



COSIMO CUCINOTTA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

FONDAZIONE VERGA - CATANIA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

Le novelle di *Don Candeloro e C.* scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana: si tratta di una *recherche* rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità dello scrittore nei confronti della dimensione teatrale e che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ormai ridotto alla sola apparenza.

La dissoluzione dell'universo malavoglioso, operata nel *Mastro Don Gesualdo*, genera ora quella tensione che avrebbe dovuto purificarsi nell'affresco ambizioso della *Duchessa di Leyra*: entità barocca e proteiforme, dominata da leggi che stabiliscono oscuri ed aggrovigliati rapporti tra realtà e finzione, il teatro è assunto da Verga a suggestiva e pregnante metafora, che lievita nel *Don Candeloro* nutrendosi di umori diversi.

La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, dal gradino più umile, rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette, sino a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera.

Definito il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta, Verga può individuare nel tessuto

In copertina:

A. BRANCATO, *Le fantasie di Don Candeloro*, 1981.

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

1

CATANIA

1981

COSIMO CUCINOTTA

LE MASCHERE
DI
DON CANDELORO

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
FUORI CONSENSO - Esente da IVA
Art. 29, 2° comma, lett. c) - DPR 26-10-1973, 633

CATANIA

1981

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

1981 BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA - CATANIA

A Gianvito Resta

I TEMPI DI DON CANDELORO

Il profilo psicologico delineato dal De Roberto, di un Verga « scosso per poco » dalle fervide lodi tributategli per il primo capitolo della *Duchessa di Leyra*, ma già intimamente sfiduciato e rassegnato all'inerzia¹, si è gradualmente modificato in un importante problema critico: nel sovrapporsi di congetture che ripropongono le premesse della lettura o ne confermano gli esiti, il silenzio del Verga è stato sostanzialmente decifrato come consapevolezza amara e inconfessata di un limite stilistico e metodologico, alimentato dalla solitudine a cui sembravano destinarlo le febbrili e ardite trasformazioni del suo tempo.

Molteplici le formulazioni critiche — varianti più scaltrite dell'interpretazione del Russo — che hanno sancito la naturale incapacità dello scrittore a muoversi sul terreno del romanzo negativo, o a giovare di più sapienti e maturi moduli letterari che gli permettessero di dilatare l'invenzione linguistica e l'orizzonte elementare e provinciale dei *Malavoglia* e del *Mastro don Gesualdo*. Ma solo un'analisi puntuale dell'ultima stagione verghiana — scandita dalle inquiete e tristi novelle composte successivamente alla stesura definitiva del *Mastro don Gesualdo*, dal 1889 al 1893 — potrà chiarire dall'interno le ragioni della rinuncia verghiana, se è vero che l'impegno di quegli anni conferma per l'ultima volta un metodo di lavoro caro al romanziere della maturità: si tratta infatti di novelle ela-

¹ F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze 1964, 246.

borate nella prospettiva del proseguimento del ciclo, momenti pensosi di un'indagine severa che si propone la verifica delle sconcertanti coordinate sociali entro cui già da tempo era in atto un'equivoca mescolanza tra l'operoso mondo borghese e le classi superiori, disponibili al compromesso al solo scopo di mantenersi partecipi di un potere politico nuovo che compensasse la perdita degli antichi e logori privilegi. Il Verga « *crispino* in senso largo », come lo definisce Gramsci giudicandone superficiali e rapsodiche le aperture socialiste e democratiche², assume in quegli anni un atteggiamento « distratto » e « mortificato » nei confronti della realtà, sospeso tra la partecipazione e il distacco, analogo in un certo senso al rapporto che si stabilisce tra lo spettatore e il palcoscenico. Confessa infatti al De Roberto, nel gennaio del '90: « Sì, caro Federico, sono lieto che tu abbia notato il cenno di *distratto* e di *mortificato* ch'è in me della vita, e mi rende più facile forse lo starmene in disparte a vederla passare, così com'è, ed entrare nella pelle dei Mastro don Gesualdi e C.ⁱ »³.

Lo scrittore che ammette, sfogandosi coll'amico Cameroni, di essere « monarchico costituzionale, codino aristocratico », si rivela comunque tutt'altro che rassegnato a vedersi passare davanti la vita « così com'è »: la condanna di quelle che gli sembrano indegne di essere chiamate « classi dirigenti » si salda alla denuncia del malcostume dei partiti politici, all'insofferenza nei confronti delle « influenze parlamentari », delle « influenze politiche, massoniche, democratiche e di camarilla »⁴. Pur non desi-

² A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. GERRATANA, I, Torino 1975, 680.

³ Lettera da Vizzini, 19 gennaio '90, in VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, Roma 1979, 237. In una lettera del 21 aprile dello stesso anno, anch'essa indirizzata al De Roberto, Verga si definisce « eremita » (VERGA, *Lettere sparse...*, 245).

⁴ Si vedano le lettere al Cameroni dell'8 e del 20 aprile del '90,

derando affatto di « posare a riformatore »⁵, Verga non può fare a meno di manifestare un inquieto impegno polemico, di guardare con animo mortificato e deluso a quella prima età crispina, inserendosi nella composita *deprecatio temporum* di quegli anni, nella quale Asor Rosa ravvisa un più articolato e consapevole « tentativo di analisi politica e sociale della situazione italiana »⁶.

Certamente lo scrittore siciliano, la cui evoluzione politica è per alcuni aspetti analoga a quella di Crispi, che dalle giovanili esperienze risorgimentali e mazziniane era approdato ad una prassi politica autoritaria, accentratrice e riformista, identifica lo statista di Ribera con la nuova borghesia nazionale; ne condivide, mantenendosi all'interno dello schieramento borghese, l'austero ed energico senso dello Stato, anche se denuncia lo scarto drammatico tra realtà politica e realtà sociale, dovuto ad un inquietante processo di alienazione del paese legale e delle sue classi dominanti dal paese reale; esprime un'insofferenza tipicamente crispina nei confronti delle « influenze parlamentari » e delle manovre disgregatrici dei partiti democratici; trepidante per le sorti della realtà unitaria, pretende soprattutto una politica interna che risolva la crisi economica, che argini la politica di speculazione adottata e favorita dalle banche, che componga e superi i conflitti di classe in nome dei superiori interessi della nazione.

Il giacobinismo del Verga, alieno da ogni compiacimento retorico, si esprime comunque all'interno di una

in VERGA, *Lettere sparse...*, 240, 244. Risale comunque al 1889 una lettera indirizzata a Maria Brusini, in cui Verga scrive di sé: « Ribelle a tutte le autorità, i dommi, le frasi fatte e le *idee ricevute*. Ma monarchico, rispettoso alla legge e agli altri, per rispetto di me » (lettera da Vizzini, 28 ottobre '89, in VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. RAJA, Roma 1971, 482).

⁵ Lettera a Salvatore Di Giacomo, da Vizzini, 3 agosto '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 249.

⁶ A. ASOR ROSA, *Storia d'Italia*, IV, 2, Torino 1975, 1000.

coscienza borghese, di una concezione crispina della cosa pubblica, per cui la stessa componente giacobina diviene funzionale ad una logica controrivoluzionaria. È proprio del '91 la lettera indirizzata a Napoleone Colajanni, che lo aveva invitato a scrivere per « L'Isola » di Palermo; cortese quanto fermo, il rifiuto verghiano è determinato dal colore politico del quotidiano diretto da Colajanni: « *L'Isola* sarà probabilmente un giornale di combattimento, di sinistra estrema oppure radicale, ed Ella saprà che ic, tenuto per rivoluzionario in arte, sono inesorabilmente codino in politica, e non credo in principio né vedo nel fatto, che la parte letteraria di un giornale possa essere assolutamente indipendente dal suo colore politico; e credo ad ogni modo indegni di Lei e di me gli equivoci, le mezze misure, gli accomodamenti parlamentari ».

L'intellettuale siciliano, che sin dai tempi della collaborazione alla « Nuova Europa » di Alberto Mario si è mantenuto ostile — sul piano letterario come su quello politico — ad ogni tentazione regionalistica, conferma inoltre la sua fede unitaria, anch'essa tipicamente crispina: « Le dirò che il titolo di *Isola*, a me isolanissimo e sicilianissimo, suona troppo regionale, troppo chiuso per questa gran patria italiana, nella quale è anche troppo che ci sia uno stretto di Messina »⁷.

Nel gennaio del '91 il governo Crispi era caduto sulla questione del disavanzo del bilancio. La depressione economica e il conseguente acuirsi delle tensioni sociali rappresentano ancora un arduo e irrisolto problema durante il tormentato biennio '91-'92, che registra il fiacco ministero del conservatore Di Rudinì e quello tempestoso dell'*homo novus* Giolitti: Di Rudinì cade anch'egli sulla questione del disavanzo del bilancio e delle spese mili-

⁷ Lettera del 19 novembre '91, in VERGA, *Lettere sparse...*, 270-271.

tari, mentre Giolitti è travolto dallo scandalo della Banca Romana, fatto esplodere da quello stesso Napoleone Colajanni sul cui « giornale di combattimento » Verga aveva rifiutato di scrivere e contro il quale si sarebbe lasciato andare, alle soglie del primo conflitto mondiale, a commenti tutt'altro che diplomatici e cortesi ⁸.

In quegli anni 'rivoluzionari', caratterizzati da manifestazioni e conflitti popolari, scioperi, attentati, disordini, repressioni, si costituisce il partito socialista di Turati e Bissolati, forte di un rigore ideologico e di un programma politico che determinano il superamento delle tensioni anarchiche ed operaiste; esplodono i fasci siciliani di Garibaldi Bosco e di De Felice Giuffrida, che costringono Crispi, tornato al potere alla fine del '93, ad invocare la « tregua di Dio » e a proclamare lo stato d'assedio in quell'isola che gli sembrava attentare, forte della sua miseria e della sua disperazione, all'unità nazionale. Da parte sua Verga, « isolanissimo e sicilianissimo », percorre sempre più frequentemente la strada del ritorno in Sicilia, per scoprirvi volti più duri e disorientati, per verificarvi l'inquietudine delle nuove e confuse generazioni, più socialmente consapevoli comunque e meno legate alla chiusa tradizione degli avi di quanto lo fosse stata la generazione di 'Ntoni di padron 'Ntoni.

All'interno del progetto del ciclo dei vinti, Verga si volge — in quegli anni irrequieti e sconcertanti — a indagare e rappresentare i fermenti e le contraddizioni di

⁸ « Grazie, Amica mia, di quell'esilerantissimo numero del *Guerin Meschino*, il solo giornale serio che rimanga ormai in questa babele dell'opinione pubblica, in cui anche un Colajanni ha la faccia fresca di predicar la "politica virile" e la guerra alle barbarie teutoniche alleandosi alla civiltà cosacca. Noi abbiamo combattuto contro le spese improduttive (militari), ha la tola di dire. Ma voi dovevate farle! » (lettera a Dina di Sordevolo, da Catania, 12 ottobre 1914, in VERGA, *Lettere d'amore...*, 417-418).

molteplici livelli sociali, ugualmente condizionati e adulterati da leggi altrettanto fatali quanto ambigue. Soprattutto le novelle di *Don Candeloro e C.*⁹ rivelano un chiaro disegno, uno schema di ricerca perseguito consapevolmente sin dal '91, anno in cui il Verga scriveva al De Roberto: « Don Candeloro è quasi terminato, e l'avrai presto »¹⁰.

È una scarna comunicazione, dalla quale però si apprende come già dal '91 Verga venisse rielaborando e progettando alcune novelle in funzione di una struttura programmata, di un ciclo minore quale appunto sarebbe stato quello affidato al volume del *Don Candeloro*: infatti l'accento contenuto nella lettera al De Roberto riguarda chiaramente non già la novella, apparsa un anno prima sul « Fanfulla della domenica » col titolo *Le marionette viventi*¹¹, bensì il volume che nel '91 il Verga credeva di aver « quasi terminato », e che invece, come era accaduto per *I ricordi del capitano D'Arce*, gli era « cresciuto fra mano »¹², impegnandolo sino a tutto il '93; ed è probabilmente in funzione del volume che sarà imposto a *Le marionette viventi* il nuovo titolo *Don Candeloro e C.*, quasi

⁹ VERGA, *Don Candeloro e C.*, Milano, Treves, 1894.

¹⁰ Lettera da Milano, 16 ottobre '91, in VERGA, *Lettere sparse...*, 270. Ma già un anno prima il Verga aveva scritto a Mariano Saluzzo: « Ho pure due volume [sic] nuovi dal Treves ed una commedia quasi terminata » (lettera da Milano, 25 ottobre '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 254). Se la notizia della commedia « quasi terminata » è troppo generica perché si possa decifrare, i « due volumi nuovi » sono certamente, come ritiene il Russo, *I ricordi del capitano D'Arce*, pubblicato dal Treves nel '91, e il *Don Candeloro*. Rimane, comunque, quella contenuta nella lettera al Saluzzo, solo una comunicazione relativa a un impegno editoriale (le laboriose e quasi drammatiche trattative economiche col Treves e altri editori per i due volumi di novelle sono narrate al Saluzzo in una precedente lettera del 25 agosto del 1889, in VERGA, *Lettere sparse...*, 277-230).

¹¹ VERGA, *Le marionette viventi*, in « Fanfulla della domenica », n. 14, 6 aprile 1890.

¹² Lettera al De Roberto, da Vizzini, 21 aprile '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 246.

lo scrittore volesse evitare il suggerimento, che dovette sembrargli troppo esplicito o fuorviante, della chiave di lettura.

L'impegno verghiano in questa direzione, più che dai riferimenti riscontrabili in altre lettere al De Roberto¹³, è testimoniato dalla cortese quanto ferma risposta a Gaetano Miranda, direttore del settimanale letterario « La tavola rotonda », in seguito alla richiesta di una collaborazione: « Caro Miranda, scusatemi tanto, ma mi è assolutamente impossibile distrarre adesso un solo attimo, neanche atomo, della mia attenzione. Non ho un minuto di tempo, e per giunta ho un volume da terminare e altre promesse vecchie da mantenere. Figuratevi! Vogliate scusarmi, torno a dirvi, e credetemi son dolente di non potervi accontentare »¹⁴.

La lettera è del dicembre del '92: il *Don Candeloro*, annunciato nel '91 al De Roberto come « quasi terminato », è ancora, a distanza di un anno, « un volume da ter-

¹³ « Io sono in convento fra monache e confessori. Fra breve avrò licenziato anche il volume Treves ch'è [sic] mi è cresciuto fra mano... » (lettera da Vizzini, 21 aprile '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 246): le monache e i confessori ai quali il Verga allude sono quelli de *La vocazione di Suor Agnese*, nella « Gazzetta Letteraria », 24 maggio 1890, e de *Il demonio nell'acqua santa*, in « Fanfulla della domenica », n. 26, 29 giugno 1890; « Io ho fatto una novella che mi farà prendere definitivamente sui co... da tutti i cavalieri, commendatori, divi dive e giornalisti. E ho votato il sacco » (lettera da Vizzini, 28 giugno '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 247): è *La serata della diva*, in « Fanfulla della domenica », n. 28, 13 luglio 1890; « ... intanto passo le giornate fra le mie marionette, e mi diverto — quando la va » (lettera da Vizzini, 14 settembre '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 252): lo scrittore aveva già pubblicato le due novelle che ruotano attorno all'opprante Don Candeloro e alle sue marionette (*Le marionette viventi*, in « Fanfulla della domenica », n. 14, 6 aprile 1890, e *Le angustie di Bracale*, in « Fanfulla della domenica », n. 18, 3 maggio 1890), per cui si può solo pensare a un generico riferimento al volume, o, più verosimilmente, alla rielaborazione delle due novelle, intrapresa in seguito all'accordo stipulato col Treves.

¹⁴ Lettera da Milano, 12 dicembre '92, in VERGA, *Lettere sparse...*, 286-287.

minare », e solo nel dicembre del '93 apparirà sul « Corriere della sera » il testo ultimo di *Fra le scene della vita*¹⁵, novella chiaramente omogenea alla sostanza del volume di cui costituisce la chiusa amara, presagio di quel silenzio artistico appena interrotto da qualche trasalimento e dal tentativo, esauritosi in poche pagine, di mantenere fede alle « promesse vecchie » della *Duchessa di Leyra*.

Il '94 quindi, oltre a segnare la fine del soggiorno milanese — da quell'anno i ritorni in Sicilia si fanno sempre più frequenti e prolungati — registra l'ultimo programma che il Verga abbia portato a compimento: una struttura narrativa, affidata a un ciclo di novelle che si svolge secondo un preciso piano d'indagine, trova per l'ultima volta nel *Don Candeloro* la sua realizzazione, per quanto problematica e talvolta forzata. Come *I ricordi del Capitano D'Arce*, il volume si rivela un cartone in funzione del più vasto dipinto, uno studio attraverso il quale il Verga si proponeva di indagare e penetrare le norme ambigue e contorte di quella logica sociale a cui gli sembrava dovesse sottostare il mondo eterogeneo della Duchessa di Leyra, del suo personaggio in cerca d'autore, e che veniva indebolendosi, col trascorrere degli anni, nella volontà di sopravvivere al *Mastro don Gesualdo*¹⁶.

Lo schema che presiede alla raccolta del '94 è però molto più rigoroso e meditato di quello che ha consentito di postulare, per *I ricordi del Capitano D'Arce*, il « romanzo di Ginevra »¹⁷: la sperimentazione azzardata nel volume

¹⁵ VERGA, *Fra le scene della vita*, nel « Corriere della sera », 29-30 dicembre 1893.

¹⁶ Sintomatica dei crucci e delle contrarietà che si accompagnano al progressivo esaurirsi della volontà creatrice, la lettera che nel luglio del '94 il Verga inviava a Domenico Gnoli, allora direttore della « Nuova Antologia », in VERGA, *Lettere sparse...*, 302.

¹⁷ Si veda P. SIPALA, *Il romanzo di Ginevra ne « I ricordi del Capitano D'Arce »*, in « Le ragioni critiche », 2 (1972), n. 6, 747-754. Sipala delinea l'ipotesi che il « romanzetto » di Isabella e di Cor-

Treves del '91 si risolve in una stanca rielaborazione, senza che la più scettica e tormentata coscienza dello scrittore riesca veramente a stravolgere le antiche coordinate dei misteri del cuore, o a trasformare i drammi intimi in commedie da salotto; anche se la tematica mondana è filtrata da una matura e malinconica ironia, la volontà di risolvere il contrappunto delle passioni nella dimensione ambigua e artificiale del salotto-teatro non è così decisa e consapevole come nel *Don Candeloro*, dove Verga rappresenta le commedie amare di ogni giorno e i loro tristi commedianti, che, costretti a recitare una parte, finiscono coll'annullarvisi totalmente.

Inoltre il punto di vista assunto ne *I ricordi del Capitano D'Arce* si confonde per molti versi e si sovrappone all'atteggiamento già ravvisabile nei romanzi giovanili, dove l'analogia tra la meccanica delle passioni e quella del teatro era stata intuita e sviluppata, da *Eva* a *Eros*¹⁸. Da qui il tenue ed incerto respiro della vicenda di Ginevra e dei suoi corteggiatori, protagonisti esangui di una com-

rado la Gurna, inserito nella prima redazione del *Mastro don Gesualdo* e quindi scarnificato e ricondotto alle sue connotazioni essenzialmente in ossequio alla logica dominante del romanzo, « sia stato in realtà ripreso e continuato, in linea parallela e sincrona, nel romanzo di Ginevra »; sicché la struttura che unifica le sette novelle-capitoli riprende e sviluppa il romanzetto di Isabella, soppresso nella definitiva stesura del *Mastro don Gesualdo*, e « anticipa, prefigurandolo, il romanzo, rimasto incompiuto, della Duchessa di Leyra ».

¹⁸ La diva, che si manifesta ad Enrico Lanti nello splendore mitico quanto artificialmente elettrico del palcoscenico, sorpresa dietro le quinte nell'intervallo tra una scena e l'altra, è la farfalla tornata bruco, immemore della finzione che la condiziona sul palcoscenico come nei quotidiani rapporti con i corteggiatori e gli ammiratori: « Era la silfide dietro la scena, nel suo momento di prosa, in cui non ha bisogno di essere bella, e non si cura di esserlo... La farfalla tornava bruco, ed io ne risentivo un dispetto e un'arezza indicibile » (VERGA, *Eva*, nell'antologia delle *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli 1958, 20-21). Ma è soprattutto in *Eros* che la trama dei sospetti, delle gelosie, dei capricci, delle seduzioni effimere e delle convenzioni sociali era stata tessuta secondo uno schema a cui ben poco aggiungono *I ricordi del Capitano D'Arce*.

media asettica che si risolve in se stessa e sembra rappresentarsi fuori della storia, in un'atmosfera artificiale e vagamente *liberty*. Modulato su un registro che esclude ogni possibilità di contrasto, il racconto, lungi dal porsi come prefigurazione intenzionale del romanzo non scritto, si trascina stancamente e si ripete nel disegno della fisionomia dei personaggi, per i quali non c'è vita al di fuori di quella monade sociale che è tutto il loro mondo. Intorno a Ginevra, mosaico psicologico a cui ogni eroina dei romanzi giovanili ha prestato qualcosa, ruotano scialbe e insignificanti figure, che agitano un dialogo privo di necessità e si sfaldano nel reiterarsi dei gesti e delle passioni. Il Capitano D'Arce, Alvisè Casalengo, Riccardo Aldini, sono soltanto dei nomi, generici termini di riferimento di una cronaca che ricollega esperienze convenzionali e riduttive, episodi di infedeltà e manifestazioni di gelosia, duelli, partenze, corteggiamenti e scene di commiato, e in questo elenco si esaurisce il repertorio decisamente *kitsch* di cui si avvale la memoria di un marinaio che racconta centellinando il suo cognac, atteggiandosi a uomo che ha navigato per tutti i mari e non può più meravigliarsi di nulla.

Ben più consistenti si articolano invece, nel *Don Candeloro*, gli esiti di un'analoga sperimentazione: imponendo alle diverse classi ed ambienti sociali le leggi, i meccanismi e la morale del teatro e dei commedianti, Verga estenua, in una più mossa e composita prospettiva, le ragioni della sconfitta di quei tipi che dal *Mastro don Gesualdo* gli provenivano ormai sempre più curiosamente disegnati, condizionati dalla « sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione », coinvolti infine nell'artificio del copione e del gesto.

Le tensioni che attraversano il volume non furono inattaviste dal suo primo recensore, Ugo Ojetti, che scriveva nel febbraio del '94: « In Italia Verga è stato uno degli

alferi del naturalismo. E adesso, quando tanti nuovi germi dal suolo fertile occhieggiano e lo stesso romanzo psicologico sembra troppo unilaterale e si sogna un romanzo che studi l'*inside* e l'*outside* con eguale attenzione, e in cui appaia pure qualche scopo ultimo vivificante, egli riunisce in volume alcune delle sue novelle più scolastiche, sotto il titolo di *Don Candeloro e C.* È forse una sfida audace, una coraggiosa costanza di principi estetici? No, ché le novelle sono — in gran parte — roba vecchia, adesso riunita. È forse la *essentia quinta* dell'opera del Verga, adesso raccolta, perché l'ultimo verbo del naturalismo puro in Italia sia un valido verbo? No, ché per l'autore de *I Malavoglia* queste sono assai povere novelle »¹⁹.

Il tono del discorso è spregiudicato e lievemente aggressivo. Nonostante la liquidazione delle novelle del *Don Candeloro* rimanga sostanzialmente immotivata e superficiale, Ogetti — che avrebbe avuto giuoco facile nelle successive polemiche col Capuana ridottosi a difensore estremo del metodo verista²⁰ — è lucidamente consapevole che la crisi in atto del naturalismo rappresenti un filtro inevitabile, una pietra di paragone letterario all'interno di un quadro culturale composito e conflittuale. Ma il giovane intellettuale, giudice severo delle « povere novelle » verghiane, rinuncia *a priori* a recuperare alla sua tesi di fondo la 'negatività' del volume verghiano, rifiutandosi quasi di verificarne la metafora dominante, di indagarne la struttura e gli umori polemici, di riconoscere il rigore di un'analisi che finisce col coagularsi in inclemente e dolorosa palinodia.

¹⁹ U. OJETTI, *Romanzi e novelle*, in «La Nuova Rassegna», 18 febbraio 1894, 215.

²⁰ Si veda L. CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo, ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. LUTI, Milano 1973.

