina fin verso alla metà del secolo scorso. Poi il Manzoni (cito una frase di Bruno Migliorini, vol. II della collana Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana, p. 202), « dando una scrollata alla tradizione classicheggiante e ricollegandosi all'altra non meno viva e salda, anche se fino allora quasi esclusivamente toscana, introduce nei Promessi Sposi del '40 la forma in -o » (A. Castellani, op. cit., vol. I, p. 33).

⁵⁵ L. Russo, op. cit., p. 291.

⁵⁶ Come si sa, l'arguta espressione è dello stesso Verga, che la indirizzava al Capuana per rimproverargli i tentativi di teatro dialettale (Cfr. Lettera a L. Capuana, da Catania s.d., in L. e V. Perroni, *Storia dei Malavoglia*, in « Nuova Antologia » vol. LXXV, 1940, p. 251.

Concludendo si può dire che in *Storia di una capinera* l'italiano letterario rappresenta il tono fondamentale, mentre l'italiano di Sicilia e l'italiano di Firenze costituiscono i suoni armonici che fondendosi con esso concorrono a determinare il timbro del romanzo ⁵⁷.

⁵⁷ Ci sembra che lo stesso *status* linguistico della *Capinera* presentino pure gli altri romanzi giovanili, in cui l'italiano letterario ha sempre lo stesso « valore tonale » e varia soltanto il numero degli armonici che man mano si fondono con esso (l'italiano di Sicilia per i romanzi 'catanesi' e per *Una peccatrice*; italiano di Sicilia e italiano di Firenze per *Eva*, *Tigre reale*, *Eros*). Naturalmente occorrerebbe verificare sui testi se tale dinamica di rapporti linguistici sia reale o fittizia, ma stando ai risultati finora acquisiti, le conclusioni qui abbozzate circa l'ordito testuale della *Capinera* potrebbero estendersi al Verga fiorentino come attendibile prova del suo livello effettivo di competenza linguistica.

GIUSEPPE PETRONIO

BILANCIO DEL CONVEGNO

Non posso non scusarmi con i colleghi e i presenti tutti per la brevità e per il tono di questa mia conclusione; ma la colpa non è mia: almeno non è tutta mia. Solo ieri sera, alla fine della seduta pomeridiana, sono stato avvertito dell'assenza dell'amico Masiello, che avrebbe dovuto chiudere lui questo Convegno, e sono stato invitato a sostituirlo. Ho accettato, con una leggerezza che è la mia parte di colpa, e della quale mi sono pentito più tardi, mentre raccoglievo le idee. Naturalmente, io ho ascoltato con attenzione e interesse le relazioni e le comunicazioni di questi tre giorni, non, però, con l'attenzione di chi sa di dovere poi riferire e riassumere, e senza prendere note: se non per qualche punto che mi era parso di particolare interesse per me, o sul quale pensavo di poter intervenire stamattina, nel corso della discussione. Troppo poco, dunque, per un riassunto ordinato, e Voi mi scuserete perciò se questa mia sarà, non, come avrebbe voluto il programma, una « conclusione » del Convegno, ma solo un mio « intervento », anche se esso, venendo alla fine, a letture e discussioni ultimate, si appoggerà, naturalmente, su quanto è stato detto finora; anche dunque se io, nell'espone alcune mie osservazioni, mi richiamerò continuamente a quanto altri ha detto in questi giorni. Non — si capisce — per distribuire pagelle di merito o di demerito: un'operazione per la quale non avrei nè i titoli nè il gusto, ma per indicare la fonte delle mie osservazioni, per dare il merito a chi, con certe sue affermazioni, ha provocato in me consensi o dissensi.

