

LA MENZOGNA DELLA VITA

La *recherche* teatrale del *Don Candeloro* — doloroso processo demistificante che indaga la logica grottesca da cui si genera il codice comportamentale della società — trova la sua altrettanto ostinata verifica nella seconda parte del volume, dove la dimensione metaforica del teatro non è più tormentato campo d'indagine, ma lucido termine di riferimento. Non più il teatro come vita, ma la vita come teatro, e *Papa Sisto*, *Epoepa spicciola*, *L'opera del Divino Amore*, *Il peccato di Donna Santa*, *La vocazione di Suor Agnese*, *Gli innamorati*, scandiscono ora un itinerario provinciale e paesano, che confermi, per altra strada, la triste e patetica intuizione della trilogia teatrale, con la conseguente *amplificatio* dell'elemento ironico e grottesco. La stessa dissoluzione della nota patetica, dello « scetticismo piano e triste »¹, è immediatamente sintomatica di una volontà più arida e ferma, sorretto dalla quale il Verga indaga ora l'oscuro ordito 'teatrale' del tessuto sociale, magari estenuando in una squallida controstoria taluni temi della stagione eroica delle novelle di *Vita dei Campi* e delle *Rusticane*, come ne *Gli innamorati*, o recuperando un personaggio quale il *Reverendo* per ricostruirne storicamente il passato, come in *Papa Sisto*, che dà l'avvio al secondo momento del *Don Candeloro*.

La novella, al confronto col testo del '93, consente la registrazione di poche ed insignificanti varianti, quasi tutte di natura grafica ed interpuntiva. L'unico intervento

¹ MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore...*, 191.

significativo, chiaramente funzionale allo stesso respiro del volume, si riscontra proprio all'inizio del racconto:

Ecco perché Vito Scardo fu toccato dalla *grazia*, e da povero diavolo arrivò ad essere guardiano dei cappuccini, come Papa Sisto. (I)

Di commedianti come Vito Scardo non ne nascono più a Militello, massime dacché fu toccato dalla *grazia*, e da povero diavolo arrivò ad essere guardiano dei cappuccini, come Papa Sisto. (II,109)

Nonostante rimanga sostanzialmente estrinseca e meccanica, la variante trova la sua motivazione nel reale rapporto di continuità tra la prima e la seconda parte del volume, e la parola chiave è appunto *commedianti*: Vito Scardo, come gli altri personaggi provinciali che gli si affiancano, dai mellifluidi padri quaresimalisti de *L'opera del Divino Amore* ai grossolani cavalieri rusticani de *Gli innamorati*, è un commediante di quelli che « non ne nascono più ». Per questo riesce, da povero diavolo che era, a diventare padre guardiano dei cappuccini, data la naturale e quasi istintiva capacità di simulazione: creatura felice e privilegiata, non può avvertire turbamenti, incertezze o rimorsi, perché in lui la finzione è istinto ed arte, scelta libera ed animalesca che coincide perfettamente col sofisticato ed adulto codice sociale, zona oscura in cui la dolorosa necessità della menzogna si risolve in una naturale ed originaria predisposizione.

Se *Il tramonto di Venere* è amara ritrascrizione della vicenda scapigliata di Eva ed Enrico Lanti, in *Papa Sisto* il Verga ritorna al *Reverendo* del 1881, sviluppandone i pochi e sfumati riferimenti ai giovanili trascorsi conventuali, ai tempi in cui il giovane novizio aveva lavato le scodelle dei cappuccini « che gli avevano messo il saio per carità »².

² VERGA, *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, 229.

La *rusticana* del 1881 ha come protagonista infatti un *Reverendo* senza nome, un ex cappuccino che ha fatto causa al Tribunale della Monarchia per liberarsi della tonaca divenutagli ormai d'impaccio nella sua ostinata ed avara volontà di portarsi avanti:

Il Reverendo voleva *portarsi avanti*; e ci si portava, col vento in poppa; dapprincipio un po' a sghembo per quella benedetta tonaca che gli dava noia, tanto che per buttarla nell'orto del convento aveva fatto la causa al Tribunale della Monarchia, e i confratelli l'avevano aiutato a vincerla per levarselo di torno, perché sin quando ci fu lui in convento volavano le panche e le scodelle in refettorio ad ogni elezione di provinciale; il padre Battistino, un servo di Dio robusto come un mulattiere, l'avevano mezzo accoppato, e padre Giammaria, il guardiano, ci aveva rimesso tutta la dentatura. Il Reverendo, lui, stava chiotto in cella, dopo di aver attizzato il fuoco, e in tal modo era arrivato ad esser *reverendo* con tutti i denti, che gli servivano bene; e al padre Giammaria che era stato lui a ficcarsi quello scorpione nella manica, ognuno diceva: — Ben gli sta!³

Si tratta di un *Mazzarò* grottescamente clericale, ormai proprietario di campi, vigne ed armenti, e il vecchio padre Giammaria, rimasto povero guardiano del convento, non può fare a meno di riconoscere la troppo ingenua e debole carità che gli aveva fatto credere ad una falsa e calcolata vocazione:

— Che volete? Costui non era fatto per cappuccino. È come Papa Sisto, che da porcaio arrivò ad essere quello che fu. Non avete visto ciò che prometteva da ragazzo?⁴

Ulteriormente caratterizzato in un'altra *rusticana* del 1882, *Don Licciu Papa*, il personaggio va comunque ricon-

³ VERGA, *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, 230.

⁴ VERGA, *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, 230-231.

dotto ad un'inquieta e particolarissima componente anticlericale, che è possibile rintracciare nell'ambito della narrativa verghiana sin dai primordi catanesi. Il *Reverendo*, certamente un tutt'uno col vicario Giammaria de *I Malavoglia* e col canonico Lupi del *Mastro don Gesualdo*, rappresenta infatti, sul versante ideologico dell'anticlericalismo verghiano, un momento particolarmente intenso, vissuto ed estenuato entro rigorose coordinate storiche ed antropologiche: ha accesso nelle « primarie casate del paese »; inchioda alla logica laica del bilancio i mezzadri che lavorano e pregano per lui; si fa scopare la casa dalla madre ed accompagnare dal fratello col lanternone in mano come da un servitore; si tiene in casa la nipote « bellocia, ma senza camicia », accarezza paternamente le donne con due dita sulla guancia. Il disegno del Verga si compone così per tratti sapienti, sospesi ambigualmente tra l'indiretto libero e l'analisi del narratore intento a precisare le connotazioni storiche e sociologiche del personaggio e della classe di cui è rappresentante; ad integrazione di quel ritratto viene quindi tessuta una fitta trama di atteggiamenti, credenze, superstizioni, dicerie, giudizi a livello popolare: il *Reverendo* è costretto, nel 1854, ad affermare pubblicamente la propria innocenza dinnanzi a Dio e a quanti lo accusavano di spargere il colera, ma la gente, nonostante il sacro giuramento, non gli crede:

Egli era tutt'uno col giudice e col capitano d'armi, e il re Bomba gli mandava i capponi a Pasqua e a Natale per disobbligarsi, dicevasi; e gli aveva mandato anche il contravveleno, caso mai succedesse una disgrazia⁵.

Così i villani continuano a raccontare sul suo conto storie misteriose che tutti sanno, e se pure ne approvano

⁵ VERGA, *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, 232.

la fermezza con cui contende al barone l'asta delle terre comunali, non possono più comprendere la logica spietatamente economica che ne condiziona il comportamento e la stessa religiosità:

Ma ciò che li faceva mormorare era che quel servo di Dio li smungesse peggio dell'anticristo, allorché avevano da spartire con lui, e non si faceva scrupolo di chiappare la roba del prossimo, perché gli arnesi della confessione li teneva in mano e se cascava in peccato mortale poteva darsi l'assoluzione da sé. — Tutto sta ad averci il prete in casa! — sospiravano. E i più facoltosi si levavano il pan di bocca per mandare il figliuolo in seminario⁶.

Intorno al *Reverendo* si genera, per tal via, un'atmosfera grave di superstizione e di magia: il coro subalterno dei villani, escluso ancora una volta dalla consapevolezza storica, perpetua ed asseconda la memoria di una religiosità fondata sul carisma e sul privilegio come sulla superstizione e sul timore, mentre lo stesso prete avaro conferma, in ultima istanza, le sue radici popolari e contadine che lo studio del latino e la conoscenza delle leggi non hanno potuto vanificare del tutto; coinvolto anch'egli in quel processo plebeo di alienazione religiosa, certo che la sua visione del mondo coincida con la volontà di Dio, rimane a sua volta disorientato e sgomento dinnanzi ai fermenti eretici e rivoluzionari del '60, non comprende la logica dei partiti che si disputano il municipio, non è in grado di valutare le ragioni politiche ed economiche dell'eversione dell'asse ecclesiastico, delle tasse che è costretto a pagare, del diritto del villano al pubblico patrocinio, della paura che il giudice manifesta nei confronti dei giornali e dell'opinione pubblica...

È una realtà nuova, che il vecchio prete non può ac-

⁶ VERGA, *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, 233.

cettare né interpretare, essendo anch'egli, come i poveri diavoli ai quali sciorina ogni anno la litania dei loro debiti, incarnazione inconsapevole di quella religiosità 'altra', druidicamente pietrificata nella sua arcaica durata, isolata quasi in un medioevo al di fuori del tempo e quindi sottratta alla corrosione del dubbio e dell'inquietudine storica ed esistenziale:

— Non c'è più religione, né giustizia, né nulla! — brontolava il Reverendo come diventava vecchio. — Adesso ciascuno vuol dire la sua. Chi non ha nulla vorrebbe chiapparvi il vostro. Levati di lì, che mi ci metto io! — Chi non ha altro da fare viene a cercarvi le pulci in casa, I preti vorrebbero ridurli a sagrestani, dir messa e scopare la chiesa. La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è!⁷

Recuperando, in *Papa Sisto*, il *Reverendo* del 1881, Verga ne ricostruisce ora il passato conventuale, analizzando — all'interno di quella chiusa dimensione antropologica — le strutture primitive della simulazione e della menzogna.

In questa percezione, il suo anticlericalismo appare subordinato a quella stessa esigenza di verifica sociologica che attraversa — tra aspri umori e risentite polemiche, patetiche estenuazioni e riflessioni ironiche e disgregatrici — l'intero *corpus* del *Don Candeloro*. La raccolta del '94 è infatti un approdo desolato, una verifica estrema che si risolve spesso nella palinodia o nella controstoria, e lo stesso recupero del prete *rusticano*, attuato in *Papa Sisto*, esaurisce l'anticlericalismo verghiano nella metafora della commedia e dei commedianti: Vito Scardo è un eroe negativo, che intuisce il potenziale socioeconomico di un 'codice' ormai cristallizzato e vi aderisce, superando senza scrupoli ogni genere di ostacoli e di difficoltà, sino a di-

⁷ VERGA, *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, 237-238.

venire padre guardiano. Il dato che nella rusticana del 1881 appare come una memoria scomoda e ingrata che il *Reverendo* si è lasciata alle spalle insieme al saio, è, invece, in *Papa Sisto*, l'obiettivo che quell'arnese di Vito Scardo sembra prefiggersi sin dalle prime pagine della novella, con ostinata e subdola ambizione di villano. Ma non è con lui che la finzione entra nel convento: menzogne, ipocrisie, rivalità, invidie, caratterizzavano già quell'ambiente, che è « come un piccolo mondo, e le nimicizie covano anche fra i servi di Dio »⁸.

L'anticlericalismo verghiano si estenua ora e si addolcisce quasi in una disincantata ricognizione, la cui portata va comunque valutata in rapporto ad un lungo e pensoso processo di cui sarà opportuno ricostruire le fasi più significative.

Curati, vicari, preti, monaci, pressoché assenti nei romanzi giovanili⁹, divengono successivamente presenze familiari e consuete in quella Sicilia a cui il Verga si volge dal 1874, l'anno di *Nedda*: la povera *varannisa*, dopo la morte della madre, non ha la possibilità economica di vestirsi a lutto, ed è costretta a tornare subito a lavorare:

E le ragazze del villaggio parlarono di lei perché andò a lavorare subito il giorno dopo la morte della sua vecchia, e perché non aveva messo il bruno; e il signor curato la sgridò forte quando la domenica successiva la vide sull'uscio del casolare che si cuciva il grembiule che aveva fatto tingere in nero,

⁸ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 114.

⁹ In *Sulle lagune* si distingue, tra i personaggi minori, il diabolico prete Gontini, *alter ego* del conte di Kruenn, il cattivo del romanzo. Anche se il personaggio del prete *maudit* rientra nella convenzione dell'appendice, il giovane Verga ne delinea, come sembra al Musumarra, « il carattere troppo laico, lontano da qualunque idea di religiosità e morbosamente legato alle passioni mondane » (C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania 1971, 213). Gontini, nella prospettiva del romanzo risorgimentale, è sostanzialmente un'ingenua caratterizzazione politica.

venire padre guardiano. Il dato che nella rusticana del 1881 appare come una memoria scomoda e ingrata che il *Reverendo* si è lasciata alle spalle insieme al saio, è, invece, in *Papa Sisto*, l'obiettivo che quell'arnese di Vito Scardo sembra prefiggersi sin dalle prime pagine della novella, con ostinata e subdola ambizione di villano. Ma non è con lui che la finzione entra nel convento: menzogne, ipocrisie, rivalità, invidie, caratterizzavano già quell'ambiente, che è « come un piccolo mondo, e le nimicizie covano anche fra i servi di Dio »⁸.

L'anticlericalismo verghiano si estenua ora e si addolcisce quasi in una disincantata ricognizione, la cui portata va comunque valutata in rapporto ad un lungo e pensoso processo di cui sarà opportuno ricostruire le fasi più significative.

Curati, vicari, preti, monaci, pressoché assenti nei romanzi giovanili⁹, divengono successivamente presenze familiari e consuete in quella Sicilia a cui il Verga si volge dal 1874, l'anno di *Nedda*: la povera *varannisa*, dopo la morte della madre, non ha la possibilità economica di vestirsi a lutto, ed è costretta a tornare subito a lavorare:

E le ragazze del villaggio parlarono di lei perché andò a lavorare subito il giorno dopo la morte della sua vecchia, e perché non aveva messo il bruno; e il signor curato la sgridò forte quando la domenica successiva la vide sull'uscio del casolare che si cuciva il grembiule che aveva fatto tingere in nero,

⁸ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 114.

⁹ In *Sulle lagune* si distingue, tra i personaggi minori, il diabolico prete Gontini, *alter ego* del conte di Kruenn, il cattivo del romanzo. Anche se il personaggio del prete *maudit* rientra nella convenzione dell'appendice, il giovane Verga ne delinea, come sembra al Musumarra, « il carattere troppo laico, lontano da qualunque idea di religiosità e morbosamente legato alle passioni mondane » (C. MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania 1971, 213). Gontini, nella prospettiva del romanzo risorgimentale, è sostanzialmente un'ingenua caratterizzazione politica.

unico e povero segno di lutto, e prese argomento da ciò per predicare in chiesa contro il mal uso di non osservare le feste e le domeniche. La povera fanciulla, per farsi perdonare il suo grosso peccato, andò a lavorare due giorni nel campo del curato, perché dicesse la messa per la sua morta il primo lunedì del mese e la domenica. Quando le fanciulle, vestite dei loro begli abiti da festa, si tiravano in là sul banco, o ridevano di lei, e i giovanotti, all'uscire di chiesa le dicevano facezie grossolane, ella si stringeva nella sua mantellina tutta lacera, e affrettava il passo, chinando gli occhi...¹⁰

Alla dura incomprendimento delle ragazze del paese, alla grossolanità dei giovanotti, si affianca il cieco ed avaro rigore del curato: in entrambi i casi viene meno la solidarietà dell'ambiente, e il Verga si limita a tradurre in immagine una norma spietata, senza ancora intuirne la portata socio-antropologica; ma già in quell'immagine è implicita l'astiosità e l'egoismo etico che frantuma e rende eterogeneo, nonostante la sua apparente unità, il territorio subalterno. Come le ragazze e i giovani del paese, il curato è incarnazione di questa legge, e subisce anch'egli il condizionamento di un'oscura educazione religiosa, fatta di superstizioni, di arcaici tabù e di sensi di colpa che finiscono col sovrapporsi agli stessi naturali istinti di carità e di solidarietà. Anche Jeli, il mitico pastore che « non aveva bisogno di nessuno », si scontra, quando sposa la Mara, con un segno magico, che alla sua natura di barbaro parla il linguaggio dell'amuleto e delle luccicanti offerte votive:

Quando Mara disse *sissignore*, e il prete gliela diede in moglie con un gran crocione, Jeli se la condusse a casa, e gli parve che gli avessero dato tutto l'oro della Madonna, e tutte le terre che aveva visto cogli occhi¹¹.

In *Guerra di Santi* la rivalità feroce che divide i de-

¹⁰ VERGA, *Nedda*, in *Tutte le novelle...*, 20-21.

¹¹ VERGA, *Jeli il pastore*, in *Tutte le novelle...*, 166.

voti di San Rocco e di San Pasquale si dilata sino ad assumere le proporzioni di un tribale universo religioso, in cui si tenta invano di esorcizzare le calamità della siccità e del colera mediante le processioni e i ceri accesi e le corone di spine: il miracolo è invocato come magia, il rito è rivendicato nella sua funzione apotropaica, e i barbarici fedeli subiscono, insieme agli stessi ministri paesani del culto, la violenza della superstizione e del timore ancestrale; oscuri dogmi, pietrose rivelazioni, mitologie agiografiche di ascendenza medievale, patetiche vanità pretesche, formalismi liturgici, sopravvivenze di memorie pagane, concorrono a definire il tormentato terreno di una religiosità 'altra', mentre il Santo Padre, i vescovi monsignori e i loro reverendi delegati sono entità mitiche e remote, i depositari di una religione culta e quindi estranea a chi preghi e bestemmi in rapporto al ciclo delle stagioni e delle feste popolari che vengono per ogni santo.

Da un lato quindi una religiosità etnica, a suo modo consolatoria, più dolorosamente agita che interiormente vissuta, pietrificata nella durata della tradizione e quindi esclusa dal rapporto colla storia; dall'altro una religione culta, egemone, lontanissima ed impenetrabile, che si lega per trame complesse alle vicende temporali e politiche.

Il *Reverendo* rappresenta il successivo momento — più articolato e pensoso — della verifica sociologica operata dal Verga sul versante della religiosità popolare, contemporaneamente alla caratterizzazione del malavogliesco don Giammaria¹². Definita ulteriormente, in *Don Licciu*

¹² Il don Giammaria de *I Malavoglia* è un prete reazionario, che non perde l'occasione di rinfacciare ai suoi parrocchiani le conseguenze funeste di « quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile »; definisce, con termine mutuato dalla propaganda gesuitica, « protestante » chi, atteggiandosi a libero pensatore, si dimostra insensibile e irriverente nei confronti delle istituzioni ecclesiastiche; anche se agita lo spauracchio del peccato mor-

Papa, la fisionomia di questo prete economico, Verga approda — con *Il Mistero* — alla rappresentazione di tutto un paese coinvolto nella scenografia del *Mistero della Fuga in Egitto*: attori e spettatori vivono il rinnovarsi del miracolo sulla scena plebea innestandovi i crucci e le passioni elementari di ogni giorno. Nell'ambito di questa religiosità altrettanto elementare, che trasforma e marchia intimamente gli umili attori del *Mistero*, don Angelino, il pievano, si affanna a far da scenografo e da regista. Anche le parti sono opera sua, ma egli rimane il ministro di un culto venale che sembra ignorare la carità e la comprensione, in nome dei superiori interessi della Chiesa:

Bella parte che aveva scritto! e diceva pure che era tutta roba di sua invenzione. Già lui avrebbe messo Cristo in croce colle sue mani per chiappargli i tre tarì della messa. O compare Rocco, un padre di cinque figli, non l'aveva fatto seppellire senza uno straccio di mortorio, perché non poteva spillargli nulla? — là, sotto la pietra della chiesa, di sera, al buio, che non ci si vedeva a calarlo giù nella sepoltura, per l'eternità. — F. allo zio Menico non aveva espropriato la casuccia, perché

tale sul volto di quelli che parlano del prossimo, è il censore aspro e malevolo di tutto il paese, della « setta » costituita dai vari giacobini, ladri ed arruffapopolo che operano « in odio alla Chiesa »; afferma che i giornali stampano solo menzogne e impreca contro i tempi e gli « uomini nuovi », ma crede che siano i « protestanti » e i repubblicani come lo speciale a spargere il colera per le strade e dietro gli usci. Il vicario malavogliesco e il *Reverendo* hanno parecchi tratti in comune col don Anselmo de *Il marito d'Elena*: il prete che si assume la tutela del nipote rimasto orfano, sin dai tempi del seminario « aveva appeso a un chiodo di faccia allo scrittoio un berretto da prete, per averlo sempre sotto gli occhi a guisa di un faro, ed era arrivato ad esser canonico »; attento, come il *Reverendo*, agli interessi della famiglia, « aveva rimboccata la sottana sugli stivali, e s'era messo in campagna a comporre litigi, a rinnovare ipoteche, a sorvegliare i raccolti »; ha per interlocutori consueti, come don Giammaria, lo speciale e i notabili del paese; è sostanzialmente « un contadino pieno di buon senso che prendeva le cose com'erano nel loro tempo e dal lato migliore, specialmente da quando la rivoluzione del '60 aveva gettato il discredito sulla professione del prete » (VERGA, *Il marito d'Elena*, in *Eros - Il marito d'Elena*, Milano 1946, 224-227).

era fabbricata sulla *sciara* della chiesa, e ci pesava addosso un censo di due tarì all'anno che lo zio Menico non era riuscito a pagar mai? Allorché aveva fabbricato la casuccia, tutto contento, trasportando i sassi colle sue mani, non gli passava per la testa che un giorno o l'altro il pievano gliela avrebbe fatta vendere per quei due tarì del censo. Due tarì all'anno infine cosa sono? Il difficile era di metterli insieme tutti e due alla scadenza, e don Angelino gli rispondeva, stringendosi nelle spalle:

— Cosa posso farci, fratel mio? Non è roba mia; è roba della Chiesa. — Tale e quale come mastro Calogero, il sagrestano, il quale ripeteva:

— « Altare servi, altare ti dà pane » diceva lui ¹³.

Il prete incoronato di spine, che guida la processione del venerdì santo, mentre suona cupo e funereo il tamburo, vende le sue messe come talismani, e il paese, davanti all'agonia di mastro Cola accoltellato, che aveva recitato la parte del ladro nel Mistero, discute se sia più efficace una messa pagata tre tarì o le reliquie dei santi, o « il cotone benedetto di frà Sanzio l'eremita, oppure la candela della madonna di Valverde, che fa miracoli dappertutto » ¹⁴.

In *Pane nero* la tensione religiosa è ormai omogenea alla stessa sfera dell'economia: il prete è mandato via « col l'aspersorio sotto l'ascella » dai figli di compare Nanni che cominciano subito a litigare, senza nemmeno dare al padre il tempo di chiudere gli occhi, « a chi toccasse pagare la spesa del mortorio » ¹⁵; le comari vestite di nero, sullo sfondo di un pallido orizzonte, mentre scende una sera smorta e densa di « nuvoloni di malaugurio », ricorrono

¹³ VERGA, *Il Mistero*, in *Tutte le novelle...*, 257.

¹⁴ VERGA, *Il Mistero*, in *Tutte le novelle...*, 260. Anche ne *Gli orfani* ritorna, sospesa tra fede e superstizione, l'immagine della messa venale: « E se ne andava contenta all'altro mondo! col crocifisso sul petto, e le mani giunte di sopra. Non ha bisogno di messe e di rosari, quella santa! I denari del prete sarebbero buttati via » (VERGA, *Gli orfani*, in *Tutte le novelle...*, 275).

¹⁵ VERGA, *Pane nero*, in *Tutte le novelle...*, 290.

ai gesti e alle formule della superstizione religiosa¹⁶; quando la civetta stride, Carmenio si fa la croce, perché essa ha sentito l'odore dei morti¹⁷; Giusto oppone ai timori delle streghe il suo abitino della Madonna e la fettuccia di santa Agrippina, ma il diavolo calpestato da San Michele Arcangelo sembra animarsi ai suoi occhi, minaccioso e palpitante alle fiamme del focolare¹⁸. In *Pane nero* Verga non ricorre alle *personae* di religione, dissolvendone la concreta presenza in un'atmosfera greve e impalpabile di religiosa miseria: il tema economico si spiritualizza entro dolorose ed antiche coordinate antropologiche, e per lo stesso motivo per cui la roba alimenta l'illusione della sopravvivenza e dell'immortalità, anche la dimensione della miseria e del nero pane che placa la nera fame si nutre di fedi taciute e stravolte, di superstizioni contorte, di amuleti e di segni religiosi da opporre all'avara ed inclemente realtà del clima e delle stagioni.

L'isola geografica diviene così un'isola antropologica, fissata nei caratteri di una cristianità subalterna ed intimamente connessa alle strutture dell'economia e della socialità. Preti, monaci, frati, non sono soltanto i mercanti, i maghi e i custodi di questa 'cultura', ma ne costituiscono anche l'incarnazione più dura e cieca; parvenze inconsapevoli, come i contadini che ne subiscono il carisma e ne riconoscono l'autorità al di là degli avari interessi e dell'in-

¹⁶ « La campana del Monastero Vecchio, in cima al paese, suonava per scongiurare la malanotte, e sul poggio del Castello c'era un gran brulichio di comari, nere sull'orizzonte pallido, a vedere in cielo *la coda del drago*, una striscia color di pece, che puzzava di zolfo, dicevano, e voleva essere una brutta notte. Le donne facevano gli scongiuri colle dita, gli mostravano l'abitino della Madonna sul petto nudo, e gli sputavano in faccia, tirando già la croce sull'ombelico, e pregavano Dio e le anime del purgatorio, e Santa Lucia, che era la sua vigilia, di proteggere i campi, e le bestie, e i loro uomini anch'essi, chi ce li aveva fuori del paese » (VERGA, *Pane nero*, in *Tutte le novelle...*, 325).

¹⁷ VERGA, *Pane nero*, in *Tutte le novelle...*, 328.

¹⁸ VERGA, *Pane nero*, in *Tutte le novelle...*, 328-329.

comprensibile rigore che li anima, i sacerdoti paesani di Verga — siano secolari o appartenenti ad un ordine religioso — testimoniano anch'essi l'esclusione dalla storia, senza possibilità di riscatto. Anche se esercitano una notevole influenza sulle connessioni sociali e sulla *nominanza*, come accade ne *I galantuomini*¹⁹, e possono assurgere a morbosi protagonisti di oscure leggende, come ne *La festa dei morti*²⁰, essi sono fatti della stessa materia dei primitivi, la cui religiosità pulsa, febbrile e paziente, in sintonia col ciclo delle stagioni, delle epidemie, delle *malannate*, dei riti, dell'economia.