Qualche mese dopo l'Ogetti si incontrava col Verga al *Cova* di Milano, e ne otteneva, presente il De Roberto, l'intervista che è tra i colloqui più interessanti che scandiscono il « pellegrinaggio » intrapreso dal giovane giornalista in *Alla ricerca dei letterati*²¹. Non a caso la domanda più importante, formulata nel corso dell'intervista, ricalca la premessa della recensione, non solo nella sostanza, ma anche per la coincidenza dei termini usati. Con giovanile sicurezza l'Ogetti aveva affermato nella recensione del '94: « Che il naturalismo puramente fisiologico *Zola pontifice*, che il *Médanisme* sia morto così malamente che sulla sua tomba persino i suoi parenti più prossimi han gridato l'anatema, è ormai storia certa »²².

La certezza del tramonto del naturalismo fisiologico è riaffermata in sede di intervista: « Ella è considerata in Italia il più valido campione del naturalismo puro, del naturalismo fisiologico. In Francia, per confessione degli stessi suoi fedeli, esso è caduto. Ella che ne pensa? »²³.

Al giornalista che svolge il ruolo di « mediatore tra le nuove tendenze e l'opinione pubblica »²⁴, al critico militante che avrebbe concluso la sua ricerca indicando in D'Annunzio il tempio della propria fede, Verga risponde in termini rigorosi ed essenziali: naturalismo, psicologismo, sono soltanto parole, l'importante è che l'opera d'arte nasca. Il naturalismo è solo un metodo, un modo di esprimere il pensiero, di *esternarlo*, di far sì che giunga « a un atto, a una parola esterna »; quindi ai fini del romanzo integro, del romanzo ideale, l'indagine dello psicologo, per

²¹ OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano 1895 (II ed., a cura di P. PANCRAZI, Firenze 1946).

²² OJETTI, *Romanzi e novelle...*, 215.

²³ OJETTI, *Alla scoperta...*, Firenze 1946, 117.

²⁴ G. PIOVENE, *Critici e saggisti*, in AA.VV., *L'Otto-Novecento*, Firenze 1957, 330.

quanto accurata e profonda, « è solo preliminare e non entra nell'opera finale »²⁵.

L'esigenza, all'interno del metodo naturalista, di una preliminare indagine psicologica che fatalmente si trasformi in verifica dei meccanismi dei diversi comportamenti sociali, è ribadita in rapporto a quegli stessi criteri che il Verga era venuto maturando col *Don Candeloro*; ma già egli aveva compreso, attraverso la tormentata vicenda del *Mastro don Gesualdo*, come gli estremi del grafico sociale — nonostante il suo « moto ascendente » — tendessero a confondersi, a confluire in un'ibrida dimensione borghese, dominata dalle leggi dolorose quanto spietate della menzogna, e che aveva appunto trovato il suo paradigma nel matrimonio tra un muratore e una Trao.

In quest'ottica si intende anche il senso più vero di quelle note polemiche a cui lo scrittore indulge nei confronti dei neomistici — definiti dalla Serao *I cavalieri dello spirito*²⁶ — mettendone in dubbio la sincerità degli intendimenti e giudicando il misticismo « un nuovo genere di sport, la corsa all'al di là »²⁷.

Il rapporto tra la recensione e l'intervista è verificabile anche su ciò che attiene il problema linguistico, e non è casuale la digressione che il Verga si permette durante il colloquio con l'Ojetti: « Certamente la lingua italiana è uno stromento perfettissimo, ed è la lingua parlata da una persona colta. Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vo-

²⁵ OJETTI, *Alla scoperta...*, 118-119. Pur definendo i limiti del metodo psicologico, considerato valido solo in quanto necessaria premessa a quello dei naturalisti, Verga afferma che « i due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi ».

²⁶ OJETTI, *Alla scoperta...*, 278.

²⁷ OJETTI, *Alla scoperta...*, 122.

cabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere. E da questo deriva la mia teoria dello stile. Lo stile non esiste fuor della idea. Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile. Alcune forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee, sono mortali allo stile. In queste parole mie ella troverà una difesa troppo personale, ma... »²⁸.

Il Verga che a questo punto avrebbe lasciato a mezzo la frase, chiudendosi nelle spalle, quasi si fosse sorpreso a parlare suo malgrado di sé e della sua opera, più che svolgere una difesa personale sembra quasi controbattere a quanto l'Ojetti aveva affermato nella recensione al *Don Candeloro*: « I soliti difetti del realismo verghiano, specialmente il periodare rotto, affannoso, saltellante... come un uomo che parli correndo, senza avere il più lontano intendimento di presentare le sue frasi rotte e sconnesse e ansimanti in un libro al pubblico »²⁹.

Era una condanna presuntuosa, espressa in nome di un generico ideale linguistico, conforme ad astratti canoni retorici³⁰, inesperto dei quali Verga non sarebbe comunque arrivato — continua l'Ojetti — « alla naturalezza della dicitura »: giudizio che nel corso dell'intervista sembra indirettamente rievocato dallo scrittore in quella discreta allusione alla difesa troppo personale, e puntualmente con-

²⁸ OJETTI, *Alla scoperta...*, 116-117.

²⁹ OJETTI, *Romanzi e novelle...*, 215.

³⁰ « ...la lingua italiana esiste, ed è bella, sonora, facile, armoniosa: il *periodo* deve avere un principio e una fine, deve (per seguire l'etimologia greca) esser fatto a immagine di un circolo o di una via in giro che ritorni in sé medesima e si chiuda e si completi. Qui certo, a bella posta, per un vano *idolum theatri*, il Verga si ride di ogni regola retorica, di ogni musicalità, di ogni arte » (OJETTI, *Romanzi e novelle...*, 215).

futato nella denunziata falsità del predicato studio del vocabolario e delle forme periodali cristallizzate, considerati mortali allo stile.

Svoltasi a distanza di pochi mesi dalla pubblicazione del *Don Candeloro*, la larvata polemica intercorsa tra l'Ojetti e il Verga conferma l'impegno dello scrittore, anche se trasferito su un terreno problematico e sperimentale, all'interno del dissenso che nella programmata offensiva dei *Cavalieri dello spirito* trovava una testimonianza tra le più vistose; ne chiarisce inoltre, attraverso la fermezza dell'argomentare, la volontà di recuperare la materia delle precedenti esperienze e di coinvolgerla nella maturazione della sua ideologia e della crisi destinata a risolversi nel silenzio e nella rinunzia.

Di questo momento crepuscolare, che si dilata nel ritorno ad una tematica mai considerata del tutto scontata per precisarsi in una più disincantata e diffidente ricognizione delle strutture sociali e dell'etica che le sottende, le novelle del *Don Candeloro* rappresentano l'ultima configurazione organica, il ciclo — a suo modo ambizioso — che relega la vita tutta entro i limiti di un palcoscenico. Esaurendosi in un amaro giuoco delle parti, in un'inquieta ironia che anticipa taluni umori pirandelliani, la rappresentazione verghiana approda, nel *Don Candeloro*, ad una deformata mitologia e si contrae in movenze di crucciata diffidenza, generando un particolare umorismo³¹: anche se nel discorso catanese del 1920 Pirandello esclude che Verga possa definirsi, « nel senso più vero della parola », un umorista³², l'incontro tra i due scrittori siciliani si attua

³¹ Di umorismo « continuo, insistente, spesso profondo » parla l'Ojetti nella recensione, anche se gli sembra scaturire da un contrasto « troppo netto, insistente, crudo, e l'umorismo nato così stanca e dispiace » (OJETTI, *Romanzi e novelle...*, 215).

³² « Il mondo non è per se stesso in nessuna realtà, se non gliela diamo noi; e dunque, poiché gliel'abbiamo data noi, è naturale che ci

storicamente valido, al di là di ogni generica e facile considerazione, proprio su questo terreno. Quando il Verga comincia a diffidare della realtà del mondo da lui stesso posto, e gli schemi del teatro si trasformano in ambigue leggi di vita, e la marionetta vivente si fa paradigma del dissolvimento dell'originaria eticità, operato mediante un puntuale processo di sliricamento, la crisi della coscienza naturalistica è ormai in atto, e costituisce la premessa storica all'itinerario di Pirandello.

Già nel '95 infatti, riferendosi alla « bizzarra, interessante raccolta di colloqui, con moderni letterati italiani, testé mandata a stampa dall'amico Ugo Ojetti »³³, Pirandello rimproverava alla tradizione letteraria italiana di aver impedito il libero sviluppo della lingua, e riteneva che la sovrabbondanza del vocabolario, il trionfo degli « anacronismi filologici », l'infelicità degli idiotismi, avessero determinato l'incertezza degli stili: « Mancando così la sicurezza della lingua, che debba mancar pure la tecnicità della parola e che debba prodursi l'elasticità del senso della parola stessa, viene di conseguenza. Quest'altro difetto genera anche, in gran parte, la preoccupazione della forma, soffoca in noi quell'afflato creatore, quell'empito interno che dà anima, vita e moto alle parole; non ci fa

spieghiamo che non possa essere diverso. Bisognerebbe diffidar di noi stessi, della realtà del mondo posta da noi. Per fortuna il Verga non ne diffida se si spiega che il mondo non può esser diverso da quello che è. E dunque il Verga non è, né può essere, nel senso vero e proprio della parola, un umorista » (L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, Discorso tenuto il 2 settembre 1920 nel Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania, in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo VECCHIO-MUSTI, Milano 1960, 409-426. Per il secondo discorso verghiano, sostanzialmente identico al primo, e tenuto il 3 dicembre 1931 alla Reale Accademia d'Italia, *Saggi...*, 391-406).

³³ PIRANDELLO, *Come si parla in Italia?*, « La critica », 12 agosto 1895; ora in *Saggi...*, 861.

vivere, insomma, se m'è lecito d'esprimermi così, l'opera nostra; ma ce la fa con pena elaborare »³⁴.

Non sarà superfluo precisare che in quest'articolo del '95 Pirandello utilizzava in parte — compreso il passo citato — il testo di un precedente articolo del '90, *Prosa moderna*, scritto « dopo la lettura del *Mastro don Gesualdo* del Verga »³⁵.

Trasferendo l'impegno polemico dal versante linguistico a quello più propriamente letterario, Pirandello verificava nel '96 la reazione al naturalismo, quella condotta — all'interno del neo-idealismo — dai nuovi sacerdoti dell'arte, dai retori ritornati, scesi in campo contro i « moderni barbari »: « Debbono i poeti di questo nuovo sistema mostrar d'aver certe doglie oscure e segrete, certe ebbrezze come di vini immateriali bevuti in coppe invisibili, e certe insonnie e certe ansie e certe aspirazioni e certi languori malinconici o languide malinconie, che solamente gl'iniziati possono intendere. Proprio come tutti gli eroi dei romanzi dello stesso nuovo sistema (eroi i quali si riducono poi a un tipo unico, sempre lo stesso, ribattezzato solo con un altro nome, ma alla stessa fonte con la stess'acqua e dallo stesso prete), debbono mostrar d'aver il cocomero in corpo d'un simbolo qualsiasi, anzi d'un qualche simbolo, come dicono loro »³⁶.

Decifrata l'antitesi tra naturalisti e simbolisti, tra i moderni barbari e i retori ritornati, come ultimo travestimento del romanticismo e del classicismo³⁷, Pirandello ir-

³⁴ PIRANDELLO, *Come si parla...*, in *Saggi...*, 964.

³⁵ PIRANDELLO, *Prosa moderna - Dopo la lettura del « Mastro don Gesualdo » del Verga*, in « Vita Nuova », 5 ottobre 1890; in *Saggi...*, 852-855.

³⁶ PIRANDELLO, *Il neo-idealismo*, in « La domenica Italiana », anno I, n. 4, 27 dicembre 1896; in *Saggi...*, 894.

³⁷ « Poiché questi si chiaman *veristi* e *naturalisti*, essi si son chiamati *simbolisti* e *neo-idealisti*. Se non ci si fosse cacciata in mezzo la benedetta reazione al materialismo, se la questione si fosse circoscritta

rideva con spietata ironia alla menzogna dei nuovi sacerdoti dell'arte e della bellezza pura: anche se giudicava la lingua usata dai veristi un dialetto arrotondato, non voleva discuterne la sincerità del programma o il rigore del metodo, consapevole com'era — d'altra parte — che solo muovendo dalla crisi in atto del naturalismo egli avrebbe potuto più agevolmente sottrarsi ai rischi di una torbida avventura neo-idealistica. La sua partecipazione al dibattito letterario di quel momento, passata allora quasi inosservata, è quindi da recuperare non solo come il primo configurarsi di un personalissimo antidannunzianesimo, ma soprattutto come presagio della più matura e articolata ricognizione del naturalismo, attuata nel 1908 col saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*³⁸, e quindi del ritorno a Verga, proclamato nelle commemorazioni del '20 e del '31.

In quei discorsi, dove riconosceva come stanchi e sazi della « troppa letteratura » dannunziana si tornasse umiliati all'arte del Verga e dei suoi pezzi di vita, Pirandello rievocava le polemiche di quegli anni — così appassionate da indurre lo stesso Verga a rompere il suo austero silenzio e a parlare di metodi e distinzioni teoriche — e dava ai suoi ricordi il significato di una « testimonianza »: « Potrà forse interessare la testimonianza diretta d'uno come me, che da giovane si trovò presente a quelle appassionate discussioni e che anzi in un certo senso vi prese parte manifestando opinioni in contrasto »³⁹.

soltanto nel campo della letteratura, avrebbero potuto chiamarsi *classici* senz'altro, come *romantici* potrebbero in fondo chiamarsi quelli, o *barbari*, come appunto li chiamava Vincenzo Monti, difendendo quelle stesse deità mitologiche, a cui testè il D'Annunzio ha proprio voluto dedicare, in tre offerte votive, il *Canto Novo* » (PIRANDELLO, *Il neo-idealismo...*, in *Saggi...*, 894).

³⁸ PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Arte e Scienza*, Roma 1908; in *Saggi...*, 183-206.

³⁹ PIRANDELLO, *Giovanni Verga*, Discorso di Catania, in *Saggi...*, 410.

La partecipazione di Pirandello a quelle discussioni, individuata nei suoi precisi agganci coll'Ojetti di *Alla scoperta dei letterati*, col Verga del *Mastro don Gesualdo* e con il più generale configurarsi della crisi del metodo naturalista, definisce quindi ulteriormente l'inquieto clima letterario entro cui si consuma l'ultima stagione verghiana, rappresentata dalla breve quanto stanca parentesi mondana de *I ricordi del Capitano D'Arce*, e soprattutto dal ciclo organico del *Don Candeloro*.

Nel volume del '91, infatti, il motivo galante e mondano si stempera in una sbiadita rievocazione, in un esile ritmo di memorie e dialoghi appena vivificati da un'ironia che pure non supera gli schemi consueti della battuta o del finale epigrammatico; inoltre l'inserimento meccanico di alcune novelle del 1884 — quasi un'appendice che rimane estranea allo schema unificatore del romanzetto di Ginevra Silverio — è ulteriormente sintomatico della gracilità strutturale della raccolta, e si rivela un espediente, più o meno consapevole, per rimpolpare un volume tenue e monotono.

Ma recuperato come dato sociale, omogeneo ad una tematica ben più mobile ed articolata, quale appunto quella affidata a Don Candeloro e ai suoi squallidi compagni, il contrappunto galante e borghese delle passioni è ritessuto in funzione di quella desolata logica della menzogna, che condiziona l'ultimo tentativo che Verga abbia portato a compimento per rivisitare le coordinate del proprio mondo intenzionale.

Le dodici novelle che scandiscono i tempi di questa *recherche* paesana e provinciale, rivelatrice degli esiti amari a cui approda la disponibilità verghiana nei confronti della dimensione teatrale, si affidano a personaggi desolati che hanno ormai ridotto il proprio spessore morale alla sola apparenza, e che nella finzione trovano un amaro ri-

scatto sociale. La raccolta si impone per la sua rigorosa e compatta struttura, che ruota attorno allo spazio teatrale: entità barocca e proteiforme, dominata da leggi che stabiliscono oscuri ed aggrovigliati rapporti tra realtà e finzione, il teatro è assunto da Verga a suggestiva e pregnante metafora, che lievita nel *corpus* del *Don Candeloro* nutrendosi di tensioni e umori diversi. La prima parte del volume si risolve in un itinerario ascendente che attraversa il mondo del teatro, muovendo dal gradino più umile — rappresentato dal puparo errante che si trascina appresso le sue marionette — per concludersi con *Il tramonto di Venere*, la cui protagonista è chiamata a vivere nella realtà un dramma che la vede ridotta a inseguire le scritture più umilianti. Se già le novelle introduttive offrono una prima chiave di lettura ⁴⁰, la novella che esaurisce il primo momento dell'itinerario verghiano si afferma paradigmatica di una dolente consapevolezza, definendo il grottesco rapporto speculare che lega la realtà rappresentata alla realtà vissuta ⁴¹: portata a compimento infatti, con *Il tramonto di Venere*, la ricognizione dell'edificio teatrale — dal più

⁴⁰ Le novelle che hanno in Don Candeloro il loro protagonista costituiscono due tempi che si saldano abbastanza agevolmente nella trama e nella presenza unificatrice di un personaggio vigoroso e complesso, costruito nel suo discendere di degradazione in degradazione. Anche se Don Candeloro cerca di salvaguardare ad ogni costo l'intuizione che gli ha permesso di saldare eroicamente la vita all'arte, è fatale che essa, insidiata da ogni parte, si disgreghi sino a perdere l'originaria ed elementare purezza, a farsi calcolo economico ed infine equivoca e sbigottita confusione, che si nutre di tante ipocrisie sociali e di reiterati quanto sterili furori: la rappresentazione più vera e penosa, alimentata da sotterfugi e compromessi meschini, è quella di ogni giorno, tale da riproporre, sfrondata di ogni residuo di magnanimità, i termini di un destino analogo a quello di Don Candeloro.

⁴¹ La commedia che si sovrappone a questa realtà è rappresentata a due livelli complementari, per cui al ruolo patetico della diva al tramonto, incapace anche dinanzi alla morte di liberarsi delle memorie, delle illusioni e degli abiti teatrali che ne hanno adulterato la natura, si affianca l'altro, cinico e spietato, dell'amante che offre agli amici la maschera della compassione e delle lacrime.

umile livello degli *opranti* e delle marionette a quello splendido ed esaltante delle *dive* dell'opera — Verga può ormai individuare nel tessuto stesso e nelle connessioni del *corpus* sociale le costanti 'comiche' in rapporto alle quali ha luogo, in misura sempre più vistosa, il processo di sofisticazione dei diversi parametri morali.

La seconda parte del *Don Candeloro* vede infatti lo scrittore impegnato, tra mortificate palinodie ed ironiche controstorie, in una sorta di viaggio *à rebours*: dal teatro come vita alla vita come teatro, dall'esplorazione condotta all'interno di un'istituzione storica al recupero e alla fruizione di quella stessa istituzione sul piano metaforico. Le ultime pagine del volume sono infatti chiaramente rivelatrici di questa morbida e sofferta metafora: *Fra le scene della vita* costituisce l'epilogo che esaurisce il potenziale metaforico del prologo affidato a don Candeloro e alle sue marionette.

La struttura 'teatrale' del volume è inoltre confermata dai tempi di revisione delle dodici novelle, estremamente emblematici dell'impegno programmatico di Verga in tale direzione, durato sino al dicembre del '93⁴².

Negli anni immediatamente successivi, le tensioni veicolate dal *Don Candeloro*, che avrebbero dovuto purificarsi e comporsi nell'affresco ambizioso della *Duchessa di Leyra*, si inaspriscono sino ad isterilirsi e rappersersi in

⁴² Un preciso e completo quadro bibliografico dei tempi di composizione delle novelle del *Don Candeloro* costituisce la premessa indispensabile non tanto ad una verifica cronologica del progetto unitario del Verga, quanto a un'indagine che si voglia condurre all'interno del *corpus* delle varianti che differenziano il testo del '93 dalle precedenti redazioni, apparse in riviste e giornali dal 1889 al 1893. Si veda, contenuta entro i limiti di un primo approccio, l'*Appendice* al presente volume. Scrupolosamente documentate sul piano bibliografico si offrono le note al testo della raccolta in VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. RICCARDI, Milano 1979, 1054-1059, a integrazione delle tradizionali bibliografie del Russo, del Cappellani, del Raya, nonché a rettifica di alcuni dati forniti da G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona 1970, 127.

un rifiuto definitivo ed amaro, in un isolamento raramente illuminato da corrucciati sfoghi epistolari, caratterizzati da un'ambiguità politica tipicamente verghiana: il recupero e l'ostentazione polemica delle 'etichette' negative e degli epiteti attribuiti allo scrittore da quanti pretendevano di definirne il colore politico e l'impegno sociale, si accentueranno, alle soglie della grigia età rudiniana, come è dimostrato dalle lettere a Giuseppe ed Emilio Treves⁴³; la volontà di indagare i lineamenti nuovi della maschera e della finzione sociale si spegnerà nell'affermazione solenne, ma anch'essa ambigua e contratta, della premessa a *Dal tuo al mio*.

⁴³ « Per fuggire l'umor nero e quasi per fuggirmi, mi son messo a scrivere *La Duchessa di Leyra* ed è proprio vero il detto: *Ars consolatrix* »; « Qui fa un tempo sciocco, proprio rudiniano. Hai visto che bella trovata la nomina di un Vicerè per la Sicilia e il primo esperimento dell'Italia in pillole, che fu l'alzata d'ingegno di quell'altro talentone di Minghetti bocca d'oro ma testa di... » (lettera a Giuseppe Treves, Catania, [primavera] 1896, in VERGA, *Lettere sparse...*, 432); « [...] Par di essere tornati ai bei tempi del marzo '96. E sì che non c'è più l'odiato Crispi e in vece regna e governa la Sinistra cavallottiana con Zanardelli, Gran Lama, e Rudinì, incosciente, e Visconti, ombra » (lettera a Giuseppe Treves, Catania, 9 maggio 1896, in VERGA, *Lettere sparse...*, 314); « Vuoi sapere anche se sono ancora Crispino o Africanista dopo il Libro verde (e dopo il maggiore Salsa, mandato nel campo abissino quasi a chieder pace, l'hai dimenticato?). No, caro Emilio, sono borbonico, clericale e repubblicano, tutto fuori che monarchico costituzionale » (lettera a Emilio Treves, 15 maggio 1896, in VERGA, *Lettere sparse...*, 315); « Non leggo più giornali e non oso guardare in faccia nemmeno un soldato, se l'incontro, tanto mi sento umiliato di appartenere a un Paese che per una battaglia perduta a quindici giorni dai suoi confini, cala le brache e si butta ginocchioni. Evviva i Colombo e i Rudinì! » (lettera a Giuseppe Treves, Catania, 12 agosto 1896, in VERGA, *Lettere sparse...*, 319).

LA METAFORA DELLE MARIONETTE

Con la novella *Quelli del colera*, del 1887¹, il Verga rivolgeva per la prima volta la sua attenzione ai commedianti nomadi che si trascinano appresso di paese in paese una misera *Compagnia*, spesso costituita dal loro stesso nucleo familiare: un villaggio, in preda al panico e alla superstizione per il colera che imperversava in tutto il contado mietendo ricchi e poveri, guarda dapprima con curiosità e poi con sospetto all'accamparsi, nel Prato della Fiera, di una specie di « casa di legno, su quattro ruote, con certe figuracce brutte dipinte sopra »². Si tratta appunto di un carrozzone di burattinai, poveri diavoli che lo scrittore descrive risolvendo l'elemento folklorico nei toni di una contenuta tristezza:

Il vecchio aveva sciorinato all'uscio un gran cartellone dipinto. La moglie, con un tamburo al collo, chiamava gente; i ragazzi, camuffati da pagliacci, facevano mille buffonerie, e la giovinetta, colle gambe magre nelle maglie color di carne fresca, un fiore di carta nei capelli, il gonnellino più gonfio di una bolla di sapone, le braccia e le spalle nere fuori del corpetto di seta stinta, soffiava nella tromba, col poco fiato del suo petto scarno³.

¹ VERGA, *Quelli del colera*, in *Vagabondaggio*, Firenze 1887. La seconda parte della novella, in cui è narrata la strage di una famiglia di zingari, aveva avuto una sua precedente stesura, tra cronaca e bozzetto, pubblicata col titolo *Untori* nel fascicolo unico *Auxilium*, edito nell'ottobre del 1884 da Ricordi, a favore degli Italiani danneggiati dal colera. Per il testo di *Untori*, G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane...*, 285-287; VERGA, *Tutte le novelle...*, 991.

² VERGA, *Quelli del colera*, in *Tutte le novelle...*, 592.

³ VERGA, *Quelli del colera*, in *Tutte le novelle...*, 594.

Ma basta il verificarsi di un caso di colera nel villaggio perché quella stessa gente che aveva fatto ressa attorno alla baracca per udire i lazzi di Pulcinella e di Colombina, si scateni inferocita e compatta come una fiumana:

In un attimo la baracca fu tutta sottosopra: i burattini, gli scenari, i cenci, la poca paglia fradicia dei sacconi. Poi, dopo che non ebbero più dove frugare, fecero un mucchio d'ogni cosa, e vi appiccarono il fuoco⁴.