Questo Convegno, mi pare, ha mostrato in pieno che la strada imboccata l'anno scorso dal Comitato che regge la Fondazione

Verga, era la giusta, e che gli studi verghiani non possono che giovare di un riesame delle opere di Verga condotto a più voci su tutti i suoi scritti, affrontati diacronicamente, nel loro succedersi. Tanto più se (come meritoriamente è stato programmato e fatto) questo riesame è condotto alternando relazioni di vasto respiro, su tutta una fase dell'opera di Verga, e comunicazioni puntuali su singoli libri. Ne sta venendo, se non sbaglio, una soluzione, direi naturale, nascente naturalmente dai « fatti », a un problema che per tanto tempo è parso centrale per la comprensione di Verga: quello della scansione e della caratterizzazione delle varie fasi del suo lavoro.

L'anno scorso, è stato facile identificare una fase « catanese », dove l'aggettivo ha assunto un significato non solo locale e temporale, a indicare gli anni della residenza di Verga a Catania, ma culturale e letterario, a indicare una prima fase del suo gusto e del suo scrivere, un formarsi su certi modelli e certi esempi, e lavorare su essi, adattandoli a sé. E quest'anno la seconda fase, quella « fiorentina », ci è apparsa anch'essa un momento definito della vita e del lavoro del Verga; dove, ancora una volta, la residenza in una città sta a significare una svolta, e un programma nuovo di attività, e nuovi modelli: un progetto e, tutti assieme, una esecuzione; una « età » di vita che sarà fondamentale per l'attività degli anni seguenti, ma che intanto ha già un valore in sé, dà già luogo a opere che hanno di per sé un significato e sono un elemento importante del « quadro letterario » italiano in quegli anni.

Su questo punto, forse, non tutti i partecipanti al Convegno — ne abbiano o non ne abbiano coscienza piena — sono stati e sono d'accordo. La mia impressione è che, a questo proposito, vi siano state qui due interpretazioni diverse; forse meglio: due modi diversi di leggere. Di chi tende a leggere le opere « fiorentine » di Verga guardando al futuro, cercando in esse solo o soprattutto i germi e le anticipazioni del Verga « grande », di chi, invece, tende a leggerle per ciò che esse furono in quel momento della vita di lui e della cultura e letteratura italiana. Io sono, decisamente, per questa seconda lettura. Che non esclude, è ovvio, la consapevolezza che i libri

che Verga scrisse in quegli anni furono, per lui, *anche* esperienze importanti, e gli posero o gli chiarirono problemi, avviaron soluzioni, costituirono esercitazioni che non potevano non essere — e non furono — influenti su tutto il suo lavoro degli anni seguenti. Ma che però sottolinea, con forza, le differenze che *anche* vi furono, e dà intanto a quei libri — mi ripeto — un loro significato e un loro valore. E permette, facendo così, di renderci conto meglio di quel momento di storia letteraria italiana nel quale essi nacquero e nel quale si inserirono.

E' stato questo, mi pare, il secondo punto importante del Convegno; anche se sono convinto che non lo si è trattato con l'ampiezza e con la decisione che avrebbe meritato, e che la relazione di apertura di Riccardo Scrivano pareva promettere. Cercherò di riassumere il mio pensiero con il massimo possibile di concisione e di chiarezza.

Nel 1865 Verga lascia Catania, e va a Firenze, diventata allora la capitale d'Italia. Campailla, che pure ha detto tante cose interessanti e intelligenti, ha parlato di «viaggio»: con la carica che a questa parola danno oggi alcune scuole di critica, tra psicologiche e antropologiche. Non credo; credo che si trattasse di tutt'altro «viaggio», in un senso tutto storico, tutto «italiano». Cioè: non lo credo, lo so; perché quello di Verga nel 1865 è il viaggio che ho fatto io una settantina di anni più tardi, che abbiamo fatto in tanti e tanti meridionali. Quello che ho fatto io quando, laureato e vincitore di un concorso per i licei, invece di andare a Cosenza (dove mi avevano destinato e dove ragioni serie di famiglia volevano che andassi), ho preferito Alba: una cittadina, ma in Piemonte, a pochi passi da Torino, vicina a una università, a biblioteche, riviste, a un movimento culturale nel quale inserirsi. Verga va a Firenze, perché lì ci sono riviste, giornali, biblioteche, una società intellettuale e culturale, con la quale misurarsi e nella quale entrare; perché lì, non a Catania, può attuare, se gli riesce, il suo progetto di «fare» lo scrittore, una progetto al quale aveva cominciato a dar corpo lasciando gli studi e scrivendo, ma che

solo là — a Firenze, più tardi a Milano: in una grande città moderna — avrebbe potuto realizzare sul serio.