Così in *Quelli del colera* tutto il paese, dinnanzi ai santi tirati fuori dal magazzino, si contorce tra gli spasimi della contrizione e della sapienza:

erano corsi a tirar fuori dal magazzino tutti i santi del paese, come quando si aspetta la pioggia o il bel tempo, l'Addolorata, coi sette pugnali di stagno, san Gregorio Magno, tutto una spuma d'oro, san Rocco miracoloso che mostrava col dito il segno della peste, sul ginocchio. All'ora della benedizione, nel crepuscolo, quelle statue ritte in cima all'altare buio, facevano arricciare i peli ai più induriti peccatori. Si videro delle cose allora da far piangere di tenerezza gli stessi sassi: Vito

¹⁹ In tal senso è caratterizzato, ne *I galantuomini*, fra Giuseppe, il frate della cerca: «Era un pezzo di fratacchione con tanto di barba, e la collottola nera e larga come un bue di Modica, perciò nei vicoli e in tutti i cortili era l'oracolo delle comari e dei contadini» (VERGA, *I galantuomini*, in *Tutte le novelle...*, 332). Il frate, animato da un meschino spirito di vendetta, riesce a creare il vuoto attorno a don Piddu che lo ha offeso, e su cui la sorte sembra accanirsi, assecondando quasi l'astio e il rancore del francescano. L'episodio iniziale dello scontro tra il *galantuomo* e il *frate* sarà ripreso dal Verga e piegato ad un esito ben diverso nella novella di *Papa Sisto*.

²⁰ Più che il testo del 1887 — calligrafica ed onirica ritrascrizione della leggenda — si veda la precedente stesura, contenuta nei toni scarni ed essenziali del bozzetto, apparsa il 4 maggio 1884 nella «Cronaca rosa» col titolo *La camera del prete*, e riproposta da C. MUSCETTA, *Una prosa sconosciuta del Verga*, nel vol. *Letteratura militante*, Filanze 1953, e da C. RICCARDI nell'edizione mondadoriana di *Tutte le novelle...*, 976-977.

Sgarra che si divise dalla Sorda, colla quale viveva in peccato mortale da dieci anni; Padre Giuseppe Maria a far la croce sul debito degli inquilini che proprio non potevano pagarlo; Angelo il ciaramidaro andare alla messa e alla benedizione come un santo, senza che gli sbirri gli dessero noia, e la notte dormire tranquillo nel suo letto, colla disciplina irta di chiodi e insanguinata al capezzale, accanto allo schioppo carico che ne aveva fatte tante. Misteri della Grazia! come diceva il predicatore²¹.

Quelle stesse persone, di lì a poco, divenute un'inarginabile fiumana, si accaniscono ferocemente contro la povera famiglia nomade dei comici e ne distruggono il carrozzone. Il timore del colera, la psicosi degli untori, la rabbia animale, la venerazione degli allucinanti simulacri, convergono a definire una magmatica zona sociale, un oscuro grumo antropologico di cui anche il prete è emanazione: se il parroco di Canzirrò, nel '37, aveva trovato il colera nell'ostia consacrata²², il *Reverendo* è costretto a giurare pubblicamente, nel '54, di essere innocente, con le stesse parole dell'arciprete Bugno del *Mastro don Gesualdo*²³.

²¹ VERGA, *Quelli del colera*, in *Tutte le novelle...*, 592. Anche nel *Mastro don Gesualdo* il colera del '37 è rievocato in questa percezione: «Nelle chiese avevano esposto il Sacramento. Tacquero allora vecchi rancori, e si videro fattori restituire il mal tolto ai loro padroni. Don Gesualdo aprì le braccia e i magazzini ai poveri e ai parenti; tutte le sue case di campagna alla Canziria e alla Salonia. A Mangalavite, dove aveva pure dei casamenti vastissimi, parlò di riunire tutta la famiglia» (VERGA, *Mastro don Gesualdo*, ed. critica a cura di C. RICCARDI, Milano 1979, 292).

²² VERGA, *Quelli del colera*, in *Tutte le novelle...*, 590.

²³ «Roba da accopparli tutti quanti sono, medici, preti e speziali, perché loro ogni cristiano che mandano al mondo della verità si pigliano dodici tarì dal re! E l'arciprete Bugno non ha avuto il coraggio di predicarlo dall'altare: — Figliuoli miei, so che ce l'avete con me, a causa del colera. Ma io sono innocente. Ve lo giuro su quest'ostia consacrata! — Io non so s'era innocente o no. So che ha acciappato il colera anche lui, perché teneva in casa quelle bottiglie che mandano da Napoli per far morire i cristiani» (VERGA, *Mastro don Gesualdo...*, 316-317). Per il compenso del medico, fissato — mediante l'*accòrdiu* — in dodici tarì all'anno, PITRÈ, *Medicina popolare siciliana*,

Coinvolto nel grottesco sovrapporsi delle superstizioni religiose e delle barbariche tensioni popolari, il prete verghiano trova infine, nel canonico Lupi del romanzo del 1889, una rappresentazione esemplare. Il canonico non è una semplice voce del coro paesano, come il vicario malavogliesco, ma mantiene, per tutta la 'durata' del romanzo, una funzione privilegiata che lo distingue dagli altri personaggi: sorretto infatti da una logica ferrea e a suo modo eroica, il canonico verghiano vive con Mastro don Gesualdo un rapporto intenso e complesso, e gli è puntualmente accanto nei momenti decisivi del suo destino. Lo aiuta infatti, dopo il crollo del ponte di Fiumegrande, a salvare la cauzione facendogli ottenere un sussidio dal comune; smussando resistenze e riserve da una parte e dall'altra, si impone come l'unico e superiore mediatore del matrimonio/affare; gli si allea nell'asta dei terreni comunali contesi ai nobili del paese e ne ammira la rigorosa logica economica; sempre con lui è carbonaro nel '20, rivoluzionario nel '48, e si congeda infine con un « sorrisetto » dall'eroe della roba dinnanzi ai cui occhi già velati e torbidi cominciano a sfilare i fantasmi del passato.

Il canonico Lupi è anch'egli intriso di eroismo, e si affianca al protagonista del romanzo sublimandone l'energica tensione economica; se fra Cristoforo è la coscienza cattolica di Renzo, anche il canonico diviene la coscienza di Mastro don Gesualdo, una coscienza a suo modo religiosa, nella cui concretezza individuale la logica dell'economia si spiritualizza e lievita sino a indurre Gesualdo morente a fare i suoi 'conti' con Domeneddio. Attra-

Palermo 1978, 25. Nella *prefazione* al volume G. RESTA ricostruisce la fisionomia del medico di provincia nell'ottocento, « poco scrupoloso e disponibile, ma sempre pronto a sfruttare, d'accordo col farmacista, l'ammalato », individuando le ragioni etiche e sociologiche per cui molti moti e proverbi « si risolvono in feroce satira sull'ignoranza del medico e sulla sua avidità ».

buendo a Gesualdo un cuore più grande della chiesa di sant'Agata²⁴, il prete ne riscatta l'ansia febbrile di guadagno e ne assolve l'originario peccato: ancora una volta la storia è negata, macerata da una sensibilità religiosa 'altra', che si mantiene ciecamente identica a se stessa anche dinnanzi alle cospirazioni del '20 ed alla rivoluzione del '48.

Gli anni immediatamente successivi al *Mastro don Gesualdo* vedono il Verga impegnato in un tormentato e rigoroso processo di demistificazione, in una spietata ed intellettualistica verifica che trova appunto nel *Don Candeloro* l'approdo definitivo. Omogenee alla stessa struttura del volume, anche le *personae* di religione subordinano ora la propria spiritualità alla logica temporale della menzogna: la dimensione economica del *Reverendo* e del canonico Lupi, sorretta da una certezza ciecamente cattolica e animata da un eroismo cupo e rettilineo, decade nella grottesca e meschina rappresentazione della commedia conventuale, e in *Papa Sisto*, più che « lo smascheramento del formalismo religioso »²⁵, è attuata la *reductio* di un codice particolare al più vasto codice sociale, che appare al Verga necessariamente fondato sull'ipocrisia e sulla menzogna.

La metafora del teatro si impadronisce così del passato del *Reverendo*, generando Vito Scardo, un commediantе come « non ne nascono più a Militello ». Si tratta di un « povero diavolo », di « un arnese che puzzava di tutti i sette peccati mortali », ma che intuisce improvvisamente — sullo sfondo della campagna brulla ed arsa dell'anno della fame — quale strada gli convenga intraprendere. Il segno che lo desta alla *grazia* si incarna nel monaco della cerca, per il quale, come per tutti gli altri monaci del con-

²⁴ VERGA, *Mastro don Gesualdo...*, 20.

²⁵ LUPERINI, *La maschera e la realtà...*, 114.

vento, la malannata non sembra affatto costituisca una minaccia:

Vito Scardo stava bestemmiando anche lui nell'aia di massaro Nasca — compare Nasca sfogandosi coi figliuoli a pedate — sua moglie covando le spighe magre cogli occhi arsi e il lattante al petto — lo stesso marmocchio che si disperava e non trovava nulla da poppare — una desolazione insomma da per tutto, per la campagna brulla, senza una canzone o un suono di tamburello, quando si vide arrivare fra Angelico, quello della cerca, fresco come una rosa, trotando allegramente sulla bella mula baia dei cappuccini. — Sia lodato San Francesco! — E lodato sia, fra Angelico! — disse compare Nasca fuori della grazia di Dio stavolta. — Che a voi altri, benedica, il pane e il companatico non ve lo fa mancare San Francesco!... Sangue di!... Corpo di!... — Le bestemmie della malannata, in una parola. Ma fra Angelico se ne rideva. — O dunque chi prega Domeneddio per la pioggia e pel bel tempo, gnor asino?

Un pezzo di tonaca sulle spalle, una presa di tabacco qua e là, il buon vino e la buona parola, e fra Angelico raccoglieva grano, olio, mosto, senza bisogno di mietere né di vendemiare, e senza pensare ai guai e a malannate, chè al convento, grazia a Dio, il caldaione era sempre pieno, e i monaci non avevano altro da fare che ringraziare la Provvidenza e correre lesti al refettorio quando suonava la campanella. — Quello è il mestiere che fa per me, — disse allora Vito Scardo²⁶.

L'episodio ha il respiro felice del bozzetto, nonostante veicoli un'arida parodia dei temi manzoniani della grazia e della provvidenza: Vito Scardo è realmente « toccato », mentre bestemmia nell'aia di massaro Nasca, e il proposito che egli formula in cuore equivale ad una chiamata, è frutto di un'illuminazione che gli consentirà non solo una più serena sopravvivenza, ma soprattutto una rigenerazione sociale, destinata a tradursi in potere economico.

²⁶ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 109-111.

L'episodio di fra Angelico e di massaro Nasca ripropone un tema già presente ne *I galantuomini*:

È che la malannata caccia ad ognuno il diavolo in corpo. Una volta, alla messe, che pareva scomunicata da Dio, il frate della cerca arrivò verso mezzogiorno nel podere di don Piddu, spronando cogli zoccoli la pancia della bella mula baia, e gridando da lontano: « Viva Gesù e Maria! ».

Don Piddu era seduto su di un cestone sfondato, guardando tristemente l'aia magra, in mezzo alle stoppie riarse, sotto quel cielo di fuoco che non lo sentiva nemmeno sul capo nudo, dalla disperazione.

— Oh! la bella mula che avete, fra Giuseppe! La val meglio di quelle quattro rozze magre, che non hanno nulla da trebbiare né da mangiare!

— È la mula della questua — rispose fra Giuseppe. — Sia lodata la carità del prossimo. Vengo per la cerca.

— Beato voi che senza seminare raccogliete, e al tocco di campana scendete in refettorio, e vi mangiate la carità del prossimo! Io ho cinque figli, e devo pensare al pane per tutti loro. Guardate che bella raccolta! L'anno scorso mi avete acchiappato mezza salma di grano perché S. Francesco mi mandasse la buonannata, e in compenso da tre mesi non piovve dal cielo altro che fuoco.

Fra Giuseppe si asciugava il sudore anche lui col fazzoletto da naso. — Avete caldo, fra Giuseppe? Ora vi faccio dare un rinfresco!

E glielo fece dare per forza da quattro contadini arrabbiati come lui, che gli rovesciarono il saio sul capo, e gli buttavano addosso a secchi l'acqua verdastra del guazzatoio²⁷.

Sia ne *I galantuomini* che in *Papa Sisto* il bozzetto ha una precisa funzione di prologo, di antefatto, e le analogie strutturali e tematiche, all'interno della concordanza, si susseguono puntuali, consentendo di individuare, nell'episodio di *Papa Sisto*, una vera e propria ritrascrizione, più essenziale e contenuta, del prologo de *I galantuomini*

²⁷ VERGA, *I galantuomini*, in *Tutte le novelle...*, 330-331.

La campagna bruciata dalla malannata è lo spazio comune, e il fra Giuseppe de *I galantuomini* arriva con la stessa « bella mula baia » del fra Angelico di *Papa Sisto*; comuni ad entrambi gli episodi sono le risentite considerazioni sulla privilegiata dimensione economica dei frati che raccolgono senza seminare e assecondano la concezione contadina della carità utilitaristica ed interessata, alimentata dalla superstizione e da un vago timore religioso. Ma, al di là di questo fitto reticolato di riscontri, i due momenti narrativi sono diversi nello spirito che li anima: la ritrascrizione del '94 è infatti scandita su un registro più estenuato e intellettualistico, filtrata attraverso quegli umori aspri e polemici, quelle grottesche e spietate connotazioni che caratterizzano il *Don Candeloro*, non certo la dimensione, cupa ma ancora eroica, delle *Rusticane*.

Lo scarto rispetto alla scrittura del 1882 è determinato da sottili quanto essenziali interventi: ne *I galantuomini* è privilegiato il particolare dell'aspetto florido della mula, mentre in *Papa Sisto* è il frate, « fresco come una rosa », ad essere caratterizzato in tal senso; alla formale deferenza di fra Giuseppe nei confronti di Don Piddu si sostituisce la sicurezza e l'arroganza di fra Angelico che si rivolge a massaro Nasca chiamandolo « gnor asino »; il linguaggio risentito ma ambiguo del galantuomo cede alle grottesche e disarmate bestemmie del contadino in preda alla disperazione più nera.

All'atteggiamento irriverente e superbo di don Piddu, che da vero *galantuomo* caccia in malo modo il frate dal suo potere, fanno riscontro infine i lamenti di massaro Nasca, le sue bestemmie impotenti e patetiche, la sua cupa e rassegnata disperazione.

La ritrascrizione dell'episodio è quindi ulteriore misura di quel processo di recupero e di ripensamento che il Verga estenua nel *Don Candeloro*. Assorto nella scrittura

dei suoi desolati paralipomeni, lo scrittore filtra attraverso la metafora teatrale quella vita in cui si vive e di cui si è fatti, la vita che è più forte delle volontà individuali o del bisogno del pane o del coltello mafioso²⁸.

La vicenda di Vito Scardo è infatti scandita da 'tempi' teatrali: al prologo, affidato al dialogo del massaro e del frate della cerca, fanno seguito — incalzanti e vivaci — le diverse scene che scandiscono la carriera conventuale del protagonista, da semplice « frate converso » a padre guardiano. È possibile anzi distinguere due tempi fondamentali, veri e propri atti divisi da un intervallo temporale: il primo atto si conclude con la partenza di Vito Scardo, mandato a fare il noviziato fuori provincia; il secondo si apre col suo ritorno a Militello. Non è però Vito Scardo a tornare, ma fra Giobattista da Militello, « monaco fatto, con tanto di barba e qualche pelo bianco »²⁹. La struttura teatrale della novella si snoda quindi agilmente lungo un asse narrativo caratterizzato, più che da un « fresco lievito di novella boccaccesca »³⁰, dall'astuzia e dall'ipocrisia del protagonista, dalla sua eccezionale duttilità che gli consente di sfruttare ogni occasione, di adeguarsi alle situazioni e di piegarle quindi ai suoi progetti e alle sue ambizioni.

Il racconto della carriera conventuale di Vito Scardo è esemplato, con sottile procedimento intellettualistico, sulla leggenda religiosa di Papa Sisto V, abbastanza diffusa negli ambienti francescani, e fatta risalire allo stesso Pontefice:

...Et il Papa con molta dolcezza racconta tuttavia a chi prima non lo disse, le sue bassezze et infimità, cioè d'esser nato in una grotta, d'essere stato alla campagna a pascere i

²⁸ VERGA, *Di là del mare*, in *Tutte le novelle...*, 351.

²⁹ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 118.

³⁰ G. MARZOT, *Preverismo, Verga e la generazione verghiana*, Bologna 1965, 118.

porci, d'haver tagliate le legna al bosco, raccolta la cicoria alla foresta, zappato l'orto, spazzato le chiese et sonate le campane et cose simili³¹.

La leggenda, dopo le biografie cinquecentesche del Graziani e del Gualtieri³², era stata diffusa dalla *Vita di Sisto V* di Gregorio Leti, apparsa a Losanna nel 1669. È possibile registrare successivamente numerose biografie, abbastanza note in ambiente francescano, e in particolare quelle del Tempesti, del Galli, del De Cesare, del Fracasetti³³. Casimiro Tempesti appartenne allo stesso ordine di Sisto V, Bonaventura De Cesare fu minore conventuale: i loro testi, presenti nelle vecchie biblioteche monastiche, erano letti ed utilizzati quotidianamente dai frati predicatori, ed è appunto il padre Giammaria, il vecchio padre guardiano de *Il Reverendo*, a citare per la prima volta il dato religioso 'culto', trasmettendolo ed affidandolo così alla coscienza popolare:

— Che volete? Costui non era fatto per cappuccino. È come Papa Sisto, che da porcaio arrivò ad essere quello che fu³⁴.

La citazione del padre Giammaria, che diviene per tal via paragone proverbiale, dà il titolo alla novella verghiana del '93. Il dato popolare però, al di là del titolo che lo sintetizza, si riflette su tutta la struttura della novella:

³¹ *Avviso di Roma del 27 aprile 1585*, in L. PASTOR, *Storia dei Papi alla fine del medioevo*, X, Roma 1955, 593. Si veda anche E. LIBURDI, *Sisto V nella leggenda e nella storia*, in «Picenum», 1922.

³² Si veda PASTOR, *Storia dei Papi...*, 628-636.

³³ C. TEMPESTI, *Storia della vita e delle gesta di Sisto V Sommo Pontefice*, Roma 1754; P. A. GALLI, *Notizia intorno alla vera origine, patria, e nascita di Sisto V*, Ripatransone 1752; B. A. DE CESARE, *Vita di sisto V Pontefice Massimo*, Napoli 1755; G. FRACASSETTI, *Biografia di Sisto V*, in *Biografie e ritratti di uomini illustri piceni pubblicati per cura del Conte Antonio Hercolani*, Forlì 1837.

³⁴ VERGA, *Il Reverendo*, in *Tutte le novelle...*, 230-231.

come Papa Sisto, Vito Scardo entra in convento « dopo aver provato cento mestieri », si umilia quotidianamente nei servizi interni del convento, studia faticosamente il latino, diviene padre guardiano ed ha rapporti difficili con gli altri frati. Sono tutti elementi che riconducono alla leggenda francescana, e il titolo della novella non privilegia semplicemente un ' reperto ' popolare, ma dichiara, sia pure sotterraneamente, un grottesco rapporto figurale tra Vito Scardo e il Papa Sisto della leggenda. Per tal via il Verga piega ancora una volta un *segno* tradizionale, di ermetico sapore agiografico, ad un'intensa resa narrativa: l'inveramento del dato popolare si frantuma nel ritmo dell'aneddotica popolare, si risolve in una frequenza di grottesche connotazioni, estenuandosi nell'ambito di una religiosità teatrale, che non conosce più le sacre ed elementari superstizioni ed ha svilito a meschino calcolo economico le tensioni eroiche del canonico Lupi.

Vito Scardo è solo un « commediante », come il fra Angelico della cerca, come il padre guardiano, il padre Lettore e gli stessi fedeli che ruotano attorno a quel piccolo mondo che è il convento, covando ognuno nel cuore le proprie piccole ambizioni inconfessate, le invidie segrete, le passioni e i risentimenti taciuti. L'adesione al codice teatrale è totale e disumana, e lo stesso procedimento narrativo asseconda, sul piano della sperimentazione stilistica, gli umori ' drammatici ' della novella: Vito Scardo è infatti il protagonista di una vicenda ' raccontata ', di una cronaca orale che perpetui il ricordo di fatti e personaggi anteriori al '48. Vero e proprio contributo anonimo e paesano alla storia locale di Militello, il racconto si snoda mimetico alla tecnica narrativa del *cuntu*: l'anonimo narratore di *Papa Sisto*, certamente un vecchio testimone di quei fatti ormai remoti e dimenticati, non è esplicitamente indicato dal Verga, che già ne *Il Mistero* aveva azzardato un espe-

rimento analogo³⁵, ma è costantemente tradito dallo stesso tessuto della novella. La voluta frammentarietà narrativa è ottenuta mediante un sapiente ricorso agli incisi, alle brevi digressioni, ai commenti personali del narratore; la discorsività del linguaggio è affidata alle pause proverbiali, al periodare spesso ellittico, alle interrogative retoriche che coinvolgono direttamente gli ascoltatori, al giuoco degli agganci e dei trapassi da un episodio all'altro. Il ritmo del racconto è esemplato, in una parola, sul *cuntu* dei *contastorie* siciliani, il cui repertorio — costituito in massima parte dalle leggende cavalleresche — comprendeva anche una materia minore ed eterogenea, in cui si rifletteva la cronaca contemporanea, e i fatti dell'ieri assumevano già una patina ingenua di leggenda³⁶.

Nessun elemento testuale consente di individuare una personalità narrante, caratterizzata nella fisionomia o nel nome: il *contastorie* di *Papa Sisto* è solo una voce, una metafora segreta, un punto di vista stilistico, una tecnica

³⁵ « Questa, ogni volta che tornava a contarla, gli venivano i lucciconi allo zio Giovanni, che non pareva vero, su quella faccia di sbirro » (VERGA, *Il Mistero*, in *Tutte le novelle...*, 254). All'incipit della novella non corrisponde comunque un rigoroso controllo stilistico, e la struttura del racconto non è certo alla portata della semplice vena narrativa dello zio Giovanni. *Il Mistero* testimonia comunque la prima soluzione verghiana al problema del racconto di un racconto.

³⁶ Si veda R. PERRET, 'U *cuntu*', in « Annali del Museo Pitrè », 5-7 (1954-1956), 108-109. Già in PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 177, si registra la distinzione tra *cantastorie* e *contastorie*, i primi legati ad una tradizione più genericamente italiana, tipicamente siciliani i secondi, padroni di un mestiere e di una tecnica peculiari, che ebbero la loro Bibbia professionale nella *Storia* di Giusto Lodico e la loro incarnazione letteraria nel *Mastro Pasquale* di Linares. Più recentemente il Buttitta ha definito quel processo, iniziatosi nel XV secolo, per cui il *cantastorie* finisce coll'abbandonare ai *contastorie* il repertorio cavalleresco per svolgere una « funzione di giornalista » e « di pubblico informatore di fatti e avvenimenti eccezionali » (A. BUTTITTA, *Cantastorie in Sicilia*, negli « Annali del Museo Pitrè », 8-9 (1957-1959), 150-151. Di BUTTITTA si veda inoltre la più recente analisi delle *Strutture morfologiche e strutture ideologiche nelle storie dei cantastorie siciliani*, in « Uomo e cultura », n. 10, luglio-dicembre 1972, 159-178).

che costringe le parole a fondersi con i gesti, un procedimento magico che dia corpo non più ai *conti* dei cavalieri antichi ma ad una vicenda che può rievocare, tra i più anziani degli ascoltatori, vecchi e frammentari ricordi. Ancora una volta il dato folklorico è inverato, e l'austero controllo che lo scrittore esercita sulla materia popolare gli consente un'operazione stilistica raffinatissima. Il linguaggio 'recitato' di *Papa Sisto*, mimetico alla tecnica del *contastorie*, si sintonizza per tal via colla suggestiva e sia pure intellettualistica metafora teatrale del *Don Candeloro*, dando vita ad un vero e proprio *cuntu di li cunti*, ad una novella che racconti un racconto dalla struttura elementare e rigorosamente diacronica.

Che si tratti della rievocazione di una vecchia storia paesana, è chiaramente rivelato dall'esordio:

Di commedianti come Vito Scardo non ne nascono più a Militello, massime dacché fu toccato dalla *grazia*, e da povero diavolo arrivò ad essere guardiano dei cappuccini, come Papa Sisto³⁷.

Frequenti le movenze stilistiche che tradiscono la presenza del narratore popolare, nel momento stesso in cui si rivolge direttamente alla cerchia degli ascoltatori, o si abbandona ad invocazioni religiose, o si infervora in un susseguirsi di interrogative retoriche:

Vito Scardo aveva la pelle e la testa dura. Non s'era fitto in capo di mutar vita? O dunque perché gli aveva promesso Roma e toma quel servo di Dio?

Voi che avreste fatto? Un arnese come Vito Scardo, che puzzava di tutti i sette peccati mortali! Però egli giurava che era un altro, ormai.

³⁷ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 109.

San Francesco glorioso, se Vito Scardo tenne duro come Giuseppe Ebreo, fu tutto merito vostro.

Se mancava la fede, addio virtù dei semplici, e tanto peggio per la bestia che crepava, salute a noi.

Figuratevi come restò la processione! Fra Mansueto, nel deporre il cero in sagrestia, gli tremavano le mani ³⁸.

Altrettanto frequenti gli stilemi plebei di un linguaggio frettoloso e discorsivo, di un parlato che si articola, proteso com'è nello sforzo del raccontare, attraverso pause, incisi, trapassi elementari, modi di dire, commenti essenziali, espressioni popolari che sintetizzano tutto un discorso, proposizioni proverbiali:

Sangue di!... Corpo di!... — Le bestemmie della malannata, in una parola.

Basta, o che la tonaca abbia fatto il miracolo, o che sia stato il bisogno a far trottare l'asino, Vito Scardo divenne l'esempio della comunità .

Però c'era ancora quella certa tizia che tirava a fargli perdere il pane — comare Menica la moglie di Scaricalasino, dopo che suo marito ear andato in galera per le legnate di quella notte — lei a tentarlo fino in chiesa, e occhiate di fuoco, e imbasciate con questa e con quella.

Un colpo al cerchio, un colpo alla botte, barcamenandosi fra questo e quell'altro, che il convento è come un piccolo mondo, e le nimicizie covano anche fra i servi di Dio. Quando s'accapigliavano fra di loro, e volavano le scodelle, lui orbo e sordo.

Quanto al latino, pazienza, Vito Scardo, picchia e ripicchia, sudando sui libracci come Gesù all'orto, tendendo l'orecchio a questo e a quello, pigliandosi la testa a due mani — te-

³⁸ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 111, 112, 113, 115, 124.

sta fine di villano che quel che voleva voleva — coll'aiuto di Dio e del Padre Lettore riuscì a farvi entrare quel che ci voleva.

i poveri giuocatori gli correvano dietro supplicando: — Per la santa tonaca che portate! — Per l'anima dei vostri morti! — e per questo, e per quest'altro — Due parole sole, e ci togliete dai guai.

Fra Giobattista vedeva e taceva, o al più rispondeva: — Ah? — Eh? — Oh! — quando venivano a tastarlo anche lui, tirandolo ognuno dalla sua parte.