Le disavventure di questa *Compagnia* — anticipazione e presagio, anche se solo a livello tematico, della famiglia di don Candeloro — ci riporta però ad un'epoca precedente a quella dei teatri stabili degli *opranti*⁵, che disapprovavano il nomadismo dei loro colleghi minori, giustificandolo solo come una fase di apprendistato o interpretandolo come sintomo di decadenza⁶. Non ci troviamo ancora

⁴ VERGA, *Quelli del colera*, in *Tutte le novelle...*, 597.

⁵ Che l'epoca in cui Verga colloca questo episodio sia quella del colera del '37, si deduce da un dato interno alla novella: «Ancora, dopo cinquant'anni, Scaricalasino, il quale è diventato un uomo di giudizio, dice, a chi vuol dargli retta, che il colera ci doveva essere, nel baraccone», 598. Interessante, d'altra parte, l'adesione verghiana ad una tradizione popolare che nei suoi canti ha fuso cronaca e leggenda. Un confronto tra la novella e un canto popolare, *Lu culera di lu 1837*, trascritto da S. SALOMONE-MARINO, *Leggende popolari siciliane in poesia*, Palermo 1880, 303-314, si rivela abbastanza significativo per i numerosi riscontri: l'immagine del morbo che miete ricchi e poveri colla falce senza risparmiare neanche i preti; i sintomi e le minacce di ribellione di quanti preferivano morire di una schioppettata piuttosto che di colera; l'intensificarsi, sino alla superstizione e al fanatismo, delle suppliche alle Madonne e ai santi patroni locali come delle pubbliche manifestazioni di pentimento e di contrizione; la credenza che molti avvelenatori girassero travestiti per l'isola, sono tutti elementi sui quali il Verga ha costruito la sua novella, e che è possibile verificare puntualmente nello svolgimento del canto popolare.

⁶ G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, in «Romania», 13 (1884), 340-341: «Tre o quattro opranti passano da paese a paese fermanovisi quanto giova a' loro interessi; quando uno, quando un altro di essi o un sol dei nove di Palermo si reca a Cagliari e in Tunisi fermanovisi una buona metà dell'anno; il che non è cosa lodevole agli occhi degli opranti palermitani; e dice il proverbio:

di fronte a dei veri burattinai che perpetuino e gestiscano, a livello popolare, le antiche tradizioni cavalleresche, ma a dei poveri comici che rappresentano le commedie dei *pupiddi*⁷.

Verga abbozza per ora dei personaggi senza dimora

Si lu monacu non è tintu (cattivo)/ Nun nesci di lu cummentu ». Più recentemente E. LI GOTTI, *Il teatro dei pupi*, Firenze 1957, 65: « In origine i marionettisti sono girovaghi, dal tempo del Pontano, sino a quelli del cervantino *maese Pedro*, e la loro attività è in relazione allo sfruttamento del pubblico delle fiere e dei mercati; ma nell'epoca dei teatri stabili (e l'opra è sostanzialmente un teatro stabile) il girovagare è considerato o un necessario *apprentissage* o una umiliante degradazione ».

⁷ Il Pitrè fa già riferimento, nel testo del 1884, alle voci *pupiddu* e *jocu di li pupiddi*, che sarebbero state registrate nel settecentesco dizionario siciliano-italiano del Del Bono in modo approssimativo e banale; nella seconda redazione, ulteriormente aggiornata ed arricchita di appendici. in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, I, Palermo 1889, 121-342, preciserà la natura delle rappresentazioni dei *pupiddi*: « *Tutù* o *Jocu di lu tutù* è un teatrino portatile, che s'improvvisa sulle pubbliche piazze e sulle vie con quattro assi verticali ed altre assi trasversali... ed accoglie dentro un burattinaio, che è ad un tempo impresario, autore drammatico, artista suggeritore ed anche portatore di tutti gli arnesi (l'ossatura, la tela, il sacco de' burattini) del mestiere »; « I personaggi di questo teatrino sono, tra gli altri, *Pulcinella*, protagonista, *Colombina* »; « Altro ingrediente un po' piccante sono i lazzi e le facezie messe, per lo più, in bocca a *Pulcinella* »; « Il popolino ci si diverte molto, e quanti passano per una via o per una piazza e vedono il *Tutù*, si fermano a guardare e a ridere, intanto che un compagno burattinaio o il burattinaio stesso in persona con un piattello in mano va *torno torno cogliendo il soldarello* », 334-338. Tutti elementi, questi, già riscontrabili nella novella verghiana, che precede di qualche anno la pubblicazione in volume de *Le tradizioni cavalleresche...*: « Il vecchio aveva sciorinato all'uscio un gran cartellone dipinto »; « Era una novità per il paese, e i giovinastri correvano a vedere »; « Un ragazzo che camminava sulle mani, portando in giro, stretto fra i denti, il piattello per raccogliere la *buona grazia* »; « Rientravano tutti a rappresentare la commedia dei burattini, la donna col tamburone al collo, gridando sempre dalla piattaforma: — Avanti, signori! Avanti, che comincia! »; « Si scambiavano i frizzi salati e le parolacce come dentro avevano fatto *Pulcinella* e *Colombina* »; « In un attimo la baracca fu tutta sottosopra: i burattini, gli scenari, i cenci, la poca paglia fradicia dei sacconi », (VERGA, *Quelli del colera*, in *Tutte le novelle...*, 594-597). Il confronto è rivelatore dell'attenzione e dell'occhio scrupolo folklorico con cui Verga guarda, già in questa sua prima ricognizione del 1884, al mondo, variopinto e cencioso al tempo stesso, dei guitti e dei burattinai nomadi.

né futuro, omogenei all'atmosfera delle patetiche storie di *Vagabondaggio*, piuttosto che preannunzio della dolorosa ed aspra intuizione che presiederà alle novelle del *Don Candeloro*, dove l'incontro con gli *opranti*, custodi del più suggestivo patrimonio folklorico siciliano, si concreterà in una raffinata quanto complessa operazione letteraria. Ma già qualche anno prima di *Vagabondaggio*, era apparso lo studio, destinato a rimanere fondamentale, di Giuseppe Pitrè sulla sopravvivenza in Sicilia della materia cavalleresca e delle tradizioni di cui il popolo minuto era il depositario privilegiato⁸. Esplorate e ricostruite sia sul versante dell'immediata testimonianza orale e dell'uso vivente che su quello del documento scritto, quelle tradizioni venivano imposte dal Pitrè all'attenzione dell'Italia come l'attuale e sentito patrimonio di una cultura popolare siciliana, gestita da poeti, *contastorie*, e soprattutto dagli *opranti*, spesso fabbri delle loro marionette ed autori di veri e propri copioni drammatici che venivano trasmessi di padre in figlio.

In quello stesso anno, il 1884, era apparsa anche *La storia dei burattini*, di Yorick figlio di Yorick⁹, primo dei volumi che lo scrittore toscano, critico e cronista fedele dell'arte drammatica italiana sin dal 1868, si proponeva di dedicare a « tutti gli autori, tutti gli interpreti, tutti i lavori venuti sulle scene d'Italia nell'ultimo ventennio »¹⁰. Agile e divertente, documentata e attenta alle fonti più di-

⁸ Inserito nel primo dei quattro volumi dedicati agli *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, il saggio del 1884 dilata il proprio significato, facendosi intimamente partecipe delle finalità dell'opera, nella quale il Pitrè, « agitato incessantemente dal desiderio di tutto raccogliere quel che giovi a far conoscere la Sicilia da un punto di vista inesplorato e nuovo », fiducioso della risposta dei governanti e dei legislatori italiani, si augura possano trovare « molta copia di documenti umani, come oggi si dicono, etnografi e folkloristi, penalisti e sociologi, moralisti e scrittori profani di varia ragione » (PITRÈ, *Usi e costumi...*, IX).

⁹ YORICK, *La storia dei burattini*, Firenze 1884.

¹⁰ YORICK, *La storia...*, XIX.

sparate, sorretta dalla felice intuizione che la storia dei burattini fosse inseparabile dalla storia del teatro, la monografia di Yorick sembrava però ignorare assolutamente la Sicilia, escludendola anche dal generico riferimento alla fortuna delle marionette nelle provincie meridionali d'Italia, che « non conoscono quasi mai altro teatro drammatico che quello delle marionette »¹¹.

Lo studio del Pitrè, che si rivolgeva, dalle pagine di « Romania », ad un pubblico europeo, e il volume di Yorick, toscanissimo nello spirito che lo anima, possono essere assunti ad estremi di un grafico che verifichi il diverso atteggiarsi dell'anima nazionale nei confronti della realtà culturale isolana, e in tal senso si offrono assai significative sia le perplessità manifestate dagli amici milanesi del Verga, convocati nel 1883 a comitato di lettura per esprimere il proprio giudizio sulla riduzione teatrale di *Cavalleria rusticana*, sia gli applausi fragorosi e generali degli spettatori del Carignano, che ne decretarono l'immediato quanto inaspettato successo, dubitoso del quale lo stesso Verga era andato a trascorrere la serata al teatro Alfieri¹².

In tale prospettiva *nazionale* l'opera del Pitrè diviene per il Verga un termine di riferimento esemplare, non tanto ai fini di una più attenta ed articolata documentazione folklorica, come peraltro è stato in parte verificato¹³, quanto di un'adesione attiva e penosa, nel proseguimento

¹¹ YORICK, *La storia...*, 195.

¹² L'esito della rappresentazione di *Cavalleria rusticana* è descritto nella lettera telegrafica che il Torelli inviò al « Corriere della sera », riportata dal DE ROBERTO, *Stato civile della « Cavalleria rusticana »*, in *Casa Verga...*, 208-210.

¹³ L'attenzione del Verga nei confronti dell'amico Pitrè e di altri demologhi, testimoniata peraltro dalle ormai famose lettere al Capuana (G. VERGA, *Storia de « I Malavoglia »: Carteggio con l'Editore e Luigi Capuana*, in « Nuova Antologia », fasc. 1632 e 1633, 16 marzo e 1 aprile 1940), è stata verificata in diverse direzioni, anche se non organica-

della linea dei *Malavoglia*, ad una *sensiblerie* etnico-politica, in rapporto alla quale *La storia dei burattini* di Yorick si pone come negazione e come assenza¹⁴.

mente. Meno nota è forse la lettera del 30 giugno 1900, citata da G. COCCHIARA, *Pitrè, la Sicilia e il folklore*, Messina-Firenze 1951, 95, in cui lo scrittore comunicava al demologo di aver letto le *Feste patriottali* con l'interesse di un romanzo, lodando « l'amore e il colore » con cui erano state dipinte quelle scene popolari. Su questo versante d'indagine, A. M. CIRESI, *Il mondo popolare nei « Malavoglia »*, in « Letteratura », nn. 17-18, 1955, ora aggiornato e riproposto col titolo *Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nei « Malavoglia »*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino 1976, 3-32, saggio originariamente scritto come parte di un'opera più ampia, rimasta finora allo stato di progetto, sulle tradizioni popolari — da Pitrè a Ragusa Moleti — nella storia del verismo. Alla fruizione del dato folklorico da parte degli scrittori veristi corrisponde certamente la compiaciuta anche se cauta tendenza dei demologi a risolvere in un ritmo narrativo l'esposizione della materia indagata, e in quest'ottica lo stesso bozzetto si determina come zona intermedia, momento di incontro di tensioni convergenti. Nel fervore nuovo degli studi di tradizioni popolari matura inoltre la consapevolezza storica di un fondamentale sicilianismo — definito nell'originalità autoctona del suo patrimonio popolare come nell'adesione alle più recenti istanze postunitarie — intorno al quale viene sorgendo un edificio eterogeneo nelle sue strutture portanti: un certo illuminismo ottocentesco, scettico e conservatore per aver gradualmente abdicato ad ogni finalità progressista; una metodologia del folklore per cui lo scientificismo positivo si conciliava colla disponibilità affettiva nei confronti della regione; l'indagine erudita e filologica, avvertita come omaggio civile e contributo al grande monumento della storia patria, nella convinzione che i canti popolari fossero contemporanei agli episodi storici cui si riferivano; la persistenza infine dei pregiudizi romantici riguardanti la poesia popolare nei suoi attriti colla poesia colta (Per un'ulteriore rassegna dei riscontri verghiani col Pitrè e l'area del folklore in generale, L. SORRENTO, *L'isola del sole*, Milano 1926, 352-356; A. J. DE VITO, *La festa religiosa come motivo nell'opera di Giovanni Verga*, in « Italica », 26 (1949), 208-215; G. COCCHIARA, *Verga e Pitrè*, in « Giornale di Sicilia », 27 e 30 gennaio 1957; *Verga e il mondo popolare*, nel vol. *Popolo e letteratura in Italia*, Torino 1959, 448-462; *Folklore e letteratura*, in « Cultura e scuola », n. 6, dicembre 1962-febbraio 1963; P. DE MEIJER, *La Sicilia fra mito e storia nei romanzi del Verga*, in « La Rassegna della letteratura italiana », 67 (1963), 116-128; C. CICCIA, *Il mondo popolare di Giovanni Verga*, Milano 1967; S. PAPPALARDO, *Il proverbio nei « Malavoglia » del Verga*, in « Lares », 33 (1967), fasc. III-IV, 139-153, e 34 (1968), fasc. I-II, 19-32; G. BRONZINI, *Componente siciliana e popolare in Verga*, nel vol. *Studi Verghiani*, Palermo 1976, 281-348).

¹⁴ Nonostante sia facile ipotizzare che al Verga, lettore assiduo di quotidiani e riviste, fosse nota l'attività del cronista teatrale de « La

Il rischio implicito in tale operazione culturale è vanificato dal Verga nel momento in cui il segno folklorico viene dilatato e recuperato come simbolo, come dato funzionale ad un processo di inveroamento che non si può considerare ormai logoro ed esausto alla luce della produzione immediatamente successiva al *Mastro don Gesualdo*:

Nazione», subentrato nel '68 al Capuana, in quella Firenze che aveva alimentato e sprovincializzato le prime tensioni teatrali dello scrittore, la linea culturale e letteraria toscana, sostanzialmente conservatrice e che ha nel Ferrigni uno tra i suoi più prestigiosi rappresentanti, non sembra determinante all'interno del reticolato culturale verghiano. La resa dell'esperienza fiorentina si concreta nelle sperimentazioni manzoniane legate ai romanzi giovanili e comunque aliene dal facile toscanesimo che celava la sua anima leopoldina tra le pieghe dell'*habitus* nazionale, nonché in una decisa condanna del purismo fiorentino e del rigore accademico di quei toscani vocabolaristi e pedanti «che ci fanno i vocabolari e ci danno lezioni dalla cattedra e dai libri» (lettera al Cameroni, da Vizzini, 8 aprile '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 242). In quest'ottica non è neppure fondamentale stabilire se Verga abbia avuto conoscenza diretta de *La storia dei burattini*, citata comunque dal Pitrè nell'edizione del 1889 de *Le tradizioni cavalleresche...*, 156, come «minuta esposizione di quel che s'è scritto in Italia e fuori in tutti i tempi sopra le marionette». Anche se nella monografia del «corazzato-visierato Yorick» — come lo scrittore siciliano avrà modo di definirlo nella già citata lettera al Cameroni (VERGA, *Lettere sparse...*, 240) — è riprodotta l'autobiografia di Giulio Preti, famoso burattinaio modenese, che «videsì, nei primordi della sua carriera burattinesca, viaggiare e pellegrinare col casottino e lo scenario relativo sulle spalle», 210, è da escludersi che quella autobiografia, aridamente cronachistica e aderente nei suoi momenti migliori ad un convenzionale spirito picaresco, possa essere stata recepita dal Verga a livello di fonte o di suggerimento. Talune considerazioni inoltre, a cui il Ferrigni indulge nella sua *Storia*, ne confermano ulteriormente la diversità rispetto alla linea verghiana: «Pure i burattini durano tuttavia, e hanno ancora tanto fiato in corpo da durare qualche altro centinaio d'anni in ottima salute. Solamente è proprio un peccato che si studino ogni giorno più di rassomigliare agli attori vivi, di vestirsi come me e voi, di recitare come il *prim'uomo* e la *prima donna* delle compagnie drammatiche, di sciorinare dalla ribalta il medesimo repertorio; e di perdere in tal guisa quella fisionomia propria originale, birichinesca, graziosamente sguaiata, che faceva del teatro delle marionette un microcosmo nato e creato per dar la baia a mandare in canzonella questo nostro mondaccio grullo e traditore. Capisco benissimo che anche le figurine di legno subiscono l'influsso delle idee moderne, come subiscono quello dell'umido e dell'asciutto a ogni cambiamento di temperie; l'esser di legno non salva dalle influenze del progresso!...» (YORICK, *La storia...*, 165-166).

pubblicate rispettivamente nell'aprile e nel maggio 1890, *Le marionette viventi* e *Le angustie di Bracale*, novelle di cui don Candeloro è il protagonista vigorosamente costruito, non nascono, come era sembrato all'Ojetti, da una fiacca e scolastica volontà di intervenire in soccorso del momento naturalismo fisiologico, ma sono testimonianza di una vitalità integra, di un empito visionario che lo scrittore è ancora pienamente in grado di disciplinare e incanalare nella consapevole prospettiva del proseguimento del ciclo dei vinti.

Proprio in questi anni, mentre il mondo della duchessa di Leyra continua a mantenersi incerto nella sua consistenza, Verga affronta, all'interno di quel processo di inveroamento, nuovi segni folklorici colla volontà di trasumanarli, di piegarli ad una resa poetica rivelatrice: la materia di cui è nutrito don Candeloro si concede infatti disponibile ad una complessa e raffinata operazione letteraria, su un piano preliminare al romanzo da scrivere, secondo un metodo di lavoro applicato rigorosamente dallo scrittore. La stagione post-gesualdesca si determina così nell'escavazione di un'intuizione dolorosa e sgomenta, in rapporto alla quale la sintassi del codice sociale appare irreversibilmente sofisticata, convenzionale, coinvolta in una teatralità di relazioni e comportamenti, che mutuano il proprio *specimen* dal teatro vero, quello dei comici, degli attori e delle marionette, gestito da personaggi che solo sul palcoscenico e tra le quinte hanno una loro verità.

Già nel *Mastro don Gesualdo* e in qualche altra novella precedente il Verga aveva visitato alcuni ambienti teatrali con interesse ancora non decifrato¹⁵, ma soltanto

¹⁵ Il successo che consacra Pietro Brusio commediografo era già una proiezione autobiografica, spia della disponibilità verghiana al teatro, confermata e potenziata durante il primo soggiorno fiorentino che aveva sottoposto lo scrittore alle suggestioni del teatro borghese di Dumas *fil*

nel '90 sembra maturare la scelta di intraprendere un itinerario organico all'interno delle diverse strutture teatrali, all'interno di una realtà che — come quella sociale — non ignora divisioni e gerarchie; ed è appunto dal più umile livello, quello dei burattini e degli *opranti*, che prende avvio questo itinerario analogico. La ricognizione folklorica operata dal Pitrè nell'area delle tradizioni cavalleresche siciliane agisce ora, in questa fase della narrativa verghiana, come sollecitazione al recupero memoriale del visto cogli occhi e del sentito dire, per cui le tessere con le quali don Candeloro viene costruito trovano immediato riscontro nel testo del Pitrè; comunque, il personaggio a cui si intitola la raccolta del '94 non è individuabile come uno degli storici *opranti* catanesi dei quali dà notizia il demologo pa-

e di Feydeau; ma non è tanto la presenza del dato autobiografico, quanto un rapporto più intimo, condizionante in senso quasi strutturale, a legare la produzione giovanile verghiana alla dimensione teatrale. I riferimenti al teatro francese rimangono estrinseci, mentre la vocazione al teatro opera più in profondità: le frequenti descrizioni degli ambienti teatrali, l'accurata descrizione iniziale dei personaggi, l'intenso susseguirsi dei dialoghi e il gusto del monologo, il continuo ricorso agli *interni*, il vuoto che si crea attorno al protagonista man mano che l'azione precipita verso il suo epilogo, sono tutti elementi riconducibili a una tecnica chiaramente drammatica. Se però nella prima stagione verghiana gli ambienti del teatro sono evocati e vagheggiati in funzione di un'ingenua mitologia giovanile, che trova i suoi idoli nei protagonisti di *Una peccatrice*, di *Eva* e di *Rose caduche*, ben diverso è l'esito di certe pause amare e pensose che il Verga si concede in alcuni interni da *bohème*, non certo riconducibili esclusivamente ai suggerimenti milanesi e scapigliati; più che agli spunti ravvisabili nella raccolta di *Per le vie*, si pensi alle squallide larve che si agitano in quell'antro fumoso e vociante che è il Caffè-Concerto di *Artisti da strapazzo*, o alla *Compagnia* popolare descritta nel *Mastro don Gesualdo*, vivace inciso narrativo che ha come protagonisti la *prima donna* Aglae, il baronetto Ninì Rubiera e il compiacente signor Pallante, un *pentolaccia* che sfrutta la passione del figlio della baronessa Rubiera, sino a spingerlo ad indebitarsi con Mastro don Gesualdo. Motivo, questo, ripreso in una novella del 1889, *Paggio Fernando*, che entrerà a far parte della raccolta del *Don Candeloro*. (Sull'attività e l'impegno teatrale di Verga, S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma 1972; A. BARSOTTI, *Verga drammaturgo*, Firenze 1974. Sullo spettacolo teatrale a livello popolare nell'Ottocento, G. CURI, *Un teatro di zingari*, in « Studium », 73 (1977), 377-388).

l'ermitano, bensì come immagine composita, a livello di leggenda e di trasfigurazione popolare, in cui confluiscono e si sovrappongono testimonianze e ricordi legati alle vicende degli *opranti* più famosi. Figlio e nipote di burattinai, don Candeloro vive esclusivamente della gloria che gli deriva dalla sua arte, e il Verga lo caratterizza, sin dalle prime battute della novella che apre la raccolta del '94, come dominato da vanagloria ed esaltazione, quotidianamente alimentate dal plauso popolare:

Don Candeloro era proprio artista nel suo genere: figlio di burattinai, nipote di burattinai — chè bisogna nascerci con quel bernoccolo — il suo pane, il suo amore, la sua gloria erano i burattini. — Non son chi sono se non arrivo a farli parlare! — diceva in certi momenti di vanagloria come ne abbiamo tutti, allorché gli applausi del pubblico gli andavano alla testa, e gli pareva di essere un dio, fra le nuvole del palcoscenico, reggendo i fili dei suoi *personaggi*¹⁶.

È l'erede ammirato e riverito di una gloriosa dinastia di burattinai, nato con quel bernoccolo, ossessionato dall'idea di far parlare i suoi pupi, per i quali non risparmia né spese né fatiche:

Li perfezionava, li vestiva sfarzosamente, aveva ideato delle teste che movevano occhi e bocca, studiava sugli autori la voce che avrebbe dovuto avere ciascuno di essi, *Almansore* o *Astiladoro*. Quando declamava pei suoi burattini, nelle scene culminanti, si scaldava così, che dopo rimaneva sfinito, asciugandosi il viso, nel raccogliere i mirallegro dei suoi ammiratori sfegatati, come un attore naturale¹⁷.

Nella fase più prestigiosa della sua carriera è già coinvolto in un processo di identificazione con i « *personaggi* »

¹⁶ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 3.

¹⁷ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 3-4.

di cui regge i fili, e che si attua su due piani complementari: se per un verso egli sovrappone alla grigia realtà delle piazze e delle osterie quella del teatro dell'*opra*, costruendosi l'andatura maestosa, la voce calda e il gesto sul fare dei suoi pupi, dall'altro vuole forzarne i limiti espressivi, proclamandoli « viventi e parlanti meglio di voi e di me »¹⁸: su questa piattaforma manovra in concorrenza spietata con la vecchia baracca del padre e degli *opranti* rivali del *S. Carlino* e di altri teatrini popolari¹⁹; ma col trascorrere degli anni il plauso degli spettatori si fa sempre più raro, e don Candeloro non riesce a mantenersi sulla cresta dell'onda:

Quella gran bestia del pubblico s'era lasciata prendere a certe novità che avevano portato Bracone il vecchio e il proprietario del *S. CARLINO*. Adesso nei teatrini di marionette recitavano dei personaggi in carne ed ossa, la *Storia di Garibaldi*, figuriamoci, ed anche delle farsacce con *Pulcinella*; e vi cantavano delle donne mezzo nude che facevano del palcoscenico un letamaio. La gente correva a vedere le gambe e le altre porcherie, tale e quale come le bestie, chè don Candeloro ne arrossiva pel mestiere, e preferiva piuttosto fare il saltimbanco o il lustrascarpe, prima di scendere a quelle bassezze²⁰.