E' questo — il « progetto » di Verga — un tema sul quale parecchi colleghi hanno insistito, e giustamente, perché, a parer mio, non si capisce niente della vita e dell'opera di lui se non si mette nel conto questa sua volontà programmatica di essere, professionalmente, uno scrittore. Però, quando questo motivo ritornava nelle relazioni o comunicazioni, io mi meravigliavo che nessuno mi citasse due alti documenti francesi (ovviamente francesi: il processo storico e sociale era in Francia assai più avanzato che in Italia!) di questa aspirazione, in tanti giovani del tempo, all'attività letteraria come professione, come impegno totale, se volete come scommessa sulla quale giocare la vita. Penso alle *Illusioni perdute* di Balzac, con quel grande quadro, tutto balzachiano, della vita giornalistica e letteraria a Parigi, con il giovane provinciale che viene a tentarvi la sorte e vi è sconfitto: come non pensare alla battaglia e alla sconfitta di Enrico in *Eva*? E alla battaglia di lui, Verga, a Firenze e Milano? Come non pensarvi, intendo, non quale fonte, ma quale omologo storico, quale segno di una situazione storica che ora l'Italia viveva come l'aveva già vissuta la Francia? L'altro testo è il saggio *L'argent dans la littérature* di Zola: questa analisi così appassionata della condizione economica e sociale dello scrittore nella Francia degli anni di Verga, con tanto ottimismo, con la coscienza però, anche di tante sconfitte, con la testimonianza della forza di attrazione che lo sviluppo dell'editoria e della stampa, e la situazione tutta del mercato librario esercitavano sui giovani.

Verga, dunque, è tra questi e va a Firenze a combattere la sua battaglia: qualcuno ha ricordato opportunamente una sua lettera alla madre, nella quale, a un certo momento, si dice disperato dell'esito, e pensa addirittura di tornare in Sicilia. Ma resta, e poi va a Milano, e continua a scrivere, e la battaglia la vince: non intendo, per noi posteri, che lo diciamo « grande », il più grande della sua generazione, ma per i suoi contemporanei, che lessero con favore i suoi libri, lo considerarono uno scrittore di successo, di quelli che si stampano e leggono.

Ma se è così, è su questo progetto e sui suoi aspetti che il critico deve impennare oggi la ricostruzione del Verga fiorentino. Pensare ai *Malavoglia* non serve: Verga non sapeva allora che li avrebbe scritti, soprattutto che li avrebbe scritti in quel modo. Citare tanti scrittori e tanti critici, non serve nemmeno; ciò che serve è riflettere sugli scrittori che allora Verga leggeva, su quelli che apprezzava, su quelli che sognava di soppiantare; ciò che serve è riflettere sui lettori per i quali scriveva e dei quali ambiva il riconoscimento. E questa mi pare essere stata la lacuna maggiore del Convegno: una ricostruzione della cultura « fiorentina » del Verga, come si è fatto invece l'anno scorso per la cultura « catanese »; e quindi una ricostruzione precisa delle sue letture e dei suoi gusti, delle sue ambizioni e dei propositi.

Non spetta a me — e non so se ne avrei le forze — compiere queste ricostruzioni; io mi limiterò solo a fare qualche osservazione, a porre qualche problema, ad accennare a qualche linea del quadro da disegnare.