C'era qualcosa per aria? Eh? Che sapeva di certo? — Nulla... di certo, nulla... Chiacchiere. « Tempo di guerre, menzogne per le terre ».

Vito Scardo diventava un pezzo grosso, con quell'aria di dico e non dico di chi la sa lunga davvero.

Verso mezzanotte, toc toc, fra Giobattista in punta di piedi andò a bussare all'uscio del Padre guardiano. Che è, che non è?

Un momento! Eccoli qua! Che cosa? Lo sapeva lui solo, che uscì correndo, colla tonaca al vento³⁹.

La campionatura isola necessariamente il frammento, ma il respiro stesso della novella si identifica con questa segreta musicalità del racconto, affidata alla sintassi delle ellissi e delle parentesi, ed esemplare in tal senso è la descrizione del convento alla vigilia delle elezioni del Padre guardiano:

Come si avvicinava il gran giorno delle elezioni, il convento sembrava un formicaio messo in subbuglio. Un va e vieni di frati sospettosi — quelli che andavano a caccia di voti — quelli che stavano a spiare — quelli che montavano la trappola — un fruscio di tonache e di piedi scalzi, specie la notte, capannelli nei corridoi, conciliaboli di religiosi fino in sagrestia, ve-

³⁹ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 110, 112-114, 116, 119-120, 123, 124, 126.

stendosi per la santa messa, e occhiate torve, anche in refettorio, il campanello della portineria che tintinnava ogni momento, gente di fuori che veniva a confabulare, le figlie penitenti che si guardavano in cagnesco fra di loro esse pure, il servizio divino sbrigato alla diavola, tutti colle orecchie tese alle notizie che giungevano di fuori, al vento che soffiava. — Vincono i regi. — Vincono i rivoltosi. — Hanno bombardato Messina. — Catania si difende. — Gli umori e le alleanze segrete che ondeggiavano collo spirare del vento⁴⁰.

Se la prima stesura di *Papa Sisto* risale al luglio del '93, *Epoepa spicciola*, apparsa il 18 giugno dello stesso anno in « Vita moderna » col titolo *Sul passaggio della gloria*, ripropone un'identica situazione stilistica. A raccontare la novella questa volta è lo zio Lio⁴¹, che rimane però solo un nome, all'interno dell'essenziale didascalia che funge da prologo:

Ecco come lo zio Lio raccontava poi quella faccenda:⁴²

La novella/*cuntu* rievoca quindi, nel ritmo serrato di poche pagine, un frammento di storia siciliana, un episodio 'visto cogli occhi': non si tratta della « liberazione di Palermo vista dalla campagna » durante la spedizione dei Mille⁴³, ma delle ultime convulsioni della rivoluzione siciliana del '49⁴⁴: i riferimenti agli « svizzeri » e alla « cavalleria », alla visione lontana di Catania e del mare solcato dalle fregate fumanti, a « quella bella giornata di Ve-

⁴⁰ VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 119.

⁴¹ Testimone incerto dapprima e quindi coinvolto nella furia della battaglia fra « le camicie rosse e i pantaloni rossi », lo zio Lio era già stato utilizzato dal Verga come occhio popolare nel bozzetto *Carne venduta*, apparso in *XXVII maggio 1860*, Palermo, 1885 (numero unico stampato per l'anniversario della liberazione di Palermo).

⁴² VERGA, *Epoepa spicciola*, in *Don Candeloro...*, 131.

⁴³ RICCARDI, *Note ai testi di VERGA, Tutte le novelle...*, 1057.

⁴⁴ Si veda P. DE MEIJER, *Il soldato nelle novelle di Verga*, in « Galleria », fasc. 1-2, gennaio-aprile 1965, 58.

nerdì Santo che dovevano succedere tanti peccati », non consentono altre interpretazioni. Verga, a detta del De Roberto, « non serbava un molto chiaro ricordo della Rivoluzione, nata e morta quando egli aveva da otto a nove anni: ma un suo zio materno, Carmelo di Mauro, vi aveva partecipato »⁴⁵, come pure vi aveva partecipato l'Abate, che avrebbe più tardi declamato al giovane Verga le pagine del poema repubblicano intitolato al Venerdì Santo del '49 in Catania. Alle memorie giovanili ed ai rapporti diretti con gli antichi testimoni di quella giornata, più che alla documentazione offerta dai vari La Farina, La Masa, Rossi, Gemelli, Fardella, De Sivo⁴⁶, sembrano rifarsi le pagine convulse di *Epoepa spicciola*, alla cui suggestione è forse dovuta la stessa rievocazione del De Roberto:

Ma il 6 aprile del '49, che era il Venerdì Santo, le truppe borboniche, duce il Filangieri, figlio del celebre autore della *Scienza della Legislazione*, dopo essersi impadronite di Messina moveano alla conquista di Catania. La difesa compiuta dall'esercito siciliano e dalla stessa popolazione, fu tanto gagliarda, che meritò alla città la medaglia d'oro conferitale da Re Umberto nel cinquantenario di quella veramente « luminosa sventura », come l'Abate doveva più tardi chiamarla; perché, dopo avere respinto i violenti attacchi dei grossi battaglioni napoletani, appoggiati da numerosa artiglieria e cavalleria, nonché dalla squadra navale che bombardava dal largo, e dopo essere stati sul

⁴⁵ DE ROBERTO, *Il maestro di Giovanni Verga*, in *Casa Verga...*, 43.

⁴⁶ G. LA FARINA, *Istoria documentata della Rivoluzione Siciliana del 1848-49 e delle sue relazioni con i governi italiani e stranieri*, Milano 1860; G. LA MASA, *Documenti sulla Rivoluzione Siciliana del 1847-49 in rapporto all'Italia*, Torino 1850-1852; G. G. ROSSI, *Storia dei rivolgimenti politici delle due Sicilie*, Napoli 1851-1852; C. GEMELLI, *Storia della Siciliana Rivoluzione del 1848-49*, Bologna 1867; V. FARDELLA, *Ricordi sulla rivoluzione Siciliana del 1848-49*, Palermo 1887; G. DE SIVO, *Storia delle Due Sicilie dal 1847 al 1861*, Trieste 1868. Per ulteriori indicazioni bibliografiche sulla pubblicistica ottocentesca relativa alla rivoluzione siciliana del '48-49, si veda V. FINOCCHIARO, *La Rivoluzione Siciliana del 1848-49 e la spedizione del general Filangieri*, Catania 1906.

punto di strappare una vittoria che sarebbe purtroppo rimasta senza domani, i difensori furono travolti, nell'ora triste del piovoso crepuscolo, dall'intervento dei reggimenti svizzeri; e quei mercenari, e i loro commilitoni da essi rianimati, sfogarono la loro rabbia massacrando, stuprando, rubando, mettendo ogni cosa a sacco e fuoco ⁴⁷.

Nonostante la pagina derobertiana concordi notevolmente con la struttura e i tempi che la novella verghiana sottintende, quella del De Roberto rimane una prospettiva storiografica culta, egemone, volta al recupero di un momento glorioso, anche se senza domani, della storia isolana. In Verga la volontà di dissacrazione è già palese sin dalla prima formulazione del titolo della novella: *Sul passaggio della gloria* diviene *Epoepa spicciola* quando il novelliere del *Don Candeloro* risolve l'ironia troppo scoperta del precedente titolo in un ermetico ossimoro che trova la sua giustificazione solo all'interno delle desolate coordinate teatrali della raccolta del '94. I pochi interventi di rilievo, che modificano il testo di « Vita Moderna », conseguono nel contempo il duplice obiettivo di caratterizzare la maschera grottesca del soldato e di accentuare il taglio popolare del racconto:

chi li diceva dei nostri — chi di quegli altri. — Certe facce! (I)

A un tratto giunge uno a cavallo, tutto arrabbiato, e si mette a gridare da lontano. (I)

chi li diceva dei nostri — chi di quegli altri — ciascuno che voleva mangiarsi il mondo — certe facce! (II,132)

A un tratto giunge uno a cavallo, tutto arrabbiato, che pareva volesse mangiarsi il mondo anche lui — uno di quelli che insegnano a farsi ammazzare agli altri — e si mette a gridare da lontano. (II,132)

⁴⁷ DE ROBERTO, *Il maestro di Giovanni Verga*, in *Casa Verga...*, 42.

A *Papa Sisto* fa seguito quindi una novella che equivale alla nuda trascrizione del racconto di un testimone popolare, e il Verga ripropone la formula stilistica dell'oralità, piegandola ancora una volta ad esiti corrosivi e demistificanti: l'epopea del Risorgimento, filtrata dallo sguardo e dalla memoria dello zio Lio, non ha più nulla dell'eroismo criminale degli « strumenti ciechi e sanguinari della libertà »⁴⁸, ma è solo una grottesca commedia, un giuoco le cui regole non possono essere decifrate da chi, come lo zio Lio, non ha occhi che per i suoi « quattro sassi al sole », per le vigne danneggiate dai cannoni e dai muli, le case arse e i poderi distrutti. Nella rievocazione dello zio Lio, vera e propria *etnofonte*, la guerra assume il respiro delle « botte da orbi, a chi piglia, piglia »: l'epopea spicciola del villaggio ha infatti il suo eroe in un ragazzo che, armato di un pezzo di legno, ingaggia coi soldati borbonici una lotta disperata e plebea:

Insomma, sul più bello salta in mezzo anche il ragazzo dei Minola, che stava abbeverando quei porci lui pure — con quel costruito. — Salta in mezzo, e si mette a dar botte da orbi con un pezzo di legno che trovò lì nel cortile — o che gli premesse la ragazza, vicini com'erano, oppure che gli sia andato il sangue agli occhi finalmente, dopo tante sopercherie. Botte da orbi, a chi piglia, piglia⁴⁹.

L'episodio resterà, grazie al racconto dello zio Lio, negli annali della *cronica* paesana, mentre tutto il resto — cannoni, passaggio dei soldati, bombardamenti, fregate sul mare lontano — finirà col dissolversi anche nel ricordo, dal momento che ai « poveri campagnoli », gente disorientata che non c'entra colla guerra, è negata una co-

⁴⁸ VERGA, *Di là del mare*, in *Tutte le novelle...*, 351.

⁴⁹ VERGA, *Epopea spicciola*, in *Don Candeloro...*, 137.

scienza storica che consenta loro di gettare lo sguardo oltre i limiti del proprio piccolo mondo:

Ma chi le pigliò peggio fummo noi poveri diavoli del paese. Le case arse, i poderi distrutti, il ragazzo Minola con una baionetta nella pancia, la mamma Proscimo ridotta povera e pazza, e Nunzia con un figliuolo che non sa di chi sia, adesso ⁵⁰.

Cristallizzati nella dimensione di una storia 'altra', i poveri diavoli a cui lo zio Lio presta voce godono di un solo privilegio, di un'arida ed elementare intuizione: al di là dei fermenti e delle rivoluzioni regionali, al di là dei mitici e remoti schemi politici, la guerra reale è un'epopea ancor più spicciola e grottesca di quella che turchi e cristiani si fanno nel teatrino degli *opranti*, è una squallida rappresentazione che non dà spazio né a nobili sacrifici né ad eroismi; se i contadini sono « poveri campagnoli » che fanno solo di non entrarci per nulla « in quella lite », i soldati sono i « porci » che non esitano a saccheggiare e a stuprare, « gente venuta da casa del diavolo ad ammazzare e farsi ammazzare per un tozzo di pane ».

Negata al villano persino quell'animalesca e confusa tensione politica che aveva animato i rivoltosi di *Libertà*, sottratta al soldato la patetica e gentile nostalgia del cielo del suo paese, Verga individua ora due gruppi umani l'uno all'altro sordo e straniero, incapaci di intendersi e di comunicare, alienati e sconfitti da un destino che li accomuna solo nel senso che la vita riprende, per gli uni e per gli altri, quando termina la commedia stravolta ed incomprensibile della guerra.

La storia di quegli uomini non coincide quindi colla storia del paese, con la storia che è consapevolezza, vicenda, svolgimento, ma con le loro case, le vigne e i poderi,

⁵⁰ VERGA, *Epopea spicciola*, in *Don Candeloro...*, 137.

col vissuto che si dipana in una teoria di giorni senza prospettive, nel ritmo monotono e rassicurante della tradizione e della durata. Come l'anonimo attore di *Papa Sisto*, anche lo zio Lio di *Epoepa spicciola* è un occhio popolare che percepisce prismaticamente i colori della realtà, separando ciò che comprende da ciò che gli rimane incomprendibile: da un lato la certezza della casa e dei valori economici elementari, l'autorità del convento e delle *personae* di religione, dall'altro il misterioso dissidio tra regi e rivoltosi, Pio IX che muta casacca, i mercenari svizzeri e i soldati borbonici; da un lato l'elementare psicologia subalterna, la religiosità delle elemosine e delle superstizioni, dall'altro i grandi eventi storici e politici, indecifrabili e remoti, « un mondo di cose » che l'anima popolare può soltanto sforzarsi di decifrare paragonandolo al *cuntu* di « quelli che raccontavano la storia d'Orlando e dei paladini di Francia alla Marina di Catania », come avviene tra la gente di Aci Trezza che ha appena saputo della battaglia di Lissa, perduta dall'Italia ma non da Campana di legno, non dallo zio Crocifisso né da padron Cipolla⁵¹.

In questa dimensione la storia reale è percepita come mito, laddove la favola cavalleresca, perpetuata dalla tradizione del *cuntu* e dell'*opra*, diventa l'unica *storia*, fissata nei caratteri rassicuranti di un ciclo affidato ad immutabili archetipi.

Epoepa spicciola si offre quindi sostanzialmente omogenea alla metafora dominante del *Don Candeloro*: nonostante rappresenti, inserita com'è tra la storia di Vito Scardo e le successive novelle ' religiose ', una digressione tematica, lo iato è più apparente che reale, soprattutto perché la novella ripropone il medesimo esperimento narrativo azzardato in *Papa Sisto*.

⁵¹ VERGA, *I Malavoglia*, in *I grandi romanzi*, a cura di F. CECCO e C. RICCARDI, Milano 1972, 127-129.

Dal convento dei cappuccini lo sguardo inclemente del novelliere si volge ora al monastero e alle suore che ne scostituiscono l'anima più imprevedibile e sconcertante.

Il chiostro della protagonista di *Storia di una capinera* è rivisitato e stravolto mediante un aspro e risentito procedimento parodico: il mondo ristretto in cui la giovane *eletta* si spegne, tra le convulsioni della follia e del delirio, si identifica ancora, nel '71, con uno spazio tardoromantico, filtrato dall'ottica rusticale del Dall'Ongaro e della Percoto, uno spazio chiuso da « buone pareti », dominato dalla *regola* che non può essere trasgredita; il chiostro è fatto della stessa sostanza delle parole veraci delle monache e del padre predicatore, si dissolve in morbide sequenze diaristiche di allucinazioni e di stati d'animo, nel delirio, nella sgomenta ed empia autoanalisi della protagonista. Le monache di quel convento sono solo dei nomi, fantasmi tenui che si aggirano attorno a Suor Maria, simili alle larve manzoniane che avevano vegliato il delirio di Ermengarda. Ombre senza spessore e senza voce, isolate in una clausura che circoscrive l'anima e la rende muta, le monache verghiane di *Storia di una capinera* non parlano il linguaggio del mondo, e lo stesso martirio di Maria, scandito nel tragico diario della coscienza, rimane estraneo al dato sociologico della monacazione forzata. Anche il contrasto tra la docile adesione della giovane e le oscure motivazioni sociali ed economiche che determinano il comportamento degli « spietati carnefici », lungi dall'essere operante, rimane una premessa senza sviluppi, un'intuizione soffocata e smarrita, e il monastero con le sue grate, la cella della pazza, la quiete inerte, l'osservanza della *regola*, le cerimonie religiose, è solo uno sfondo che asseconda i sogni stravolti e i deliri esasperati di una Gertrude disarmata, di una svilita Ermengarda, di una *Réli-*

gieuse rusticale a cui il giovane romanziere attribuisce un' improbabile capacità di autoanalisi.

Se il Verga di *Fantasticheria* indulge ancora a calligrafiche modulazioni, dissolvendo il riferimento alle suore di carità in un giuoco sottile di 'bianchi' spettrali e impalpabili⁵², le suore e le educande del *Mastro don Gesualdo* vivono ormai in un monastero che perpetua e riflette gli squilibri e le invidie del mondo:

Quelli che non potevano, proprio, o si seccavano a spendere l'osso del collo pel buon piacere di mastro-don Gesualdo, si lasciavano scappare contro di lui certe allusioni e certi motteggi che fermentavano nelle piccole teste delle educande. Alla guerra intestina pigliavano parte anche le monache, secondo le relazioni, le simpatie, il partito che sosteneva oppure voleva rovesciare la superiora. Ci si accalorava fin la portinaia, fin le corverse che si sentivano umiliate di dover servire senz'altro guadagno anche la figliuola di mastro-don Gesualdo, uno venuto su dal nulla, come loro, arricchito di ieri. Le inimicizie di fuori, le discordie, le lotte d'interessi e di vanità, passavano la clausura, occupavano le ore d'ozio, si sfogavano fin là dentro in pettegolezzi, in rappresaglie, in parole grosse. — Sai come si chiama tuo padre? mastro-don Gesualdo. — Sai cosa succede a casa tua? che hanno dovuto vendere una coppia di buoi per seminare le terre. — Tua zia Speranza fila stoppa per conto di chi la paga, e i suoi figliuoli vanno scalzi. — A casa tua c'è stato l'usciera per fare il pignoramento. — La piccola Alimena arrivò a nascondersi nella scala del campanile, una domenica, per vedere se era vero che il padre d'Isabella portasse la berretta⁵³.

Alla trasfigurazione memoriale e nostalgica dei fanta-

⁵² « Ora è morto laggiù all'ospedale della città, il povero diavolo, in una gran corsia tutta bianca, fra dei lenzuoli bianchi, masticando del pane bianco, servito dalle bianche mani delle suore di carità, le quali non avevano altro difetto che di non saper capire i meschini guai che il poveretto biasciava nel suo dialetto semibarbaro » (VERGA, *Fantasticheria*, in *Tutte le novelle...*, 132-133).

⁵³ VERGA, *Mastro don Gesualdo...*, 277-278.

smi della giovinezza, quale il Verga aveva operato nella *Storia di una capinera*, si oppone ora un mondo inquieto di ambizioni, rivalità e rancori, spietatamente fissato nelle sue connotazioni più meschine ed ipocrite, un mondo che è in rapporto speculare con la più vasta ed articolata realtà sociale.

In questo contesto non può esservi spazio per le morbide radiografie, per le struggenti commissioni di misticismo e di sensualità: la giovanile esperienza di *Storia di una capinera* non può rinnovarsi nel cupo grafico economico che il Verga delinea nel romanzo del 1889. Attribuendo le stesse « nimicizie di fuori » alle suore, alle converse, alle educande, lo scrittore definisce un mondo grigio e meschino, che non può essere umanizzato dai turbamenti e dai palpiti che erano stati vissuti da suor Maria, sia pure nei termini di un'ingenua esasperazione romantica. Ma quell'esperienza, per quanto consumata e remota, non è stata del tutto archiviata, se è vero che con *Olocausto*, pubblicata nel dicembre del 1889⁵⁴, lo scrittore si abbandona ad un singolare esperimento narrativo. La novella, destinata a restare fuori raccolta, trova forse la sua genesi in un primo consapevole proposito di rinnovare, al di fuori del contesto del *Mastro don Gesualdo*, il tema giovanile del '71, di risolverlo in una ben più raffinata e compatta analisi dei turbamenti, delle crisi mistiche, dei languori e delle sensazioni equivoche che quotidianamente si agitano tra le mura e le celle claustrali. Il Verga di *Olocausto* finisce certamente col gareggiare con i deprecati 'cavalieri dello spirito', ricorrendo ad una tecnica già colaudata, oltre che in *Fantasticheria* e in *Di là del mare*,

⁵⁴ Per il testo della novella, apparsa nella « *Illustrazione Italiana* » del 21 dicembre 1889, si rimanda al volume di *Tutte le novelle...*, 920-927.

in alcune pagine di *Per le vie* e di *Vagabondaggio*⁵⁵; ma la novella, pubblicata nello stesso mese in cui apparve l'edizione Treves del *Mastro don Gesualdo*, oltre a costituire « un singolare esempio di liberty vergiliano »⁵⁶, equivale sostanzialmente ad un primo recupero, sia pure in chiave decadente e misticheggiante, della materia psicologica di quella « storia vecchia » che il Verga maturo non volle mai ripudiare « come aveva fatto di tutte le altre opere precedenti »⁵⁷.

Se infatti le suore e le converse del monastero gesualdesco si nutrono quotidianamente, nonostante la clausura, delle invidie e degli egoismi del mondo, la suor Crocifissa di *Olocausto* ripropone le atmosfere morbose e i monologhi estenuati di *Storia di una capinera* mediante una trama barocca di sensazioni estatiche, di palpiti oscuri, di mortificazioni, di desideri inconfessati e sublimati, di memorie tristi e perdute:

Dietro la grata del coro biancheggiavano confusamente i soggoli e i visi delle suore impalliditi nella clausura e nella penitenza; luccicavano degli occhi perduti nell'estasi di visioni luminose. La voce del missionario, grave e calda, scendeva ai toni bassi come una confidenza e una carezza, saliva trionfante come un inno, modulava i pensieri e le aspirazioni di tutte quelle vergini tentate e sbigottite dal mondo, andava a ricercare le più intime fibre di quei cuori chiusi nelle sacre bende e li faceva palpitare avidamente, aveva tutti gli slanci, le trepidazioni, come dei sospiri d'amore e d'estasi che morivano ai piedi della croce, e facevano intravedere quasi un balenio d'ali iridescenti, dei brividi di carni rosee di cherubini che passavano fra nuvole trasparenti, in un'aureola, in ampie distese color di cielo e color d'oro.

⁵⁵ Di *Per le vie* si veda, in particolare, *Il bastione di Monforte*; di *Vagabondaggio*, *La festa dei morti* e *Lacrymae rerum*.

⁵⁶ P. G. MARCHI, *Concordanze vergiane...*, 242.

⁵⁷ DE ROBERTO, *Storia della « Storia di una capinera »*, in *Casa Verga...*, 718.

in alcune pagine di *Per le vie* e di *Vagabondaggio*⁵⁵; ma la novella, pubblicata nello stesso mese in cui apparve l'edizione Treves del *Mastro don Gesualdo*, oltre a costituire « un singolare esempio di liberty verghiano »⁵⁶, equivale sostanzialmente ad un primo recupero, sia pure in chiave decadente e misticheggiante, della materia psicologica di quella « storia vecchia » che il Verga maturo non volle mai ripudiare « come aveva fatto di tutte le altre opere precedenti »⁵⁷.

Se infatti le suore e le converse del monastero gesualdesco si nutrono quotidianamente, nonostante la clausura, delle invidie e degli egoismi del mondo, la suor Crocifissa di *Olocausto* ripropone le atmosfere morbose e i monologhi estenuati di *Storia di una capinera* mediante una trama barocca di sensazioni estatiche, di palpiti oscuri, di mortificazioni, di desideri inconfessati e sublimati, di memorie tristi e perdute:

Dietro la grata del coro biancheggiavano confusamente i soggoli e i visi delle suore impalliditi nella clausura e nella penitenza; luccicavano degli occhi perduti nell'estasi di visioni luminose. La voce del missionario, grave e calda, scendeva ai toni bassi come una confidenza e una carezza, saliva trionfante come un inno, modulava i pensieri e le aspirazioni di tutte quelle vergini tentate e sbigottite dal mondo, andava a ricercare le più intime fibre di quei cuori chiusi nelle sacre bende e li faceva palpitare avidamente, aveva tutti gli slanci, le trepidazioni, come dei sospiri d'amore e d'estasi che morivano ai piedi della croce, e facevano intravedere quasi un balenio d'ali iridescenti, dei brividi di carni rosee di cherubini che passavano fra nuvole trasparenti, in un'aureola, in ampie distese color di cielo e color d'oro.

⁵⁵ Di *Per le vie* si veda, in particolare, *Il bastione di Monforte*; di *Vagabondaggio*, *La festa dei morti* e *Lacrymae rerum*.

⁵⁶ P. G. MARCHI, *Concordanze verghiane...*, 242.

⁵⁷ DE ROBERTO, *Storia della «Storia di una capinera»*, in *Casa Verga...*, 718.

E ancora:

Suor Crocifissa era rimasta accanto all'organo, colle mani ancora erranti sulla tastiera, le labbra palpitanti dell'inno d'amore mistico, smarrita nella visione interiore di quegli splendori che alla sua anima esaltata dalla musica, dalla reclusione, dal digiuno, dal cilicio e dalla preghiera in comune recavano uno sgomento e una dolcezza nuova della vita, un turbamento degli echi e degli incitamenti che venivano a morire sotto le mura del convento colla canzone errante, coi rumori del vicinato, colla carezza della luna che entrava dall'alta inferriata a posarsi sul lettuccio verginale, e tentava il mistero pudibondo della cella solitaria, e vi destava le curiosità timide, le fantasie vagabonde, e gli scrupoli vaghi che annidavansi nell'ombra. Ella sentiva ora una bramosia calda, un desiderio quasi carnale di mondarsi l'anima e lo spirito di quelle allucinazioni peccaminose, di difendersi dal mondo, di agguerrirsi contro la tentazione, coll'aiuto di quell'uomo il quale discerneva la via della colpa coi suoi occhi luminosi e insinuavasi nei cuori colla voce soave, e scacciava il peccato colla mano fine e bianca, e parlava dell'amore eterno con accento d'innamorato⁵⁸.

La prosa di *Olocausto* si dispiega calligrafica e sonnolenta, morbosa e barocca come gli inquietanti simulacri delle vecchie chiese siciliane, nell'azzardo di una sperimentazione che non avrà seguito: a distanza di qualche mese, il Verga, ormai impegnato nella verifica spietata di quell'intuizione che lo porterà ad assumere il teatro come metafora della condizione sociale, stravolge quella tematica riducendola ad una grottesca e squallida rappresentazione. Dal maggio del '90 al novembre del '91 appaiono infatti *La vocazione di Suor Agnese*, *Il demonio nell'acqua santa*, *Il peccato di Donna Santa*, a cui il Verga affiderà, all'interno del progetto del *Don Candeloro*, i suoi più amari intendimenti parodici e dissacranti⁵⁹.

⁵⁸ VERGA, *Olocausto*, in *Tutte le novelle...*, 920 e 922.

⁵⁹ *La vocazione di Suor Agnese* apparve nella «Gazzetta Lettera-

Subordinando la cronologia delle novelle alla logica strutturale del volume, lo scrittore prosegue ora, dopo la parentesi etnostorica di *Epoepa spicciola*, nella sua ricognizione degli ambienti religiosi: le novelle apparse dal '90 al '91 estenuano — nelle prospettive della raccolta — la verifica verghiana del convento/teatro, nonostante esse precedano, cronologicamente, la novella di *Papa Sisto*. Le notevoli varianti strutturali che si registrano nel passaggio dal testo della rivista a quello del volume, riconducono infatti al tormentato processo di montaggio della raccolta, a cui il Verga impone una struttura rigorosa, anche se intellettuale e programmatica.