È il primo sintomo della decadenza: don Candeloro conosce una nuova forma di alienazione, abbrutendosi nell'inerzia delle giornate impiegate a bivaccare nell'osteria,

¹⁸ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 6.

¹⁹ Meno famoso dell'omonimo teatro napoletano, il *S. Carlino* di Catania, in piazza Ogninella, non godette mai della fama e del prestigio cui assursero altri teatrini popolari catanesi, come il *T. Parnaso*, il *T. Sicilia* e il *T. Macchiavelli*, e sarebbe stato forse completamente dimenticato se non avesse ospitato sulle sue scene tutta la famiglia Anselmi. (Per il *S. Carlino* e i teatrini popolari ottocenteschi in Catania, si consulti la voce *Catania*, curata da G. POLICASTRO per l'*Enciclopedia dello spettacolo*, III, Roma 1956, 231-235; a un teatrino sito in Via Ogninella e tenuto da Angelo Grasso, fa cenno S. LO PRESTI, *I pupi*, Catania 1927, 60).

²⁰ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 13.

finché non si risolve di partire, « di notte, per non dar gusto ai nemici », ²¹ in cerca di altre piazze nella provincia non ancora contaminata dalle volgarità nuove. Ma il pubblico di provincia, esaurita la prima curiosità, volta le spalle alle « Marionette parlanti », né ha maggior fortuna l'ultimo tentativo che *l'oprante* compie per riconquistarsi una clientela:

Quando vide che il pubblico non ne mangiava più in nessuna salsa delle « marionette parlanti », e ci voleva dell'altro per cavar soldi da quei bruti, ebbe un'idea luminosa che avrebbe dovuto fare la fortuna di un artista, se la fortuna baldracca non ce l'avesse avuta a morte con lui... — Ah, vogliono i personaggi veri?...

Un bel giorno si vide annunziare sul cartellone che la *parte di Orlando*, nei *Reali di Francia*, l'avrebbe sostenuta don Candeloro in persona, « fatica sua particolare! ». E comparve davvero sul palcoscenico, lui e tutta la sua famiglia, in costume, e armato di tutto punto: delle armature ordinate apposta al primo lattoniere della città, e che erano costate gli occhi della testa ²².

La squallida vicenda pubblica di don Candeloro si fonde, nel corso del racconto, con quella privata del suo matrimonio, delle liti col suocero, dei lamenti e del muso che gli tiene la moglie, del crescere dei figli, ed esemplare in tal senso è l'epilogo della novella, momento di estrema tensione e al tempo stesso mirabile soluzione drammatica: sconvolto da una rabbia impotente ed isterica, *l'oprante* si trasforma in pagliaccio, interpreta le farsacce più insulse e volgari, dà in pasto agli spettatori le gambe della moglie e della figlia, per poi sputare sul pubblico da dietro le quinte. Le fasi di quest'epica negativa si saldano a comporre una tra le più vigorose e felici costruzioni verghiane,

²¹ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 15.

²² VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 17.

tale da imporre come primario il problema del rapporto tra Verga e la dimensione del folklore, sia sul terreno del recupero culturalmente mediato che dell'indagine diretta sul vivo tessuto popolare. I puntuali riscontri col Pitrè de *Le tradizioni cavalleresche* convergono nell'individuazione di un ordito — premessa all'elaborazione letteraria del tema — che si configura come austero e meditato recupero di una costellazione di segni folklorici nella prospettiva di una fruizione più intima, che travalichi la fenomenologia del colore regionale o della patina paesana e provinciale. Il confronto tra la novella verghiana e lo studio del Pitrè si dispiega in tal senso estremamente rivelatore, e i tratti con cui lo scrittore viene evocando il suo don Candeloro sono tutti agevolmente individuabili nel testo de *Le tradizioni cavalleresche*, noto al Verga più probabilmente nell'edizione in volume del 1889 che nella precedente redazione del 1884. L'oprante verghiano è caratterizzato immediatamente dalla volontà di rendere estremamente realistici i suoi burattini sino a farli parlare, come testimoniava persino la scritta sul cartellone dipinto:

Non son chi sono se non arrivo a farli parlare! — diceva in certi momenti di vanagloria, come ne abbiamo tutti, allorché gli applausi del pubblico gli andavano alla testa, e gli pareva di essere un dio, fra le nuvole del palcoscenico, reggendo i fili dei suoi personaggi. Per essi non guardava a spese. Li perfezionava, li vestiva sfarzosamente, aveva ideato delle teste che muovevano occhi e bocca, studiava sugli autori la voce che avrebbe dovuto avere ciascuno di essi, *Almansore* o *Astildoro*²³.

E ancora:

Si scervellò un mese intero, col capo fra le mani, a cercare

²³ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 3.

un bel titolo pel suo teatrino, qualcosa che pigliasse la gente per gli occhi e pei capelli, lì, nel cartellone dipinto e coi lumi dietro. — *Le Marionette parlanti!* — Sì, com'è vero ch'io mi appello Candeloro Bracone! parlanti e viventi meglio di voi e di me! Non deve passare un cane che abbia un soldo in tasca dinanzi al mio teatro, senza che dica: — Spendiamo l'osso del collo per andare a vedere cosa sa fare don Candeloro!²⁴

Ricordando Don Giovanni Greco, un vecchio *oprante* palermitano la cui vicenda cominciava ormai ad alterarsi e trasformarsi nella leggenda, narra da parte sua il Pitrè:

Il padre di Don Gaetano, Don Giovanni, fu un genio anche lui; e la sua vita comincia a diventare leggendaria. Don Giovanni fabbricava dei pupi bellissimi. Una volta ne fece uno che apriva e chiudeva la bocca e gli occhi, e pareva proprio che parlasse. Entusiastato, infiammato dell'opera sua, novello Michelangelo: *Parra!* gli disse; e tanto s'incocciò nell'idea di farlo parlare, che perdette la testa. Questo racconta la tradizione palermitana; ma la tradizione di Catania lo racconta pel catanese D. Gaetano Crimi, da cui il nostro D. Gaetano avrebbe poi imitato qualche cosa, e che poi morì pazzo volendo ad ogni costo far parlare i suoi paladini²⁵.

Riscontro importantissimo, che se da un lato ridimensiona l'invenzione del Verga, ne esalta dall'altro la forza trasformatrice, la capacità di rivivere e ricantare un frammento di vita su un registro personalissimo, che nulla concede a facili compiacimenti isolani. La leggenda di don Giovanni Greco — perché solo di leggenda si tratta²⁶ — recuperata dal Pitrè nell'area palermitana, troverebbe corrispondenza, quasi per estensione, nel versante catanese; ma è probabile che al riguardo il Verga fosse più documen-

²⁴ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 6.

²⁵ PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, in *Usi e costumi...*, 154.

²⁶ Che il don Gaetano Greco, di cui parla sia pur con cautela il Pitrè, non sia mai esistito, è dimostrato da LI GORTI, *Il teatro dei pupi...*, 76.

tato dello stesso Pitrè e giudicasse questa tradizione più fondata ed omogenea all'ambiente catanese, che la riferiva ad antichi e celebri *opranti*, come Gaetano Crimi e Giovanni Grasso²⁷.

Il motivo delle « marionette parlanti e viventi », sentito così funzionale alla struttura della novella tanto da determinarne il titolo originario, viene precisandosi in una trama accurata di particolari minori, che ricevano anch'essi conferma dal testo del Pitrè: al don Candeloro che veste « sfarzosamente » i suoi pupi e li perfeziona sino a ideare delle teste che « muovevano occhi e bocca », corrisponde sia quel don Giovanni Greco che costruì un burattino che « apriva e chiudeva la bocca e gli occhi », sia la descrizione che il Pitrè fa degli splendidi ed eleganti costumi dei pupi catanesi, « troppo ricchi per gli spettatori... e pel meschino prezzo d'entrata »²⁸; l'accento verghiano agli « autori » sui quali l'*oprante* « studiava » i toni e le modula-

²⁷ La leggenda catanese delle « marionette parlanti » ebbe il suo più famoso protagonista in quel don Giovanni Grasso, divenuto *oprante* da *pannaru* o contrabbandiere che era, il cui primato era minacciato soltanto dal *mestiere* di Gaetano Crimi. Narra il Lo PRESTI, *I pupi...*, 58: « Don Giovanni Grasso, che profondeva tutte le risorse migliori del suo ingegno sui suoi *pupi*, giungendo perfino a costruire un congegno che doveva dare ad essi non solo i movimenti ma pure la voce, senza però riuscirvi, cadde sotto la falce inesorabile della morte invidiosa della sua fortuna »; e F. DE FELICE, *Storia del teatro siciliano*, Catania 1956, 53: « Don Giovanni Grasso per superare il suo rivale, perfezionò i suoi pupi a tal punto che, dopo esser riuscito a far loro muovere gli occhi e la bocca, voleva che parlassero! E morì nel 1863 con l'idea fissa di voler trasformare i suoi *pupi* di legno in personaggi viventi »; con più cauto atteggiamento critico LI GOTTI, *Il teatro dei pupi...*, 70: « A Giovanni Grasso invece, come del resto ad altri fra i più antichi pupari, la leggenda attribuisce anche il tentativo di costruire un congegno per dare non solo i movimenti ma altresì la voce ai pupi; tentativo non riuscito, per cui il Grasso perdette la ragione ». Che nella stessa leggenda fosse stato coinvolto anche don Gaetano Crimi, come ricorda il Pitrè, si deduce dalle *Memorie* del figlio, Giuseppe Crimi, scritte intorno al 1924, in appendice al volume di LI GOTTI, *Il teatro dei pupi...*, 162.

²⁸ PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 156.

zioni della voce che « avrebbe dovuto avere » ciascun personaggio, e ai « libri » che tanto lo avevano fatto sudare ²⁹, è tutt'altro che generico, se rapportato ai termini del problema enunciato dal Pitrè, relativo alla circolazione del materiale a stampa e manoscritto in area ottocentesca siciliana ³⁰; il « cartellone dipinto e coi lumi dietro », su cui risalta il titolo che dovrebbe attirare la gente e trascinarla quasi in teatro « per gli occhi e pei capelli », rinvia al pubblico, descritto dal Pitrè, « che se n'è stato per un bel pezzo ad attendere innanzi la porta riguardando alla debole luce il cartellone dipinto » ³¹. Ad alcune precisazioni del Pitrè vanno infine riferite quelle connotazioni psicolo-

²⁹ « Non valeva proprio la pena di sudare coi libri, e spendere dei tesori per dare roba buona a degli asini » (VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 14).

³⁰ I canovacci e i copioni dell'opera, insieme ad altri testi manoscritti che forse registravano alcune istruzioni tecniche relative alla recitazione, costituiscono un problema filologico ancora aperto, che si colloca comunque nel quadro più vasto della circolazione dei testi cavallereschi in Sicilia, sia manoscritti che stampati dalle numerose tipografie siciliane e diffusi dai *caminanti*, anteriormente alla benemerita fatica di Giusto Lodico. Quell'opera, a suo modo monumentale, che narra la *Storia dei paladini di Francia da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, pubblicata in quattro volumi dal 1858 al 1860, in Palermo presso la Stamperia di Giovan Battista Gaudiano, e riproposta più volte in edizioni aggiornate sino ai primi decenni del novecento, è una vera e propria *biblia pauperum*, nodo inesplicabile in cui vennero a confluire sia le tradizioni orali che quelle dei manoscritti e delle stampe popolari in Sicilia. Per i contributi a questo problema, oltre a PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 181-191, R. PERRET, *Due copioni dell'opera*, nel « Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani », 4 (1956); E. LI GOTTI, *Gli scrittori di dispense e il linguaggio dell'opera*, in « Vie Mediterranee », nn. 7-9-10, 1957, ora in *Il teatro dei pupi...*, 107-138; A. UCCELLO, *L'opera dei pupi nel Siracusano. Ricerche e contributi*, in « Archivio storico siracusano », 8 (1962), 138-143; *Copioni di briganti nel repertorio dell'opera*, nel « Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani », 9 (1965), 354-370; A. FIOCCO, *L'opera dei pupi*, nei « Quaderni del Centro teatrale italiano », Roma 1963, 17-39; A. PASQUALINO, *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in « Uomo e cultura », n. 3-4, gennaio-dicembre 1969; F. CAMMARATA, *Storia e marionette nella Sicilia dell'Ottocento*, nei « Nuovi quaderni del meridione », n. 41, gennaio-marzo 1973.

³¹ PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 126.

giche essenziali, che caratterizzano non tanto il personaggio quanto la casta chiusa degli *opranti*: se il rapido inciso verghiano è risolto nella movenza stilistica dell'indiretto libero (« Figlio di burattinai, nipote di burattinai — chè bisogna nascerci con quel bernoccolo — il suo pane, il suo amore, la sua gloria erano i burattini »), il commento del demologo si diluisce in un ritmo di attente e lucide considerazioni: « Gli opranti hanno tutti il *Don* »; « non c'è persona gelosa dell'arte propria più degli *opranti*, che, pochi e del mestiere per eredità, vorrebbero formare una specie di casta, i cui membri discendano in linea retta da *opranti*, e portino nel sangue il genio cavalleresco teatrale »; « E dopo altre osservazioni, vere rilevazioni per me, finì sentenziando che *l'arti di li pupi è difficili assai, e 'un è cosa di tutti...* »³².

La vivace materia popolare, rivisitata sul testo del Pitrè con un'attenzione verificabile persino nell'uso di alcuni termini ed espressioni comuni, si traduce per tal via in potenziale psicologico, destinato — nello svolgimento della novella — a complicarsi ulteriormente in un giuoco articolato di allusioni e di significazioni; ma prima che la vicenda di don Candeloro sia piegata ad una resa esistenziale e poetica, per divenire elegia di un destino e di una condizione, Verga deve esaurire la sua operazione preletteraria: l'indagine svolta dal demologo viene vagliata, selezionata, a volte persino integrata sulla scorta di un trasalimento della memoria o di una diretta verifica di certi ambienti popolari che al Verga dovettero forse sembrare immutati rispetto ai tempi della giovinezza catanese³³, sic-

³² PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 152-154.

³³ La data 12 gennaio 1861 segna, secondo una leggenda popolare catanese, la nascita dell'*opra*: sia che ne venga riconosciuta la legittimità storica, come dal Lo Presti, troppo ingenuamente disposto a giurare sugli articoli di Peppino Fazio (Lo PRESTI, *I pupi...*, 49-57), sia che la si riconduca a « quel bisogno di precisazione fantastica che è del po-

ché la sua narrazione si fa mimetica alla realtà stratificata delle tradizioni locali, procedendo per sovrapposizioni, mediante una tecnica contaminatoria esemplata apparentemente sugli ingenui e scoperti meccanismi che presiedono alle mitiche trasfigurazioni del popolo, ma che in effetti tradisce sia un rinnovato impegno di metodo che una più educata e riflessa volontà compositiva.

Risolto nel disegno di una più plausibile psicologia, per cui don Candeloro è solo un *oprante* che vanta enfaticamente la perizia tecnica di cui dà prova nel manovrare i suoi pupi, il mito popolare delle « marionette parlanti » si stempera infine nei toni grigi e prosaici dell'economia: don Candeloro, che « non guardava a spesa » per abbellire e perfezionare i suoi personaggi, avrebbe speso « i tesori di Creso » per costringere i colleghi, Bracone il vecchio compreso, a chiuder bottega, dopo che gli avevano fatto fischiare *la Storia di Buovo d'Antona*³⁴. In questo contesto

polo », come è autorevolmente dimostrato da LI GOTTI, *Il teatro dei pupi...*, 41-42, la data è comunque indicativa del momento di maggior fortuna dell'*opra*, in un ambiente in cui il giovane Verga, lettore appassionato di Dumas e di Guerrazzi, ancora condizionato dalle esaltate declamazioni di quel particolarissimo *contastorie* che era stato per lui Antonino Abate, riversava gli uomini letterari di cui si nutriva negli intrecci popolari di *Amore e Patria* e de *I carbonari della montagna*.

³⁴ « Si mangiavano fra di loro come lupi, padre e figlio, e suoi colleghi erano giunti ad ordirgli la cabala, e fargli fischiare la *Storia di Buovo d'Antona*. — Spenderò i tesori di Creso! — aveva fatto voto quel di don Candeloro battendo il pugno sulla tavola. — Ma non son chi sono se non li riduco a chiuder bottega tutti quanti! » (VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 5). L'episodio a cui il Verga allude con parole molto sobrie, notissimo nell'ambito della tradizione popolare catanese che lo riferiva soprattutto a don Angelo Grasso, rimane, nel testo del Pitrè, 132, solo una generica notazione di costume; ma il divertente episodio è narrato da LO PRESTI, *I pupi...*, 61-62: « I pupi, in quest'epoca, appartengono al popolino per intero, ed egli vuol collaborare con loro tenendo a bada il *puparo* che non si attiene alla verità e dice fanfaronate: — *Con una zampata di cavallo, perirono più di cinquanta cavalieri!* — Una sequela di suoni innominabili accoglie questa sortita. È il finimondo. I monelli scattano a gridare con veemenza: — *Grossa è don Angilu!* »; e il DE FELICE, *Storia del teatro...*, 54-55, in termini che riconducono perentoriamente all'accenno verghiano: « Fu du-

spietatamente economico, dove sembrano vanificarsi le auree leggi della cavalleria, l'invenzione delle « marionette parlanti » è in funzione di un pubblico volubile che deve essere preso « per gli occhi e pei capelli », costretto a spendere « l'osso del collo ».

La stessa decadenza dell'*oprante* che fa entrare gratis i vecchi avventori « per non recitare alle panche »³⁵, e fugge di notte come un ladro « per non dar gusto ai nemici », è scandita in termini dolorosamente economici, così come le invettive moralistiche e l'indignazione professionale dinnanzi alle *farsacce* di Pulcinella e alla *Storia di Garibaldi*, messe in scena dagli altri *opranti*, tradiscono anch'esse un risentimento di natura economica.

Pronta costantemente ad insorgere dietro lo sfarzo e il prestigio plebeo del « mestiere », testimoniata comunque da spontanee e frequenti espressione chiave che ne tradiscono la fatale priorità, l'esigenza economica condiziona don Candeloro nell'arte come nella vita degli affetti e degli approcci sentimentali. La fama di cui gode come *oprante* diviene, nelle sue mani, più che arma di seduzione, stru-

rante la storia di *Buovo d'Antona* che don Angelo Grasso, per illustrare il potente fiuto di *Pulacane*, disse che « lu so rastu arrivava da Catania a Jaci ». Il pubblico scoppiò dal ridere gridando: « Grossa è Don Angelo! ». Don Angelo, imperterrito, ribattè: « Dico meglio e mi ricopiglio. Pulacane avia lu rastu da Catania a Aci...Catina ». Ma il pubblico con più sonore risate: « Grossa è Don Angelo! ». Don Angelo accorciò ancora le distanze: « Dico meglio e mi ricopiglio. Avia lu rastu di ccà a Aci Casteddu ». E il pubblico spassandosela ancora: « Grossa! Sempri grossa è Don Angelo! » ». Non è difficile riconoscere, in quei suoni in-nominabili e in quelle fragorose risate che disturbarono la rappresentazione del *Buovo d'Antona*, la *cabala* ordita ai danni dell'*oprante* vergiano. Anzi, più attento e documentato, al riguardo, dello stesso Pittrè, Verga contribuisce alla decifrazione ulteriore del dato popolare, presentandolo in una prospettiva diversa da quella più tradizionalmente accettata e scontata: non si tratta soltanto di comunione tra pubblico e *oprante* in senso quasi ritualistico e sacrale, ma anche, a volte, di congiure e di *cabale* ordite ai danni dei colleghi rivali troppo in auge.

³⁵ « Per non recitare alle panche era arrivato a far entrare gratis in

mento di un'operazione economica, poiché tale può considerarsi, almeno nelle intenzioni, il matrimonio con la figlia dell'oste; ma l'esito non previsto di quel progetto profetizza l'umiliazione sociale a cui il personaggio è votato, offrendosi come primo sintomo della degradazione. Il rifiuto deciso dell'oste, il suo astuto correre ai ripari, a matrimonio avvenuto, per salvaguardare i propri averi dalle pretese di un genero che si proponeva di manovrare padre e figlia come dei burattini, delineano un contrasto quale si ravvisa frequentemente all'interno del fitto reticolato dello spietato mondo subalterno, un contrasto che finirà coll'alimentare le aspre e convulse lamentazioni dell'*oprante* in rotta persino col pubblico che lo sbeffeggia o lo abbandona.

Così la deplorazione per quelle rappresentazioni portate sul palcoscenico che era stato da sempre dominio incontrastato dei *Paladini* e che veniva ora ridotto a letamaio anche dalle sfrontate esibizioni delle « donne mezzo nude », è risolta efficacemente nei termini stilistici dell'indiretto libero, ma dietro le amare considerazioni e i vani sfoghi dell'*oprante* c'è anche il rimpianto per il disgregarsi di una tradizione veneranda, incapace ormai di resistere all'assalto delle nuove forme del messaggio teatrale.

Quando alle *Storie dei Paladini* e del *Meschino* si sostituiscono le farse di Pulcinella e le varie *Storie* di Garibaldi e di Vittorio Emanuele, la grande stagione dell'*opra* può considerarsi al tramonto, ed è soprattutto in area catanese che essa, già fornita di adeguate strutture teatrali, si rivela più disponibile a modificarsi, a contaminarsi vivacemente col teatro dialettale e con le prime manifestazioni plebee del *varietà*, che già costringono gli *opranti* a « ritirare i paladini di legno per dar posto alle belle e giovani

teatro dei vecchi avventori, fedeli alle belle *Storie d'Orlando* e dei *Paladini antichi*, coi quali almeno si sfogava dicendo vituperi dei suoi colleghi: — Perché non mettere le persiane verdi alle porte, come certi

canzonettiste che chiamavano gran folla in teatro »³⁶.

Al filone più moderno e *risorgimentale* dell'*opra* non sembra attento il Pitrè, che pure affronta il problema della decadenza delle rappresentazioni cavalleresche, legate ad un patrimonio di leggende che « non si accrescerà più di quello (ed è già molto) che è », minacciato da divieti e denunce, forte però di alcune sue proprie ragioni storiche individuabili « nello spirito del popolo meridionale d'Italia », ragioni « psicologiche ed etniche ad un tempo, ed in tutto relative all'indole della gente nostra »³⁷: al riguardo il Verga si rivela non solo più documentato del demologo palermitano, ma anche più lucido nell'intuizione che la minaccia reale provenga dall'*opra* dalle più recenti e cattivanti forme di teatro, laddove Pitrè con retorico ottimismo vanifica e fraintende la portata delle mode culturali e di costume. In quel divenire della sensibilità popolare e del costume borghese, nelle diverse sollecitazioni *nazionali* convergenti, sia pure lentamente e con fatica, a trasformare la realtà siciliana che da secoli sembrava ormai essersi sottratta alle leggi storiche del mutamento, don Candeloro si dimostra ottuso e sgomento, tanto che la decisione, di per sé degradante, di recarsi in provincia alla conquista di

stabilimenti?... Sarebbe più pulito. Dovrebbe immischiarsene la Questura per Satanasso! » (VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 13). Per le « panchette » dell'*opra*, « sostenute da assi verticali » e che « danno l'idea di una enorme graticola di legno », PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 123. Di denunce alle « autorità di pubblica sicurezza e municipale » contro gli *opranti*, e delle polemiche pubbliche che seguirono, discute, sulla scorta di una vivace ed esauriente documentazione, lo stesso PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 274-278.

³⁶ DE FELICE, *Storia del teatro...*, 66. Per la rappresentazione — affidata alle marionette — della *Storia di Garibaldi*, N. MARTOGLIO, *La fine di un teatro popolare*, nel « Secolo XX », n. 3, luglio 1907; P. TOLDO, *Nella baracca dei burattini*, nel « Giornale storico della letteratura italiana », 51 (1908), 4-5; LO PRESTI, *I pupi...*, 61; DE FELICE, *Storia del teatro...*, 54-55.

³⁷ PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 277-280.

nuove piazze³⁸, gli si profila come l'unica soluzione, imposta da amara necessità, con tutte le rovinose conseguenze che ne scaturiscono:

Don Candeloro viaggiò per valli e per monti, come i cavalieri antichi, con tutto il suo teatro ammicchiato in un carro, e la moglie e i figliuoli sopra. Il guaio era che non si trovava con chi combattere. Quei contadinacci ignoranti ed avari, sfogata la prima curiosità, voltavano le spalle alle « marionette parlanti » o s'arrampicavano sul tetto del teatrino per godersi la rappresentazione *gratis*. Arrivando in un villaggio, don Candeloro scaricava la roba sulla piazza, pigliava in affitto una bottega, un magazzino, una stalla, quel che trovava, e si mettevano a inchiodare e incollare tutti quant'erano. Le stagioni durano otto, quindici giorni, un mese, al più. Dopo, si tornava da capo a correre il mondo, e in quel va e viene la roba andava in malora; si mangiavano ogni cosa le spese d'affitto e di viaggio, con dei carrettieri ladri ch'erano peggio dei saracini, e non usavano riguardi neanche a Cristo. Don Candeloro, avvezzo ad essere rispettato come un Dio da simile gentaglia, voleva farsi ragione colle sue mani, in principio, sinché si buscò una grandinata di calci e pugni³⁹.