Verga — è stato già osservato da tempo — appartiene alla prima generazione di scrittori italiani dietro i quali non vi sono più i greci e i latini: non vi sono più affatto, cancellati, relegati nel passato, come mai i romantici più oltranzisti della prima generazione avrebbero osato. La sua cultura perciò è tutta « moderna », tutta francese: dietro di lui, in quegli anni, vi sono non solo narratori francesi, ma narratori di una letteratura « di consumo », come si sarebbe detto più tardi: scrittori di successo, che ambivano e ottenevano il successo, ma che l'accademia non riconosceva come suoi, scrittori per un pubblico largo, nel quale le donne avevano la parte maggiore.

C'erano anche scrittori italiani. Forse non ci si è fermati abbastanza sul fatto che i suoi patrini in quegli anni furono Francesco Dall'Ongaro e Caterina Percoto: due nomi che pure dovrebbero dire qualche cosa al critico, e mettergli qualche sospetto sul tipo di libri che Verga pensava di scrivere, sul pubblico al quale pensava di rivolgersi, sul successo al quale mirava. E chi si legga un ottimo saggio di Marina Paladini Mu-

sitelli sulla narrativa apparsa nella « Nuova Antologia » in quegli anni, tra il 1866 e il 1881¹, vedrà che l'opera del Verga, in quella sua fase, è perfettamente in sintonia con la narrativa che la « Nuova Antologia » diffondeva allora tra i suoi lettori.

Rilievi di questo genere permettono, io penso, di capire molte cose. Per esempio, la sua posizione di scrittore « militante », tutto nei salotti e nelle redazioni dei giornali. Era quello, da questo punto di vista, un momento particolarmente importante nella storia della nostra società: l'Italia è fatta; non tutta, ma in gran parte; il mercato editoriale e librario si sta unificando; sta sorgendo una « società » « italiana », di ampiezza nazionale, una società nella quale (narrativa e teatro lo fanno capire a chiare lettere) quello che resta ancora (ed è molto) della società nobiliare si fonde o si mescola con la borghesia emergente degli affari e degli uffici; nascono giornali e riviste; si elabora un progetto di acculturamento di questa nuova società (e degli strati che stanno più in basso) a una visione del mondo « borghese » (dove il termine ha un valore preciso a indicare i valori consoni a *quella* società borghese in *quel* momento del suo sviluppo politico e sociale).

E Verga appartiene a questo mondo: frequenta quei salotti e s'incontra con quei giornalisti e con quegli scrittori; legge certi libri francesi nei quali il progetto di una letteratura « borghese » ad alto livello (se mi è permesso dire così: cioè che sia « borghese » e che sia « letteraria », letterariamente valida) è già posto e risolto; è riconosciuto come un suo scrittore da quella società che lo accoglie nei suoi salotti, compra i suoi libri, lo acclama scrittore.

I termini, dunque, di confronto sui quali misurare il lavoro di Verga non sono Manzoni, e tanto meno la grande narrativa seguente, quella degli scrittori « grandi » dell'Ottocento e del Novecento accanto ai quali noi oggi lo vediamo.

¹ M. Paladini Musitelli, *Un'ipotesi di lettura per i primi anni della « Nuova Antologia »*, in AA.VV., *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo, 1980, p. 450 e sgg.

I termini naturali di confronto per il Verga « fiorentino » sono Alessandro Dumas, Alfonso Daudet, tanti altri francesi del genere, e, in Italia, la Percoto, Salvatore Farina, i tanti che noi oggi non leggiamo più, ma che allora gli italiani leggevano, e con i quali Verga, dentro di sè, si confrontava, ai cui libri pensava, scrivendo.

E' un momento, quello, in cui, in Francia e in Italia, una generazione nuova tendeva a una letteratura essenzialmente narrativa: romanzo e novella, che nello stesso tempo fosse « artistica » (i francesi parlavano di « écriture artiste ») ma di diffusione larga: che, dunque, avesse tutta la dignità tradizionale dell'« arte », ma pure non si rivolgesse solo ai « letterati », ma fosse in grado, per i temi arditamente « moderni », per lo spirito scienziata e sociologico, per la scrittura studiata e nervosa, di farsi leggere da quella società larga che ormai, in Francia, era costituita e rassodata da tempo, che in Italia si veniva costituendo.