Soprattutto la sostanziale ritrascrizione de *Il demonio nell'acqua santa*, che diviene, nell'edizione del '94, *L'opera del Divino Amore*, è rivelatrice del proposito verghiano di superare una contraddizione che non è solo cronologica: la novella del '90, che lo scrittore utilizza, all'interno della struttura del *Don Candeloro*, per proseguire nella sua inclemente e grottesca ricognizione, viene ora sottoposta ad una revisione che ne esaspera, in funzione del progetto, le tensioni 'teatrali', ne accentua la tematica del farisismo religioso e potenzi la sconcertante e viscida trama delle ipocrisie e delle menzogne.

Ricondotta alla stessa dimensione 'comica' di *Papa Sisto*, *Il demonio nell'acqua santa* diviene così *L'opera del Divino Amore*, estremo coagulo di una tensione narrativa che dalla giovanile esperienza di *Storia di una capinera* si risolve nell'approdo deluso e stanco del *Don Candeloro* passando attraverso le digressioni conventuali del *Mastro don Gesualdo* e le calligrafiche modulazioni decadenti di *Oiocausto*.

ria» del 24 maggio 1890; *Il demonio nell'acqua santa* e *Il peccato di Donna Santa* nel «Fanfullo della domenica» del 29 giugno del 1890 e del 15-16 novembre 1891.

La novella infatti recupera il monastero gesualdesco per esasperarne impietosamente le leggi ipocrite che lo governano. Spogliata di ogni formalismo religioso, la regola del monastero è denunciata nella sua più sconcertante sostanza laica, estranea com'è all'amore che abolisce le gerarchie e le classi sociali:

Nel monastero di Santa Maria degli Angeli c'era sempre stata proprio la pace degli angeli. Non dispute né combriccole quando trattavasi di rieleggere la superiora, Suor Maria Faustina, che reggeva il pastorale da vent'anni, come i Mongiferro da cui usciva tenevano il bastone del comando nel paese; non liti fra le monache pel confessore e per la nomina delle cariche della comunità. Le cariche si sapeva a chi andavano, secondo la nascita e l'influenza del parentado. E come suol dirsi che il monastero è un piccolo mondo, anche lì dentro c'erano le sue gerarchie, chi disponeva di un pezzetto d'orticello, e chi no, chi aveva le sue camere riserbate sotto chiave, le sue galline segnate alla zampa, e i giorni fissi per servirsi delle converse e del forno della comunità. Ma senza invidie, senza gelosie, che son l'opera del demonio e mettono la discordia dove non regna il timor di Dio e il precetto d'obbedienza. Già si sa che tutte le dita della mano non sono eguali tra di loro, e che anche nel Testamento Antico c'erano i Patriarchi e le Potestà. A Santa Maria degli Angeli l'abbadessa e la celleraria erano sempre state una Flavitto o una Mongiferro: dunque vuol dire che così doveva essere, e a nessuna veniva in mente di lagnarsene. Se nascevano delle questioni alle volte — Dio buono, siamo nel mondo, e ne nascono da per tutto — suor Faustina colle belle maniere, e Don Gregorio suo fratello coi sorbetti e i trattamenti che mandava per tutte quante le religiose, nelle feste solenni, mantenevano nel convento il buon ordine e il principio d'autorità⁶⁰.

L'esordio della novella, che si mantiene inalterato nel passaggio dalla prima alla seconda stesura, definisce un co-

⁶⁰ VERGA, *L'Opera del Divino Amore*, in *Don Candeloro...*, 141-142.

dice fondato sulle gerarchie, sulla nascita e sull'influenza del parentado, un codice reazionario, simboleggiato dalle dita della mano che non sono eguali tra di loro: l'immagine a cui aveva fatto ricorso il vecchio 'Ntoni, sorretto dalla saggezza elementare dei proverbi, per indicare i valori della famiglia compatta e dell'autorità patriarcale, è ora maliziosamente piegata a confermare gli squilibri e le superbie del mondo, di cui il monastero di Santa Maria degli Angeli è specchio e misura ⁶¹.

Come il convento dei cappuccini, anche il monastero è « un piccolo mondo », sottoposto a un « ordine » e ad una *regola* non scritta di cui non può dirsi altro che « così doveva essere ». Il solenne « come dev'essere » che aveva confermato, nel prologo de *I Malavoglia*, il rapporto tradizionale tra una famiglia e il suo soprannome, si traduce ora in un'ambigua valutazione di quel codice che non ammette trasgressioni, in nome di un indiscutibile « principio d'autorità » le cui radici sotterranee si nutrono degli umori del mondo esterno.

È naturale quindi che il monastero conosca le meschine gerarchie, le superbie e gli egoismi sanciti dal codice laico a cui si conformano i rapporti sociali: la menzogna è intuita nella sua dolorosa necessità sociologica, grottescamente definita nella sua 'naturalzza' e ricondotta a strumento farsesco di comunicazione. Questa consapevolezza lucida e spietata spinge ora lo scrittore ad azzardare una

⁶¹ « Padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso — un pugno che sembrava fatto di legno di noce — Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro. Diceva pure, — Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo » (VERGA, *I Malavoglia...*, 9). L'immagine ritorna anche in *Pane nero*, a significare la solidarietà familiare che però viene messa in crisi dalla morte del padre: « I fratelli, che erano come de dita della stessa mano finché viveva il padre, ora dovevano pensare ciascuno ai casi proprii » (VERGA, *Pane nero*, in *Tutte le novelle...*, 299).

vera e propria parodia dell'educazione collegiale della figlia di Gesualdo: all'Isabellina del romanzo si contrappone la Bellonia della novella, e non è forse casuale lo stesso stravolgimento onomastico Isabella/Bellonia. La figlia del muratore venuto su dal nulla è cresciuta sulla sensibilità e sull'alterigia dei Trao, e la vergogna che essa prova per il nome dei Motta e per le mani sporche di calce del padre coesiste con la superba coscienza del potere economico della sua famiglia. Il rapporto tra la fanciulla, il monastero e il padre si determina oscuro e complesso, scandito dalle lotte intestine dei diversi partiti 'religiosi', dalle istintive ritrosie dell'Isabellina, dalle battute aspre e taglienti che i piccoli sono in grado di scambiarsi come i grandi, dai tormenti segreti e dalla tristezza rassegnata di Gesualdo.

Ma nella novella il monastero evocato nel romanzo è ulteriormente dilatato e stravolto nelle sue aspre connotazioni, ridotto a sfondo di una commedia plebea che trova la sua protagonista in Bellonia, figlia di Pecu-Pecu, « il quale arricchitosi col battezzare il vino, aveva messo superbia per sé e pei suoi e aveva pensato di far educare la figliuola fra le prime signore del paese — motivo d'appiccicarle il *Donna*, se giungeva a maritarla come diceva lui »⁶².

Pecu-Pecu non è mastro don Gesualdo: anche se i potenti del paese sono tutti suoi creditori, compresi i Mongiferro da cui proveniva suor Faustina, non ha niente di eroico, è solo un oste privo di scrupoli, una figura grottesca la cui ambizione è comicamente rappresentata. Desideroso com'è che sua figlia possa fregiarsi del *Donna*, è addirittura in antitesi col padre di Isabella, ne costituisce la spietata caricatura, se è vero che il cruccio segreto di

⁶² VERGA, *L'Opera del Divino Amore*, in *Don Candeloro...*, 143.

Mastro don Gesualdo si nutre liricamente del rifiuto ostinato della figlia, « tale e quale sua madre ». Se Isabella rinnega l'ignobile dimensione del padre e vuole essere una Trao, « un fiore di un'altra pianta », istintivamente Bellonia aspira solo a tornare al fango della strada e della bettola dove è nata, come dimostrano le sue continue fughe dal monastero e l'insofferenza plebea per ogni forma di educazione e di disciplina. Isabella e Gesualdo trovano così in Bellonia e Pecù-Pecù l'estrema deformazione comica, la controstoria che li mortifica fissandoli nella maschera plebea della farsa e spogliandoli di ogni eroismo. Finalizzata in tal senso è la ritrascrizione della novella, che diviene, nella stesura definitiva, « una sorta di *Bellonia-de* », come è stato giustamente osservato⁶³, senza però ricercare le ragioni di tale rielaborazione là dove andavano individuate, all'interno del rigoroso progetto del *Don Candeloro*.

La prima redazione infatti concede alla ragazza e a suo padre uno spazio più contratto: essi fanno la loro comparsa quando ormai i due predicatori liguorini si sono insediati nel monastero per il quaresimale del '51 ed hanno affascinato le suore suscitando invidie, pettegolezzi e disordini, ma raccogliendo regali e offerte da ogni parte.

Se i liguorini sono « il demonio nell'acqua santa », Bellonia non è da meno, ma il suo capriccio di avere come confessore il predicatore forestiero rimane insoddisfatto, nonostante l'intervento di suo padre. Di qui i dispetti, le insubordinazioni e la scandalosa scenata finale che getta il monastero nel caos e costringe la superiora a chiudere definitivamente il parlatorio e il confessionale di Santa Maria degli Angeli ai quaresimalisti.

Concluso il quaresimale, i liguorini, che erano stati

⁶³ MARCHI, *Concordanze verghiane...*, 249.

colmati di doni e di attenzioni, inviano alle suore, come contraccambio, poche immaginette di Sant'Alfonso dei Liguori, « una per ciascuna religiosa ».

Nella stesura del '94 Bellonia fa invece la sua apparizione, insieme al padre, subito dopo il prologo, e i padri liguorini, venuti in paese per fondare l'Opera del Divino Amore, tengono il quaresimale nel monastero a spese di Pecu-Pecu, costretto ad assecondare il capriccio della figlia. Ma quando i quaresimalisti divengono monopolio esclusivo delle suore, Bellonia, « che aveva fatto la spesa dei liguorini, e credeva di averli tutti per sè », reagisce immediatamente: dapprima le frecciate e le insolenze, che costringono la superiora, per mettere freno allo scandalo, ad imporre come unico confessore il cappellano ordinario del monastero, poi l'intervento di Pecu-Pecu, a cui « cuoceva ancora la spesa dei liguorini », e infine i dispetti feroci, la scenata in refettorio e la messinscena finale in parlatorio, che costringono la superiora al più drastico ed autoritario dei provvedimenti:

Quei poveri servi di Dio se ne andarono più morti che vivi, la madre abbadessa fu costretta a mandar via quel diavolo di ragazza, stavolta, e Pecu-Pecu dovette ripigliarsi la sua Bellonia, che non prese il *Donna*, ma vinse il punto⁶⁴.

Sostituito l'episodio finale dei doni inviati dagli avari ed ingrati reverendi con la scenata isterica di Bellonia, che nel parlatorio pieno di gente « si mise a gridare che voleva andarsene coi padri liguorini, che ci aveva il cuore attaccato con essi », Verga affida la chiusa della novella ad un malizioso ammiccamento, che conferma la figlia dell'oste nel ruolo di protagonista ulteriormente privilegiata. Bellonia è senza dubbio una caricatura di Isabella, ma il ruolo

⁶⁴ VERGA, *L'Opera del Divino Amore*, in *Don Candeloro...*, 157.

che lo scrittore le assegna, dilatandolo visibilmente nella seconda stesura del racconto, è soprattutto determinante ai fini della verifica delle ipocrite convenzioni 'teatrali' del monastero. La teatralità di quello spazio è generata dal contrasto tra la convenzione religiosa della fuga e dell'isolamento dal mondo e una reale prassi di vita che ripropone gli squilibri, le ipocrisie e arroganze del mondo. Persino talune reminiscenze di *Olocausto* sono piegate a questa resa:

Allorché vi sussurrava all'orecchio certe parole, con la sua voce insinuante, con le pupille color d'oro che vi frugavano addosso attraverso la grata, sembrava che vi s'insinuasse nella coscienza, quasi l'accarezzasse, talché quando levava per assolvervi quella bella mano fine e bianca, vi veniva voglia di baciarla⁶⁵.

La ristrutturazione della novella vuole soprattutto, attraverso la crescita di Bellonia, esasperare tale dolorosa intuizione che finisce fatalmente col riverberarsi sulla visione del mondo che era stata espressa dal tormentato travaglio artistico e ideologico del Verga. Che la revisione obbedisca a questa logica desolata, è confermato anche da ulteriori interventi ed inserimenti 'teatrali':

Invece i due padri forestieri erano proprio tutt'altra cosa: Invece i due padri forestieri, quelli sì che sapevano fare!
L'uno, padre Amore, che por- L'uno, padre Amore, che por-

⁶⁵ L'immagine, affidata ad una prosa ben diversa, si riscontra in *Olocausto*: « il viso scorgevasi appena, come trasfigurato, nell'ombra del pulpito: degli occhi luminosi, ardenti di fede, pieni di visioni celesti, il viso pallido ed ascetico, immateriale, il segno austero della tonsura sui capelli giovanili, e la mano bianca ed immacolata che accennava, essa sola in luce, fuori della nicchia scura, e pareva stendersi verso le peccatrici, per sollevarle al cielo in un amplesso di perdono e d'affetto, dopo essersi levata minacciosa a fulminare, dopo essere scesa a frugare nei cuori, dopo aver sentito palpitare la tentazione, e i fremiti e le ribellioni della carne » (VERGA, *Olocausto*, in *Tutte le novelle...*, 920-921).

tava il nome con sè, un bell'uomo che si mangiava l'aria, e faceva tremar la chiesa in certi passi della predica; e padre Cicero tutto San Giovanni Crisostomo, col miele alle labbra. (I)

I due reverendi pigliavano ogni cosa, a somiglianza degli apostoli che erano pescatori e usavano la rete. (I)

tava il nome con sè, un bell'uomo che si mangiava l'aria, e faceva tremar la chiesa in certi passi della predica; e padre Cicero, un artista nel suo genere, tutto san Giovanni Crisostomo, col miele alle labbra. (II,146-147)

I due reverendi protestavano, padre Cicero specialmente, che ci stava alle convenienze: — Non voglio. — Non posso permettere. — Una volta finse pure d'andare in collera con Don Raffaele, il sagrestano, che non c'entrava per nulla affatto, e di quelle scene non ne aveva viste cogli altri preti, stomacato dalla commedia in cui padre Amore rappresentava poi la parte di paciere e pigliava lui le paste e i regali, per non mandarli indietro. — E per non dir neanche grazie! — borbottava Don Raffaele tornandosene a mani vuote. Ma infine, sia padre Cicero o padre Amore, i reverendi pigliavano ogni cosa, a somiglianza degli apostoli che erano pescatori e usavano la rete. (II,148)

Padre Cicero è definito « un artista nel suo genere », e la descrizione dei reverendi che fingono di non poter accettare i doni delle suore e di adirarsi col sagrestano, è risolta in chiave esplicitamente teatrale: « finse pure d'andare in collera »; « di quelle scene non ne aveva mai

viste »; « stomacato dalla commedia in cui padre Amore rappresentava poi la parte di paciere ». Le espressioni e i termini volutamente desunti dal gergo teatrale costituiscono un'ulteriore spia dei criteri di revisione cui il Verga si attiene ritrascrivendo la novella. Lo stesso titolo mutato è in funzione di questa esasperazione teatrale: *Il demonio nell'acqua santa* è infatti il primo titolo, fornito da un'espressione proverbiale che Verga riferisce, nella stesura del '90, sia ai padri liguorini che a Bellonia⁶⁶; nella revisione del '94 l'espressione riguarda la sola Bellonia, ma il nuovo titolo, *L'Opera del Divino Amore*, vuole ora suggerire un'immagine unitaria della commedia recitata sulla scena del monastero e in cui tutti i personaggi sono coinvolti.

Non più il monastero, ma il paese intero è il protagonista del Quaresimale descritto nella successiva novella, *Il peccato di Donna Santa*: il predicatore senza nome, che nella stesura del '91 si identificava con padre Cicero, tuona dal pulpito « con un vocione spaventoso », rovesciando gli incubi dell'inferno sul capo chino e sgomento dei paesani riuniti nella chiesa. Ma, « per far colpo su quelle teste d'asini che venivano alla predica tirati proprio per la carezza »⁶⁷, il quaresimalista, oltre ad avvalersi delle più efficaci armi retoriche fornitegli dall'oratoria sacra, fa ricorso ad un grottesco espediente iperrealista, suggeritogli forse dalla *Selva di materie predicabili* di Alfonso de' Liguori⁶⁸: trasformatosi in un grottesco regista, fa nascon-

⁶⁶ « Ma quando vennero i due predicatori liguorini, padre Amore e padre Cicero, a portare la parola di Dio a Santa Maria degli Angeli nella quaresima del '51, vi misero l'inferno, senza volerlo. Proprio, come si dice, *il demonio nell'acqua santa* »; « La ragazza però, rimasta bettoliera di sangue, ci stava mal volentieri, peggio del diavolo nell'acqua santa » (VERGA, *Il demonio nell'acqua santa*, in « Fanfulla della domenica », 29 giugno 1890).

⁶⁷ VERGA, *Il peccato di Donna Santa*, in *Don Candeloro...*, 161.

⁶⁸ Per il rapporto tra Verga e una certa letteratura devozionale, si

dere il sacrestano e i suoi *compari* nella vecchia sepoltura, affinché sconvolgano i fedeli emergendone, « nel bel mezzo della chiesa », tra le fiamme della pece greca e il puzzo dello zolfo.

Nella stesura del '91 il lettore è informato dell'espediente architettato dal quaresimalista solo quando la scena affidata agli attori plebei sta per essere rappresentata:

Nientemeno che padre Cicero aveva combinato un colpo di scena, appunto per far colpo su quelle teste di legno, e alla fine della predica, mentre egli continuava a vociare: — Guai a voi, lussuriosi! — Guai a te, adultero! — apparvero delle fiamme, nel bel mezzo della chiesa, e si udì una voce di lamento, nella sepoltura, che rispondeva: — Ahi!... Ohimè! — il sagrestano, nascosto lì sotto, che bruciava manate di zolfo e pece greca, e faceva le anime del purgatorio⁶⁹.

Nella stesura del '94, Verga, privilegiando e potenziando il dato teatrale e scenografico, lo comunica immediatamente, nell'esordio stesso della novella:

Stavolta il quaresimalista, per far colpo su quelle teste d'asini che venivano alla predica tirati proprio per la cavezza, e poi tornavano a far peggio di prima, immaginò un colpo di scena, che se non giovava quello, prediche o sermoni era tutto come lavare la testa all'asino davvero. Fece nascondere nella vecchia sepoltura, là sotto il pavimento della chiesa, il sacrestano e due o tre altri, cui aveva prima insegnato la parte, e poi disse: — Lasciate fare a me⁷⁰.

La rappresentazione della predica e dei fedeli riuniti in chiesa asseconda quindi, nella prima parte della novella,

vedano le stimolanti indicazioni di MARCHI, *Concordanze verghiane...*, 239-241, 254-257.

⁶⁹ VERGA, *Il peccato di Donna Santa*, in « Fanfulla della domenica », 15-16 novembre 1891.

⁷⁰ VERGA, *Il peccato di Donna Santa*, in *Don Candeloro...*, 161.

L'attesa del « colpo di scena » che scuota ed atterrisca i peccatori. Il paese stretto attorno al pulpito è descritto come un mostruoso organismo, un'entità a suo modo diabolica, pietrificata nel formalismo religioso che viene quasi ipnoticamente dilatato dalla voce accusatrice del predicatore.

Non è il paese reale che il Verga descrive, ma un paese tacitamente impegnato nella 'rappresentazione' della propria dimensione religiosa, e tutti gli attori, che negli spunti della predica colgono ognuno il riferimento alle colpe dell'altro, sanno benissimo che poi « sarebbero tornati a fare quel che avevano fatto sempre ». Il paese contrito e penitente, immerso nella cupa atmosfera quaresimale, obbedisce quindi ad una convenzione taciuta, per cui la prassi religiosa è esteriorizzata, ricondotta a quello stesso codice teatrale che presiede al comportamento sociale. In rapporto con la teatralità medievale del quaresimalista, viene così scandita la commedia farisaica di don Gennaro Pepi che si batte il petto in pubblico, di don Luca Arpone che viveva in concubinato colla moglie del fattore, di Cheli Mosca, « famoso ladro », che si flagella nell'ombra della chiesa, del notaio Zacco, del barone Scampolo che aveva una lite con i cappuccini. Ognuno conosce le colpe segrete dell'altro, ognuno è censore spietato dell'altro, senza comprensione né misericordia, e i principi morali sopiti, gli scrupoli, i compromessi, le finzioni, i formalismi, definiscono un'isola sociale che riesce a vivere a molteplici livelli, abdicando alla verità ed alla certezza.

In quest'ottica adulterata la verità è solo nell'equivoco, nel non detto, nel sospettato, per cui può accadere che i piani si confondano, che le suggestioni prendano corpo, che le menzogne assurgano a vita autonoma, e i fantasmi e gli scrupoli si materializzino, emergendo dal fondo tormentato della coscienza. Quando infatti l'apocalisse paesana genera nella chiesa un'atmosfera al tempo stesso co-

mica ed irreali, ad esserne suggestionata e schiacciata è la povera Donna Santa Brocca, incinta da otto mesi:

Che vedeste allora! Chi diceva che erano proprio i diavoli, chi piangeva ad alta voce, chi si buttava ginocchioni. La vedova Rametta, che aveva il marito sepolto lì di fresco, svenne dalla paura, e due o tre per simpatia. La povera Donna Santa Brocca poi, già debole di mente per la gravidanza, i digiuni e le devozioni, sbigottita fra i rimproveri del marito e le invettive del predicatore, sofferente dal caldo, dalla vergogna, dal puzzo di zolfo, fu colta all'improvviso dagli scrupoli, o da che so io, cominciò a smaniare e a stralunare gli occhi, pallida come una morta, annaspando con le mani in aria, gemendo: — Signore!... Sono una peccatrice!... Pietà e misericordia!... — e tutt'a un tratto, crac, fece la frittata⁷¹.

L'aborto di Donna Santa avrà delle conseguenze imprevedibili: i rimorsi che essa manifesta nei deliri farfugliati e sovrapposti ai frammenti della predica finiscono coll'assumere per il marito un significato inquietante ed oscuro. Don Erasmo, intorno a cui ruota il secondo tempo della novella, è un libero pensatore, un « giacobino » di quelli « che congiuravano contro i Borboni nella farmacia Mondella »: per lui, che non era andato in chiesa ad ascoltare la predica, le parole mormorate dalla moglie inferma e quasi agonizzante hanno tutto il peso di una confessione, che però non può esser presa sul serio, confusa com'è agli scrupoli religiosi, alle allucinazioni del delirio, al trauma della scena architettata dal quaresimalista. Minacciato dal giudice, don Erasmo non può nemmeno prendersela con i veri responsabili, ma è costretto a fare i conti con tutto il paese, con le chiacchiere e i pettegolezzi che rapidamente si sovrappongono all'immagine di Donna Santa madre e moglie esemplare, divisa tra la famiglia e la chiesa.

⁷¹ VERGA, *Il peccato di Donna Santa*, in *Don Candeloro...*, 167.

Lo stesso paese che si era piegato, durante gli esercizi spirituali, ad un'equivoca prassi religiosa, si arrocca ora sulle ipocrite posizioni del perbenismo borghese, che accusa quando sembra voler scusare e comprendere, costringendo don Erasmo ad un'inutile quanto egoistica ricerca della verità. Ma non è possibile conoscere la verità, che si disperde nella fitta trama delle allusioni e delle menzogne, si nega quotidianamente a seconda degli interessi e degli orientamenti momentanei, si mortifica nel giuoco delle influenze e dei poteri.

L'unica assurda verità è nella finzione dolorosa e necessaria, e a chi lo esorta a confessare la verità, don Erasmo, loico e convulso precursore dei personaggi pirandelliani a cui sembrerà che lo spirito divino penetri nell'uomo per farsi « pupo », finirà col rispondere che la verità non può essere detta né comunicata:

— Dite la verità, eh, don Erasmo?... — La verità... la verità... Non si può sapere la verità! — Don Erasmo, che si sentiva scoppiare, la buttò infine in faccia alla Borella e a due o tre altri fidati: — Non vogliono che si dica la verità!... preti, sbirri, e quanti sono della baracca dei burattini!... che menano gli imbecilli per il naso!... proprio come le marionette!... e tirano ad accopparvi una gestante con simili pagliacciate!...⁷²

Il peccato di Donna Santa è un fantasma sorto dall'antro di una coscienza alienata e stravolta dall'educazione, dai condizionamenti ambientali, dalle repressioni familiari e sociali, e non importa se a quel 'peccato' corrisponda il peccato reale dell'infedeltà coniugale. Verga rinnova, per la povera moglie di don Erasmo, il tono patetico e un po' triste delle prime novelle del *Don Candeloro*, abbozzando, sia pure rapidamente, una figura fem-

⁷² VERGA, *Il peccato di Donna Santa*, in *Don Candeloro...*, 172.

minile desolata e sgomenta, incapace di rendersi conto dei motivi che ne hanno alterato per sempre l'immagine di fronte al marito e a tutto il paese. Una maschera è caduta, solo per essere sostituita da un'altra maschera:

Sicuro! Donna Santa Brocca! Bisogna dire che ci abbia di gran porcherie sulla coscienza! L'avreste detto, eh? una mascherona come lei! E si faceva passare per santa!⁷³

Se la donna è isolata nello stupore elementare della propria condizione, anche il marito è solo con i suoi crucci e i suoi sospetti, consapevole che la verità, che pure è lì, accanto a lui, rimane al di là della sua portata: la verità è incomunicabile, perduta irrimediabilmente persino alla coscienza nel cui intimo è destinata a restare sepolta, soffocata dai condizionamenti ambientali che son venuti inesorabilmente stratificandosi su di essa. Don Erasmo, che non saprà mai se la moglie abbia realmente trasgredito agli obblighi della fedeltà coniugale, non è comunque in grado di comprendere che il peccato più 'vero' è quello comune a tutto il paese: il giuoco volubile delle maschere non può fondarsi sulla consapevolezza eroica dei valori profanati o delle colpe da espiare, ma solo sulla simmetria delle apparenze e del formalismo sociale. Ancora una volta, come ne *I Malavoglia*, il peccato di uno solo è il peccato di tutti, in un'ottica però dolorosamente stravolta e inquietante.

Il codice che presiede alle relazioni sociali è infatti fondato sulla sofisticazione delle leggi morali, e Verga vuole ora definirne la sostanza cupamente platonica: tutto è in funzione del sembrare, e la trama tessuta dalle dicerie, dai giudizi formulati alle spalle, dalle invidie e dai sospetti, è più importante della verità, che dev'essere ricacciata in-

⁷³ VERGA, *Il peccato di Donna Santa*, in *Don Candeloro...*, 168-169.

dietro, mortificata e delusa. Verga però non è ancora Pirandello: quando questa tragica e muta intelligenza sarà piegata a scandire il martirio solipsistico e a negare persino la possibilità della comunicazione intersoggettiva, in un contesto che finisce col vanificare gli stessi segni regionali ed antropologici, Verga tace già da tempo.