Questa pagina, che si dilata nel ritmo lento di un'epicità popolare e paesana per poi contrarsi nell'immagine caricaturale che la suggella, obbedisce ad uno schema sapiente di allusioni e di contrasti, e trova il suo equilibrio nel motivo elegiaco del vagabondaggio negativo, che nulla concede ad eroismi convenzionali e picareschi; il vagabondaggio della *Compagnia* di don Candeloro si svolge per valli e per monti, ignora sia i labirinti e i monologhi della coscienza che il conforto degli ideali; intrapreso con animo ancora altero e sdegnato, si nutre di aspri umori che finiscono col coagularsi in un cruccio e in un *planh* econo-

³⁸ Per il poco conto in cui era tenuto l'oprante nomade, PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 153-154, 159-160.

³⁹ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 16.

mico; affrontato col cipiglio paladinesco del « non son chi sono », si smorza nelle linee grottesche della caricatura. L'elemento popolare viene qui piegato ad esercitare una funzione di contrasto, che soffochi e stravolga il processo di identificazione tra l'*oprante* e le sue marionette, per cui, trascritto in cifra di slavata parodia degli erranti « cavalieri antichi », il personaggio non trova più corrispondenza né risonanza in quella materia divenuta per lui ormai il diverso; anzi, i segni e i colori regionali sono precisati dal Verga colla volontà di inasprire le tensioni e gli urti provocati da questa dolorosa alterità. La stalla o il magazzino preso in affitto per le rappresentazioni⁴⁰; i contadini avari e ignoranti che consumano in breve tempo la loro curiosità, o si arrampicano sul tetto del teatrino per godersi lo spettacolo senza pagare; i carrettieri ladri, che un tempo veneravano l'*oprante* in nome di un patrimonio figurativo che accomunava le fiancate dei loro carretti agli scenari e ai cartelloni dell'*opra*⁴¹: sono tutti dati folklorici sui quali

⁴⁰ « L'*opra* ... è un piccolo magazzino, alle cui pareti sono piantati de' palchetti » (PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 123).

⁴¹ La presenza dei temi cavallereschi nel repertorio veicolato dai *masciddara* del carretto siciliano — se ne affermi l'autonomia o la derivazione dagli scenari e dai cartelloni dell'*opra* — è solo un aspetto di una vicenda figurativa estremamente complessa, svoltasi nell'area culturale del secondo ottocento siciliano; sul piano della fruizione del messaggio, essa è verificabile soprattutto nella sua portata sociologica, nel suo incontro con i diversi raggruppamenti del mondo subalterno, incontro dal quale non si può prescindere se si vuole decifrare il significato del rispetto profondo tributato all'*oprante* in auge da quei « carrettieri ladri ch'erano peggio dei saracini ». Ancora una volta Verga interviene sul dato folklorico intuendone la portata sociologica e risolvendolo di conseguenza, in sede di trasfigurazione narrativa, secondo una prospettiva non più ottocentesca: il riferimento alla classe subalterna dei carrettieri, filtrato attraverso il giudizio di don Candeloro, rappresentante di un'altra classe subalterna, anche se culturalmente privilegiata rispetto a quella del carrettiere o dell'oste, sottintende una valutazione del carretto come fatto sociologico, più che coloristico o popolare. Risolutivo ed illuminante in tal senso, per il superamento di una linea che da Pitrè si è mantenuta sostanzialmente inalterata sino ad A. BUTTITA, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo 1961, il re-

si regge uno tra i più intensi momenti narrativi della novella, volto a scandire inesorabilmente la degradazione estrema di don Candeloro:

E ci dovette arrivare anche lui, Candeloro Bracone, a fare il pagliaccio se volle aver 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*⁴².

Anche dietro questo grottesco disegno verghiano si cela il segno folklorico; la novella obbedisce ad una costante stilistica per cui l'elemento folklorico è reso funzionale al ritmo del racconto mediante la sua dissoluzione nell'indiretto libero, senza però che per tal via ne risulti banalizzata la consistenza storica: il pagliaccio che si busca le pedate dal minore dei suoi figli è immagine verghiana, ed è al tempo stesso il *buffo* del teatro, l'ultimo giullare siciliano, l'erede delle antiche *farse* e il precursore di un certo tipo di teatro per il popolo, si chiami *'Nòfriù*, *Vir-ticchiu* o *Peppennino*⁴³. Il suo ruolo, nel caso della povera e dissestata *Compagnia* descritta dal Verga, è assunto dall'*oprante* in persona, il quale non può permettersi di stipendiare attori come Giovanni Lizzio o Neli Lambertini, « i più grandi comici dell'epoca, veri precursori dell'arte

cente contributo di A. RIGOLI, *Le figurazioni del carretto siciliano*, « *messaggio ironico fra percezione e significato* », in AA.VV., *Figurazione e messaggio. « Analisi del carretto siciliano »*, negli Atti del Seminario di studi su « Il carretto siciliano come documento culturale », Taormina, 27-28 maggio 1977, a cura di A. RIGOLI, Palermo 1977, 41-64, ora nel vol. *Magia e etnostoria*, Torino 1978, 97-117.

⁴² VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 17.

⁴³ Gli attributi e i compiti del *buffo*, all'interno dell'*opra*, sono accuratamente descritti e analizzati dal PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 131-133. Per la presenza dei *buffi* siciliani nelle antiche *farse*, nelle commedie, nelle *vastate* e infine nell'*opra*, DE FELICE, *Storia del teatro...*, 13-32, 46, 56.

comica del Musco », che contribuirono alla fama dell'*opra* di don Gaetano Crimi⁴⁴.

Ancora una volta, dietro la patina del colore popolare, Verga scopre un vero più urgente e doloroso, ed è sempre in rapporto alle leggi ineluttabili e spietate dell'economia che al motivo delle « marionette parlanti » subentra quello, anch'esso puntualmente verificabile in area popolare catanese, delle « marionette viventi »:

Quando vide che il pubblico non ne mangiava più in nessuna salsa delle « marionette parlanti », e ci voleva dell'altro per cavar soldi da quei bruti, ebbe un'idea luminosa che avrebbe dovuto fare la fortuna di un artista, se la fortuna baldracca non ce l'avesse avuta a morte con lui... — Ah, vogliono i personaggi veri?...

Un bel giorno si vide annunziare sul cartellone che la *parte di Orlando*, nei *Reali di Francia*, l'avrebbe sostenuta don Candeloro in persona « fatica sua particolare! ». E comparve davvero sul palcoscenico, lui e tutta la sua famiglia, in costume, e armato di tutto punto: delle armature ordinate apposta al primo lattoniere della città, e che erano costate gli occhi della testa⁴⁵.

Il Pitrè, successivamente al generico accenno ad un *oprante* catanese, che ebbe « la *grande* idea di sostituire i personaggi viventi a' burattini »⁴⁶, torna a soffermarsi su questo evento storico che ebbe risonanza anche fuori Catania:

Verso il 1859 il notissimo Don Angelo in Catania volle sostituire i personaggi viventi ai burattini di legno; ed egli fu il primo a darne l'esempio rappresentando da Carlomagno. Erano attori, giovani barbieri, marinai, braccianti d'ogni genere. La novità fece furore, specialmente per la lingua e per

⁴⁴ DE FELICE, *Storia del teatro...*, 56.

⁴⁵ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 17.

⁴⁶ PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 149.

quella faccenda de' morti che sgombravano il palcoscenico andando via coi propri piedi. Don Angelo se ne avvantaggiò, e fece costruire armature stupende per tutti i paladini. Egli stesso era una meraviglia a vedere. In quel tempo capitò a Catania Ernesto Rossi con la sua compagnia drammatica; e dovendo rappresentare l'*Otello*, vista la corazza e l'elmo di Carlomagno mandò a pregare D. Angelo che glieli volesse prestare per una sera. D. Angelo fu sollecito a contentarlo, e quando il Rossi ringraziandone gliene annunciò la prossima restituzione, D. Angelo cavallerescamente rifiutò dicendo: *Questa restituzione non c'entra fra di noialtri artisti!* E la cosa si riseppe e si ripeté subito per tutta Catania e fuori. L'armatura, bellissima, costava più di 600 lire!⁴⁷

Puntuali, anche in questo caso, le corrispondenze testuali: a don Angelo che « ebbe la *grande* idea di sostituire i personaggi viventi a' burattini », corrisponde don Candeloro che « ebbe un'idea luminosa », quella appunto dei « personaggi veri »; la parte di Carlomagno, sostenuta da don Angelo che vuole per primo dare l'esempio, trova riscontro nella « *parte d'Orlando* » sostenuta da don Candeloro in persona, « fatica sua particolare »; come l'*oprante* storico « fece costruire armature stupende per tutti i paladini », così l'*oprante* verghiano ordina apposta le sue armature al primo lattoniere della città⁴⁸, e se l'armatura indossata da don Angelo « costava più di 600 lire », quelle commissionate da don Candeloro « erano costate gli occhi della testa ». La verifica di questa corrispondenza testuale, spesso perentoria, non comporta certo l'identificazione del personaggio verghiano con lo storico *oprante* ca-

⁴⁷ PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 158-159.

⁴⁸ Indicate le ragioni che hanno determinato « l'uso degli *opranti* di fabbricar da sè i pupi », precisa in nota il PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 155: « Tuttavia v'è qualche persona che in Palermo si occupa di questo genere di lavori, altri scolpendo teste o mani, altri costruendo armature, altri vestendo pupi di tutto punto ».

tanese, morto nel 1889 e commemorato dal Pitrè⁴⁹, tanto più che il primato di questa audace innovazione è rivendicato, sempre nell'ambiente catanese, da don Gaetano Crimi⁵⁰: don Candeloro rimane creatura verghiana, costruita con procedimento mimetico alle sovrapposizioni, spesso divergenti, di una cronachistica popolare che trova alimento e quasi il suo ricambio orale nel continua modificarsi e intersecarsi della testimonianza e del punto di vista.

In ben altro senso è rivelatore quindi il confronto col testo del Pitrè: la richiesta dei « personaggi veri » da parte di un pubblico grossolano e ignorante, a cui suona incomprendibile l'epopea cittadina dell'*opra*, non presuppone la leggenda di don Angelo come precedente illustre rispetto all'idea di don Candeloro, che in tal caso Verga non potrebbe definire, nemmeno con intendimento ironico, « luminosa », bensì è conseguenza, tanto deprecata quanto inar-

⁴⁹ PITRÈ, *Don Angelo, burattinaio catanese*, nel « Giornale di Sicilia », XXVIII, n. 162, 11 giugno 1888, e « Archivio per lo studio delle tradizioni popolari », 7 (1888), 252-253.

⁵⁰ Per il Lo Presti sarebbe stato don Gaetano Crimi ad avere « l'idea veramente geniale... di sostituire i pupi di legno con veri e propri personaggi armati come i perfetti guerrieri » (LO PRESTI, *I pupi...*, 64); tradizione che trova conferma in un passo delle *Memorie* di Giuseppe Crimi, in LI GOTTI, *Il teatro dei pupi...*, 164: « Nel 1868 dopo la prima volta che fu messa in scena la Passione di Cristo e vista la buona disposizione dei suoi dieci figli, Gaetano Crimi volle trasformare le marionette in pupi di carne; e cioè non lavorò più coi pupi o marionette; ma cominciò a far gustare le primizie del teatro comico e dialettale ». Il De Felice concorda invece col Pitrè nel riconoscere il primato di Angelo Grasso, affermando però che anche don Gaetano rappresentò « l'opera dei pupi con personaggi », e « per il primato vestì tutta la sua famiglia con le armature splendenti dei Paladini e, sotto la bandiera di Carlo Magno, si lanciò in numerosi combattimenti che fecero tremare le vene e i polsi al pubblico » (DE FELICE, *Storia del teatro...*, 56). L'*oprante* che per la rappresentazione si giova, anziché di attori dilettanti, di tutta la sua famiglia, è testimoniato da una tradizione non registrata dal Pitrè, ma che al Verga dovette essere nota, se è vero che don Candeloro si esibì « sul palcoscenico, lui e tutta la sua famiglia ». Il primato di don Angelo sembrerebbe confermato anche dalla testimonianza del figlio Giovanni, riferita da A. RUSSO-AJELLO, *Tragedia e scena dialettale*, Torino-Genova 1908.

ginabile, della contaminazione dell'*opra* con le nuove e più fortunate forme di teatro dialettale e plebeo.

Maturata così la risoluzione di combattere quei « personaggi veri », cioè gli attori e i mimi dialettali, con personaggi altrettanto veri, don Candeloro spezza l'ultima lancia in difesa di una tradizione vilipesa nella sua stessa persona dai contadini ignoranti e dai carrettieri ladri, sostituisce ai paladini di legno quelli di carne, riesumando così una leggenda ormai dimenticata e non più attuale. Ma si tratta in fondo di un compromesso amaro, di un ulteriore cedimento che trova ancora una volta la sua motivazione più urgente nella sfera dell'economia: l'*oprante* verghiano è spinto dalla necessità di « cavar soldi » da un pubblico di « bruti », e se il costo dell'armatura di don Angelo viene precisata dal Pitrè allo scopo di suscitare nel lettore una maggiore ammirazione nei confronti di uno stupendo oggetto folklorico, quel prezzo è frantumato dal Verga in un'espressione che equivale ad un doloroso risentimento economico per la somma investita e perduta: « erano costate gli occhi della testa ».

La ritrascrizione della materia popolare desunta dal Pitrè va però ben oltre, ed è piegata ad una resa tipicamente verghiana:

Il pubblico sciocco invece, al vedere quei ceffi di giudei che toccavano i cieli col capo, e suonavano a ogni passo come scatole di petrolio, si mise a ridere e a tirare ogni sorta d'importunerie sui *Paladini*, massime allorché ad *Orlando* cadde di mano la spada, ed egli, tutto chiuso nell'armi, non poté chinarsi per raccattarla. Urli, fischi e mozziconi di sigari in faccia ai *Reali*. Un putiferio da prendere a schiaffi tutti quanti, o da passar loro la spada attraverso il corpo, se non fosse stata di latta, pensando a tanti denari spesi inutilmente.

Da per tutto, ove si ostinava a portare i *Paladini di Francia* « con personaggi veri » trovava la stessa accoglienza: torsi di cavolo e bucce d'arance. Il pubblico andava in teatro ap-

posta colle tasche piene di quella roba. Non li volevano più neanche « coi personaggi veri » i *Paladini*! Volevano le scempiaggini di *Pulcinella*, e le canzonette grasse cantate dalle donne che alzavano la gamba ⁵¹.

Le rappresentazioni con i « personaggi viventi », se ne attribuisca il primato al Grasso o al Crimi, avevano storicamente incontrato ben altra fortuna; ma lo scarto vergiano rispetto alla testimonianza del Pitrè — a detta del quale « la novità fece furore » — deriva la sua necessità sia dalla stessa scansione temporale sottintesa dalla novella come dal senso più vero di quell'incontro, a un livello anteriore al momento compositivo, con la materia popolare. Rivisitata attraverso la mediazione scientifica del Pitrè o recuperata attraverso i canali dell'oralità e dell'immediata verifica quotidiana, quella materia si scolora dei toni cronachistici e municipali per assorbire altri umori, per farsi veicolo narrativo di aspre e inquietanti tensioni storiche: superato il momento conoscitivo, che trova il suo limite in quella zona plebea dove si consumano gli effimeri successi e le plateali rivalità degli *opranti* siciliani, e alla quale il Verga, scendendo in profondità più di quanto non voglia fare il demologo palermitano, non riconosce l'integrità del costume morale né il superiore disinteresse dell'*arte*, la novella si conquista uno schema cronologico a suo modo lucido e rigoroso, una propria logica narrativa che permette allo scrittore di distendere lo sguardo oltre la parvenza del successo ottenuto dai personaggi viventi.

Nelle risate amare di don Candeloro, in quel suo graduale e inverecundo logorarsi degli abiti e del portamento cavalleresco, sopraffatti dalle smorfie convulse e dalla gestualità disarticolata ed istrionica che si perpetua dietro le quinte, una dolorosa e segreta intuizione trova le imma-

⁵¹ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 17-18.

gini più potenti: sconfitto da oscure forze storiche e sociali che non è in grado di comprendere, don Candeloro diviene realmente una marionetta alienata, poiché la sua ultima e irreversibile identificazione non è più mediata da quella *cultura* di cui gli *opranti* sono gli arcaici custodi, ma si determina con immediata violenza psicologica, ed è alimentata da un acre ed isterico risentimento storico. Manovrato ormai da un capocomico che ne ha stritolato l'originario vigore paladinesco, l'*oprante* verghiano reagisce in termini altrettanto vistosi e stravolti quanto vani, e, ancor prima di assurgere a simbolo di un destino, si fa paradigma di quella condizione di incertezza sgomenta a cui sono riconducibili le zone sociali del composito mondo subalterno meridionale, condizione ancora verificabile, anche se stravolta da interrogativi inquietanti e da rudimentali consapevolezze in formazione, all'indomani del riscatto unitario.

In questa prospettiva storica il divenire del costume si salda al fenomeno della decadenza delle diverse sottoclassi, in cui si rivela distinta la realtà popolare subalterna, tutt'altro che omogenea e solidale: le speranze deluse, le tradizioni che si logorano, il limbo in cui si collocano taluni raggruppamenti sociali, gli spietati antagonismi economici che dividono osti, carrettieri, contadini, *opranti*, l'adesione a nuove forme di costume e di messaggio, convergono a tracciare la mappa storica della novella, che trova così un suo tempo politico in un'epoca attraversata da tensioni spesso contraddittorie e velleitarie. In quest'epoca è giusto ed è comprensibile che il successo ottenuto dalla novità dei « personaggi viventi » sia solo un ricordo ormai logoro ed anacronistico, che Pitre può consegnare al suo museo di tradizioni popolari.

La finzione artistica che si traduce in alienazione sociale si impone così come tema dominante della novella,

come misura di un tempo narrativo che viene bruscamente a coagularsi in quell'atteggiamento di sorda resistenza alla storia, di cui si riveste gradualmente il personaggio marionetta; d'altra parte anche il pubblico nuovo, che vuole le scempiaggini di Pulcinella e le canzonette grasse del cancaneggiante varietà, è ormai coinvolto in un processo di alienazione generale, ed è l'inconsapevolezza a farne l'antagonista bruto di don Candeloro, vittima a sua volta di una diversa forma di inconsapevolezza.

La frattura determinatasi tra l'*oprante* e il suo pubblico è, in ultima analisi, segno dell'acuirsi dei contrasti e degli attriti all'interno di un'unica dimensione sociale che è quella subalterna: sono conflitti di culture chiuse e senza possibilità di rinnovamento, confronti aspri e gelosi, repressioni disordinate e tentativi disperati di adeguamento, compromissioni morali che trovano il riscatto dalla loro sostanza di ipocrisia nelle forzature di una logica economica, l'unica a mantenersi immutata di fronte al visibile modificarsi del costume e delle tradizioni.

La tessitura sapiente dell'indiretto libero, che descrive l'accoglienza riservata ai « personaggi veri », correla infatti mirabilmente i diversi punti di vista, dando voce simultaneamente al pubblico e all'*oprante*: la gente ride « al vedere quei ceffi di giudei che toccavano i cieli col capo, e suonavano ad ogni passo come scatole di petrolio », mentre don Candeloro passa dallo stupore sgomento allo sdegno impotente e infine al rammarico economico, in un rapido susseguirsi di stati d'animo:

Urli, fischi e mozziconi di sigari in faccia ai *Reali*. Un putiferio da prendere a schiaffi tutti quanti, o da passar loro la spada attraverso il corpo, se non fosse stata di latta, pensando a tanti denari spesi inutilmente.

Unificate nel ritmo dell'indiretto libero, le voci del

pubblico e di don Candeloro si distendono in un contrappunto psicologico estenuato sino al grottesco, che trova corrispondenza nella disperata incapacità storica di varcare il limite dell'inconsapevolezza, nella sostanziale esclusione che accomuna, al di là delle fratture e delle astiosità quotidiane, gli eterogeni raggruppamenti delle classi subalterne.

Solo attraverso questo duro e inclemente itinerario, don Candeloro diviene personaggio, figura elegiaca di un destino che ignora le ragioni del suo decadere, maschera degradata che nel testardo proseguimento di una finzione ormai negata dallo stesso trasformarsi dei tempi tutela soltanto la forma superstite dell'antica dignità; anche se, preannunciando talune movenze pirallendiane, sfiora la soglia del relativismo etico, rimane figurazione verghiana di un'incertezza storica tutt'altro che disponibile a cristallizzarsi nel rigore della negazione o nelle sfaccettature di un cerebralismo impietoso, ed è proprio l'umorismo a frenare il rischio di quest'esito decadente: un umorismo che può spingersi sino al caricaturale, facendosi quasi mimetico al legnoso gesticolare delle marionette, ma che in ultima istanza si scandisce da sè, trovando puntuale conferma nello stravolgimento obiettivo di quelle norme etiche tradizionali che non è più possibile assumere come saldi ed indiscutibili termini di riferimento.

Che don Candeloro possa dilatare le risonanze del proprio messaggio sino a farsi, come è stato anche detto, allegoria del dramma dell'artista moderno e della sua « impossibilità di raccogliere e di gettare in faccia al pubblico borghese le verità dell'arte »⁵², è certo affermazione altret-

⁵² R. LUPERINI, *La maschera e la realtà nell'ultimo Verga*, nel vol. *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma 1974, 113. Ma già il CAPPELLANI, *Opere di Giovanni Verga*, Firenze 1949, 214-215: « In sostanza don Candeloro a questo punto attua le teorie verghiane del così detto verismo nel teatro delle marionette. La novella si fa simbolica. Don Candeloro comincia col presentare personaggi veri. Che ri-

tanto suggestiva quanto facile, che attribuisce al Verga una non verificabile disponibilità verso la risonanza allusiva ed estranea alla logica così rigorosa del suo raccontare; si tratterebbe di una sovrapposizione o di una estensione del significato — raffinato ripensamento estetico ed autobiografico al tempo stesso — che non trova necessità all'interno della novella, né è confermata dalle pagine più letterariamente mediate di *Tra le scene della vita*, poste a conclusione del volume. La volontà di chiarire le coordinate del proprio mondo intenzionale, di precisarne gli orientamenti e gli sviluppi sul piano della poetica e del metodo, non si manifesta mai in Verga a livello simbolico o allusivo, ma è al contrario sottoposta all'austera disciplina della prefazione o coinvolge interamente la novella, che finisce allora coll'assumere il respiro di una vera e propria confessione letteraria: è appunto il caso di *Tra le scene della vita*, epilogo del volume e presagio di successivi tempi di ricerca; di *Fantasticheria*, dove le larve ancora inconsistenti del mondo malavogliesco sembrano affollarsi attorno all'artista a chiedergli che le trasformi in personaggi; di *Di là del mare*, dove, con procedimento inverso, il Verga rievoca, complice l'immutabile e solenne paesaggio, le « larve passate » di Mazzarò, di curatolo Arcangelo, di don Licciu Papa, restituendole dall'arte alla vita.

Affrancato dalla funzione, sia pure remota e simbolica, di autobiografica allegoria del narratore verista e del suo dramma, recuperato ad un'inquieta dimensione storica

sultato ottiene? È amaro leggerlo. Il glorioso scrittore, sia pure esagerando, lascia intravedere il suo disappunto e il suo dolore per quella mancanza di piena adesione che la sua arte incontrava». Il recupero narrativo dell'operazione drammatica azzardata da don Candeloro sembra invece confermare ulteriormente l'attenzione verghiana nei confronti di un particolare episodio della storia dell'opera, quello appunto in cui le smagliature di una tradizione ormai logora permettono talune interessanti contaminazioni, a livello artigianale, tra il teatrino delle marionette e il teatro dialettale.

che non è in grado di decifrare, l'*oprante* verghiano interiorizza la penosa teoria delle angustie che scandiscono i tempi del suo itinerario di degradazione; nel momento in cui rinuncia all'epifania plateale e umorosa del cruccio che lo tormenta, e passa ad esprimere vigorosamente una funzione unificatrice, facendosi spettatore delle vicende di altri personaggi, che sono cresciuti accanto a lui, don Candeloro dilata i termini della sua testimonianza, modifica i segni della sua sorda ed amara resistenza alla storia: nella seconda novella che lo vede ancora protagonista — e si tratta di un *unicum* nell'ambito della novellistica verghiana — è soltanto un occhio che contempla lo svolgersi e il precipitare di eventi dai quali in fondo è ormai escluso, una voce che si estenua in un dialogo malinconico lasciando nell'ombra i suoi interlocutori, una coscienza che sembra infine esaurirsi e comporsi stancamente nell'accettazione di un codice morale dove « la dolorosa necessità della menzogna » trova, ineluttabile e definitiva, la sua consacrazione sociale.