Come Verga attui questo progetto, non sta a me dirlo ora. E' stato il tema di questo Convegno, è uno dei temi di fondo della critica intorno a lui.

A me interessa sottolineare solo un punto. Che per alcuni anni, e per alcuni libri, Verga fu in sintonia con i gusti del suo pubblico, di *quel pubblico*. Ma questa sintonia più tardi si ruppe, nel momento in cui la conoscenza delle tesi « naturaliste » di Zola e il chiarirsi della sua posizione di fronte alla società borghese esplodente (la società degli affari e delle banche), e la sua ricerca di uno stile che non concedesse niente al lettore ma obbedisse solo alle sue leggi, alla sua interiore necessità, nel momento, dico, in cui questa sua evoluzione lo portò ai *Malavoglia*. Il pubblico, che fino allora lo aveva seguito, non lo seguì più; il libro, come Verga stesso dovette riconoscere presto, fu un fiasco; il riconoscimento di pochi lettori congeniali non bastò ad alleviare l'amarrezza. Ma Verga non si piegò, e (sono cose ben note) affermò alteramente che, se avesse dovuto riscrivere il libro, lo avrebbe scritto come aveva fatto: all'applauso del pubblico antepose la sua coscienza di artista, al successo la coerenza con quell'ideale di « arte » al quale era

arrivato, con un lungo processo. Ma così Verga usciva dalla schiera degli scrittori « di successo » ed entrava in quella della grande « avanguardia letteraria » del secondo Ottocento: un fatto enorme, dal quale è nata — me ne convinco sempre più — tutta la storia letteraria seguente, con la sua dicotomia tra una arte di avanguardia continuamente in fuga dietro se stessa, e una letteratura « borghese » prima, « di massa » poi, più aderente ai lettori: non ai pochi felici (o infelici?) di eccezione, ma a quello comune, di massa.

Ma proprio l'episodio dei *Malavoglia* (dei quali diremo il prossimo anno) conferma e sottolinea l'esistenza di una fase « fiorentina », con problemi e contraddizioni forse non emerse ancora tutte, ma con intanto una sua unità, per cui va vista per se stessa, per quello che fu allora, per Verga e per i lettori. Anche se gli pose problemi dai quali sarebbe scaturita, più tardi, la crisi.

I N D I C E

Saluto del Rettore	pag. 5
RICCARDO SCRIVANO - « Menzogna romantica e verità romanzesca » nel Verga fiorentino	» 7
FRANCESCO NICOLOSI - <i>Una peccatrice</i> e il realismo verghiano	» 37
POMPEO GIANNANTONIO - La « Peccatrice » a Napoli	» 45
MARIA LUISA PATRUNO - <i>Una peccatrice</i> : integrazione e rinuncia nell'ideologia borghese del primo Verga	» 53
✓ CARLA RICCARDI - Da <i>Storia di una capinera</i> a <i>Padron 'Ntoni</i> : evoluzione tematica e stilistica	» 63
✓ SERGIO CAMPAILLA - Autobiografia e simboli nella <i>Storia di una capinera</i>	» 75
SALVATORE ROSSI - Alcune notazioni critiche su <i>Eva</i>	» 95
DOMENICO CONSOLI - La doppia ottica verghiana nei romanzi anteriori ai <i>Malavoglia</i>	» 107
NINO BORSELLINO - Prima di <i>Nedda</i> : Verga da romanziere a scrittore	» 121
GIAN PAOLO MARCHI - Dallo « scatolino » all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti	» 139
RITA VERDIRAME - Le due redazioni di <i>Tigre Reale</i>	» 159
SALVATORE RIOLO - Tra italiano di Sicilia e « italiano di Firenze »: l'ordito linguistico di <i>Storia di una capinera</i>	» 193
GIUSEPPE PETRONIO - Bilancio del convegno	» 221

Stampato nella Tipografia

SQUEGLIA di Giovanna Caruso

Catania Novembre 1981