Che lo scrittore voglia muoversi entro i limiti di un' arida e ferma ricognizione sociologica, è confermato dall'ultima novella conventuale, *La vocazione di suor Agnese*, che racconta la vicenda scialba di una monacazione imposta dalla povertà:

Era venuta dopo, alla povera Donna Agnese, la vocazione di prendere il velo, quando la sua famiglia, caduta in rovina, fu costretta a farla monaca per darle un tozzo di pane ⁷⁴.

La famiglia di Donna Agnese, pur vantando un'antica nobiltà, non riesce ad evitare il tracollo economico: quando la rovina della casa non può ormai essere tenuta nascosta, la ragazza, fidanzata a Don Giacomino, « un partitone che faceva gola a tutte le mamme del paese », è abbandonata al destino della sua famiglia. Non le rimane, per sottrarsi alla pubblica miseria, che rifugiarsi in monastero:

Buona, amorevole, ubbidiente, quando le avevano fatto vedere lo sposo attraverso la grata — una lontana parente — e la mamma le aveva detto all'orecchio: — È quello lì. Ti piace? — Essa aveva chinato il viso, rosso qual brace: — Sì. — Poi, successa la catastrofe, come le fecero intendere che bisognava rinunciare a Don Giacomino e darsi a Dio, chinò il capo di nuovo e disse: — Sì ⁷⁵.

⁷⁴ VERGA, *La vocazione di suor Agnese*, in *Don Candeloro...*, 181.

⁷⁵ VERGA, *La vocazione di suor Agnese*, in *Don Candeloro...*, 183-184.

La remissività che caratterizza Agnese è il primo indizio che rinnova la memoria di *Storia di una capinera*, di cui la novella è la stanca ritrascrizione: Agnese è una capinera psicologicamente statica ed inerte, che dopo aver conosciuto una breve stagione mondana è ricondotta al monastero che aveva lasciato da educanda, per atrofizzarsi ed invecchiare lentamente in un mondo grigio ed asfittico, senza tormenti interiori e senza deliri.

Le memorie del mondo si fanno sempre più deboli ed evanescenti, mentre la vocazione acquista, col trascorrere degli anni sempre eguali, una sua vita artificiale tra le grette mura del monastero di Santa Maria degli Angeli, dove il mondo si ostina comunque ad insinuarsi « coi sermoni del confessore, colle chiacchiere del sagrestano, coi discorsi dei parenti che venivano in parlatorio, colle liti fra le monache, e gl'intrighi che nascevano quando trattavasi di eleggere le cariche pel triennio »⁷⁶.

La novella si articola sostanzialmente in due 'parti', di cui la prima rappresenta l'odissea economica della famiglia Arlotta, la seconda la realtà grigia del monastero dove suor Agnese trascina una vita squallida e inutile, senza alcuna consapevolezza delle violenze subite, senza traumi né intime macerazioni.

La prima parte, se pure riprende il tema del giovanile e trepidante affacciarsi della capinera alla vita più aperta del mondo, è interamente dedicata alla rappresentazione del dramma familiare, che ha in Don Basilio Arlotta, padre di Agnese, il suo patetico protagonista. Il pover'uomo, impegnato com'è sino allo spasimo per salvare la casa dalla rovina, vuole contemporaneamente nascondere alla stessa famiglia e al paese intero le proprie tribolazioni economi-

⁷⁶ VERGA, *La vocazione di suor Agnese*, in *Don Candeloro...*, 195-196.

che, soprattutto affinché non vada a monte il fidanzamento della figlia. Di qui la dolorosa necessità della commedia recitata dinnanzi a tutti con l'amaro in bocca, la catena delle bugie « alle quali quasi quasi credeva anche lui »:

teneva nascoste ai suoi le lettere dell'avvocato che gli parlavano della causa. In casa sforzavasi di mostrarsi allegro, il poveraccio. Rispondeva alle occhiate timidamente ansiose della moglie: — Va bene — Non c'è male — Domeneddio non ci abbandonerà in questo punto...

I dispiaceri e i bocconi amari se li teneva per sè, il poveretto. Per gli altri invece aveva fatto preparare dolci e sorbetti che Dio sa quel che gli erano costati, Dio e lui solo! E nessun altro.

E le mani gli tremavano, accarezzando la sua Agnese, e rinfrancava la voce così dicendo, per dare ad intendere ai gonzi che dormiva su due guanciali, riguardo ai suoi interessi. A San Giovanni che il paese intero bestemmiava Dio e i santi, lagnandosi della malannata, aveva il coraggio di dire soltanto lui: — Non c'è tanto male, poi. Potrebbero andar peggio le cose. Lì, a Terremorte, ci ho venti salme di maggese. Calcoliamo pure sulla media... Ho avuto buone notizie della lite, laggiù...

Ma parlava così perché nel crocchio che stava a sentir la musica in piazza era pure la sua figliuola, seduta accanto allo sposo, colla veste di *merinos* e il cappellino comprato a credenza.

Tacque dell'usciera che venne a sequestrare quel po' di raccolta alle Terremorte. Tacque della scena terribile coi contadini che l'avevano minacciato colle forche, vedendo in pericolo le loro giornate. Alla moglie che scopava già il granaio pel frumento che doveva venire dalle Terremorte, disse d'averlo venduto sull'aia. Come essa aspettava i denari della vendita disse che glieli avevano promessi a Natale⁷⁷.

Don Basilio Arlotta, che tenta invano di preservare

⁷⁷ VERGA, *La vocazione di suor Agnese*, in *Don Candeloro...*, 183, 185, 190-191.

se stesso e la sua famiglia dalla rovina economica e dalla vergogna, è l'unico personaggio, tra quanti si avvicinano nel *Don Candeloro*, che il Verga recupererà in un contesto più arido e amaro, qual è quello di *Dal tuo al mio*. Il debole e vittimistico genitore di Agnese costituisce infatti un primo disegno del barone Navarra, un abbozzo che il Verga svilupperà, nel 1902, all'interno di una coscienza più inquieta e risentita delle rivendicazioni e delle rabbie di classe. Se Don Basilio non è ancora l'arrogante e polemico barone che combatte quotidianamente con gli operai della zolfara e con quell'estrema incarnazione spietata di Gesualdo che è il Rametta, è già il proprietario terriero che deve far fronte alla « scena terribile coi contadini che l'avevano minacciato colle forche, vedendo in pericolo le loro giornate »; è il nobile a cui il blasone decaduto non offre né credito né rispetto, tanto da dover subire l'ignominia dell'uscire in casa; è infine il padre che ricorre ad ogni menzogna per salvaguardare il contratto di fidanzamento della figlia e l'orgoglio vano della famiglia. Sono tutte connotazioni che dalla novella si trasmettono al dramma del 1903, per cui — se non da respingere — è comunque da precisare la valutazione di *Dal tuo al mio* come « l'unico dei drammi verghiani che ha subito questa trasformazione da forma teatrale originaria a stesura narrativa »⁷⁸. Anche se non è ancora attraversata dalle inquiete tensioni teatrali che caratterizzano il tessuto drammatico di *Dal tuo al mio*, la novella delinea, in un contesto già polemicamente teatralizzato, un impervio territorio sociale: le rivendicazioni contadine, l'ascesa degli *homines novi*, il tracollo economico dei nobili latifondisti e la definitiva liquidazione di tutta una mitologia ormai logora ed anacronistica. Su questo versante, il primo tempo de *La vocazio-*

⁷⁸ BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze 1974, 169.

ne di suor Agnese sancisce il tramonto dei vecchi equilibri sociali, la crisi delle strutture feudali, ma soprattutto conferma la logica spietata del calcolo e dell'interesse, quale si mantiene operante dietro la maschera delle ipocrite convenzioni sociali. Il dottor Zurlo, infatti, che ha stipulato il contratto matrimoniale col padre di Agnese, permette che suo figlio frequenti ufficialmente casa Arlotta, ma in cuor suo è pronto a recedere dal contratto; Don Basilio, a sua volta, ostenta una sicurezza economica che nasconde la sua sofferenza quotidiana, e lo stesso fidanzato, quando vede piombare l'usciera in casa Arlotta, si congeda farfugliando scuse meschine, deciso ormai a non ritornare più.

La ritrascrizione del '94, pur lasciando inalterata la sequenza degli 'atti' che scandiscono questa prima parte della novella, è operata esclusivamente in funzione di un processo di esasperazione teatrale, garantito sia dal sapiente e continuo ricorso ad un gergo più 'parlato' che tecnico, che dall'innesto di numerose 'scene' teatrali:

Suo padre, don Basilio Arlotta, l'aveva già fidanzata col figliuolo del dottor Zurlo, un partitone che faceva gola a tutte le mamme del paese, malgrado la bassa nascita. Il pover'uomo, s'arrabattava onde metterle insieme una dote confacente al suo stato, giacché nobiltà ne aveva assai, ma pochi beni di fortuna, e imbrogliato fra le liti per giunta. (I,163)

Suo padre, Don Basilio Arlotta, l'aveva già fidanzata col figliuolo del dottor Zurlo, un partitone che faceva gola a tutte le mamme del paese, malgrado la bassa nascita. Bel giovane, bianco rosso e trionfante, egli faceva l'innamorato con tutte quante le ragazze. Com'era figlio unico, e Donna Agnesina Arlotta avrebbe portato la nobiltà nei Zurlo, s'era lasciato fidanzare a lei, e aveva preso gusto anche a scaldarle la testa, recitando la sua parte di primo amoroso del paese. Babbo Zurlo che mirava al sodo, e a quella comme-

dia ci credeva poco, diceva in cuor suo: — Il suggeritore lo faccio io. Se don Basilio Arlotta non snocciola la dote in contanti, spengo i lumi e calo la tela.

Don Basilio arrabattavasi appunto a mettere insieme la dote confacente alla nascita della sua Agnese, giacché di nobiltà in casa ce n'era assai, ma pochi beni di fortuna, e imbrogliati fra le liti per giunta. (II,181-182)

e lui, quel giovane, in mezzo ai suoi parenti, al di là della soglia e del portone spalancato... (I,163)

e lui, quel giovane, col sorriso già bell'e preparato, e la destra nel panciotto, e l'occhiata tenera che sembrava sfuggirgli suo malgrado, in mezzo ai suoi parenti, al di là della soglia del portone spalancato. (II,185)

Barcollava come un ubbriaco, andava di qua e di là senza sapere quel che facesse, chiudendo le imposte e le finestre, perché la gente che passava non vedesse l'usciera in casa sua. — Che fate? che fate, don Basilio? Se lo sanno tutti! Mi meraviglio che non mi abbiate avvisato per risparmiarmi questa bella scena! — Al trovarsi di faccia don Giacomino Zurlo, don Basilio guardò stralunato, col sudore dell'agonia in viso. Giunse le mani e aprì la bocca senza dir nulla. Anche lui, don Giaco-

Barcollava come un ubbriaco; andava di qua e di là senza sapere quel che facesse, chiudendo le imposte e le finestre, perché la gente che passava non vedesse l'usciera in casa sua. Imbattendosi a un tratto nel fidanzato di sua figlia, Don Basilio lo guardò stralunato, col sudore dell'agonia in viso. Giunse le mani e aprì la bocca senza dir nulla. Allora Don Giacomino si mise a cercare il bastone e il pastrano senza dir nulla, facendo ancora finta di non saper niente di niente, per cortesia, ed anche per evi-

mino aveva una certa faccia, una faccia che non gli aveva mai vista l'Agnese. Cercava già il bastone e il pastrano per andarsene, dicendo: — Scusate... sono d'incomodo... Mi dispiace.. — La mamma lo fermò sull'uscio, a mani giunte anch'essa, supplicandolo come tutti i santi: — Don Giacomino! Don Giacomino!... — Mi dispiace, — rispose lui. — Mi dispiace davvero! Che posso farci? (I,164)

tare una scena che gli seccava, borbottando:

— Scusate... Sono d'incomodo... Mi dispiace...

Ma come Don Basilio voleva continuare a fare la commedia dell'uomo tranquillo, coi goccioloni dell'agonia in fronte e pallido più di un morto: — Ma, Don Giacomino!... Figuratevi!... Un momento e li sbrigo subito... Passate un momento in camera mia colle donne... — Don Giacomino si fermò a guardarlo, verde dalla bile, sul punto di spiattellargli in faccia: — A che giuoco giuochiamo? Finiamola adesso questa commedia! Se lo sanno tutti che siete rovinato! Mi meraviglio di voi che volete imbrogliare un galantuomo...

Ma tacque ancora per prudenza. Soltanto non ci furono Cristì per trattenerlo. Né la vista dell'Agneseina che gli faceva la scena dello svenimento. Né le lagrime della madre che lo supplicava tremante: — Don Giacomino... Figliuolo mio!... — Egli disse che tornava subito, per cavarsi d'impiccio: — Mi dispiace. Non posso, proprio!... Un momento. Vado e torno.

Tornò invece il notaio Zurlo, a restituire i regali che venivano dalla sposa: berretto di velluto e pantofole ricamate, facendo il viso compunto per procura del figliuolo, un

viso fra il padre nobile e il burbero benefico, tornando a dire anche lui: — Mi dispiace davvero!... Era il mio più gran desiderio. Ma voi non ci avete colpa, Donna Agnesina!... Ne troverete degli altri coi vostri meriti...

E volle lasciarle anche una carezza paterna sulla guancia, con due dita, sorridendo bonariamente.

Ma come vide barcollare la ragazza, bianca al par di un cencio, si asciugò persino gli occhi col fazzoletto e concluse:

— Che disgrazia, figliuola mai!... Scusate se vi chiamo così. Vi tenevo già per figlia mia!... Che crepacuore mi avete dato... (II,192-194)

Il confronto tra le due stesure è rivelatore dell'impegno, ostinato e cupo, con cui lo scrittore dilata ed esaspera la metafora teatrale del *Don Candeloro*: le leggi non scritte che presiedono ai rapporti sociali esaltano un giuoco puntuale di antitesi e di sottigliezze, quello su cui è fondata la commedia del mondo. Più dolorosa che perfida, più fatale che sconcertante, la rappresentazione di questa commedia è ora estenuta nel contrasto tra l'essere e l'atteggiarsi, tra la parola detta e quella taciuta, tra la comprensione e l'altruismo ostentati e l'egoismo sordo che cova sotto le ceneri grigie ed uniformi di una coscienza 'educata'.

La convenzione sociale, rivelatasi impotente a mitigare l'originario egoismo, si cristallizza fatalmente nel formulario delle menzogne 'civili', delle frasi fatte, dei ge-

sti e delle espressioni a cui si ricorre meccanicamente, senza spontaneità. La metafora teatrale si offre quindi al Verga come l'unica strada, da percorrere programmaticamente sino in fondo, per comprendere le ragioni di questo spietato galateo che fornisce il « sorriso già bell'e preparato »; impone lo scarto tra l'atteggiamento formale e la reale dimensione segreta della coscienza; inchioda, mediante raffinati sillogismi, la vittima nel ruolo del colpevole, e riscatta la durezza del persecutore attribuendogli un'equivoca ed affettata generosità, che è solo schermo e finzione ulteriore.

Sul duplice registro dell'essere e del manifestarsi viene scandita anche la seconda parte della novella, che riconduce il lettore nel grigio ambiente del monastero di Santa Maria degli Angeli. Il mondo di suor Agnese, come quello della capinera, è angusto e squallido, ma le voci e le tensioni della realtà esterna riescono comunque ad insinuarsi, generando una commedia piccina che la ritrascrizione del '94 vuole potenziare ed esasperare:

Allora donna Agnese era stata costretta a darsi a Dio per trovare uno stato. Il mondo, la famiglia, ogni cosa aveva lasciata dietro la porta del monastero. Ma quell'ultimo Natale che aveva fatto a casa non lo dimenticò mai più, finché visse. Le rimase come un insegnamento di ciò che si trova a voler cambiare stato. Talché alle giovinette che si mostravano sbigottite sul punto di pronunciare i voti, narrava la sua storia per ammonirle: — Vedete! Vedete cosa c'è fuori di qui! (I,164)

Ecco com'era venuta la vocazione alla povera Donna Agnese. Il cappellano del monastero la citava in esempio alle altre novizie che mostravansi sbigottite nel punto di pronunciare i voti solenni: — Guardate suor Agnese Arlotta! Specchiatevi su di lei che ha provato quel che c'è nel mondo. C'è l'inganno e la finzione. — Imbrogliami che t'imbroglio. — Una cosa sulle labbra e un'altra nel cuore. E poi che resta alla fine di tante angustie, di tanti pasticci? Un pugno di polvere! *Vanitas vanitatum!*... (II,194)

Non che cercasse il pettegolezzo, la buona monaca. Voleva sapere quel che si faceva e quel che si diceva per semplice curiosità, senza offendere Dio, massime dacché era divenuta sorda. Soltanto quel che cadeva nel discorso col confessore, quel che veniva a riferire il sagrestano, quel che si udiva in parlatorio dai parenti che venivano a visitare le altre monache, quel che dicevano fra di loro le stesse monache, nelle ore di ricreazione, o quando si riunivano nel tinello a preparare i dolci e le paste per le solennità, a Pasqua o a Natale. (I,164)

Morì di un accesso di collera che si buscò nell'elezione della nuova badessa. Veramente avrebbe avuto anche lei l'ambizioncella di tenere il pastorale, almeno una volta in tanti anni. Ma erano nominate sempre quelle monache che sapevano intrigare meglio, e trovavano appoggio nel parentado di fuori. Basta, taceva per amor proprio, ma sentiva

Non che cercasse il pettegolezzo, ma per semplice curiosità, massime da che era divenuta sorda. Siamo fatti di carne infine, e il mondo ostinavasi a insinuarsi sin là, pian piano, coi sermoni del confessore, colle chiacchiere del sagrestano, coi discorsi dei parenti che venivano in parlatorio, colle liti fra le monache, e gl'intrighi che nascevano quando trattavasi di eleggere le cariche pel triennio. Oh allora!

Suor Gabriella, ch'era la superbia in persona, si faceva umile come un agnello pasquale; e Suor Maria Faustina, otto giorni prima, aveva sulla faccia arcigna un sorriso amabile. Fra le suore poi erano conciliaboli a tutte le ore, durante la ricreazione, o quando si riunivano nel tinello a preparare i dolci e le paste per le solennità, a Pasqua o a Natale. (II,195-196)

Veramente avrebbe avuto anche lei l'ambizioncella di tenere il pastorale, almeno una volta in tanti anni. Ma alle cariche erano nominate sempre quelle monache che sapevano intrigare meglio, e trovavano appoggio nel parentado di fuori. Basta, taceva e ringraziava la Divina Provvidenza. — Che le mancava, grazie a Dio? Mentre fuori, nel mondo, c'

assai l'umiliazione di non contare per nulla perché era povera, malgrado la buona nascita, e alle altre monache le quali masticavano amaro dopo lo scrutinio, o si lagnavano della loro mala sorte, ripeteva la solita antifona:

— Pazienza. Di che vi lagnate? Ringraziate Iddio piuttosto. Cosa vi manca qui?

Questa volta suor Serafina, che pretendeva discendere dalle anche d'Anchise, e non poteva tollerare di vedersi preferita la figliuola di un fattore arricchito che avevano fatto badessa, saltò su tutte le furie, e le rimbeccò sul viso:

— Eh! parlate per voi che siete venuta a sfamarvi qui!

Si mise a letto, la povera vecchia, e non si alzò più!
(I,164)

erano tanti guai! — Col buon esempio, e simili belle parole confortava pure quelle novizie che in convento ci venivano tirate proprio per i capelli, senza vocazione. Una di queste però, maleducata e villana, le rispose un bel giorno chiaro e tondo:

— Sapete com'è? La mia vocazione è di sposare don Peppino Bertola, per amore o per forza. (II,197-198)

Sono interventi che rendono il testo del '90 ulteriormente omogeneo alla tematica 'teatrale' del *Don Candeloro*, risolvendosi in più esplicite definizioni di quella logica della menzogna e dell'inganno che il Verga con metodo rigoroso è venuto indagando negli anni successivi al *Mastro don Gesualdo*. Ambientata nello stesso monastero che aveva fatto da sfondo alla commedia plebea di Bellonia, la seconda parte del racconto ha infatti il suo prologo nel discorso del cappellano, che addita suor Agnese come esempio « alle altre novizie che mostravansi sbigottite nel punto di pronunciare i voti solenni »; nella stesura del '90 era la stessa suor Agnese ad ammonire le novizie e a metterle in guardia dalle menzogne del mondo. La fiacca e

patetica immagine di un'Agnese a cui rimane, entrata nel monastero, solo qualche triste memoria e « un insegnamento di ciò che si trova a voler cambiare stato », viene ora cancellata dalle parole del cappellano, che suonano false e convenzionali nonostante ad esse il Verga affidi, con sconcertante ambivalenza, la sua dura verità:

— Guardate suor Agnese Arlotta! Specchiatevi su di lei che ha provato quel che c'è nel mondo. C'è l'inganno e la finzione. — Imbrogliami che t'imbroglio. — Una cosa sulle labbra e un'altra nel cuore.

L'ambiguità nasce dal sovrapporsi dei due piani: alla vocazione imposta dalla povertà corrisponde l'esaltazione di un modello, additato come tale in quanto ha saputo staccarsi dalle menzogne e dalle lusinghe del mondo. I punti di vista si confondono, la verità si frantuma nel giuoco delle interpretazioni e delle apparenze, tanto che il mondo esorcizzato penetra nel rifugio del monastero suscitandovi ambizioni e dissidi.

Se nella stesura del '90 la « buona monaca » si rivela semplicemente « curiosa », accontentandosi degli echi mondani che le giungono all'orecchio attraverso i discorsi del confessore o del sagrestano, il testo del volume esaspera questo motivo, attribuendo « liti », intrighi » e « conciliaboli » alle suore ambiziose ed ipocrite, degne emule del Vito Scardo di *Papa Sisto*. A quelle rivalità acide e segrete danno vita le stesse fisionomie delle monache de *L'Opera del Divino Amore*, di cui il Verga ripropone ora i nomi e le fisionomie, confermando — anche mediante raccordi tematici più evidenti — l'unità narrativa delle novelle conventuali:

Suor Gabriella, ch'era la superbia in persona, si faceva umile come un'agnello pasquale; e Suor Maria Faustina, otto giorni prima, aveva sulla faccia arcigna un sorriso amabile.

Il testo della « Gazzetta letteraria » aveva il suo epilogo in una ' scena ' grigia e patetica: suor Agnese, ormai vecchia, dopo essere stata umiliata da suor Serafina che le rinfaccia bruscamente la sua povertà, si mette a letto per non alzarsi più. Nell'edizione del '94 lo scontro avviene tra la suora e una novizia « maleducata e villana »:

Col buon esempio, e simili belle parole confortava pure quelle novizie che in convento ci venivano tirate proprio pei capelli, senza vocazione. Una di queste però, maleducata e villana, le rispose un bel giorno chiaro e tondo:

— Sapete com'è? La mia vocazione è di sposare don Peppino Bertola, per amore o per forza.

La scena, affidata ad una comicità grossolana, vive di quell'unica battuta, concitata e plebea, e dissolve le note patetiche del precedente disegno, che indulgeva alla malinconia della morte provocata da « un eccesso di collera ». La vocazione, che suor Agnese era riuscita ad identificare con la rinuncia esemplare e col rifiuto dei guai e delle perfidie del mondo, è smascherata, dopo tanti anni, da una battuta che vanifica bruscamente le ultime parvenze, negando persino il conforto di una verità surrogata.

La catabasi conventuale di Verga si arresta, ancora una volta, alle soglie dell'inconsapevolezza del personaggio: suor Agnese non può replicare alla battuta villana della novizia, pietrificata com'è nell'accettazione di quel mondo che pure ne ha decretato il ruolo di vittima.

Il matrimonio, oggetto della vocazione della spregiudicata novizia che si è proposta di sposare don Peppino Bertola, per amore o per forza, genera però un'altra commedia, una farsa addirittura — quella de *Gli innamorati*⁷⁹

⁷⁹ La novella, apparsa sul « Corriere della sera » del 28-29 dicembre 1893, mantiene lo stesso titolo anche nel volume, dove però è registrata, nell'indice, col titolo *Gli amanti*. Tale divergenza, risalta ad una

— rappresentata ormai nella prospettiva di una sofisticata educazione sentimentale:

Innamorati lo erano davvero. — Bruno Alessi voleva Nunziata; la ragazza non diceva di no; erano vicini di casa e dello stesso paese. Insomma parevano destinati, e la cosa si sarebbe fatta se non fossero stati quei maledetti interessi che guastano tutto⁸⁰.

La premessa coincide con « tutto il nodo » del ‘dramma’, affidato — ancora una volta — ad « attori plebei »: Bruno Alessi vuole sposare Nunziata, figlia di un ricco merciaio, ma pretende che la ragazza gli porti una dote di cento onze. Mastro Nunzio però è del parere che « la gallina si spennava dopo morta »: anche quando la figlia è pubblicamente compromessa, persevera nel suo rifiuto. Le mediazioni si rivelano inutili e addirittura controproducenti: la stessa Nunziata arriva a comprendere che quella di Bruno era tutta una commedia:

— Il negozio è quello che volete fare con questa sciocca che vi crede e si lascia prendere alle vostre commedie! — interruppe nel bel mezzo il vecchio più arrabbiato di prima.

— No! — rispose Nunziata aprendo gli occhi a un tratto, e asciugandosi le lagrime. — No, che non mi lascio prendere!

E in tal modo sfumarono matrimonio ed amore⁸¹.

Quando ormai la ragazza è fidanzata ad un altro giovane che « non aveva tante arie e tante pretese », Bruno torna ad importunarla: lo smacco subito davanti al paese

svista tipografica o sia da attribuire da una ‘distrazione’ verghiana, costituisce comunque una *lectio singularis* che la verifica delle successive edizioni del *Don Candeloro* consente di eliminare. D'altra parte, lo stesso attacco della novella (« Innamorati lo erano davvero »), che vuole chiaramente riprendere il titolo, è un dato ulteriormente probante.

⁸⁰ VERGA, *Gli innamorati*, in *Don Candeloro...*, 201.

⁸¹ VERGA, *Gli innamorati*, in *oDn Candeloro...*, 210.

lo spinge a recitare la commedia dell'innamorato respinto e risentito, in preda ad una gelosia omicida, ostentata platealmente. Ma lo scontro tra Bruno e il fidanzato di Nunziata, con cui si conclude la novella, è degno delle più scontate farse popolari:

In quel punto sopraggiunse Nino, colle mani in tasca, e quella sua andatura dinoccolata. Appena vide il Bruno, che lo seccava, infine, gli assestò una pedata sotto le reni, e questo fu il primo saluto.

— Bada che ha il trincetto addosso! — gridò la giovane spaventata.

Bruno si rivoltò come una furia. Voleva mangiargli il fegato. Voleva berne il sangue. Ma poi se la diede a gambe, e Nino l'accompagnò ancora a pedate sino in fondo alla strada⁸².