Anche se il ritmo narrativo de *Le marionette parlanti* è affidato a un disegno « più ampio e variato », ad una curiosità che sembra privilegiare altri personaggi, don Candeloro rimane il protagonista indiscusso, e in tal senso il primo titolo della novella — *Le angustie di Bracale* — confermava più esplicitamente il perdurare dell'attenzione verghiana nei confronti di un personaggio non pienamente risolto, con la conseguente volontà di precisarne le connotazioni sociologiche di sopravvissuto: tutt'altro che forzata prosecuzione tematica, la seconda novella dedicata all'*oprante* ormai sconfitto e isolato, già assorto nella malinconica attesa del « momento in cui gli avrebbero dato il calcio dell'asino, come aveva fatto lui con suo padre »⁵³, ne svolge

⁵³ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 42.

così la parabola sino al necessario compimento, sia pure all'interno di un più articolato e vivace contrappunto di psicologie.

La stessa variante per cui il cognome *Bracale*, assegnato all'*oprante* nella prima redazione, viene modificato successivamente in *Bracone*, non è senza importanza né significato: se già *Bracale* suggeriva una grottesca connotazione provinciale, omogenea al taglio caricaturale del personaggio, *Bracone* accentua ora il valore e al tempo stesso amplia la portata linguistica di tale caratterizzazione onomastica, a cui non è forse estraneo l'uso popolare, tipicamente meridionale, di stravolgere e sostituire i cognomi con soprannomi o *'ngiurie*. È spontaneo comunque, in entrambe le stesure, l'accostamento all'immagine stravolta — con cui si conclude la prima novella — di un don Candeloro Bracale/Bracone che getta in pasto al pubblico le gambe della moglie e della figliuola: « — Anch'io, se vogliono vedermi!... Voglio calarmi le brache in faccia a quelle bestie! ». La variante è comunque da ricondurre ad un preciso momento della rielaborazione testuale che coinvolge le due novelle, per cui la variante *Le angustie di Bracale* > *Le marionette parlanti* è in rapporto all'altra *Le marionette viventi* > *Don Candeloro e C.i.*, ed entrambe sono determinate dalla scelta del titolo del volume. È chiaro come Verga voglia ulteriormente privilegiare il messaggio di cui l'*oprante* è portatore, vanificando al tempo stesso il rischio che un titolo quale *Le marionette viventi*, riferito all'intero *corpus* delle novelle, si offra come troppo esplicita o fuorviante chiave di lettura. Il titolo scartato, *Le marionette parlanti*, è però sostanzialmente recuperato per la seconda novella: l'immagine delle marionette, da *viventi* modificate in *parlanti*, sopravvive così in virtù di una sapiente e calibrata fruizione del tema, in un titolo non più equivoco, che vale come semplice ed essenziale

indicazione della scritta di cui si fregia il teatrino nomade di don Candeloro, quale appare sul cartellone dipinto già nella prima novella, ai primi e inquietanti presagi della decadenza. Inoltre la sostituzione *viventi* > *parlanti* comporta l'attenuazione del riferimento folklorico ai leggendari *opranti* catanesi, anche se l'espressione è ormai chiaramente piegata a indicare il teatrino errante di don Candeloro, che nell'enfasi del discorso proclama *viventi* e *parlanti* le sue marionette, giovandosi di termini per lui in fondo equivalenti. In evidente rapporto con questa variante, si registrano precisi e scrupolosi interventi all'interno della prima novella:

Si scervellò un mese intero, col capo fra le mani, a cercare un bel titolo pel suo teatrino, qualcosa che pigliasse la gente per gli occhi e pei capelli, lì, dal cartellone dipinto e coi lumi dietro. — *Le marionette viventi!* — Sì, com'è vero ch'io mi appello Candeloro Bracale! parlanti e viventi meglio di voi e di me! (I)

voltavano le spalle alle « marionette viventi » (I)

Quando vide che il pubblico non ne mangiava più in nessuna salsa delle marionette parlanti, e ci voleva dell'altro per cavar soldi da quei bruti, ebbe un'idea luminosa (I)

Si scervellò un mese intero, col capo fra le mani, a cercare un bel titolo pel suo teatrino, qualcosa che pigliasse la gente per gli occhi e pei capelli, lì, nel cartellone dipinto e coi lumi dietro. — *Le Marionette parlanti!* — Sì, com'è vero ch'io mi appello Candeloro Bracone! parlanti e viventi meglio di voi e di me! (II,6)

voltavano le spalle alle « marionette parlanti » (II,6)

Quando vide che il pubblico non ne mangiava più in nessuna salsa delle « marionette parlanti », e ci voleva dell'altro per cavar soldi da quei bruti, ebbe un'idea luminosa (II,17)

L'ultimo esempio è particolarmente significativo: lo scrittore è attento a recuperare tra virgolette anche l'espres-

sione che in I era un generico riferimento alle marionette, diluito per giunta nel ritmo dell'indiretto libero. Anche nella seconda novella si registrano interventi, che confermano l'intenzione di chiarire ulteriormente il senso del titolo mediante la soppressione di alcuni vaghi accenni al teatrino di don Candeloro:

Sembrava la Fortuna delle « Marionette viventi » (I) Sembrava la *Fortuna* delle « Marionette parlanti » (II,39)

La ragazza, nel suo teatro, riusciva di molto aiuto, (I) La ragazza, nel teatro delle MARIONETTE PARLAN-
TI, riusciva di molto aiuto, (II,
39)

la sua Compagnia contava fra le prime di quante erano in giro, (I) le MARIONETTE PARLAN-
TI contavano fra le prime di quante ne fossero in giro, (II,
40)

Pochi anni sono bastati a sopire anche il ricordo dei crucci magnanimi di don Candeloro, che non sputa più sul pubblico, dietro le quinte, né si sfoga con risate amare, ma si adopera con ogni espediente per sopravvivere insieme al suo teatrino. Dietro il vanto patetico e dignitoso della versatilità tecnica, l'*oprante* cela l'angustia economica che non gli consente di mantenersi una vera *Compagnia*, né di ricorrere ad artigiani specializzati, come aveva fatto in passato:

tutta opera di don Candeloro, il quale dipingeva anche le scene, suonava la gran cassa, vestiva i burattini e li faceva parlare, aiutato dalla moglie e dai cinque figliuoli⁵⁴.

Di quei cinque figliuoli, uno « veramente era figlio non si sa di chi, raccolto da don Candeloro sulla pubblica

⁵⁴ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 23-24.

via per carità, ed anche perché aiutasse a lavare i piatti, suonar la tromba e chiamar gente, vestito da pagliaccio, all'ingresso del teatro »⁵⁵: anche quello che a prima vista potrebbe sembrare un atto di carità, di solidarietà sociale, si rivela calcolo economico, che trova la sua giustificazione nella logica ambigua — tipicamente popolaresca — della *carità pilusa*. Martino impara infatti a imitare il raglio dell'asino, a « fare il salto mortale, l'uomo senz'ossa, il gambero parlante », finendo col ricoprire stabilmente il ruolo di buffo della *Compagnia*, mentre il legame che lo unisce al padre adottivo si deteriora rapidamente, sino a definirsi astiosamente ambiguo: da parte sua l'*oprante*, grazie a Martino, ha potuto sottrarsi a quel ruolo che gli era costato le più cocenti umiliazioni, senza per questo sentirsi in obbligo col giovane, di cui anzi pretende la riconoscenza per avergli insegnato « la professione » ed averlo « messo all'onor del mondo »; di contro, Martino fa presto a sostituire l'immagine del padre adottivo con quella del « principale » che lo sfrutta e bastona, tanto che, quasi per istintiva esigenza di rivalsa o di contraccambio, intesse una squallida relazione sentimentale con la figlia di don Candeloro, la Violante.

Ad essa il Verga aveva dedicato, nell'epilogo della prima novella, solo un accenno, malinconico ed essenziale:

Lui invece era preso adesso dalla rabbia di mostrare ogni cosa, a quegli animali, la moglie, la figliuola ch'era più giovane e chiamava più gente⁵⁶.

Ora invece la ragazza, immediatamente caratterizzata negli occhi ladri e nella faccia lentiginosa, sembra chiamata — insieme a Martino — al ruolo di protagonista;

⁵⁵ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 24.

⁵⁶ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 18-19.

ma in effetti la vicenda sentimentale dei due giovani, di per sè abbastanza squallida e banale, si colora di significato solo in rapporto all'occhio dell'*oprante* e ai suoi estenuati parametri morali. Esemplari di una generazione inquieta e spregiudicata, che si distingue dalla precedente per la chiusura, brusca ed ostile, nei confronti di valori tradizionali ormai logori, i due giovani danno vita a una storia che sostanzialmente sancisce il tramonto definitivo di don Candeloro e del suo mondo. Già nel '94 — lo stesso anno del *Don Candeloro* — Capuana coglieva le implicazioni storico-sociali di questa nota elegiaca, tipicamente verghiana, delle generazioni che tramontano, dei miti che si logorano, dei patriarchi condannati ad un irredimibile isolamento:

Tutti mi s'affollarono attorno con ressa, e mi sfilarono sotto gli occhi in un balenio di paesaggi, di luoghi, di circostanze: *Ieli il pastore* sperduto tra le solitudini di Tèbidi; *Rosso Malpelo* nella cava di rena della Carvana; il *Reverendo*, a cavallo della mula, su e più per le sue tenute e per le aie, tra i fittaiuoli da spremere e da imbrogliare nella spartizione del grano trebbiato; *Mazzarò*, squallido dalle febbri, nelle mortali pianure di Lentini, Mazzarò che ammassa roba e non sa darsi pace di doverla lasciare, morendo, a chi non ci ha lavorato; e *Turiddu*, e *Santuzza*, e la *gna Lola* e compare *Alfio*, rivissuti tre volte per virtù dell'arte, nella novella, nel dramma, e nel melodramma già di fama mondiale...⁵⁷

La lunga e suggestiva teoria delle creature verghiane, quasi restituite nell'evocazione di Capuana dall'arte alla vita, si conclude con un preciso riferimento ad alcuni personaggi del volume del '94:

⁵⁷ L. CAPUANA, *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*, Conferenza letta il 12 maggio 1894 nella sala del Liceo Musicale di Bologna a beneficio del Comitato Bolognese della Società Dante Alighieri, in *L'isola del sole*, Catania 1898, 200.

E tutti gli altri, fino i più recenti: *Don Candeloro* il burattinaio, *frate Angelico* detto *Papa Sisto*, e le monache pettegole dell'*Opera del Divino Amore*⁵⁸.

Personaggi estremamente vivi, « ma velati di malinconia, o meglio, velati da vapori che li slontanavano nello spazio e nel tempo », sembrano scuotere il capo e gesticolare da lontano per far comprendere al Capuana che « oramai non ci saranno più altri Reverendi, altri Papa Sisto, né altri compari Alfii che mordano il lobo dell'orecchio all'avversario in segno di sfida mortale! Non c'è più, da un pezzo, la lettiga di compare Cosimo il lettighiere, e non ci saranno più tante e tant'altre cose che erano al tempo nostro »⁵⁹.

La rievocazione elegiaca di Capuana si precisa infine in una percezione storico-sociale:

E passi il cortile, passi il Reverendo, passino Papa Sisto e le monache pettegoline! Ma da tutto quell'insieme di cose e di persone, riprodotto dall'arte e ricordato dalla memoria, si sprigionava un significato più intimo: la sparizione di un'impronta particolare dai caratteri e dai sentimenti; si vedeva l'opera livellatrice dei tempi nuovi; l'opera però che ha distrutto e scancellato e non ha ancora creato niente da sostituire; che ha spazzato via ogni cosa: il cattivo e il buono; la superstizione e la fede l'eccesso e l'abuso della forza e la forza stessa insieme; la tradizione e la particolarità originale; il costume e il sentimento⁶⁰.

Nonostante si mostri indulgente a facili compiacimen-

⁵⁸ CAPUANA, *La Sicilia nei canti...*, 200-201. Fidando nella lettura recente, Capuana cita a memoria: in effetti *fra Angelico*, il monaco della cerca, è un personaggio minore della novella che si intitola dal soprannome del del protagonista, Vito Scardo, che « da povero diavolo arrivò ad essere guardiano dei cappuccini, come Papa Sisto » (VERGA, *Papa Sisto*, in *Don Candeloro...*, 109).

⁵⁹ CAPUANA, *La Sicilia nei canti...*, 201.

⁶⁰ CAPUANA, *La Sicilia nei canti...*, 203.

ti nostalgici, Capuana sembra sostanzialmente concordare col più austero Verga nell'individuazione di un « mal punto », quello « in cui la Sicilia vecchia non aveva avuto tempo di divenire la Sicilia nuova »⁶¹; di questo ambiguo ed ingrato momento, povero di fede e di eroismi, e che consuma le ultime sopravvivenze di una tradizione venerabile, Martino e Violante fanno aspra ed immediata testimonianza. Per loro, la realtà diversa che aveva aggredito e mortificato don Candeloro sino a farne l'eroe di un'epica negativa, si configura nel ritmo di un'odissea più spregiudicata e senza traumi, nel susseguirsi di compromessi a cui addiventano quasi con naturalezza, senza attriti né conflitti morali.

Ai due giovani è negata anche la dolorosa, estrema consapevolezza del vecchio *oprante*, cristallizzato ora dal Verga in quella *filosofia* maturata col trascorrere degli anni nelle discussioni che si rinnovano in ogni paese e in ogni caffè nuovo:

Cogli anni era diventato filosofo. Aveva imparato a conoscere i capricci della sorte e l'ingratitude degli uomini. Perciò pigliava il tempo come veniva, e gli amici dove li trovava. Si contentava di portare il corno di corallo fra i ciondoli dell'orologio, e un ferro di cavallo, del piede sinistro, inchiodato sulle assi della baracca⁶².

Affrancati dal retaggio della superstizione dei padri, fatti estranei a quanto di eroico e di generoso aveva da sempre caratterizzato la tradizione isolana, Martino e la Violante vengono ora chiamati a misurarsi con una realtà all'interno della quale *opranti*, *caminanti*, *lettighieri* sono solo dei sopravvissuti, simboli arcaici e vilipesi di un'epoca che non ha conosciuto né le ferrovie né le lotte di

⁶¹ CAPUANA, *La Sicilia nei canti...*, 207.

⁶² VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 40.

classe. Come non soggiacciono alla superstizione, così non hanno più fede nei valori tradizionali, non appaiono turbati da niente che possa ricordare la malavogliesca consapevolezza del peccato comune o del tempio profanato: la loro storia si riduce ad un oscuro frammento di vita, a desolata testimonianza di una crescita soffocata, ad anonimo paradigma dell'età ingrata di cui parla Capuana, simile a « quella dei fanciulli non diventati affatto giovinotti e rimasti mezzi fanciulli »⁶³.

La rappresentazione verghiana, assecondando questo momento storico avvertibile immediatamente nello scarto delle generazioni, piega ora l'umorismo stravolto e grottesco della prima novella a toni più sommessi ed elegiaci, ed è per tal via che la triste vicenda dei due giovani si fa corollario del destino di don Candeloro, estrema significazione di un personaggio che si era illuso di aver dato un senso alla propria vita saldandola ai cenci splendidi e caratteristici della sua *arte*, confondendola col legnoso ed inerte eroismo dei suoi paladini.

Sin dalle prime manifestazioni, quella relazione sentimentale palesa la programmatica funzione di grigio epilogo, di estenuata scansione di una sorte che trascende gli immediati e disarmati protagonisti, e che finisce col coinvolgere tutto un confuso groviglio sociale, forse divenuto meno ingenuo e *caratteristico*, ma che sembra aver consumato ogni tensione morale. Nella percezione storica di un rinnovamento che inevitabilmente genera incertezze ed egoismi, determinando al contempo meschini livellamenti e conflitti imprevedibili, Verga risolve il suo don Candeloro, lo cristallizza impietosamente nella maschera desolata dell'osservatore giudicante e pur impotente; anche se tale evoluzione del personaggio ne decreta la sostanziale

⁶³ CAPUANA, *La Sicilia nei canti...*, 207.

vanificazione sul piano drammatico, Verga lo conferma comunque nel ruolo di protagonista, se è vero che la vicenda della seconda novella è interamente decantata attraverso il giudizio e i commenti di don Candeloro, il quale persiste, nonostante faccia ormai pubblica ostentazione di una filosofia elegiaca e rassegnata, nell'opporci a quella realtà nuova e spietata che lo emargina. C'è sempre lui alla testa di quel cencioso corteo, brulicante delle sue angustie e delle sue marionette, ed è indubbio che nell'avventura plebea di Martino e della Violante Verga adombri, estenuandola, l'altra avventura, ormai antica e dimenticata, di don Candeloro e della figlia dell'oste.

Le due coppie infatti rivelano — ad un puntuale confronto — tutta una serie di corrispondenze speculari, nella programmatica prospettiva di un *umoristico*, amaro controcanto. Don Candeloro aveva conquistato la figlia dell'oste in virtù di alcune doti che erano il risultato dell'epica contaminazione da lui operata tra *mestiere* e vita:

Con queste doti innamorò la figliuola di un oste che teneva bottega lì accanto. La ragazza era bruttina, ma aveva una bella voce, e doveva avere anche un bel gruzzolo. — La voce è tutto! — le diceva don Candeloro sgranandole agli occhi addosso, e accarezzandosi il pizzo. — Grazia! Che bel nome avete pure! — Andava spesso a far colazione all'osteria per amore della Grazia, e le confidò che pensava d'accasarsi, dacché aveva voltato le spalle alla vecchia baracca del padre, e messo su il nuovo teatro che rubava gli avventori al SAN CARLINO e al TEATRO DI MARIONETTE⁶⁴.

È soprattutto con le armi del *mestiere* che l'*oprante* fa breccia nel cuore della Grazia, prospettandole una vita senza piatti da lavare né avventori da servire, intensa e meravigliosa, nobilitata da quelle soddisfazioni che solo il

⁶⁴ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 5.

teatro, metonimia di crescita e di prestigio sociale, può dare:

Don Candeloro, dacché s'era dichiarato con lei, lasciava socchiusa apposta l'impannata, e le sfuriate d'amore, *Rinaldo* e gli altri personaggi, le rivolgevano lassù; tanto che la ragazza ne andava in sollucchero, e aveva a schifo poi di lavare i piatti e imbrattarsi le mani in cucina ⁶⁵.

— Quando saremo marito e moglie, le parti di donna le farai tu! — le aveva detto don Candeloro. E la ragazza, ambiziosa, si sentiva gonfiare il petto dalla gioia, a quelle scene commoventi che facevano drizzare i capelli in capo ad ognuno, e si vedevano uomini con tanto di barba piangere come bambini, fra gli applausi che parevano subissare il teatro. — Sì! sì! — disse Grazia in cuor suo ⁶⁶.

L'oste però non si fa incantare:

Quando don Candeloro andò a far la domanda formale, vestito di tutto punto, l'oste rispose:

— Tanto onore e piacere. Ma ciascuno sa i fatti di casa sua. Sono vedovo, non ho altri figliuoli, e mi abbisogna un genero che mi aiuti...

— Allora vuol dire che non son degno di tanto onore! — balbettò don Candeloro facendosi rosso, e piantandosi di tre quarti, colla canna d'India appoggiata all'anca.

— Nossignore, l'onore è mio.

— L'onore è vostro, ma vostra figlia non me la date...

— Nossignore. Come volete sentirla?

— Va bene. Umilissimo servo! — concluse don Candeloro calcandosi con due dita la tuba sull'orecchio, e se ne andò mortificatissimo ⁶⁷.

Il deciso diniego dell'oste costringe così l'oprante alla « risoluzione eroica »:

⁶⁵ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 7.

⁶⁶ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 9-10.

⁶⁷ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 10-11.

— Senti — disse poi alla Grazia dal finestrino. — Tuo padre è un ignorante che non capisce nulla. Bisogna prendere una risoluzione eroica, hai capito?

La ragazza esitava a prendere la risoluzione eroica di infilare l'uscio e venirsene a stare con lui, per costringere poi il babbo ad acconsentire al matrimonio. Ma don Candeloro aveva il miele sulle labbra, e sapeva trovare delle ragioni alle quali non si poteva resistere. Le diceva di fare nascostamente il suo fagotto... con giudizio, s'intende... C'era anche la sua parte nei denari del padre, — e venirsene dove la chiamavano i cieli. — Non hai giurato per gli dei di essere mia donna e legittima sposa? ⁶⁸

La ragazza si lascia convincere, ma riesce a portarsi appresso solo pochi spiccioli, assieme a quattro cenci avvolti in un fazzoletto:

Il vecchio però era un furbo matricolato, il quale cantava sempre miseria, e nascondeva i suoi bezzi chissà dove. Grazia non portò altro che quattro cenci in un fazzoletto, e quelle poche lire spicciole che aveva potuto arraffare al banco. — Come? — balbettò don Candeloro che si sentiva gelare il sangue nelle vene. — In tanto tempo che ci stai, non hai saputo far di meglio?... ⁶⁹

Nonostante si senta tradito e quasi defraudato, don Candeloro conduce la Grazia all'altare:

Basta, era un gentiluomo, e la promessa di Candeloro Braccone era parola di Re ⁷⁰.

Tale schema viene puntualmente riproposto dal Verga per la vicenda di Martino e della Violante, in termini che però vanifichino gradualmente la tensione umoristica a favore di un elegiaco processo di svilimento di quegli

⁶⁸ VERGA, *Don Candeloro e C.i.*, in *Don Candeloro...*, 11.

⁶⁹ VERGA, *Don Candeloro e C.i.*, in *Don Candeloro...*, 11.

⁷⁰ VERGA, *Don Candeloro e C.i.*, in *Don Candeloro...*, 12.

stessi parametri etico-sociali. Anche Martino corteggia dapprima la ragazza servendosi delle armi rudimentali del suo *mestiere*:

Egli era il buffo della Compagnia, faceva il solletico alle donne, e andava a cacciare il naso fra le assi del dietro scena, mentre si vestivano per la farsa. Colla ragazza poi inventava cento burlette che la facevano ridere, e le mettevano come una fiamma negli occhi ladri e sulla faccia lentiginosa ⁷¹.

Il riferimento ai personaggi dell'*opra* diventa, in bocca a Martino, una battuta monellesca e spregiudicata:

— Be', Violante, vogliamo rappresentare al vivo al scena fra *Rinaldo* e *Armida*? ⁷²

La reazione di don Caneloro, quando li coglie sul fatto, è immediata e violenta:

Una volta che don Caneloro lo sorprese a far la prova generale colla sua figliuola, la quale si accalorava anch'essa nella parte e abbandonavasi su di un mucchio di cenci, quasi fossero le rose del giardino incantato, amministrò a tutti e due una tal salva di calci e schiaffi da farne passare la voglia anche a dei gatti in gennaio!... ⁷³

Sotterfugi, astiose ipocrisie, malcelato spirito di ribellione, rancori e propositi di vendetta si concretano allora in una trama spregiudicata che si pone in antitesi alla « risoluzione eroica » dei padri:

La Violante ... andava a cercarlo apposta dietro le quinte, fra le scene arrotolate, e i cassoni delle marionette, mentre lui smoccolava i lumi per la rappresentazione della sera, o soffiava sotto la marmitta posta su due assi, nel cortiletto. Gli soffiava

⁷¹ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Caneloro...*, 24.

⁷² VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Caneloro...*, 24.

⁷³ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Caneloro...*, 25.

fra capo e collo dei sospiri che avrebbero acceso tutt'altro fuoco, pigliandosela colle stelle e coi barbari genitori.

— Sta tranquilla, — disse Martino, — sta tranquilla che me la pagherà ⁷⁴.

E gliela fece pagare, un giorno che il principale era andato avanti a *procurar la piazza*, e la Compagnia e la baracca seguivano dietro su di un carro. Martino e la Violante finsero di smarrirsi per certe scorciatoie, in mezzo ai fichi d'india, e 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 ⁷⁵.