Il racconto, nel susseguirsi delle scene che si raggruppano in due 'tempi' distinti dall'espedito tecnico dell'intervallo temporale, ripropone la struttura 'teatrale' che caratterizza quasi tutte le novelle della raccolta; ma, anche se Verga risolve ora questo schema nel respiro sbrigativo della farsa, dietro quella rappresentazione, affidata a un dialogo scarno e nervoso, fermentano gli ultimi umori del *Don Candeloro*, sino a coagularsi in un'estrema ed arida palinodia. Nell'ambito di quella realtà popolare caratterizzata dalla sopravvivenza di una tradizione endogamica che considera « destinati » i matrimoni e i vescovati, è pure possibile verificare tensioni e inquietudini sconcertanti: il rapporto sentimentale, più che apparire condizionato dalla realtà ambientale, diviene commedia meschina; lo stesso mito dell'onore è corroso da considerazioni e atteggiamenti spregiudicati che non riflettono una realtà intrisa di dolorosa miseria, bensì uno sconcertante ed equi-

⁸² VERGA, *Gli innamorati*, in *Don Candeloro...*, 214-215.

voco fenomeno sociale. Che la novella debba leggersi, soprattutto nella seconda parte, come disincantata contro-storia di *Cavalleria rusticana*, è indubbio, soprattutto alla luce delle sottili deformazioni testuali operate dal Verga:

Passava e ripassava per la stradetta, col garofano in bocca; si sgolava di notte a cantarle dietro l'uscio canzoni d'amore e di sdegno, e quando incontrava la Nunziata, alla messa, invece di farla arrossire, come pretendeva, e di confonderla colle sue occhiatecce, era lui piuttosto che restava minchione e doveva chinare il capo.

— Ma con quell'altro voglio vedermela davvero — brontolava poi sputando veleno. — Voglio mangiargli il fegato! Voglio berne il sangue.

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

Finalmente s'imbatté in Lola che tornava dal *viaggio* alla Madonna del Pericolo, e al vederlo, non si fece né bianca né rossa quasi non fosse stato fatto suo⁸³.

Sono concordanze che individuano, sul piano più propriamente stilistico, la riduzione dell'impressionismo vigoroso della prosa di *Vita dei campi* a linguaggio acre e sgraziato, a didascalìa farsesca; il proposito stilistico « di non fondere i toni, anzi di sgarbatamente disintegrarli »⁸⁴, è spia — anche sul piano formale — di quel processo di straziato recupero che non coinvolge comunque la sola *Cavalleria rusticana*: il Verga de *Gli innamorati* mortifica in una domestica danza carnascialesca, scandita dal suono della fisarmonica, le immagini violente delle danze conta-

⁸³ VERGA, *Gli innamorati*, in *Don Candeloro...*, 211-212; *Cavalleria rusticana*, in *Tutte le novelle...*, 190.

⁸⁴ E. DE MICHELIS, *L'arte del Verga*, Firenze 1941, 206.

dine evocate in *Jeli il pastore*⁸⁵; sostituisce al senso primitivo e barbarico dell'onore dei cavalieri rustici la sconcia farsa delle pedate e della fuga; nega all'amore quella stessa funzione consolatoria che era sopravvissuta, sia pure malinconicamente, nella coscienza, mortificata dalla povertà, dei personaggi delle *Rusticane*⁸⁶; impoverisce persino

⁸⁵ « e dopo che i fuochi furono cessati si accompagnò con loro, e li condusse al ballo, e al cosmorama, dove si vedeva il mondo vecchio e il mondo nuovo, pagando lui per tutti, anche per Jeli il quale andava dietro la comitiva come un cane senza padrone, a veder ballare il figlio di massaro Neri colla Mara, la quale girava in tondo e si accoccolava come una colombella sulle tegole, e teneva tesa con bel garbo una cocca del grembiale, e il figlio di massaro Neri saltava come un puledro, tanto che la gnà Lia piangeva come una bimba dalla consolazione, e massaro Agrippino faceva cenno di sì col capo, che la cosa andava bene »; « I signori intanto che aspettavano si erano messi all'ombra, sotto i carrubi, e facevano suonare i tamburelli e le cornamuse, e ballavano colle donne della fattoria che parevano tutt'una cosa »; « Tutt'a un tratto come vide che don Alfonso, colla bella barba ricciuta e la giacchetta di velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, come vide che la toccava, si slanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto » (VERGA, *Jeli il pastore*, in *Tutte le novelle...*, 159, 171, 172). Anche ne *Gli innamorati* il ballo si associa alla gelosia; si tratta però di un sentimento che si rivela, ben diversamente da quello barbarico di Jeli, velleitario ed ipocrita. Ritorna anche l'immagine del ballerino che « saltava come un puledro »: « lui saltando come un puledro, tutto rosso e scalmanato » (VERGA, *Gli innamorati*, in *Don Candeloro...*, 212-213).

⁸⁶ Soprattutto in *Pane nero*, attraverso gli idilli desolati di Santo e della Nena, di Lucia e di Brasi, Verga scandisce la nenia dell'amore mortificato dall'economia, senza però vanificarne del tutto la capacità consolatoria: « Io lo so che non ho nulla: — diceva la Nena, seduta sul muricciuolo verso il sole che tramontava. — Io non ho né terra, né case; e quel po' di roba bianca ho dovuto levarmela di bocca col pane che mi mangio. Mio padre è un povero camparo, che vive alle spalle del padrone; e nessuno vorrà togliersi addosso il peso della moglie senza dote. Ella aveva però la nuca bianca, come l'hanno le rosse; e mentre teneva il capo chino, con tutti quei pensieri dentro, il sole le indorava dietro alle orecchie i capelli color d'oro, e le guance che ci avevano la peluria fine come le pesche; e Santo le guardava gli occhi celesti come il fiore del lino, e il petto che gli riempiva il busto, e faceva l'onda al par del seminato »; « Ella diceva sempre di no, che non era per lui, stavolta col viso scuro ed imbronciato. Allora compare Santo scoraggiato si assettò la bisaccia sulle spalle e si mosse per andarsene a capo chino. La *Rossa* voleva dargli degli asparagi che aveva colti per lui. Facevano una bella pictanza, se accettava di mangiarli per amor

le vicende sentimentali di don Candeloro e della figlia dell'oste, di Martino e della Violante, esasperando, a conclusione di un itinerario dissacrante, la metafora originaria della marionetta e della maschera. Bruno, l'ultimo personaggio del *Don Candeloro*, che si sottrae allo sguardo del lettore fuggendo ignominiosamente lungo la stradetta, indossa infatti, poiché è carnevale, un costume da pulcinella: la maschera si è persino esteriorizzata, divenendo simbolo di se stessa; la metafora si è rappresa in un'ultima immagine convenzionale.

La novella, il cui titolo — forse volutamente goldoniano — sembra anch'esso suggerito da un gusto 'teatrale', esaurisce la *recherche* del *Don Candeloro*, mentre le tensioni e i crucci ideologici si fissano in una trama povera ed essenziale; la metafora inaridisce gli stessi personaggi, negando loro spessore e carattere. Non più personaggi, ma tipi, figure sgraziate e disegnate frettolosamente, come per il canovaccio di una farsa. La tecnica narrativa è così piegata, ancora una volta, ad una resa etica ed ideologica destinata a macerarsi nel silenzio e nella rinuncia: se la novella e il teatro rappresentano la vita qual è, Verga ha però scoperto che anche la vita è rappresentazione, vale a dire finzione. I nessi tra verità e finzione sono oscuri ed aggrovigliati, perché la commedia finisce coll'imporsi non solo sugli spettatori, ma anche sugli stessi attori:

suo. E gli stendeva le due cocche del grembiale colmo. Santo le passò un braccio alla cintola, e la baciò sulla guancia, col cuore che gli squagliava»; «Non gliene importava nulla che ella fosse una contadina. Non ricusava per superbia. Erano poveri tutti e due e sarebbe stato meglio buttarsi nella cisterna con un sasso al collo. Lucia mandò giù tutto quell'amaro senza dir motto, e se voleva piangere andava a nascondersi nel sottoscala, o nel cantuccio del forno, quando non c'era Brasi»; «Ella è in Paradiso e prega Dio per noi peccatori; conchiuse la *Rossa*. Sa che la dote ce l'avete, ed è tranquilla, poveretta. Mastro Brasi ora vi sposerà di certo» (VERGA, *Pane nero*, in *Tutte le novelle...*, 301, 303-304, 320, 329).

Quante volte, nei drammi della vita, la finzione si mescola talmente alla realtà da confondersi insieme a questa, e diventare tragica, e l'uomo che è costretto a rappresentare una parte, giunge ad investirsene sinceramente, come i grandi attori. — Quante altre amare commedie e quanti tristi commedianti!⁸⁷

È l'esordio di *Fra le scene della vita*, vero e proprio epilogo del volume, il cui narrato è venuto sempre più programmaticamente identificandosi con questo assunto disgregatore. La novella, se così può definirsi, obbedisce ad una struttura singolare: anche se fornisce esplicitamente, all'interno del progetto del *Don Candeloro*, la chiave di lettura, non riesce comunque ad esprimere quella funzione che per le novelle di *Vita dei campi* e per le *Rusticane* era stata garantita da *Fantasticherie* e da *Di là del mare*: la promozione dei personaggi dalla vita all'arte non ha più significato, come non ha più senso restituirli dall'arte alla vita, se è vero che la frontiera da attraversare si è ormai rivelata — in entrambi i casi — di una labilità sconcertante. Il giuoco delle parti, la confusione delle quinte, le ombre del dietro scena, il sovrapporsi delle maschere, generano un magmatico territorio sociale che lo scrittore, in un'estrema volontà di esemplificazione, concentra in alcune ipotesi narrative o drammatiche, vero e propri abbozzi intorno ai quali ruota la struttura meccanica della novella. All'assunto segue infatti l'elencazione di alcuni « casi » che hanno i loro protagonisti nei rappresentanti delle diverse classi sociali: il compare Niscima, che costringe la moglie ad attirare l'amante in casa per ferirlo a morte, recita — in presenza dei vicini, del giudice, del prete — « la commedia del dolore », complici la stessa moglie e i « testimoni muti » obbligati dalle leggi oscure dell'omertà; il commerciante, che ha dato fuoco al magazzino coperto da assicura-

⁸⁷ VERGA, *Fra le scene della vita*, in *Don Candeloro...*, 219.

zione per salvarsi dal fallimento, recita davanti a tutti la commedia della disperazione e rischia realmente la vita — sino a tal punto si è identificato colla parte — nel tentativo di recuperare i libri della contabilità; l'aristocratica, che trova nel marito il custode più vigile della sua colpa segreta, non può sottrarsi al rigore del « codice sociale » della società privilegiata a cui appartiene; gli amanti, che vedono spegnersi la passione eccezionale che li aveva legati per breve tempo, non riescono a confessarsi che quella relazione è ormai divenuta un peso per entrambi, e si congedano per sempre, dopo un ultimo incontro, freddo e guardingo da entrambe le parti, come se fosse l'uno a dover subire la volontà dell'altra.

Nonostante l'esemplificazione verghiana delinea, con moto ascensionale, un completo grafico sociale, le pagine che suggellano il *Don Candeloro* risultano frammentarie e incerte: sia che il frammento narrativo possa essere ravvisato come presagio sia che equivalga ad un ulteriore stanco recupero⁸⁸, il respiro di *Fra le scene della vita* è stanco e senza trasalimenti. Ben lontane dalla sapienza compositiva di *Fantasticheria* e di *Di là del mare*, queste ultime pagine si dispongono in un'architettura statica, all'interno della quale non può sopravvivere nemmeno il tipo, ma solo il « caso », desunto dalle colonne dei giornali, dalle registrazioni della « corte d'Assise » o del « tribunale corregionale »: una volta cristallizzatosi nella maschera, al

⁸⁸ « Non è certo un caso che in *Fra le scene della vita* il Verga alluda a tutti quei motivi che hanno animato o animeranno la sua produzione migliore in questo periodo (giacché *Né mai né sempre*, *Commedia da salotto*, *Caccia al lupo*, *La duchessa di Leyra*, nel frammento che ci è rimasto, *La vocazione di suor Agnese* sono momenti essenziali dell'arte dell'ultimo Verga) » (LUPERINI, *La maschera e la realtà...*, 95). Le indicazioni di Luperini sono state raccolte e approfondite da E. CALANDRA, *Finzione sociale e finzione scenica nel « Don Candeloro e C. »*, negli « Atti della Accademia di scienze lettere e arti di Palermo », serie IV, 36 (1976-77), II, 435-458.

zione per salvarsi dal fallimento, recita davanti a tutti la commedia della disperazione e rischia realmente la vita — sino a tal punto si è identificato colla parte — nel tentativo di recuperare i libri della contabilità; l'aristocratica, che trova nel marito il custode più vigile della sua colpa segreta, non può sottrarsi al rigore del « codice sociale » della società privilegiata a cui appartiene; gli amanti, che vedono spegnersi la passione eccezionale che li aveva legati per breve tempo, non riescono a confessarsi che quella relazione è ormai divenuta un peso per entrambi, e si congedano per sempre, dopo un ultimo incontro, freddo e guardingo da entrambe le parti, come se fosse l'uno a dover subire la volontà dell'altra.

Nonostante l'esemplificazione verghiana delinea, con moto ascensionale, un completo grafico sociale, le pagine che suggellano il *Don Candeloro* risultano frammentarie e incerte: sia che il frammento narrativo possa essere ravvisato come presagio sia che equivalga ad un ulteriore stanco recupero⁸⁸, il respiro di *Fra le scene della vita* è stanco e senza trasalimenti. Ben lontane dalla sapienza compositiva di *Fantasticheria* e di *Di là del mare*, queste ultime pagine si dispongono in un'architettura statica, all'interno della quale non può sopravvivere nemmeno il tipo, ma solo il « caso », desunto dalle colonne dei giornali, dalle registrazioni della « corte d'Assise » o del « tribunale correctionale »: una volta cristallizzatosi nella maschera, al

⁸⁸ « Non è certo un caso che in *Fra le scene della vita* il Verga alluda a tutti quei motivi che hanno animato o animeranno la sua produzione migliore in questo periodo (giacché *Né mai né sempre*, *Commedia da salotto*, *Caccia al lupo*, *La duchessa di Leyra*, nel frammento che ci è rimasto, *La vocazione di suor Agnese* sono momenti essenziali dell'arte dell'ultimo Verga) » (LUPERINI, *La maschera e la realtà...*, 95). Le indicazioni di Luperini sono state raccolte e approfondite da E. CALANDRA, *Finzione sociale e finzione scenica nel « Don Candeloro e C. »*, negli « Atti della Accademia di scienze lettere e arti di Palermo », serie IV, 36 (1976-77), II, 435-458.

personaggio non rimane altro destino che la sua stessa dissoluzione nelle testimonianze anonime ed uniformi della cronaca strillata dai venditori di giornali o registrata dai burocrati. La verità è solo in quell'apparenza, in quegli inchiostri umidi che si offrono agli sguardi voraci di quanti fingono di credere che una società possa rappresentarsi così com'è, sulle colonne dei quotidiani come in una novella o sul palcoscenico.

APPENDICE

Le novelle del *Don Candeloro* si collocano in un arco di tempo che va dal 1889 al 1893. La verifica, nel passaggio dalla prima stesura a quella del volume, della consistenza, della qualità e della finalità della revisione verghiana, mentre conferma la tensione ad una struttura compatta programmaticamente perseguita, consente di rilevare e valutare l'abile tecnica degli interventi, le diffuse ed accorte operazioni di montaggio ed adattamento dell'ormai consumato novelliere.

Che la raccolta del '94 non costituisca un'affrettata ricucitura delle ultime novelle che lo scrittore avrebbe composto indugiando stancamente su vecchi temi, quasi a rinviare ed allontanare l'impegno della *Duchessa*, emerge ulteriormente dal confronto testuale: la logica che determina gli interventi verghiani è soprattutto misura di uno sforzo compositivo che si realizza, nell'inquieta e sconcertante metafora 'teatrale' del volume, sino a subordinare la stessa cronologia delle novelle ad una fondamentale esigenza strutturale.

Sottoposti al confronto testuale, i 'tempi' e le suture del *Don Candeloro* rivelano infatti raccordi e corrispondenze sottili; nessi ora felicemente risolti ora estrinseci e meccanici; interventi di varia misura ed entità, ma tutti convergenti, sia sul piano della sperimentazione stilistica che su quello dell'aspezzatura tematica, a realizzare un'opera unitaria sia nella linea di ricerca come nell'intuizione che presiede all'ostinato e coerente itinerario verghiano.

La comprensione di quegli interventi, sul piano tecnico come su quello compositivo, consente inoltre di mettere a fuoco alcuno problemi testuali, da affrontare e risolvere soprattutto in sede di edizione critica. Il quadro delle varianti, che viene prospettato secondo l'ordine del volume, non tiene conto delle differenze, per la maggior parte di natura tipografica, che non alterano minimamente la scrittura verghiana (trattini che potenziano graficamente il distacco del punto o dei due punti,

iniziali minuscole che diventano maiuscole o viceversa, evidenti errori di stampa). Sono state tralasciate anche le varianti relative al nome o al cognome dei personaggi (« Bracale » > « Bracone », « Celeste » > « Rosmunda », « Carancini » > « Baroncini »), indicate comunque in sede di descrizione e di analisi¹.

Don Candeloro e C.i

La novella, pubblicata nel « Fanfulla della domenica » del 6 aprile 1890 col titolo *Le marionette viventi* (eF), diviene, nell'edizione Treves del '94 (eT), *Don Candeloro e C.i*.

eF

eT

Almansore, Astiladoro.

3. *Almansore* o *Astiladoro*.

andatura maestosa che

4. andatura maestosa, che

la storia di Rinaldo o il Guer-
rin Meschino,

la *Storia di Rinaldo* o *Il Gue-
rin Meschino*,

sembrava Orlando

sembrava *Orlando*

sentire un Reale di Francia

sentire un *Reale di Francia*

Ehi ragazzi!

5. Ehi ragazzi!...

un bel gruzzolo, se suo padre
era un galantuomo, e se essa
stessa aveva saputo fare le sue
cose a dovere. — La voce

un bel gruzzolo. — La voce

¹ Questo volume era già in corso di stampa quando è stata pubblicata la raccolta de *Le novelle* di Verga, a cura di G. TELLINI, Roma 1980. Proprio per questo i riferimenti ai testi verghiani sono condotti sull'edizione mondadoriana della Riccardi; ho, però, ritenuto di dover pubblicare anche questa *Appendice* sia per l'esiguità, nelle due edizioni, della informazione relativa alle varianti, sia per l'opportunità di un imprescindibile discorso critico-filologico integrativo della mia analisi del *Don Candeloro*.

gli occhi addosso e
al San Carlino e al Teatrino
di Marionette.

la storia di Buovo D'Antona.
di Creso! — conchiuse don
Candeloro

sul suo teatro, tutto
mangiarsela lei e

lì, dal cartellone

— Le marionette viventi! —

al mio teatro senza

quelle illusioni,

la sua a mo' d'esempio,

inanellata che parlava

un occhio, e si scaldava

Rinaldo e gli altri,

lassù, chè la ragazza

suoi vassalli,

brontolava il babbo.

la bella Antinisca ritorna

Guerino

la bella Antinisca, dimenando-
si anch'essa e lagrimando

la bella Antinisca aveva

prendere a giornata

delle pedate dietro

gli occhi addosso, e

al San CARLINO e al TEA-
TRO DI MARIONETTE.

la *Storia di Buovo D'Antona*.

di Creso! — aveva fatto voto
quel dì don Candeloro

sul suo teatro; tutto

6. mangiarsela, lei e

lì, nel cartellone

— *Le marionette parlanti!* —

al mio teatro, senza

quelle spampanate,

la sua, a mo' d'esempio,

inanellata, che parlava

7. un occhio, e dove si scal-
dava

Rinaldo e gli altri personaggi,

lassù; tanto che la ragazza

suoi vassalli,

brontolava l'oste colle figliuo-
la.

8. *la bella Antinisca* ritorna

Guerino

la bella Antinisca, dimenando-
si anch'essa, e lagrimando

9. *la bella Antinisca* aveva

scritturare a giornata

delle pedate, dietro

la bella Antinisca cadde d'un salto fra le braccia del Guerino,

si sentiva balzare così il cuore nel petto, e le

il Meschino, in presenza di Paruidas, Armigran e Moretto,

a quella scena commovente che faceva

di tanto onore?

Va bene. Servo vostro — conchiuse don Candeloro calcandosi la tuba sull'orecchio con due dita,

per li dei

In tanto tempo che ci stai non hai saputo provvedere meglio ai tuoi interessi?

all'altare lui e la sposa,

lui pure insieme a un bel donnone, colla quale

cari miei. — Disse il vecchio con

quanto il Gran Sultano, e di campare gli anni del Mago Merlino.

del San Carlino.

la storia di Garibaldi,

con Pulcinella,

delle donnacce

ii saltimbanco o lo spazzino,

la bella Antinisca cadde d'un salto fra le braccia del Guerino,

si sentì balzare così il cuore nel petto, che le

il Meschino, in presenza di Paruidas, Armigran e Moretto,

a quelle scene commoventi che facevano

10. di tanto onore!

11. Va bene. Umilissimo servo! — conchiuse don Candeloro calcandosi con due dita la tuba sull'orecchio,

per gli Dei

In tanto tempo che ci stai, non hai saputo far di meglio?...

12. all'altare, lui e la sposa,

lui pure, insieme a una bella donna colla quale

cari miei, — gli piaceva ripetere, con

quanto il *Gran Sultano*, e di campare gli anni del *Mago Merlino*.

13. del SAN CARLINO

la *Storia di Garibaldi*,

con *Pulcinella*,

delle donne

il saltimbanco o il lustrascarpe,

alle belle storie d'Orlando e
dei Paladini antichi,

entrare gratis

certi stabilimenti!

sudare sui libri,

un burattino nuovo fiamman-
te?

che la casa pareva

Grazia adesso

tanto di muso, a rammendar
cenci anche lei, stemperar

le Artemisie e le Rosalinde,

di notte, che

cercarlo altrove, dove

alle « marionette viventi » o
si arrampicavano

quel che trovavasi,

un mese al più.

colle sue mani in principio,

il pagliaccio onde chiamar
gente nel suo teatro, e rap-
presentare

dei suoi ragazzi per mangiare
il pane del disonore.

delle marionette parlanti, e

che doveva fare

vogliono del nuovo?...

la parte di Orlando

alle belle *Storie d'Orlando* e
dei *Paladini antichi*,

entrare in teatro gratis

certi stabilimenti?...

14. sudare coi libri,

un « personaggio » nuovo?

che in casa pareva

Grazia, adesso

tanto di muso a rammendar
cenci anche lei, a stamperar

le *Artemisie* e le *Rosalinde*,

di notte; che

15. cercarlo in provincia, do-
ve

16. alle « marionette parlan-
ti » o s'arrampicavano

quel che trovava,

un mese, al più.

colle sue mani, in principio,

17. il pagliaccio se volle aver
gente nel suo teatro, e a rap-
presentare

dei suoi ragazzi per far ridere
« la platea ».

delle « marionette parlanti », e

che avrebbe dovuto fare

vogliono i personaggi veri?...

la *parte di Orlando*

di tutto punto, delle
 il cielo col capo,
 sui paladini, massime allorchè
 ad Orlando
 in faccia ai Reali.
 da passarsi la spada
 i Paladini di Francia
 la stessa accoglienza, torsi
 i Paladini!
 Pulcinella,
 ghiande ai porci!
 all'udire le barzellette del pub-
 blico all'indirizzo dei suoi
 vogliono vedermi...
 più indecenti; si tingeva il vi-
 so per fare il pagliaccio; spu-
 tava sul pubblico, dietro le
 quinte.

di tutto punto: delle
 i cieli col capo,
 sui *Paladini*, massime allorchè
 ad *Orlando*
 18. in faccia ai *Reali*.
 da passar loro la spada
 i *Paladini di Francia*
 la stessa accoglienza: torsi
 i *Paladini!*
Pulcinella,
 ghiande al porco!
 all'udire i complimenti che il
 pubblico indirizzava ai suoi
 vogliono vedermi!...
 19. più indecenti. Si tingeva
 il viso per fare il pagliaccio.
 Sputava sul pubblico, dietro le
 quinte!

Il passaggio da *eF* a *eT* non provoca modifiche o alterazioni strutturali. Cade, in *eT*, una considerazione di Don Candeloro, avvertita come inefficace e sciatta estenuazione dell'indiretto libero (« se suo padre era un galantuomo, e se essa stessa aveva saputo fare le sue cose a dovere »); le numerose varianti di interpunzione, oltre ad assecondare i nessi sintattici, scandiscono — mediante il ricorso alla virgola — un ritmo più lento e controllato. Rari, di contro, gli interventi che dilatano la pausa interpuntiva (sostituzione della virgola col punto e virgola o con i due punti, o del punto e virgola col punto fermo). Si registrano anche casi di enfaticizzazione del punto esclamativo e interrogativo, ottenuta mediante l'aggiunta dei punti di sospensione.

Tutt'altro che irrilevanti gli interventi volti all'acquisto,

mediante il corsivo o lo stampatello, di una vera e propria teatralizzazione grafica, che caratterizza più sottilmente il personaggio, oltre a documentare più esplicitamente la fruizione verghiana dell'elemento folklorico: « la storia di Rinaldo o il Guerin Meschino » > « la *Storia di Rinaldo* o il *Guerin Meschino* »; « un Reale di Francia » > « un *Reale di Francia* »; « al San Carlino e al Teatrino di Marionette » > « al SAN CARLINO e al TEATRO DI MARIONETTE »; « la bella Antinisca » > « *la bella Antinisca* »; « la storia di Garibaldi » > « *la Storia di Garibaldi* »; « alle belle storie d'Orlando e dei Paladini antichi » > « alle belle *Storie d'Orlando* e dei *Paladini antichi* ».

In *eT* le diverse indicazioni, recuperate al *mestiere* e ai copioni dell'*oprante* o precisate nel loro valore di insegna teatrale, si impongono più pregnanti, e il *segno* influisce notevolmente sulla pagina.

Al medesimo intendimento di teatralizzazione vanno pure ricondotti gli interventi che modificano il cognome di don Candeloro (« Bracale » > « Bracone »): determinano la scelta del nuovo titolo della novella in funzione del volume e fissano lo *slogan* con cui don Candeloro si riferisce ai suoi pupi (« Le marionette viventi! ») nella precisa denominazione del teatrino nomade (vedi cap. II).

Sul piano stilistico è possibile individuare almeno due principali tensioni elaborative. Lo scrittore procede infatti per correzioni essenziali, puntualizzando nessi periodali, smussando talune asperità sintattiche o morfologiche; ma soprattutto interviene, con ritocchi altrettanto essenziali, a vivacizzare un'espressione o una didascalia, a potenziare valenze psicologiche, timbri teatrali, sia nella trama del dialogo che dell'indiretto libero.

La revisione condotta sul versante morfologico è attestata da varianti il cui esito stilistico è talvolta rilevante:

eF

eT

Ma il tradimento gli venne da un finestrino che dava sul palcoscenico, al quale la ragazza correva spesso di nascosto a

Ma il tradimento gli venne da un finestrino che dava sul palcoscenico, al quale la ragazza correva spesso di nascosto a

mettere un occhio, e si scaldava il capo mettere un occhio, e dove si scaldava il capo

Inserendo un « dove » che movimentata la struttura del periodo, lo scrittore elimina l'incertezza sintattica del « si scaldava il capo » attratto dal relativo « al quale », attuando nel contempo un nesso più morbido e sapiente.

eF

eT

Allora la bella Antiniscia cadde d'un salto fra le braccia del Guerino, piegata in due dalla tenerezza, e Grazia, arrampicata al finestrino, si sentiva balzare così il cuore nel petto, e le sembrava proprio di essere nei panni dei due felici amanti,

Allora la bella Antiniscia cadde d'un salto fra le braccia del *Guerino*, piegata in due dalla tenerezza, e Grazia, arrampicata al finestrino, si sentì balzare così il cuore nel petto, che le sembrava proprio di essere nei panni dei due felici amanti,

La correzione « si sentiva » > « si sentì » restituisce l'immediata sensazione della ragazza al salto improvviso della marionetta, stabilendo, in sostituzione, un rapporto dinamico col successivo « le sembrava », introdotto, in eT, da un « che » restio a saldarsi in nesso consecutivo col precedente « così » e più disponibile a risolversi in cadenza anacolutica, tipicamente verghiana.

eF

eT

il suocero volle fargli la burla di andarci lui pure, insieme a un bel donnone, colla quale aveva combinato il pateracchio lì per lì.

il suocero volle fargli la burla di andarci lui pure, insieme a una bella donna colla quale aveva combinato il pateracchio lì per lì.

Modificato il « bel donnone » in « bella donna », viene meno la dissonanza provocata, in eF, dal riferimento al relativo femminile. Ripiegando sul meno letterario accrescitivo femminile, lo scrittore risolve comunque in un tono più 'co-

mico ' la « burletta » dell'oste che prende moglie lo stesso giorno in cui don Candeloro e la Grazia vanno « all'altare ».

eF

eT

stava con tanto di muso, a stava con tanto di muso a
rammendar cenci anche lei, rammendar cenci anche lei,
stemperar colori, a stemperar colori,

La soppressione della virgola dopo « muso » e la ripresa anaforica della preposizione che introduce, in eT, anche il secondo infinito, si traducono in una nota psicologica più aderente alle delusioni e alle frustrazioni della moglie dell'oprante.

eF

eT

al vedere quei ceffi di giudei al vedere quei ceffi di giudei
che toccavano il cielo col capo, che toccavano i cieli col capo,

In questo caso la modifica « il cielo » > « i cieli » è sollecitata dall'esigenza di ricondurre l'espressione, nell'ambito dell'indiretto libero, al frasario cavalleresco, caratteristico dell'oprante, che già si era rivolto alla Grazia supplicandola di « venirsene dove la chiamavano i cieli ». Per tal via la stessa comune espressione proverbiale è promossa a connotazione stilistico-psicologica.

Omogenee alla medesima direzione elaborativa, anche se meno impegnative, si registrano ulteriori correzioni: « delle donnacce » > « delle donne »; « sudare sui libri » > « sudare coi libri »; « che la casa pareva » > « che in casa pareva »; « quel che trovavasi » > « quel che trovava »; « da passarsi la spada » > « da passar loro la spada »; « ghiande ai porci » > « ghiande al porco ».

Quanto alla revisione che insiste sul registro dei toni e delle valenze espressive, incidendo più vistosamente sul tessuto narrativo, è possibile individuare alcuni fondamentali criteri elaborativi, verificare la natura di sollecitazioni che promuovono, in eT, una scrittura più vibrante, attenta sia al referente 'comico' e teatrale sia alla scansione dialogica. Più letteraria che emozionale, tale tensione correttoria veicola inoltre ulte-

riori umori culturali e ideologici, che confermano l'attenzione verghiana nei confronti della dimensione folklorica e dei conflitti plebei che si generano dalla crisi dei valori tradizionali. La scrittura ne risulta pertanto promossa a diversi livelli, come un'attenta esemplificazione consente immediatamente di verificare:

eF

— Spenderò i tesori di Creso! — concluse don Candeloro battendo il pugno sulla tavola.

— Tu non me la dai a intendere! — brontolava il babbo.

— Va bene. Servo vostro — concluse don Candeloro calcandosi la tuba sull'orecchio con due dita,

— Come? — balbettò don Candeloro che si sentiva gelare il sangue nelle vene. — In tanto tempo che ci stai non hai saputo provvedere meglio ai tuoi interessi?

— Senza donne non possiamo stare né io né il mio negozio, cari miei. — Disse il vecchio con quel sorrisetto

eT

— Spenderò i tesori di Creso! — aveva fatto voto quel dì don Candeloro battendo il pugno sulla tavola.

— Tu non me la dai a intendere! — brontolava l'oste colla figliuola.

— Va bene. Umilissimo servo! — concluse don Candeloro calcandosi con due dita la tuba sull'orecchio,

— Come? — balbettò don Candeloro che si sentiva gelare il sangue nelle vene. — In tanto tempo che ci stai, non hai saputo far di meglio?...

— Senza donne non possiamo stare né io né il mio negozio, cari miei, — gli piaceva ripetere con quel sorrisetto

Le battute e i nessi dialogici, ritrascritti con vigile coscienza letteraria, si articolano in più controllata sintonia col momento emotivo e colle connotazioni psicologiche dei personaggi. È soprattutto il parlato di don Candeloro ad essere investito da una sequenza omogenea di interventi che accrescono

la coscienza popolare dell'*oprante* e ne accentuano la deformazione professionale sia sul piano espressivo che psicologico: il raccordo dialogico è dilatato, la battuta è riplasmata o snellita, il personaggio è ulteriormente fissato nella sua arcaica maschera teatrale. Anche i crucci che tormentano l'*oprante*, il cui *metiere* è insidiato dai tempi nuovi, vengono esasperati, soprattutto nell'ambito dell'indiretto libero:

eF

Dov'erano andati i bei tempi in cui si facevano due rappresentazioni al giorno, la domenica e le feste, e la gente assediava la porta, quand'era annunciato sul cartellone un burattino nuovo fiammante?

Se c'era ancora un po' di buon senso e di buon gusto dovevasi andare a cercarlo altrove, dove non erano ancora penetrate quelle sudicerie.

E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracale, a fare il pagliaccio se volle aver gente nel suo teatro, e rappresentare le pantomime nelle quali pigliavasi le pedate nel didietro dal minore dei suoi ragazzi per mangiare il pane del disonore.

eT

Dov'erano andati i bei tempi in cui si facevano due rappresentazioni al giorno, la domenica e le feste, e la gente assediava la porta, quand'era annunciato sul cartellone un « personaggio » nuovo?

Se c'era ancora un po' di buon senso e di buon gusto dovevasi andare a cercarlo in provincia, dove non erano ancora penetrate quelle sudicerie.

E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracone, a fare il pagliaccio onde chiamar gente nel suo teatro, e a rappresentare le pantomime nelle quali pigliavasi le pedate nel didietro dal minore dei suoi ragazzi per far ridere « la platea ».

Il « burattino nuovo fiammante » è sostituito dal « personaggio nuovo », a conclusione di una nostalgica ed accorata rievocazione: nella prospettiva memoriale di eT il « personaggio » costituisce un referente più vivo e dinamico del « burattino nuovo fiammante » di eF. Il ricordo della mitica tradizione dell'*opra* si fa più intenso nel momento stesso in cui l'oggetto

la coscienza popolare dell'*oprante* e ne accentuano la deformazione professionale sia sul piano espressivo che psicologico: il raccordo dialogico è dilatato, la battuta è riplasmata o snellita, il personaggio è ulteriormente fissato nella sua arcaica maschera teatrale. Anche i crucci che tormentano l'*oprante*, il cui *me-stiere* è insidiato dai tempi nuovi, vengono esasperati, soprattutto nell'ambito dell'indiretto libero:

eF

Dov'erano andati i bei tempi in cui si facevano due rappresentazioni al giorno, la domenica e le feste, e la gente assediava la porta, quand'era annunciato sul cartellone un burattino nuovo fiammante?

Se c'era ancora un po' di buon senso e di buon gusto dovevasi andare a cercarlo altrove, dove non erano ancora penetrate quelle sudicerie.

E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracone, a fare il pagliaccio se volle aver gente nel suo teatro, e rappresentare le pantomime nelle quali pigliavasi le pedate nel didietro dal minore dei suoi ragazzi per mangiare il pane del disonore.

eT

Dov'erano andati i bei tempi in cui si facevano due rappresentazioni al giorno, la domenica e le feste, e la gente assediava la porta, quand'era annunciato sul cartellone un « personaggio » nuovo?

Se c'era ancora un po' di buon senso e di buon gusto dovevasi andare a cercarlo in provincia, dove non erano ancora penetrate quelle sudicerie.

E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracone, a fare il pagliaccio onde chiamar gente nel suo teatro, e a rappresentare le pantomime nelle quali pigliavasi le pedate nel didietro dal minore dei suoi ragazzi per far ridere « la platea ».

Il « burattino nuovo fiammante » è sostituito dal « personaggio nuovo », a conclusione di una nostalgica ed accorata rievocazione: nella prospettiva memoriale di eT il « personaggio » costituisce un referente più vivo e dinamico del « burattino nuovo fiammante » di eF. Il ricordo della mitica tradizione dell'*opra* si fa più intenso nel momento stesso in cui l'oggetto

folklorico è umanizzato, e il burattino si trasforma in personaggio. Quando ormai la tradizione dell'*opra* è sopraffatta dalle più recenti e volgari forme di spettacolo, don Candeloro è costretto a cercare « altrove » un pubblico più sano e disponibile; ma in *eT* il generico ed incontaminato « altrove » è divenuto « in provincia »: l'orgoglio e il pudore dell'*oprante*, impliciti in quell'avverbio vago e reticente, sono ora sacrificati ad un'esigenza di storicizzazione. La provincia come fuga si impone infatti solo per l'*oprante* in decadenza, che altrimenti non abbandonerebbe mai il pubblico cittadino, più frequente e prestigioso.

La variante « altrove » > « in provincia » fa scattare quindi un'ulteriore valenza sociologica, che umilia il personaggio inducendolo ad ammettere, sia pure cautamente, la propria sconfitta. Dalla fuga notturna alle successive degradazioni delle farse e delle pagliacciate, il passo è breve: il testo di *eT* esaspera la rassegnazione amara di don Candeloro (« onde chiamar gente nel suo teatro » > « se volle aver gente nel suo teatro ») e ne scopre la dolorosa ambiguità nell'ambito di un risentito e crucciato indiretto libero, che inchioda il personaggio alla mortificazione delle pantomime rappresentate non più per poter « mangiare il pane del disonore », ma per « far ridere la platea ».

Il motivo economico, intriso di aspra eticità in *eF*, diviene per tal via in *eT* il referente taciuto, occultato grottescamente dall'insorgere di una ormai logora etica professionale.

Alla medesima tensione elaborativa vanno pure ricondotte alcune scelte lessicali, per cui lo scrittore sostituisce alle piatte « illusioni » manifestate da don Candeloro le efficaci e popolari « spampanate », precisando il punto di vista dell'oste, o caratterizza ulteriormente il linguaggio dell'*oprante* ricorrendo a termini più tecnici o più enfatici: « prendere a giornata » > « scritturare a giornata »; « lo spazzino » > « il lustrascarpe ». Un discorso particolare si impone infine per la variante « vassalli » > « vassali », registrata tra gli errori di stampa dalla Riccardi nelle *Note ai testi* di VERGA, *Tutte le novelle...*, 1059. La Riccardi emenda il testo di *eT* recuperando la lezione « vassalli » di *eF*. Il confronto con la fonte verghiana impone però la soluzione opposta. Si legge infatti in *Guerino ...*, 7:

E per questo amore, il qual non pur lui, ma infiniti Si-

gnori ha fatto suoi vassali tanto è la sua forza, Milon partitosi da Taranto andò a Napoli...

Verga desume dal testo di Andrea da Barberino la *battuta* di repertorio dell'*oprante*, per cui, se un primo confronto può indurre a preferire la lezione « vassalli » e a far ritenere il successivo « vassali » un mero refuso tipografico, il perentorio e stringente richiamo della fonte permette di riconoscer proprio in « vassali » l'originaria e genuina *lectio difficilior*, e nel « vassalli » della prima stampa un'ovvia correzione dotta del tipografo. La fonte verghiana conferma altresì il « Non » del « Non per Dio, sarete vecchia », rivolto dal *Guerino* alla *bella Antiniska* nel corso della rappresentazione. La battuta è infatti desunta, secondo un procedimento mimetico alla tecnica e al mestiere dell'*oprante*, dal testo di *Guerino...*, 141: « disse il Meschino non per Dio sarete vecchia ».

La Riccardi emenda il « Non » in « No », interpretandolo come un errore di stampa (si veda RICCARDI, *Note ai testi* di VERGA, *Tutte le novelle...*, 1059). L'emendamento sembra comunque, a prescindere dal perentorio riscontro col testo del *Guerino*, arbitrario e discutibile. La forma « Non per Dio », che si riscontra sia in *eF* che in *eT*, è attestata anche dalle successive ristampe fino all'edizione Bemporad del 1921. D'altra parte non sussistono obiettive ragioni grammaticali o stilistiche che giustifichino un emendamento del genere.

Le marionette parlanti

Apparsa sulla « Gazzetta letteraria » del 3 maggio 1890 col titolo *Le angustie di Bracale* (*eG*), recupera il titolo della prima novella dedicata all'*oprante*, con la modifica « viventi » > « parlanti ».

eG

eT

opera di Bracale,
raccolto da Bracale

23. opera di don Candeloro,
24. raccolto da don Candeloro

la facevano ridere e
 la scena fra Rinaldo e Armida?
 Bracale lo sorprese
 su due sassi nel cortiletto, gli
 soffiava
 i migliori bocconi, gli serbava,
 in fondo al fiasco, per
 il tono delle *Clorinde* e delle
Rosamunde: — Bisogna
 la mangiatoia.

con le *Artemisie* in mano
 — O Cieli! Chi mai vedo a
 me dinanzi!... Mio signore...
 mio bene!

borbottava Bracale allungando
 delle pedate,

Sì, principessa adorata...

raggiunsero poi la comitiva in
 cima alla salita, tutti contenti,
 Martino pettoruto come se
 avesse vinto un terno al lotto,
 e la *Violante* che sembrava
 davvero una principessa, sdi-
 linqunte e lagnandosi di ave-
 re male ai piedi.

poi fu Bracale,
 la professione e

non abbandonarla in quello
 stato

la facevano ridere, e
 la scena fra *Rinaldo* e *Armida*?
 don Candeloro lo sorprese
 su due sassi, nel cortiletto. Gli
 soffiava
 i migliori bocconi; gli serbava,
 in fondo al fiasco; per
 il tono delle *Clorinde* e delle
Rosamunde per dirgli soltan-
 to: — Bisogna
 la mangiatoia...

con le *Artemisie* in mano
 « — O Cieli! Chi mai vedo
 a me dinanzi!... Mio signore...
 mio bene! »

borbottava don Candeloro, al-
 lungando delle pedate,

« Sì, principessa adorata... »

27. raggiunsero poi la comi-
 tiva in cima alla salita, scal-
 manati; Martino trionfante,
 quasi avesse vinto un terno al
 lotto, e la *Violante* che sem-
 brava davvero una principes-
 sa sdilinqunte attaccata al
 suo braccio, e lagnandosi di
 avere male ai piedi.

poi fu don Candeloro,
 la professione, e

non abbandonarla in quel
 punto.

una paura del diavolo addosso.

12. Fata Bianca,

Tu dormi invece...

Non posso più nascondermi...

sei una bella ragazza, sì,

pel mondo, ci divertiremo,

Mai e poi mai Bracale

delle imprese di Guerin Meschino alla ricerca della fata Alcida, e prevedevasi circa venti lire d'incasso.

La moglie di Bracale,

Martino il quale

la Damigella di Pacifero Re del Porchinos,

Bracale sopraggiunse

Bracale però

nè chi era, nè

Tu va alla porta,

doveva sorridere alla gente che pagava i due soldi

Adesso è l'entrata di Alcida. Com'è vero Dio mi rovinano la meglio scena.

della fata Alcida,

sedurre il Meschino

lo stesso Meschino

una paura del diavolo addosso!

la *Fata Bianca*,

28. Tu dormi invece!...

Non posso più nascondere il mio stato...

sei una bella ragazza... Sì,

pel mondo; ci divertiremo,

29. Mai e poi mai don Candeloro

delle imprese di *Guerin Meschino* alla ricerca della *Fata Alcida*, e prevedevasi più di venti lire d'incasso.

La moglie di don Candeloro,

Martino, il quale

la *Damigella di Pacifero Re del Porchinos*,

30. Don Candeloro sopraggiunse

Don Candeloro però

nè chi era nè

Tu, Grazia, va alla porta,

doveva sorridere alla gente incassando i due soldi

Adesso è l'entrata di *Alcida*. Com'è vero Dio, mi rovinano la meglio scena!...

31. della *Fata Alcida*,

sedurre il *Meschino*

lo stesso *Meschino*

istoriata, a colonne
 Guerino alzò
 si udì gridare Bracale
 Fermi! Ehi?
 Guerino tornò
 la fata Alcida,
 diceva la spiegazione di Bra-
 cale,
 del Meschino
 il Guerino, che
 della fata,
 il Meschino dimenavasi
 dei tre santi Romiti
 della fata Alcida,
 Infine, allorché, invece dei
 draghi
 un finimondo, Bracale cercò
 — Pubblico rispettabile. —
 Venne a dire la moglie di Bra-
 cale più morta che viva, e con
 un occhio pesto. — Ora
 e non Bracale,
 di stoppa. Parecchi
 Bracale colla camicia di Pulci-
 nella,
 tutt'e due se li pigliava.
 pei fatti suoi,

istoriata a colonne
 Guerino alzò
 si udì gridare don Candeloro
 Fermi! Ehi!
 32. Guerino tornò
 la Fata Alcida,
 come spiegava a voce don Can-
 deloro,
 del Meschino
 il Guerino, che
 della Fata,
 il Meschino dimenavasi
 dei tre santi Romiti
 33. della Fata Alcida,
 Infine allorché invece dei
 draghi
 il finimondo, don Candeloro
 cercò
 — Pubblico rispettabile, —
 venne a dire la moglie di don
 Candeloro più morta che viva,
 e con un occhio pesto, — ora
 34. e non don Candeloro,
 di stoppa e se la rideva poi
 sotto il naso. Parecchi
 Don Candeloro colla camicia
 di Pulcinella,
 tutt'e due, se li pigliava.
 pe' fatti suoi,

aveva pensato di mettere
sensibile, mangiava poco e
guardava le stelle,
chiese lui.

Orlando e Rinaldo.

si sfogò a dir male parole con-
tro i genitori

quell'azionaccia che gli aveva-
no fatto mettendo le mani nel-
la cassetta. Martino invece

fringuello, accarezzava

scopriva tal grazia di Dio che
ubbriaco; sinchè

il sottanino e

Eccoti che va a cascare

Sbraitò, raccogliendo i suoi
cenci, e disse addio a tutti
quanti.

senza quattrini in

babbo Bracale,

nel suo teatro,

davvero; se

la Fortuna delle « Marionette
viventi »

dipingere col

soleva dire Bracale

col cuore largo

era divenuto

35. aveva pensato a mettere
sensibile, badava piuttosto a
guardare le stelle,
le chiese lui.

Orlando e Rinaldo.

35-36. si sfogò a dir male
dei genitori

quell'azionaccia che Martino
gli aveva fatto mettendo le
mani nella cassetta. Lui invece

fringuello; accarezzava

scopriva tali attrattive che

37. ubbriaco, sinchè

il sottanino, e

38. Ecco che ti va a cascare

sbraitò raccogliendo i suoi
cenci, e tanti saluti alla com-
pagnia!

39. senza quattrini, in

babbo don Candeloro,

nel teatro delle MARIONET-
TE PARLANTI,

davvero. Se

la Fortuna delle « Marionette
parlanti »

dipingere, col

40. ripeteva dal canto suo
don Candeloro

il cuore largo

era diventato

aveva pensato di mettere
sensibile, mangiava poco e
guardava le stelle,
chiese lui.

Orlando e Rinaldo.

si sfogò a dir male parole con-
tro i genitori

quell'azionaccia che gli aveva-
no fatto mettendo le mani nel-
la cassetta. Martino invece

fringuello, accarezzava

scopriva tal grazia di Dio che
ubbbriaco; sinchè

il sottanino e

Eccoti che va a cascare

Sbraitò, raccogliendo i suoi
cenci, e disse addio a tutti
quanti.

senza quattrini in

babbo Bracale,

nel suo teatro,

davvero; se

la Fortuna delle « Marionette
viventi »

dipingere col

soleva dire Bracale

col cuore largo

era divenuto

35. aveva pensato a mettere
sensibile, badava piuttosto a
guardare le stelle,
le chiese lui.

Orlando e Rinaldo.

35-36. si sfogò a dir male
dei genitori

quell'azionaccia che Martino
gli aveva fatto mettendo le
mani nella cassetta. Lui invece

fringuello; accarezzava

scopriva tali attrattive che

37. ubbbriaco, sinchè

il sottanino, e

38. Ecco che ti va a cascare

sbraitò raccogliendo i suoi
cenci, e tanti saluti alla com-
pagnia!

39. senza quattrini, in

babbo don Candeloro,

nel teatro delle MARIONET-
TE PARLANTI,

davvero. Se

la Fortuna delle « Marionette
parlanti »

dipingere, col

40. ripeteva dal canto suo
don Candeloro

il cuore largo

era diventato

come veniva e

la sua Compagnia contava fra le prime di quante erano in giro,

Bracale per aiutarsi

gli disse Bracale.

un ragazzo, e

capitava di spesso che doveva sospendere le rappresentazioni per qualche tempo a causa della salute della Violante, la quale era costretta a tornare ogni due o tre anni all'Ospizio di Maternità.

con la madre,

colpa, e Bracale

doveva finire,

tutti e due e

non arrivava a far compagnia da sè,

di qua e di là, per mezzo delle beneficiate e dei regali, riusciva

Bracale vedeva già il momento in cui l'avrebbero messo fuori con un calcio,

Martino che doveva sposarla un giorno o l'altro, e intanto non si accorgeva

Accettava, è vero, le cortesie

piazza, si lasciava

come veniva, e

le MARIONETTE PARLAN-
TI contavano fra le prime di quante ne fossero in giro,

don Candeloro per aiutarsi

disse allora don Candeloro.

41. un ragazzo!... e

capitava spesso di dover sospendere le rappresentazioni per due settimane o tre a causa della Violante, la quale era costretta a tornare di tanto in tanto all'Ospizio di Maternità.

42. con la suocera,

colpa; e don Candeloro

doveva avere un termine,

tutti e due, e

a metter su teatro da sè,

di qua e di là, e per mezzo delle beneficiate e dei regali riusciva

Don Candeloro vedeva già il momento in cui gli avrebbero dato il calcio dell'asino,

43. Martino che non si accorgeva

Accettava, è vero, per amor della pace, le cortesie

piazza; si lasciava

a casa, ma	a casa; ma
grosso, e	grosso. E
quell'altro, gli	quell'altro! gli
gli dava in cuor suo	gli dava fra sè
mai portato, lui.	mai portato, lui!...

La struttura della novella è rimasta inalterata. Le varianti di interpunzione confermano la tendenza già individuata all'interno di *Don Candeloro e C.i.*: il reticolato interpuntivo diviene, in *eT*, più fitto e disgregativo, tende ad enfaticizzarsi, esercitando sul periodo un controllo più sapiente ed arricchendolo di toni e intervalli mimetici ai moduli 'drammatici' del virtuale narratore popolare con cui il Verga del *Don Candeloro* gareggia. Al più frequente e calibrato uso della virgola, alla dilatazione e all'enfatizzazione delle pause interpuntive, corrisponde quindi un discorso ulteriormente frantumato, gestito e 'recitato' con più scoperta adesione alla logica del linguaggio parlato: « Tu dormi invece... » > « Tu dormi invece!... »; « Com'è vero Dio mi rovinano la meglio scena » > « Com'è vero Dio, mi rovinano la meglio scena »; « Fermi! Ehi? » > « Fermi! Ehi! »; « giurando d'accopparli tutt'e due se li pigliava » > « giurando d'accopparli tutt'e due, se li pigliava »; « rimase senza quattrini in mezzo a una via » > « rimase senza quattrini, in mezzo a una via »; « pigliava il tempo come veniva e gli amici dove li trovava » > « pigliava il tempo come veniva, e gli amici dove li trovava »; « non son più un ragazoz, e se tornate » > « non son più un ragazzo!... e se tornate »; « cuor contento, quell'altro, gli dava » > « cuor contento, quell'altro! gli dava ».

Il processo di teatralizzazione grafica, già attuato in *Don Candeloro e C.i.*, è proseguito anche nella seconda novella dedicata all'*oprante*: « il tono delle Clorinde e delle Rosamunde » > « il tono delle *Clorinde* e delle *Rosamunde* »; « con le Artemisie in mano » > « con le *Artemisie* in mano »; « la Fata Bianca » > « la *Fata Bianca* »; « la Damigella di Pacifero Re del Porchinos » > « la *Damigella di Pacifero Re del Porchinos* »; « l'entrata di Alcida » > « l'*entrata di Alcida* »; « dei tre santi Romiti » > « dei *tre santi Romiti* ». All'uso

del corsivo, che coinvolge il nome del personaggio o la didascalia della scena, si affianca il ricorso ad altri segni grafici, come le virgolette che chiudono, in *eG*, le *battute* recitate da Martino e dalla Violante, o i caratteri a stampatello, introdotti peraltro da correzioni più impegnative, che puntualizzano il generico riferimento teatrale di *eG*:

eG

eT

— O Cieli! Chi mai vedo a me dinanzi!... Mio signore... mio bene!

Sì, principessa adorata...

nel suo teatro,

la sua Compagnia contava

« — O Cieli! Chi mai vedo a me dinanzi!... Mio signore... Mio bene! »

« Sì, principessa adorata... »

nel teatro delle MARIONETTE PARLANTI,

le MARIONETTE PARLANTI contavano

Alla stessa linea elaborativa vanno ricondotte le modifiche che potenziano lo spessore 'teatrale' di un'espressione o di un inciso:

eG

eT

pigliava il tono delle *Clorinde* e delle *Rosamunde*: — Bisogna andare per l'olio, Martino.

prevedevasi circa venti lire d'incasso.

diceva la spiegazione di Bracale,

fingeva di prendersi le legnate dal randello imbottito di stoppa.

pigliava il tono delle *Clorinde* e delle *Rosamunde* per dirgli soltanto: — Bisogna andare per l'olio, Martino.

prevedevasi più di venti lire d'incasso.

come spiegava a voce don Candeloro,

fingeva di prendersi le legnate dal randello imbottito di stoppa e se la rideva poi sotto il naso.