Come alla reazione furiosa e plebea di don Candeloro corrisponde il diniego ipocritamente cortese e deferente dell'oste, così la fuga dei due amanti non si propone l'obiettivo di strappare il consenso alle nozze, ma si configura come tradimento nero, « calcio dell'asino », e, in definitiva, come scelta spregiudicata di un destino da vivere alla giornata, senza principali sfruttatori né genitori barbari e tiranni:

— Io so fare il salto mortale, l'uomo senz'ossa, il gambero parlante. Tu sei una bella ragazza... Sì, te lo dico in faccia... Vestita in maglia, a raccogliere i soldi col piattello, la gente non si farà tirar le orecchie per mettere mano alla tasca. Andremo pel mondo; ci divertiremo, e ciò che si guadagna ce lo mangeremo noi due. Ti piace? ⁷⁶

Se la Grazia aveva portato con sé pochi cenci avvolti in un fazzoletto, « Violante non aveva portato altro che uno scialletto logoro »; di contro Martino, che aveva sottratto dalla cassetta l'incasso della serata, « faceva cantare

⁷⁴ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 25.

⁷⁵ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 26-27.

⁷⁶ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 28.

i soldi in tasca », giustificando, senza sforzo né rimorsi, la sua « azionaccia » :

Dopo, per giustificarsi, si sfogò a dir male dei genitori di lei, che li facevano lavorare per nulla e si arricchivano a spese loro. — Infine, — conchiuse, — ho preso il mio. Tanto tempo che tuo padre non mi dava un baiocco.

Però la Violante non aveva appetito, sentendosi sullo stomaco la paura del babbo, e il peso di quell'azionaccia che Martino gli aveva fatto mettendo le mani nella cassetta. Lui invece era allegro come un fringuello; accarezzava la ragazza e faceva cantare i soldi in tasca; nelle strade maestre ci stava come a casa sua, e ad Augusta le fece far l'entrata in ferrovia come una principessa ⁷⁷.

Il vagabondaggio dei due giovani dura meno di una stagione, quanto basta comunque a rivelarne l'estrema disponibilità al compromesso quotidiano. Incapaci di aggredire la realtà colla stessa grinta paladinesca che era stata di don Candeloro, riescono per ciò stesso a vanificare ogni consapevolezza di sconfitta o di umiliazione; aderiscono, con animalesca serenità, a un codice che li educa sin da ora a talune forme di parassitismo sociale. Quando infine la situazione volge al peggio, le loro strade si dividono, e la riappacificazione avviene grazie all'intromissione del vecchio *oprante* che raccoglie prima la figlia, la quale aveva lasciato all'Ospizio di Maternità il frutto del suo amore, e successivamente Martino, ormai ridotto alla miseria più nera:

Così babbo don Candeloro, passando da quelle parti, raccolse di nuovo nell'ovile la pecorella smarrita, chè la misericordia paterna è grande assai, e la ragazza, nel teatro delle MARIONETTE PARLANTI, riusciva di molto aiuto, massime ora che la mamma cominciava a sentire gli acciacchi degli anni e della figliuolanza ⁷⁸.

⁷⁷ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 35-36.

⁷⁸ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 39.

Don Candeloro per aiutarsi era stato costretto a riprender Martino che aveva incontrato a Giarratana povero in canna, e ridotto a far qualsiasi cosa per il pane.

— Sono nato senza fiele in corpo, come i colombi, — disse allora don Candeloro. — Se mi prometti di non tornar da capo, ti piglio di nuovo in Compagnia, a quindici lire il mese, alloggio e vitto compreso.

— Sia pure, — rispose Martino che moriva di fame. — Lo fo per amor della Violante, che un giorno o l'altro deve essere mia moglie e legittima sposa. Ma intendiamoci, vossignoria, che non son più un ragazzo!... e se tornate a giocar di mano o a farmi patir la fame, ci guastiamo per l'ultima volta, com'è vero Dio!⁷⁹

Si rappattumarono anche colla Violante, per intromissione del babbo, il quale però prescrisse che dormissero lontani l'uno dall'altra, in omaggio al buon costume, finché fossero stati marito e moglie⁸⁰.

La loro unione non sarà mai comunque legittimata dal matrimonio: Martino, che nell'economia del racconto è sempre rimasto poco più che un nome, si spegne nel grigiore del ruolo di mantenuto, del cornuto contento, laddove le ultime pagine della novella promuovono la crescita del personaggio Violante, ne caratterizzano la psicologia più mossa e vivace, la spregiudicatezza del comportamento, la logica plebea e a suo modo eroica, che ne determina le scelte e gli atteggiamenti:

Disgraziatamente i tempi non dicevano. Le marionette facevano pochi affari, e la Violante protestava che se Martino non arrivava a metter su teatro da sè, sinché doveva portar lei sola tutta la baracca sulle spalle, non voleva mettersi pure quell'altra catena al collo, e preferiva restar zitella come Sant'Orsola. Lei invece sapeva ingegnarsi col suo pubblico, di qua e

⁷⁹ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 40.

⁸⁰ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 41.

di là, e per mezzo delle beneficiate e dei regali riusciva a porre da parte qualche soldo ⁸¹.

Nella percezione di tale corrispondenza strutturale, è verificabile tutta una sapiente trama di rimandi e di allusioni, di contrasti sfumati, di ambigue analogie. Da questa raffinata tessitura — ancor più che dalla riproposta dello schema narrativo — è garantita la continuità tematica delle due novelle, nella scansione controllatissima di un ritmo che risolve l'elemento comico in un'accorata e penosa elegia ⁸². La lotta per l'esistenza non ha più alcunché di eroico, non è materia che possa generare tragedie corali o alimentare sommessi lirismi; isolati ognuno nel cerchio angusto del proprio mortificante nomadismo, i personaggi a cui Verga ha attribuito la torpida estraneità e la grottesca inconsapevolezza delle loro marionette finiscono collo sfaldarsi in grigiastre ed amorali tonalità, a conclusione di un itinerario dissacrante, che si dipana come una vera e propria discesa agli inferi, misura dell'inclemente processo di erosione e di scarnificazione sociale, operato dal Verga in poche pagine contratte e sgomente.

Venuto meno il respiro ciclico, esaurita ogni possibilità di autorigenerazione, l'odissea di don Candeloro e della sua Compagnia si pietrifica ora nei segni di un destino che esclude la vicenda delle fughe e dei ritorni, che non consente ulteriori viaggi di salvezza o di riscatto, poiché nessuno dei personaggi ha consapevolezza di un peccato comune da espiare o di un debito da pagare. Alla casa del nespolo è subentrato un carrozzone normale e sconnesso; la famiglia unita come le dita della mano ha abdicato all'antica saggezza per configurarsi come nucleo ambiguo ed eterogeneo, che può definirsi e al tempo stesso

⁸¹ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 42.

nascondersi dietro un'asettica sigla pubblicitaria; la tensione economica, non più alimentata dagli sforzi protervi ed eroici dell'*oprante*, né finalizzata a traguardi di prestigio professionale e di affermazione sociale, è umiliata dal grottesco riunirsi dei personaggi della favola attorno a un desco plebeo, garantito solo dal prostituirsi della Violante, a cui il teatrino delle marionette parlanti giova ormai solo da schermo.

L'ultimo trasalimento — tenue scintilla di consapevolezza — è manifestata dall'*oprante*, dal « povero vecchio », che trova la forza, in una battuta quasi mormorata a se stesso, di differenziarsi ed isolarsi su un piano più nobile rispetto a quella generazione che gli ha dato il calcio dell'asino ed ha sconfessato gli antichi valori:

E ci aveva pure un'altra spina nel cuore il povero vecchio, al vedere la condotta che teneva la figliuola, e rodendosi internamente contro quella bestia di Martino che non si accorgeva di nulla. Accettava, è vero, per amor della pace, le cortesie e gli inviti a cena dei protettori che la figliuola sapeva trovare in ogni piazza; si lasciava mettere in fondo alla tuba il cartoccio coi dolci o gli avanzi del desinare per la sua vecchierella che aspettava a casa; ma stava a tavola di mala voglia, senza alzare il naso dal piatto, col cuore grosso. E vedendo Martino che macinava a due palmenti, cuor contento, quell'altro! gli dava fra sè certo titolo che non aveva mai portato, lui!...

— Ah, no! Non nacqui sotto quella stella, io!⁸²

⁸² Già in un saggio del '22, dedicato alle novelle del *Don Candeloro*, il Momigliano notava, se non proprio tale processo di elegiaco dissolvimento, il valore strumentale del motivo comico all'interno dell'area sociale delle due novelle: « Il motivo comico diventa un mezzo per far sentire più profondamente la grossolanità e l'infelicità di quelle anime, sbalestrate attraverso il mondo dal bisogno del pane, avvilita da un vizio e da una volgarità che sono più sfortuna che colpa » (A. MOMIGLIANO, *Don Candeloro e C.*, nel « Giornale d'Italia », 27 gennaio 1922, e quindi nel vol. *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano 1928, 191).

Sembra veramente che al legnoso gesticolare delle marionette Verga sovrapponga un altro gesticolare, altrettanto legnoso e meccanico, mediante il quale i personaggi perpetuano i segni di una dolorosa e torpida sconfitta, di un mortificante isolamento di cui sono grottescamente inconsapevoli.

In tal senso il giuoco analogico e speculare in cui sono coinvolte le due coppie di personaggi unifica tutto un complesso confluire di prospettive, di tensioni narrative che finiscono quasi col riscattare l'originaria ispirazione comica sino a piegarla ad una resa pensosamente elegiaca, tipicamente verghiana. Lungo quest'asse, che trova i suoi estremi in due generazioni incapaci di comunicare veramente e di accettarsi, si estenuano anche i grandi temi verghiani della famiglia e del tormento economico; dei contrasti sociali che si generano ininterrottamente all'interno della spietata e spregiudicata dimensione subalterna; della storia, che — ben lontana dall'offrire certezze o speranze — viene confermata nella metafora malavogliesca della marea cieca ed inarginabile, della fiumana che modifica e sconvolge tutto un paesaggio, fino a ieri noto e per ciò stesso rassicurante, senza che lo spettatore riesca a farsene una ragione, e a vincere per tal via la propria ottusa ed istintiva « *terreur de l'histoire* ».

Don Candeloro è appunto incarnazione sofferta ed ambigua di questo terrore plebeo: alla storia, che è progresso alienante, vento devastatore, marea inarginabile, egli oppone la fede nei valori e nei miti di una tradizione antica, di cui ha sostanziato la sua vita e il *mestiere*, sino all'identificazione più esaltata. Ma il crepuscolo mortificante a cui Verga lo condanna, si rivela espiazione di un equivoco doloroso e non senza conseguenze: l'immutabilità, la durata atemporale della tradizione, si è rivelata illusoria, e l'antico esorcismo popolare che aveva sconfitto la storia

crystallizzandola nel *cuntu* e nella leggenda, non è valso a preservare l'*oprante* verghiano dalla sconfitta. La saggezza pietrificata della cultura subalterna non è in grado di opporsi alla storia che è vicenda privilegiata, sconvolgimento, incertezza, essendo quella saggezza anch'essa, in ultima analisi, storia, sia pure mortificata e svilita.

Ma proprio nella rappresentazione di quel legame profondo che unisce don Candeloro a questa storia mortificata, a questo fantasma trattato ostinatamente come cosa salda, il Verga risolve la stessa atmosfera delle due novelle, che trova appunto alimento costante nel tema delle tradizioni cavalleresche popolari, in una materia cioè che lievita ed opera ininterrottamente nel corso del racconto, irradiandosi dal protagonista a tutto il suo mondo, alle figure che gli stanno accanto, sino a conquistarsi una primaria funzione narrativa nella rappresentazione di quella sofferta e stravolta confusione tra *arte* e schemi comportamentali, tra *mestiere* e psicologia, che caratterizza don Candeloro.

L'attenzione verghiana nei confronti della materia cavalleresca fruita a livello subalterno si traduce in una fitta quanto raffinata trama di rapporti testuali, in un ritmo narrativo estremamente controllato e allusivo, nella resa di intuizioni e trasalimenti che testimoniano di una singolarissima ed isolata sensibilità demologica: il Verga, nell'elaborazione letteraria della struttura che unifica le due novelle, si giova certamente di una tecnica compositiva mimetica al *mestiere* dell'*oprante*, ed attua un'operazione la cui portata va innanzitutto valutata alla luce di perentori riscontri testuali. La fonte a cui lo scrittore guarda con interesse viepiù crescente nel corso della narrazione è la *Storia di Guerino detto il Meschino*, seconda, nel repertorio dell'*opra*, solo al ciclo dei paladini⁸³. È improba-

⁸³ «Dopo la *Morte dei paladini*, si rappresentano le storie di *Gue-*

bile che il Verga abbia utilizzato un rifacimento o una riduzione popolare della *Storia*⁸⁴: il romanzo di Andrea da Barberino gli fu noto in qualche edizione ottocentesca abbastanza corretta, che riproponeva il testo integrale canonizzato da ben tre secoli di predominio editoriale veneziano⁸⁵.

Mantenendo l'ordine stesso della narrazione verghiana, un primo riscontro, anche se a livello di indizio, è verificabile già nel prologo della prima novella, che descrive un don Candeloro al colmo della gloria e del prestigio, tanto che i suoi ammiratori « si toglievano il pane di bocca per andare a sentire da lui la *Storia di Rinaldo* o *Il Guerin Meschino* »; anche il pubblico sembra ora confermare l'esaltato processo di identificazione dell'*oprante* con i suoi personaggi:

rin detto il Meschino, de' Figli del Meschino, di Guelfo ed Alfeo re di Negroonte, di Trebatio, di Ardente Spada, di Alessandro Magno II, del Calloandro fedele ecc. ecc., che si svolgono in undici mesi e pochi giorni » (PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 134).

⁸⁴ Libretti del genere, stampati in Sicilia e diffusi di paese in paese dai *caminanti*, erano pressoché introvabili già negli anni in cui il Pitrè attendeva a *Le tradizioni cavalleresche*: « La Sicilia avrebbe una buona contribuzione da recare alla bibliografia de' romanzi cavallereschi se pubbliche e private biblioteche avessero conservata qualcuna delle edizioni che i nostri tipografi per parecchi secoli vennero allestendo. I *Reali* ed il *Meschino* ebbero a dozzine ristampe in Palermo ed a Messina. In uno de' suoi volumi miscellanei di *Opuscoli siciliani* il Marchese di Villabianca notò di aver fatto per suo uso una ricca collezione, che possiamo dire perduta, delle edizioni popolari siciliane nel secolo scorso, e fra le altre gli apparvero pregevoli la *Storia del Meschino* e la *Storia di Orlando* » (PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 182).

⁸⁵ Un *Guarino Il Meschino: Storia delle imprese e vittorie contro i Turchi*, Napoli 1852, figura al n. 973 del catalogo della biblioteca dello scrittore, compilato da G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania 1977, 60. Per una completa verifica dei numerosi e perentori riscontri testuali col romanzo, ho utilizzato l'edizione settecentesca del Remondini, *Guarino detto il Meschino...*, Venezia-Bassano 1778, non essendomi stato possibile in alcun modo reperire l'edizione ottocentesca registrata da Garra Agosta. (Per un quadro della vicenda editoriale del romanzo di Andrea da Barberino, dalle origini sino ai primi anni del Novecento, G. OSELLA, *Il Guerrin Meschino*, in « *Palante* », fasc. IX-X, marzo 1932).

Se l'additavano poi, incontrandolo per la strada, colla canna d'India sull'omero e la sua bella andatura maestosa, che sembrava *Orlando* addirittura⁸⁶.

S'era fatta anche la voce, come il gesto e la parlata, sul fare dei suoi « personaggi », e pareva di sentire un *Reale di Francia* anche se chiamava il lustrastivali dal terrazzino⁸⁷.

In questo contesto, che già evoca i protagonisti più famosi del repertorio dell'*opra*, assume particolare rilievo il riferimento, che pure ha valore esemplificativo e parentetico, a due personaggi meno noti:

Li perfezionava, li vestiva sfarzosamente, aveva ideato delle teste che movevano occhi e bocca, studiava sugli autori la voce che avrebbe dovuto avere ciascuno di essi, *Almansore* o *Astiladoro*⁸⁸.

« L'Almansore Soldan di Persia », il cui primo incontro col *Meschino* è descritto ai capp. LXV-LXVI del romanzo⁸⁹, ricorre comunque frequentemente nella tradizione cavalleresca, che con tale voce, equivalente in arabo a *Difensore*, indica alcuni famosi Califfi e Principi saraceni dal VI al X secolo. A livello di fruizione popolare, l'appellativo finisce coll'assumere più esplicitamente il valore di nome proprio, secondo gli schemi stilistico-espressivi degli *opranti* e dei *contastorie*, i cui equivoci caratteristici si codificano sino a spodestare l'originario significato fornito dalla cultura egemone: processo questo che il riferimento verghiano sembra confermare.

Primo vero indizio, sia pur tenue, che riconduce al romanzo di Andrea da Barberino, il nome di *Astiladoro* ricorre frequentemente nella vicenda del *Meschino*: i suoi

⁸⁶ VERGA, *Don Candeloro e C.ⁱ*, in *Don Candeloro...*, 3.

⁸⁷ VERGA, *Don Candeloro e C.ⁱ*, in *Don Candeloro...*, 4.

⁸⁸ VERGA, *Don Candeloro e C.ⁱ*, in *Don Candeloro...*, 3.

figli sono tra i cavalieri che partecipano al « torneo » fatto bandire dall'Imperatore di Costantinopoli « per maritar Elisena »:

Tra quelli vennero doi figliuoli del Re Astiladoro Re di Turchia, l'un hauea nome Torindo, e l'altro Pinamonte ⁹⁰.

Sconfitti e umiliati dal *Meschino*, spingeranno con la menzogna il padre a muover guerra a Costantinopoli. *Astiladoro* è personaggio che si riscontra solo nel romanzo di Andrea, ed è infine il *Meschino* ad ucciderlo in battaglia.

Ma il primo perentorio riscontro, a livello testuale, si impone per una *battuta* che il Verga fa declamare all'*oprante*, impegnato in una rappresentazione non chiaramente precisata, ma che sembrerebbe avere come protagonista *Rinaldo*, ambiguamente nominato prima che la battuta venga introdotta. Ben consapevole che la Grazia, su cui vuole far colpo, sta ad ascoltare di nascosto da « un finestrino che dava sul palcoscenico », don Candeloro fa dire al suo « personaggio »:

« — Non pur me, ma infiniti signori questo amore ha fatto suoi vassali, principessa adorata!... ⁹¹

La medesima espressione si riscontra nel cap. II del romanzo, in relazione a Milone principe di Taranto, padre del *Meschino*:

E per questo amore, il qual non pur lui, ma infiniti Signori ha fatto suoi Vassali tanto è la sua forza, Milon partitosi da Taranto andò a Napoli... ⁹²

⁸⁹ « Parlando il *Meschino* dinanzi a l'Almansore Soldan di Persia hebbe gran piacer » (*Guerino...*, 111).

⁹⁰ *Guerino...*, 13.

⁹¹ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 7.

⁹² *Guerino...*, 7.

Riproposta nella struttura del discorso diretto, l'espressione è divenuta una *battuta* di repertorio, di cui l'*oprante* può servirsi quando la rappresentazione richieda, da parte del personaggio, una solenne dichiarazione d'amore. In tal senso l'elaborazione verghiana si conferma mimetica al procedimento dell'*oprante*, che nei confronti del testo quale gli viene offerto dalla tradizione colta opera secondo una tecnica di riduzione drammatica estremamente essenziale, da un lato impoverendo la pagina nelle poche didascalie del copione, mantenendone però dall'altro pressoché inalterate le sequenze dialogiche. Allo stesso modo dal romanzo di Andrea da Barberino Verga desume il dialogo che dà vita ad un episodio della *Storia del Meschino*, e un confronto sinottico può consentire una prima comprensione della raffinata operazione demologico-letteraria azzardata dal Verga:

La catastrofe avvenne alla gran scena in cui *la bella Antinisca* ritorna alla città di Presopoli, e *Guerino* « quando la vidde » dice la storia « s'accese molto più del suo amore ». Smaniava per la scena, sbalestrando le gambe di qua e di là, alzando tratto tratto le braccia al cielo, squassando il capo quasi colto del mal nervoso. Diceva, con la bella voce cantante di don Candeloro:

« — O Dio, dammi grazia ch'io mi possa difendere da questa fragil carne, tanto ch'io trovi il padre mio, e la mia generazione ».

E *la bella Antinisca*, dimenandosi anch'essa, e lagriman-

Tornata la bella Antinisca alla Città di Presopoli, i Cittadini grande allegrezza, e pianto fecero per tenerezza, quando *Guerrino la vidde si accese molto più del suo amore, e disse: O Dio dammi gratia, che io mi possa difender da questa fragil carne, tanto che io troui il Padre mio, e la mia generatione*. Riceuuta con grande honor e riuerentia fuggi resa la Signoria, e dettegli per suo gouerno tre Cittadini de i maggior, che fusse Paruidas, e dui altri. Personico Nipote dell'Almansore s'innamorò, e cominciò a odiar *Guerino* secretamente, e per temenza della sua spada non si di-

do (si capiva dalle mani che le sbattevano al viso):

« — O Signor mio, io speravo sotto la vostra spada di esser sicura del Regno che voi mi avete renduto, per questa cagione vi giuro per li Dei che come saprò, che voi siete partito, con le mie proprie mani mi ucciderò per vostro amore, e se mi promettete, che finito il vostro viaggio ritornerete a me, io vi prometto aspettarvi dieci anni senza prender marito ».

« Non per Dio, sarete vecchia » — disse il Meschino. « — Questo non curo, pur che voi giuriate di tornare a me, di non pigliare altra donna » — (Veramente *la bella Antinisca* aveva una voce di galletto che faceva ridere gli spettatori, giacché don Candeloro per le parti di donna aveva dovuto scritturare a giornata un ragazzetto che cominciava adesso a farsi grandicello, e per giunta recitava come un pappagallo, talché alle volte il principale, sdegnato, gli assestava delle pedate, dietro la scena). Allora *la bella Antinisca* 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, allorché il

scopria, ancora temea la gente dell'hoste, perché *Guerino* era molto amato dalla gente d'arme. Essendo un dì *Guerino* nella sua camera tra se stesso si lamentava del camin, che li restava a far, secondo la risposta, che lui hebbe da gl'Arbori del Sole, che in Ponente saperia la sua generatione. Essendo in questi pensieri giunse *Paruidas*, poiché l'ebbero salutato si presero per mano, di molte cose ragionorno. *Paruidas* tra l'altre cose gli disse, che li piacesse pigliar *Antinisca* per moglie, ch'ei si facesse Signor del Reame, *Guerino* li rispose, o nobil amico a me conuien cercar le parti di Ponente per comandamento di Apollo, ma prima cacciamo i turchi di tutta Soria. *Paruidas* tornò ad *Antinisca* la qual udita la risposta, subito mandò a dir al Meschino, che lui venisse a parlare. Egli andò, et ella lo cominciò a pregar dolcemente, che li fusse di piacer non si partir da Presopoli; il Meschino rispose sospirando, che non poteua far altro. *Antinisca* *lagrimando disse, o Signor mio io speraua sotto la vostra spada esser sicura del Regno, che voi m'hauete renduto, e per questa cagione vi giuro per li Dei, che come saprò, che voi sete partito con le mie proprie mani m'ucciderò per vostro*

Meschino, in presenza di *Paruidas*, *Armigrano* e *Moretto*, giurò per tutti i sacramenti di farla sua donna e legittima sposa. (*Don Candeloro e C'*, 8-9)

amor, e se mi promettete, che finito il vostro viaggio ritornerete a me, io vi prometto aspettarvi dieci anni senza tor marito, disse il Meschino non per Dio sarete vecchia, ella rispose questo non curo, pur che voi giurate di tornar a me, e non torre altra donna. E mentre di queste parole eran fra loro, *giunse Paruidas, et Amigran l'hostier, Moretto figliuol dell'hostier fatto ricco, per virtù del Guerino, et a questi disse il lor secreto parlare, e come egli cercaua il suo Padre, e le risposte hauute da Apollo, e da Diana, e raccomandò a lor Antinisca, e giuròlla per tutti i Sacramenti per sua Donna, e legitima Sposa in presenza dei sopradetti, e promise di tornar infra dieci anni.* (*Guerino...*, 140-141)

A parte qualche lieve e giustificabile intervento, il testo del dialogo che don Candeloro affida ai suoi personaggi è trascrizione scrupolosa e fedele dal romanzo di Andrea: anche l'interpunzione, che sembra, nella novella, voler quasi suggerire le pause caratteristiche del declamare degli *opranti*, rimane sostanzialmente inalterata. Contemporaneamente alla sorprendente corrispondenza testuale del dialogo, per cui l'impegno del letterato sembra protrarsi sino al limite dello scrupolo demologico e documentario, è verificabile una notevole contrazione dell'episodio del romanzo, ridotto a poche ed efficaci didascalie che comunque consentono di individuare i nomi di *Paruidas*, *Armigrano* e *Moretto*, nonché di ravvisare, nella

formula del giuramento del *Meschino*, un ulteriore riscontro testuale. Anzi la stessa formula ritorna, di lì a poco, in un colloquio tra don Candeloro e la Grazia:

— Non hai giurato per gli Dei di essere mia donna e legittima sposa? (*Don Candeloro e Cⁱ*, 11) e giurolla per tutti i Sacramenti per sua Donna, e legittima Sposa. (*Guerino...*, 141)

Con trapasso naturale la finzione scenica si impianta nella realtà di tutti i giorni, e la prosa medievale di Andrea da Barberino perpetua, attraverso il processo di identificazione subito dall'*oprante*, i segni di una cultura arcaica e senza tempo, contribuendo a definire l'universo ciclico e favoloso del *cuntu*, quale solo può dispiegarsi ad una coscienza sorda alla storia. Anche se l'*oprante* introduce la scena mediante un prologo essenziale che garantisca la fede del racconto appellandosi a quanto « dice la storia », egli rimane una creatura per certi versi ingenua e rudimentale, incapace, come lo sono i più validi e vigorosi personaggi verghiani, di percepire la storia, di viverla o decifrarne la logica che non conosce miti né cicli. Anche in tal senso il confronto col romanzo di Andrea si offre illuminante: la storia invocata da don Candeloro è la stessa « *Historia* » a cui l'autore del romanzo ricorre più volte nel corso della narrazione:

da questo Milon nacque il *Meschino*, al cui nome è fatto questo libro, come la *Historia* racconta.

giunsero alla caua d'un fiume, che si chiama Eufrates, il qual dicono l'*Historie* esser l'uno dei quattro del Paradiso terrestre.

fece molte battaglie con molti Baroni, e specialmente con suoi fratelli a Taranto come la *Historia* dirà seguendo.

vogliono li Autori dir, che India si è detta [...]