Sbraitò, raccogliendo i suoi cenci, e disse addio a tutti quanti.

sbraitò raccogliendo i suoi cenci, e tanti saluti alla compagnia.

se Martino non arrivava a far compagnia da sè,

se Martino non arrivava a metter su teatro da se,

La condizione psicologica della Violante, che ricorre al « tono » tecnico con cui fa parlare sulla scena le *Clorinde* e le *Rosamunde* per comunicare con Martino sul piano dell'ambiguità e del messaggio criptico, è ulteriormente comiczata dal calibrato « per dirgli soltanto », che scopre, sia pure per un breve istante narrativo, la presenza dello scrittore all'interno del testo. La previsione di « circa venti lire d'incasso », per quanto fondata ed autorizzata dall'afflusso del pubblico, smorza stilisticamente, in *eG*, l'immagine economicamente positiva della gente che « affollavasi in teatro », laddove il « più di venti lire d'incasso » di *eT* la riprende e la esalta. La Grazia, che in *eG* « doveva sorridere alla gente che pagava i due soldi », mascherando così le inquietudini del dramma familiare, in *eI* continua penosamente a sorridere « incassando i due soldi »: non è più lo spettatore a pagare, ma la Grazia ad incassare, affinché la maschera del sorriso divenga più umiliante e vistosa. « Il « diceva la spiegazione di Bracale », piatto e meccanico raccordo tra la battuta recitata dall'*oprante* e il contesto narrativo, si vivacizza nel più sonoro e rotondo « come spiegava a voce don Candeloro », che registra, peraltro, un aspetto particolare della tecnica dell'*opra*. Anche la descrizione della farsa è piegata ad una resa di grottesca ambiguità, mediante l'arricchimento di una connotazione psicologico-teatrale, riferita a don Candeloro (« e se la rideva poi sotto il naso »). Il popolare e gergale « tanti saluti alla compagnia », che sostituisce, in *eT*, il freddo « disse addio a tutti quanti », conclude con maggior efficacia la 'scena' di cui è ambiguo protagonista Martino, che aveva già maturato in cuor suo di abbandonare la Violante, divenutagli ormai di peso. Da Martino, infine, la Violante pretende, in *eG*, che arrivi « a far compagnia da sè », giovandosi di un'espressione che è sostituita, in *eT*, dal più tecnico « metter su teatro da sè ».

La revisione 'teatrale' della novella si rivela quindi accuratamente programmata e perseguita a molteplici livelli, in

un'ottica che non può considerarsi frammentaria ed occasionale, ma che sottintende la fondamentale tensione ideologica e stilistica da cui si genera la *recherche* condotta entro le coordinate della metafora teatrale.

Che tale rielaborazione, anche sul piano più largamente stilistico, si misuri con una 'vocazione' teatrale, densa di umori e di risvolti, di sottili inquietudini espressive e di ambivalenze semantiche, è confermato da tutta una sequenza di interventi che insistono sui personaggi, sul loro modo di gestirsi e di sembrare:

eG

raggiunsero poi la comitiva in cima alla salita, tutti contenti, Martino pettoruto come se avesse vinto un terno al lotto, e la Violante che sembrava davvero una principessa, sdilinquente e lagnandosi di avere male ai piedi.

eT

raggiunsero poi la comitiva in cima alla salita, scalmanati; Martino trionfante, quasi avesse vinto un terno al lotto, e la Violante che sembrava davvero una principessa, sdilinquendo attaccata al suo braccio e lagnandosi di avere male ai piedi.

La descrizione, affidata alla trama dei sottintesi e delle apparenze, subisce, in eT alcuni ritocchi che ne esaltano la valenza scenografica: la variante « tutti contenti » > « scalmanati » favorisce un ammiccamento malizioso e popolare, che si sovrappone felicemente alla piatta e troppo scoperta espressione di eG; modificando inoltre il « pettoruto » in « trionfante », Verga utilizza un aggettivo certamente più letterario, preteso però da un'esigenza di ambiguità e di indeterminatezza psicologica, laddove la variante « sdilinquente » > « sdilinquendo attaccata al suo braccio » determina, mediante l'estenuazione del gesto e della posa, l'acquisto di un efficace rapporto di ridondanza stilistica.

eG

Violante, più delicata e sensibile, mangiava poco e guardava le stelle,

eT

Violante, più delicata e sensibile, badava piuttosto a guardare le stelle,

Però la Violante non aveva appetito, sentendosi sullo stomaco il peso di quell'azionaccia che gli avevano fatto mettendo le mani nella cassetta.

Però la Violante non aveva appetito, sentendosi sullo stomaco il peso di quell'azionaccia che Martino gli aveva fatto mettendo le mani nella cassetta.

scopriva tal grazia di Dio che la gente correva in piazza

scopriva tali attrattive che la gente correva in piazza

Il personaggio viene più esplicitamente coinvolto, in *eT*, nel giuoco sottile delle ambiguità, per cui l'atto di « guardare le stelle » è recuperato, grazie al « badava piuttosto » che lo introduce, alla dimensione della posa ed alla psicologia del non spontaneo. Altrettanto ambigua si rivela, in *eT*, la logica che consente alla ragazza, nell'ambito dell'indiretto libero, di attribuire al solo Martino la responsabilità di quella « azionaccia » compiuta ai danni di don Candeloro, e che in *eG* era invece condivisa da entrambi i giovani. Violante viene comunque purificata dalla volgare connotazione del « mangiava poco », così come la « tal grazia di Dio » che essa scopre esibendosi in piazza si modifica nel più discreto « tali attrattive ». Lo scrittore, che già nel momento compositivo sembra privilegiare la Violante, promuovendone la crescita e rivelandosi riluttante a risolverla nella negatività del giudizio morale, conferma, in sede di revisione, la sua simpatia per questo personaggio femminile, a suo modo eroico e coerente, l'unico che sappia opporsi e rimediare, sia pure spregiudicatamente, alla decadenza del teatrino e della famiglia.

eG

Bracale vedeva già il momento in cui l'avrebbero messo fuori con un calcio,

rodendosi internamente contro quella bestia di Martino che doveva sposarla un giorno o l'altro, e intanto non si accor-

eT

Don Candeloro vedeva già il momento in cui gli avrebbero dato il calcio dell'asino,

rodendosi internamente contro quella bestia di Martino che non si accorgeva di nulla.

Accettava, è vero, per amor

geva di nulla. Accettava, è vero, le cortesie e gli inviti a cena dei protettori della pace, le cortesie e gli inviti a cena dei protettori

La psicologia di don Candeloro, filtrata dall'indiretto libero, stabilisce, in *eT*, più sottili rapporti e confronti con gli altri personaggi della novella: l'*oprante*, ormai esautorato in tutto, vede appressarsi, in *eG*, « il momento in cui l'avrebbero messo fuori con un calcio », ma in *eT* ricorre, con efficace movenza popolare, alla metafora del « calcio dell'asino », già invocata in occasione del giovanile « tradimento di Martino e della Violante ». Il cruccio del povero vecchio è alimentato, in *eG*, sia dalle nozze rinviate e sempre più improbabili (« doveva sposarla un giorno o l'altro ») sia dalla cecità di Martino di fronte alla spregiudicata condotta mantenuta dalla Violante: in *eT* rimane, essenziale ed eloquente, il solo riferimento a Martino divenuto squallido mantenuto (« non si accorgeva di nulla »). Don Candeloro, che si risolve ad accettare le cortesie e gli inviti a cena dei « protettori » della figlia, ricorre infine, sempre in *eT*, ad una patetica e fievole giustificazione, affidata ad un inciso dell'indiretto libero: « per amor della pace ».

In *eG* l'*oprante* è sempre ed esclusivamente indicato col cognome « Bracale ». In *eT* il cognome, modificato già in « Braccone » nella precedente novella, è sostituito puntualmente da « don Candeloro ». Viene così eliminata, in fase di rielaborazione, l'oscillazione della prima stampa, e la scelta definitiva trova conferma nello stesso titolo della raccolta.

Paggio Fernando

Il titolo della novella, pubblicata nell'« Almanacco di Fanfulla per il Carnevale del 1889 » (*eA*), rimane immutato nel volume.

eA

un amore di paggio,
sull'orecchio, il

eT

47. un amore di paggio,
sull'orecchio, e il

aggrottate continuava
 una bella macchia
 di meglio; cerchi lei,
 — Ah! Ah!... corrispondente
 dica lei, mi suggerisca,
 un lavoro di polso...
 all'amico Mertola, che tradiva
 il suo segreto. Infine, costui
 non seppe

per quel che era.

ripresero il signor Olinto.
 Intanto gli dò un'occhiata...
 Qui la mia signora...

suo nemico personale,
 a me, che so fare...

una ogni piazza!...

glielo aveva dato fin dal primo
 giorno; ma quel tratto d'
 amicizia commosse davvero il
 giovanetto. La signorina Cele-
 ste stava leggendo

un casacchino bianco, e
 e gli fece un bell'inchino.

aggrottate, continuava
 una bella *macchia*
 48. di meglio. Cerchi lei,
 49. — Ah! Ah! corrispon-
 dente
 dica lei. Mi suggerisca,
 Qualche lavoro di polso...
 all'amico Mertola, il quale mo-
 riva dalla voglia di tradire il
 segreto dell'amico Barbetti.
 Infine Mertola non seppe

per quel grand'uomo che egli
 era.

50. rispose il signor Olinto.
 Intanto dò un'occhiata...

In questa parte la mia signo-
 ra...

51. suo avversario nel Con-
 siglio,

a me che so fare...

una ogni piazza, delle *Vitto-
 rie!*...

52. Glielo aveva scoccato a
 bruciapelo, fin dal primo gior-
 no. Ma quel tratto d'amicizia
 commosse davvero don Gae-
 tanino. Trovarono la signorina
 Rosmunda che stava leggendo

un casacchino bianco e
 e fece un bell'inchino al fi-
 gliuolo del sindaco.

gli cavò l'anima.
 la mamma, infagottata
 ricciolini inanellati e incartati
 sulla fronte,
 — Da artisti. Alla buona. Sen-
 za cerimonie — disse il signor
 Olinto; e cominciò
 autori, che
 pettoruti, e
 la persona; ma intanto guar-
 dava di tratto in tratto la fi-
 gliuola
 Essa allora gli scoccava a bru-
 ciapelo di quelle occhiate

 Essa gli piantò addosso gli
 occhi perchè vedesse

 balbettò, col cuore
 — Oh!... Che dice mai?...
 una bottiglia e dei bicchieri.
 — Da artisti; alla buona.

 voialtri proprietari qui del
 paese...
 Celeste non beveva.
 in quell'aceto dicendole:
 Divino! Squisito! — esclamò
 don Gaetanino,
 di valore... Fra amici...
 la sera quando

gli cavò l'anima, a lui!
 la mamma infagottata
 ricciolini inanellati sulla fron-
 te,
 53. — Da artisti, alla buona,
 senza cerimonie — disse il si-
 gnor Olinto. E cominciò
 autori che
 pettoruti; e
 la persona. Ma intanto guar-
 dava di sottocchi la figliuola
 Essa di tratto in tratto gli
 saettava addosso di quelle oc-
 chiate
 Essa allora gli piantò addosso
 gli occhi e non li mosse più,
 perchè egli vedesse
 54. balbettò col cuore
 — Oh! Che dice mai?...
 una bottiglia in mano e gli oc-
 chi già accesi. — Da artisti,
 alla buona.
 voi altri proprietari del paese..
 La ragazza non volle bere.
 in quell'aceto, dicendole:
 Divino!... Squisito! — senten-
 ziò don Gaetanino,
 di valore. Fra amici...
 55. la sera, quando

contentissimo!... Stava per rompersi l'osso del collo nell'imboccare la botola

di luna; una

Passò senza chiuder occhio tutta la notte, cogli occhi sbarrati nel buio a veder

sapere dove fossero giunte le cose,

ogni sera a fumare la pipa, e

in un cantuccio collo

uno struggimento; e

certe frasi alle prove:

Il teatro rimaneva mezzo vuoto.

cielo di cobalto.

del magazzino, e

in casa anche lui,

Vittoria Colonna insieme

istallato in casa, col

imponente... La mamma spalancò

a don Gaetanino, disse piano: — Che seccatore!

atti interi; quasi

colla pratica che ci ho io!...

gli occhi della ragazza,

felicissimo!... Stava poi per rompersi l'osso del collo quando imboccò la botola

di luna, una

Il povero giovane passò una notte deliziosa, cogli occhi sbarrati nel buio, a veder

sapere a che punto fossero le cose,

56. ogni sera, a fumare la pipa e

in un cantuccio, collo

uno struggimento, e

certe frasi, alle prove:

La pianta del teatro rimaneva mezzo vuota.

57. cielo azzurro.

del magazzino e

in casa pur lui,

Vittoria Colonna, insieme

installato accanto alla Rosmunda, col

imponente... E così dicendo additò la sua signora. Costei al richiamo spalancò

58. a don Gaetanino disse piano: — Che seccatore!...

atti intieri... quasi

per la pratica che ci ho!...

gli occhi della Rosmunda,

gli disse sottovoce,
Allora, senza
che le sospirava all'orecchio
bianca; poscia
d'intimità.

perchè lo lasciassero
salsicciotti e soprassata, che
piacevano tanto anche alla
mamma. Alle volte stavano
pure lui e la Celeste colle ma-
ni intrecciate, guardandosi ne-
gli occhi, morendo di deside-
rio, e volgendo la spalle agli
altri.

L'amico rispondeva
don Gaetanino, facendosi ros-
so. — Dalla finestra!...

della comica, e papà Longo
aveva sequestrato la chiavi

Per giunta, era geloso di quel-
la bestia di Barbetti, che colla
Celeste

una commissione, senza colore
politico, per *proteggere la se-
rata*, il presidente della Socie-
tà operaia insieme al vicepre-
tore, che avevano accettato so-
lo per godersi il taetro gratis.

Perciò, ogni mattina
di gatto e

gli chiese sottovoce,
Allora senza
che le balbettava all'orecchio
59. bianca. Poscia
d'intimità in casa dei comici.
purchè lo lasciassero

59-60. salsicciotti e altri sa-
lumi, che piacevano tanto alla
mamma, felicissimo quando
poteva starsene insieme alla
Rosmunda, colle mani intrec-
ciate, guardandosi negli occhi,
spasimando di desiderio, e
volgendo le spalle agli altri.

Don Gaetanino rispondeva
don Gaetanino facendosi ros-
so, — dalla finestra!...

della « prima donna » e papà
Longo sequestrò le chiavi

Per giunta il povero don Gae-
tanino era geloso di quella be-
stia di Barbetti, il quale colla
Celeste

61. una Commissione, « sen-
za colore politico », per *pro-
teggere la serata*, il presidente
della Società operaia insieme
al vice pretore, i quali ave-
vano accettato soltanto per
godersi la *Partita a scacchi*
gratis.

Perciò ogni mattina
di gatto, e

Viva, quella mano,
in versi, dinanzi a tanta gente,
Gaetanino

aperta; e

Jolanda, al contrario,

del palco scenico

regina; agitava

negli stivali tanti cavalieri

la corrompe; un'artista, per
contentare il pubblico al giorno
d'oggi, doveva fare quel
mestiere!...

Adesso con

si buttò, singhiozzando, nelle

non sciuparsi

— Che hai?... Celeste!...

sulle cosce e due ditate

il partito contrario;

con quelli stivaloni

insomma, un precipizio.

in piedi addirittura, fischiavano
colle chiavi.

arrestare tutti quelli che ridevano.

Meno male suo padre,

e insieme a Barbetti, il quale
prometteva mari e monti, ave-

62. Viva quella mano,

in versi dinanzi a tanta gente,
don Gaetanino

aperta, e

Jolanda al contrario,

del palcoscenico

regina, agitava

63. negli stivali tutti quei
cavalieri

la corrompe. Un'artista, per
contentare tutti al giorno d'oggi
deve fare quel mestiere!

Adesso, con

64. si buttò singhiozzando
nelle

non sciupare

— Che hai, Rosmunda?...

sulle polpe e due didate

« il partito contrario »;

con quei stivaloni

insomma un precipizio.

65. in piedi addirittura
fischivano come locomotive.

arrestare tutti quanti.

Meno male l'amico Olinto,

e con Barbetti, il quale
prometteva mari e monti, e ave-

vano intavolato di nuovo il discorso

di sterro colla

sugli usci chiusi,

con un lavoro originale di penna paesana.

quella Vittoria che non la faceva partire ancora.

Infine, suo padre,

che gli si ribellava

Egli la seguì anche lì, dinanzi alla mamma che voltava le spalle, tenendosi per mano, appoggiati al muro, cogli occhi pieni di lagrime e di fumo. Ella appoggiò il capo al muro, singhiozzando forte come una bambina, in un momento che la mamma era andata di là.

gli disse:

l'amico Guerreschi in giro

Egli rimase

non so che.

gli tornarono

nello stesso palco, aveva già la barba grigia e un pancione enorme;

— Guarda papà che piange!

va di nuovo intavolato il discorso

di sterro, colla

sugli usci neri,

66. con un « lavoro originale di penna paesana ».

quella *Vittoria* che tratteneva ancora in paese papà Olinto e la sua ragazza.

Infine suo padre,

che già gli si ribellava

67. Don Gaetanino seguì la Rosmunda anche lì, dinanzi alla mamma che voltava le spalle, tenendola per mano, appoggiati al muro tutti e due, la ragazza singhiozzando forte come una bambina, nei brevi istanti che la mamma discretamente li lasciava soli.

gli disse all'ultimo momento:

68. l'amico Olinto, in giro

Don Gaetanino rimase

non so che infedeltà.

gli tornavano

nello stesso palco, se la rideva invece nella barba grigia;

— Guarda, papà che piange!

La novella non ha subito alterazioni strutturali; il quadro delle varianti delinea comunque un fitto e scrupoloso reticolato

di interventi che levigano notevolmente il testo del 1889, conferendogli — all'interno di una vigile coscienza letteraria — un più disinvolto ritmo periodale, una misura stilistica più meditata, una scansione interpuntiva a cui sembrano presiedere, in raffinato equilibrio, sia criteri aggregativi che disgregativi.

Continue e sottili le correzioni che comportano, sia pure in un'area testuale limitata di volta in volta a poche parole o ad un'espressione, una sostanziale individualizzazione della precedente scrittura: « per quel che era » > « per quel grand'uomo che era »; « suo nemico personale » > « suo avversario nel consiglio »; « con una bottiglia e dei bicchieri » > « con una bottiglia in mano e gli occhi già accesi »; « volle sapere dove fossero giunte le cose » > « volle sapere a che punto fossero le cose »; « le sospirava all'orecchio » > « le balbettava all'orecchio »; « la sua parte di confidenza e d'intimità » > « la sua parte di confidenza e d'intimità in casa dei comici »; « gli disse » > « gli disse all'ultimo momento ».

Frequenti i periodi 'smontati' e ricostruiti in funzione di un'architettura più sapiente e dilatata. Il recupero delle zone grigie, delle cadute narrative da cui non è immune il testo di eA, è perseguito puntualmente:

eA

Barbetti si faceva pregare, masticando delle scuse, fingendo di ribellarsi all'amico Mertola, che tradiva il suo segreto. Infine, costui non seppe più frenarsi,

Don Gaetanino, perché lo lasciassero quieto nel suo canticuccio, portava nelle tasche del cappotto salsicciotti e soprasata, che piacevano tanto anche alla mamma. Alle volte stavano pure lui e la Celeste colle mani intrecciate, guardandosi negli occhi, morendo

eT

Barbetti si faceva pregare, masticando delle scuse, fingendo di ribellarsi all'amico Mertola, il quale moriva dalla voglia di tradire il segreto dell'amico Barbetti. Infine Mertola non seppe più frenarsi,

Don Gaetanino, purché lo lasciassero quieto nel suo canticuccio, portava nelle tasche del cappotto salsicciotti e altri salumi, che piacevano tanto alla mamma, felicissimo quando poteva starsene insieme alla Rosmunda, colle mani intrecciate, guardandosi negli

di desiderio, e volgendo le spalle agli altri. occhi, spasimando di desiderio, e volgendo le spalle agli altri.

badava soltanto a fare i conti dello spesato, e insieme a Barbetti, il quale prometteva mari e monti, avevano intavolato di nuovo il discorso della *Vittoria*. badava soltanto a fare i conti dello spesato, e con Barbetti, il quale prometteva mari e monti, e aveva di nuovo intavolato il discorso della *Vittoria*.

Egli la seguì anche lì, dinanzi alla mamma che voltava le spalle, tenendosi per mano, appoggiati al muro, cogli occhi pieni di lagrime e di fumo. Ella appoggiò il capo al muro, singhiozzando forte come una bambina, in un momento che la mamma era andata di là. Don Gaetanino seguì la Rosmunda anche lì, dinanzi alla mamma che voltava le spalle, tenendola per mano, appoggiati al muro tutti e due, la ragazza singhiozzando forte come una bambina, nei brevi istanti che la mamma discretamente li lasciava soli.

La campionatura, che si riferisce agli interventi più macroscopici, individua una rigorosa tecnica correttoria, a cui lo scrittore ricorre visibilmente, all'interno del vecchio testo del 1889, quasi voglia sottrarlo all'originaria matrice gesualdesca per renderlo omogeneo alla scrittura più duttile e letteraria del *Don Candeloro*. Il periodo si compiace di riprese e di ripetizioni sapienti, si dilata in strutture arditamente ipotattiche, si frantuma in un giuoco efficace di nessi e di incisi, si ammorbidisce nel momento stesso in cui il Verga ne estenua la sequenza.

Le varianti di interpunzione assecondano la tendenza alla ristrutturazione del periodo: il testo di *eT* appare infatti sottoposto ad un ritmo interpuntivo estremamente controllato, a cui corrispondono, controbilanciandosi sottilmente, criteri aggregativi (caduta della virgola, sostituzione del punto e del punto e virgola colla virgola) e disgregativi (inserimento della virgola, sostituzione della virgola e del punto e virgola col punto, o della virgola col punto e virgola).

Il criterio disgregativo, predominante nella fase di riela-

borazione delle novelle paesane che ruotano attorno a don Candeloro, è frenato, in *Paggio Fernando*, dalla tendenza opposta, all'interno di un 'narrato' che sollecita interventi di natura più letteraria, più calcolati e pretesi dallo schema intellettualistico della novella, che riflette una società provinciale ambigualmente sfaccettata, rilevata nelle sue mezze tinte e nell'ideologia paesana di cui essa vive quotidianamente.

La misura stilistica di tale realtà è quindi precisata, in fase di rielaborazione, in rapporto ad una logica narrativa mediata anche da un rigoroso e vigile controllo del periodo e del suo intimo ritmo.

La costante 'teatrale' della revisione verghiana, in un contesto narrativo che si identifica esplicitamente colle forme e le psicologie del teatro, è operante in termini più sottili ed estenuati. Si registra ancora la tendenza alla teatralizzazione grafica, già verificata per le precedenti novelle:

eA

eT

un amore di paggio,

un amore di *paggio*,

farete una bella macchia

farete una bella *macchia*

una commissione, senza colore politico, per *proteggere la serata*,

una Commissione, « senza colore politico », per *proteggere la serata*,

il partito contrario;

« il partito contrario »;

un lavoro originale di penna paesana.

un « lavoro originale di penna paesana ».

Il corsivo e le virgolette, utilizzati, in eT, sia nel dialogo come nell'indiretto libero, vogliono graficamente suggerire il tono falso e convenzionale della frase standardizzata, esprimere l'ostentazione gergale e pubblicitaria al tempo stesso, tecnicizzare quasi le scene e i dialoghi teatrali a cui indulgono i comici nella vita reale, dinanzi a tutto il paese. Il capocomico Olinto, il « signor Olinto », « l'amico Olinto », a cui Verga sottrae, in eT, il cognome attribuitogli in eA (« Rammentati l'amico Guerreschi »), si porta appresso una spiantata *Compagnia* d'infimo ordine, che si identifica colla sua stessa

famiglia; la revisione più intimamente teatrale insiste soprattutto su questa sconcertante ed ambigua cellula sociale:

eA

Il tu glielo aveva dato fin dal primo giorno; ma quel tratto d'amicizia commosse davvero il giovanetto.

alzò il capo arrossendo e gli fece un bell'inchino

Essa allora gli scoccava a bruciapelo di quelle occhiataie luminose che lo irradiavano internamente.

Essa gli piantò addosso gli occhi perché vedesse ch'erano proprio belli.

e comparisce lei, bella, maestosa, imponente... La mamma spalancò gli occhi di botto,

eT

Il tu glielo aveva scoccato a bruciapelo, fin dal primo giorno. Ma quel tratto d'amicizia commosse davvero don Gaetanino.

alzò il capo arrossendo e fece un bell'inchino al figliuolo del sindaco.

Essa di tratto in tratto gli saettava addosso di quelle occhiataie luminose che lo irradiavano internamente.

Essa allora gli piantò gli occhi addosso e non li mosse più, perché egli vedesse ch'erano proprio belli.

e comparisce lei, bella, maestosa, imponente...

E così dicendo additò la sua signora. Costei al richiamo spalancò gli occhi di botto,

La variante « glielo aveva dato » > « glielo aveva scoccato », corroborata dall'aggiunta dell'efficace « a bruciapelo », esalta le movenze teatrali del capocomico, piegate ad una spregiudicata tattica di approccio sociale. L'inchino della Rosmunda, che in eA si chiamava Celeste, è assimilato alla medesima tattica dalla sostituzione, tuttaltro che inutilmente ripetitiva, di « gli » con « al figliuolo del sindaco ». Infine la fanciulla viene ulteriormente privilegiata nella mobilità e nell'intensità degli « occhioni scuri e misteriosi sotto le folte sopracciglia »,

in virtù di sollecitazioni teatrali che tendono anche a risolversi in un più esplicito ammiccamento al Giacosa di *Una partita a scacchi*: la modifica « gli scoccava a bruciapelo » > « gli saettava addosso » garantisce meglio la femminilità dell'interprete della Jolanda giacosiana, caratterizzando più intensamente il personaggio verghiano sul piano della teatralità (l'espressione scartata è stata però utilizzata per il padre della Rosmunda, e in effetti si tratta di una connotazione più energica e virile, più adatta al capocomico che alla sua affascinante figliuola).

Lo sguardo della Rosmunda/Jolanda è reso ancor più giacosianamente fatale e morbido, nell'ottica di un'affettuosa e fraterna ironia letteraria, dal felice inserimento, dopo il « gli piantò addosso gli occhi », dell'intenso « e non li mosse più », che estenua languidamente la durata letteraria di quello sguardo, rendendo nel contempo più pregnante la finale che chiude il periodo (« perché egli vedesse ch'erano proprio belli »).

Discutendo col velleitario autore della *Vittoria Colonna*, il capocomico anticipa, in *eA*, l'effetto dell'entrata in scena della moglie « bella, maestosa, imponente », destandola così dal suo squallido letargo. Il rapporto tra i due momenti rimane comunque in contrapposizione statica, laddove in *eT* è risolto in termini dinamici, mediante l'introduzione del visualizzante « E così dicendo additò la sua signora », equivalente ad una vera e propria didascalia che suggerisce la mimica legata alla battuta. Anche la reazione della moglie, che in *eT* spalanca gli occhi « al richiamo », è caratterizzata più sottilmente sul piano della convenzione e dell'ambiguità psicologica.

A conferma ulteriore di questa dominante tensione correttoria, si registrano interventi secondari, che insistono sul registro della teatralizzazione del testo: « Qui la mia signora » > « in questa parte la mia signora »; « Il teatro rimaneva mezzo vuoto » > « La pianta del teatro rimaneva vuota »; « della comica » > « della *prima donna* ».