All'ora ricordossi il Meschino de le antiche Historie del li Nobili, et virtuosi Incoronati di Lauro ...

io mi ricordo hauere letto l'Historie antiche [...] ⁹³.

Come Andrea, anche don Candeloro vuole nobilitare il suo racconto rapportandolo ad una tradizione più antica e per ciò stesso degna di fede; l'*oprante* non è in grado di intuire altra dimensione storica se non quella codificata dagli *Autori*, dai poeti che non hanno più nome, muovendosi invece a suo agio nell'universo metastorico dell'*opra* e del *cuntu*, dove anche gli eventi e i personaggi della storia più recente possono trasfigurarsi in miti e in archetipi, e la miseria quotidiana del vivere risolversi nell'adesione delle auree leggi di un codice comportamentale che il sovrapporsi dei secoli non è in grado di logorare.

Su tale condizione psicologica Verga interviene con amara e corrosiva ironia: il *Guerino* è solo un pupazzo grottesco che « smaniava per la scena, sbalestrando le gambe di qua e di là, alzando tratto tratto le braccia al cielo, squassando il capo quasi colto dal mal nervoso » ⁹⁴; anche *la bella Antinisca* è un fantoccio che si dimena, si piega in due e mima un pianto che non è in grado di versare sbattendo le mani al volto ⁹⁵. La sua « voce di galletto », affidata ad un ragazzetto scritturato a giornata, provoca il riso degli spettatori, primo inquietante sintomo che don Candeloro è ancora ben lontano dal prendere in considerazione, poiché la consapevolezza della crisi si determina nel personaggio verghiano solo quando gli eventi concorrono a vanificarne la fede, a disgregarne le certezze, a re-

⁹³ *Guerino...*, 6, 56, 76, 84, 102, 217.

⁹⁴ VERGA, *Don Candeloro e C.*, in *Don Candeloro...*, 8.

⁹⁵ Nascondersi il volto con le mani equivale, nel codice dei movimenti e dei gesti tipici dell'*opra*, ad esprimere dolore o pianto. Per un'attenta analisi di questo codice, A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi*, Palermo 1978, 96-107.

legarlo tra i sopravvissuti, senza che egli possa farsene una ragione sul piano della storia e del divenire sociale.

La squallida e corrucciata decadenza dell'*oprante* si dispiega soprattutto nella seconda novella, il cui esordio è audacemente affidato alla rappresentazione visiva della scritta sul cartellone, riprodotta fedelmente, secondo un criterio documentario, nella stessa impaginazione:

Si rappresenta
Come il MESCHINO andò per le CAVERNE
E trovò MACCO in forma di SERPENTE
Col quale parlò
E giunse alla PORTA della
F A T A
Indi farsa con
*P U L C I N E L L A*⁹⁶

Il messaggio relativo al programma della giornata è in rapporto di ridondanza coll'immagine:

Il cartellone portava dipinto il Meschino, armato di tutto punto contro un drago verde, il quale vomitava delle lettere rosse che dicevano: *Ebbi nome MACCO, e andai facendo male sin da piccino*⁹⁷.

Questi dati folklorici, documentari, al di là degli ulteriori e significativi riscontri col Pitrè⁹⁸, riconducono ancora al romanzo del *Guerino*; infatti la scritta che si legge sul cartellone altro non è che l'*argumentum* del cap. CXLII:

⁹⁶ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 23.

⁹⁷ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 23.

⁹⁸ Il Pitrè, esaminando e descrivendo questi cartelloni, che in Catania sono di modeste proporzioni, ed ospitano non più di una scena o due, parla proprio di «mostri con lingue di fuoco» elencando i soggetti dipinti dal famoso don Nicola Faraone, «*lu veru oturi*» di quest'arte (PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 161, 168). Altri particolari minori della descrizione verghiana dell'ambiente e della cultura dell'opera possono ricondursi al Pitrè de *Le tradizioni cavalleresche*:

Come il Meschino andò per le cauerne, e trouò Macco in forma di un Serpente, col qual parlò, e giunse a la porta della Fata ⁹⁹.

Anche le lettere rosse vomitate dal drago verde vengono desunte dal colloquio che, all'interno dello stesso capitolo, si svolge tra Macco e il *Meschino*:

Ebbi nome MACCO, e andai facendo male sin da piccino. (*Le marionette parlanti*, 23) hebbi nome Macco, et andai facendo sempre male fin da picciolino, (*Guerino...*, 237)

più che le generiche e frequenti citazioni dei personaggi desunti dal ciclo dei Paladini o dalle farse, sono alcuni misurati compiacimenti demologici a consentire ulteriori ed interessanti riscontri. Descrivendo il pubblico attento alla rappresentazione, il Verga ne ritrae la partecipazione totale: « Si sarebbe udita volare una mosca ... La gente si sentiva drizzare i capelli in testa. Uno di lassù, nei posti da un soldo, gridò inferocito: — Guardati, Meschino! Tradimento c'è! » (VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 32-33). Da parte sua il Pitre osserva come nel pubblico odi e simpatie si trasformino spesso in passioni, generando addirittura vere e proprie ire di parte, e si sofferma proprio su quel grido, « tradimento », che denuncia la partecipazione più commossa ed incontrollata, specialmente da parte dei ragazzi, alla rappresentazione: « Una sera risi davvero per una scena relativa a questo tradimento. Vari monelli uscivano dall'opra di Piazza Nuova, e tra essi ve n'era uno la cui madre correva confusa e disperata di non averlo trovato. Come è uso, la comitiva prese ad imitare uno scontro di paladini, e tutti si bisticciavano, si davan sulla voce e pugnavano colle braccia tese. La povera madre, scoperto il figlio, gli corse dietro e gli appioppò un gran pugno sul postione. Il ragazzo infervorato nella lotta, non comprese il velen dell'argomento, e gridò *Tradimento, tradimeento!* e tirò di lungo » (PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 248). Ancora al Pitre sembra riferirsi una raffinata citazione verghiana: non più in grado di nascondere ai genitori il suo stato, una sera la Violante « andò a trovare il suo Martino in sottana, che sembrava la *Fata Bianca*, sciogliendosi in lagrime come una fontana » (VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 27). La *Fata bianca* rapisce, insieme alla nera sorella, i figli di Fedelsmonda, come si vede in un'illustrazione della lodichiana *Storia dei Paladini...*, II, 373; Verga probabilmente poté vederla insieme alle altre scelte e ristampate dal Pitre, allo scopo di « offrir qualche saggio a stampa de' quadri che entrano in uno o in un altro cartellone » (PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche...*, 169-171).

⁹⁹ *Guerino...*, 236.

Qui addirittura il testo del romanzo è utilizzato per caratterizzare un tipico *oggetto* folklorico, quale appunto il cartellone-manifesto dipinto ed esposto da don Candeloro, alla cui ombra Verga, *oprante* raffinatissimo, attua una notevole operazione tecnica, preoccupandosi di far quasi passare inosservati i pochi espliciti riferimenti alla fonte mediante una serie di generici accenni ad altre *Storie*, come quella di *Buovo d'Antona*, di *Rinaldo* e dei *Reali di Francia*.

Si genera per tal via un fitto reticolo di allusioni e di precisi riferimenti, all'interno del quale il trapasso dalla finzione teatrale al grigiore quotidiano si ripropone ininterrottamente: Violante, sorpresa dalla madre mentre si prepara a fuggire con Martino, le si getta ai piedi piangendo, rinnovando la scena della « *Damigella di Pacifero Re del Porchinos*, quando svela il suo fallo al genitore »¹⁰⁰. Si tratta di una didascalìa vera e propria, che rinvia ad un episodio del *Guerino* (capp. XLIV-XLVII), in cui si narra come « perdette il Meschino la sua virginità per campar la vita », grazie appunto all'esuberanza tipicamente orientale della *Damigella*, figlia di « Pacifero, Re del Regno Parchinas », come si legge nel testo del romanzo¹⁰¹. Gravida e in preda alla passione, come lo era la Violante, la *Damigella* invoca dal padre aiuto e comprensione, e la scena è descritta in termini che confermano chiaramente la *citazione* verghiana:

La Damigella il terzo giorno hauendo pur voglia di cauar il Meschino di prigione, essendo molto pregata dalli due Mediani, e similmente dal Meschino, andò da suo Padre, accompagnata dalla Madre, et inginocchiata alli suoi piedi, dimandò il suo Marito, e questo Re non hauendo altro herede li con-

¹⁰⁰ VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 29.

¹⁰¹ *Guerino...*, 71.

sentì, che fusse cauato di Prigione, e fusse menato dinanzi a lui ¹⁰².

La fuga di Martino e della Violante manda all'aria la « meglio scena », quella dell'incontro del *Meschino* colla *Fata Alcida*, che don Candeloro, affiancato dalla moglie, riesce a mala pena solo ad avviare. Le due patetiche marionette si muovono sullo sfondo di una « bellissima loggia tutta istoriata a colonne gialle e turchine », come si legge anche nel romanzo:

e giunsero in un Giardino, et ad una bellissima Loggia tutta historiateda ¹⁰³.

La scena, più che al dialogo, è affidata alla narrazione dell'*oprante*, per cui il giuoco dei riscontri testuali si dispiega più letterariamente malizioso:

Guerino tornò in scena, piegandosi in due ad inchinare gli spettatori, e dall'altra parte comparve immediatamente la *Fata Alcida*, « di tanta bellezza, adorna che la sua faccia splendeva come un sole » come spiegava a voce don Candeloro, il quale accese in quel punto un po' di magnesio, che fece un bel vedere sull'armatura di latta del *Meschino*, e il manto della fata tutto a draghi e bisce d'orpello. (*Le marionette parlanti*, 32)

Queste erano tre Damigelle tanto ornate e belle, che lingua mai non lo potria dire, tanto era la loro bellezza; quando andaua dentro la daua il Sole nella faccia, (*Guerino...*, 238)

et hauea con lei molte Damigelle di tanta bellezza, ch'era una marauiglia, (*Guerino...*, 244)

Da un canto il *Guerino*, che faceva orecchio di mercante al-

Dice il *Meschino*, si ponemo a sedere a lato il letto,

¹⁰² *Guerino...*, 75.

¹⁰³ *Guerino...*, 239.

le seduzioni della *Fata*, e lei che ostinavasi a riscaldare in lui « le ardenti fiamme d'amore » diceva colla sua stessa bocca, e con certi atti di mano anche, tanto che il *Meschino* dimenavasi tutto con un suon di ferraccia, e lasciava intender chiaramente « che se Dio per la sua Grazia non gli avesse fatto tenere a mente gli avvertimenti dei *tre santi Romiti* di certo sarìa caduto ». (*Le marionette parlanti*, 32-33)

con certi atti di mano riscaldando le ardenti fiamme d'amore. (*Guerino...*, 240)

e se Dio per la sua gratia non li hauesse fatto tornar a mente i ricordi de i Romiti, sarìa caduto, (*Guerino...*, 239)

e li tornò a mente le parole dei tre Romiti, (*Guerino...*, 240)

L'*hommage* reso dal Verga al romanzo di Andrea, verificabile anche in rapporto ad altri meno palesi e comunque trascurabili compiacimenti stilistici¹⁰⁴, si dispiega

¹⁰⁴ L'esclamazione « per Maometto », ad esempio, adoperata da don Candeloro furibondo, ritorna frequentemente nel *Guerino...*, 118, 219, 312, 313, 316, 339, 342, 352. Forse alla luce di un episodio del *Guerino* può essere interpretata la *battuta*, peraltro molto generica e convenzionale, recitata ambigualmente dalla Violante: « — O Cieli! *Chi mai vedo a me dinanzi!... Mio signore... mio bene!* » (VERGA, *Le marionette parlanti*, in *Don Candeloro...*, 26); rivedendo dopo tanti anni il *Meschino* tornato a lei, *la bella Antinisca* lo invoca infatti, con parole commosse e spezzettate, come suo signore: « ti ho riuveduto Signor mio... e come ti celai a me Signor mio? » (*Guerino...*, 318). È anche possibile che la *battuta* rientri nel repertorio della *farsa*, annunciata nel cartellone con Pulcinella come protagonista. A tal proposito, nella *Bibliografia delle pulcinellate a stampa*, in appendice al volume di A. G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Roma 1953, 553, è riportato un passo da un'opera di G. A. CICCIGNINI, *L'onorata povertà di Rinaldo, con Pulcinella servo di Rinaldo*, Venezia s.d., che riconduce alla *battuta* del personaggio anonimo interpretato dalla Violante: « *Armelinda*: Mio signore. / *Celio*: Mio bene. / *Armelinda*: Mia vita ». Nonostante la suggestiva coincidenza delle espressioni, il riscontro vale, più che a indicare una possibile fonte verghiana, a confermare l'attenzione dello scrittore nei confronti di un fatto culturale frequentemente verificabile nell'*Opéra*, nello stesso teatro dialettale e nella *farsa*, per cui molte espressioni di repertorio vengono desunte da testi caratterizzati sia dalla loro stessa origine *culta* che da una successiva fruizione a livello popolare. È possibile inoltre, per la frequenza di tali stilemi convenzionali nel

così lungo l'asse narrativo delle due novelle, e la materia delle tradizioni cavalleresche, fruita a livello subalterno, si impone come tema dominante, come cultura oggettiva ed elementare, sfondo su cui si stagliano le tristi vicissitudini di don Candeloro e dei suoi Compagni d'arte. Attento a salvaguardare l'equilibrio tra tensione demologica e impegno letterario, il Verga sembra abbia voluto misurare, sulle pagine antiche del *Meschino*, una più complessa ed inquieta dimensione antropologica, in cui i suoi umili gli apparivano dolorosamente coinvolti.

linguaggio teatrale dell'ottocento, sia pure a diversi livelli, che l'*opran-
te* le recepisca e ne faccia uso normale, credendo così di nobilitare ul-
teriormente la sua rappresentazione. Valga, come esempio, la *Rosmonda
d'Inghilterra* del Niccolini, dove espressioni come « *Signor mio* », « *Mio
ben* », « *Oh Ciel, chi veggo* », sono ricorrenti (G. B. NICCOLINI, *Opere*,
Napoli 1852, 493, 495, 499).

LA FINZIONE TEATRALE

Il cartellone dipinto con colori elementari ed ingenuamente aggressivi, le scene e le insegne, le marionette a cui la voce e la tecnica dell'*oprante* infondono ad ogni rappresentazione una vita grottesca ed effimera, il carrozzone traballante che si sposta da una *piazza* all'altra assecondando il ritmo lento e naturale delle stagioni: segni plebei di un'arte e di una tradizione alimentate quotidianamente dal travaglio di un mortificante nomadismo, essi convergono — nel dittico di don Candeloro — a definire il gradino più umile dello spazio teatrale.

A quel livello è ancora possibile che gli spettatori, come nella consuetudine di un antico rito, vivano la rappresentazione in una sorta di religiosa comunione coll'*oprante* e le sue creature, pietrificati in un'originaria commozione che si perpetua inalterata di generazione in generazione, e la favola può dilatarsi sino a risolversi in quella *Storia* che non ne ammette altre, codificata in cicli preesistenti alla stessa nascita dell'*opra*.

Proseguendo con « moto ascendente », la *recherche* teatrale di Verga si precisa ora secondo un rigoroso schema d'indagine: al teatrino primitivo e paesano delle *Marionette parlanti* subentra la *Compagnia* drammatica di un capocomico ambiguo e senza scrupoli, un don Candeloro provinciale che non manovra pupi di legno, ma ingenui attori dilettanti, commediografi velleitari ed oscure autorità locali.

Il capocomico Olinto, al cui cenno sembrano muoversi i tenui personaggi di *Paggio Fernando*, gestisce una *Com-*

pagnia secondaria, condannata anch'essa, come la baracca di don Candeloro, ad un torpido e sfibrante vagabondaggio; anche se mette in scena un lavoro come la *Partita a scacchi* dell'avvocato Giacosa, è rimasto l'erede spregiudicato di tutta una spiantata dinastia di guitti, dei comici picareschi della commedia dell'arte, e come loro sembra vivere soprattutto di espedienti, di finzioni e compromessi morali; anche se ha in comune coll'*oprante* la teatralità dell'atteggiamento e la canna d'India, appartiene comunque alla schiera di quei tipi « meno originali, ma più curiosi », che è dato incontrare « a misura che la sfera dell'azione umana si allarga » sino a riconoscere e sancire, nella trama elusiva delle convenzioni sociali e nell'innaturalità della maschera, il proprio ineluttabile codice morale.

Caratterizzato mediante connotazioni grigie e convenzionali — la canna d'India, la tuba bisunta, il mento ispidato, il bavero di pelliccia — il « signor Olinto » è un disegno senza vita autonoma, tale da sfaldarsi e confondersi, sin dalle prime battute, con quella corte che ad ogni sosta gli si genera intorno: dilettanti smaniosi di ottenere una parte, corrispondenti teatrali di oscuri fogli di provincia, autori altrettanto oscuri col manoscritto ormai logoro in tasca, semplici curiosi infine ed autorità paesane rivendicanti il palco che spetta loro per diritto.

Al di fuori di quella corte, eterogenea e precaria, il capocomico disegnato dal Verga si riduce ad un insignificante gnomo morale, che dopo aver assegnato all'ingenuo figlio del sindaco la parte di Paggio Fernando, ne agevola e asseconda il tenue idillio colla figlia Rosmunda, per poi sfruttarlo e spingerlo a indebitarsi « sino agli occhi »: calato in un diverso contesto storico e sociale, viene così riproposto dal Verga l'episodio gesualdesco dei comici Aglae e Pallante, che irretiscono don Ninì Rubiera sino a farlo indebitare con Mastro don Gesualdo.

La prima redazione di *Paggio Fernando* risale al febbraio del 1889: apparsa a distanza di appena due anni dall'ultima puntata del *Mastro don Gesualdo* della « Nuova Antologia », essa precede di un anno le due novelle dedicate a don Candeloro. Tale puntualizzazione cronologica, nonostante il valore relativo da attribuire ai tempi di pubblicazione, consente di individuare nel momento particolarmente intenso dell'attività dello scrittore, impegnato per tutto il 1889 e i primi mesi del 1890 nella ritrascrizione del romanzo e nella stesura di novelle diverse che confluiranno nelle raccolte del '91 e del '94, nei cartoni cioè delineati in funzione del terzo romanzo del ciclo dei vinti.

Se nel febbraio del 1889 il Verga sembra quindi riprendere, con *Paggio Fernando*, la digressione teatrale del *Mastro don Gesualdo*¹, ristrutturandola nel respiro autonomo della novella e modificandone notevolmente le coordinate storico-sociali, successivamente — quando ormai il disegno del *Don Candeloro* gli si prospetta in una trama più unitaria e consapevole — lo scrittore, giudicando la novella chiaramente omogenea a quel disegno, la utilizza per definire, a ridosso della squallida odissea di don Candeloro, lo spazio teatrale occupato dalle nomadi *Compa-*

¹ Ricodotto a quel processo parabolico che « attraverso *Mastro don Gesualdo* ci porta da *Eva* a *Don Candeloro* e *Compagni* », l'episodio dei comici è stato finemente decifrato da G. PETRONIO, *Lettura di « Mastro don Gesualdo »*, nella « Rassegna d'Italia », in quattro puntate dal novembre 1948 al febbraio 1949, ora nel vol. *Dall'Illuminismo al Verismo*, Palermo 1962, 221-306. Lo scrittore verrebbe affascinato dalla figura dell'attore, per quel sovrapporsi di tante vite artificiali a quella di ogni giorno, per quel groviglio sconcertante di realtà e finzione che ne caratterizza e deforma la psicologia; ma c'è anche — afferma il Petronio — la precisa volontà di indagare « con un compiacimento un po' amaro la commedia delle relazioni sociali », e c'è soprattutto « una tendenza irosa a disfare gl'incanti che l'immaginazione o i sensi gli ordiscono, uno sforzo di guardare alla logica dura dell'egoismo e del calcolo che è in fondo ad ogni atto », 228-229. (Ma già in un precedente articolo, *Commedianti di Verga*, in « La Nuova Europa », 6 gennaio 1946, il Petronio anticipava questa linea di interpretazione).

gnie di secondo e terz'ordine, votate anch'esse ad una vita densa di umiliazioni e di stenti: *Paggio Fernando*, novella nata come recupero dell'episodio gesualdesco e come affettuoso ed ammiccante *hommage* all'amico Giacosa, scandisce ora il secondo momento dell'itinerario teatrale consumato nel *Don Candeloro*, un momento denso di molteplici ed incalzanti sottintesi culturali, programmaticamente articolato in una vera e propria trilogia. Subordinata la priorità cronologica della novella alla logica strutturale del volume, il Verga prosegue nella sua ricognizione con moto che da « ascendente » si trasforma in parabolico: con *Paggio Fernando* è ancora il mondo triste e senza conforto degli scalcinati comici paesani, degli « artisti da strapazzo », e solo molti anni dopo il figlio del sindaco, che nel frattempo ha fatto carriera ed è divenuto padre di famiglia, rivede in un teatro romano la Rosmunda — la figlia d'arte che è riuscita a sfondare — « acclamata, festeggiata, tutti gli occhi su di lei, tutte le mani che l'applaudivano »². Con *La serata della diva* è l'apoteosi mondana della cantante lirica, della dea che di volta in volta si incarna in Aida, Valentina, Margherita, e a cui viene tributato, nel tempio sensuale e brulicante dell'Apollo³, il culto di una folla eccitata e variopinta. Accanto a lei, nella schiera privilegiata dei fedeli ammessi all'intimità del suo camerino, c'è l'oscuro e velleitario Barbetti di *Paggio Fernando*, ormai autorevole *chroniqueur* teatrale, che sa imporsi sulla stessa diva e smussarne i capricci, che telegrafa a Milano e a Napoli le sue « impressioni della serata », sicuro di sè, « elegantissimo ed insolente ». La trilogia si conclude con *Il tramonto di Venere*: Leda un tempo « astro della danza », stella della Scala e del San Carlo, ormai ridotta «

² VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 68.

³ Per la storia del teatro Apollo, G. MONALDI, *I teatri di Roma negli ultimi tre secoli*, Napoli 1928.

correre dietro le scritte e i soffietti dei giornali, cogli stivalini infangati e l'ombrello sotto il braccio »⁴, finisce — in un crescendo di mortificazioni e di rinunzie — collo spegnersi in una squallida stanza d'ospedale. La ballerina appartiene alla schiera di quelle dive così malinconicamente rievocate, nel 1899, dal Barbiera:

Augusta Domenichettis, Claudina Cucchi, Amelia Ferraris, la Fuoco (che bel nome per una ballerina!), le due Salvioni, Giovannina Limido, elegantissima, contano fra le più famose; e quante altre ne usciranno dalle lezioni del *temps èlevé*, dei passi a due, dei passi a otto!... Con quanta allegria imparano, danzano; e con quali palpiti si presentano alla Scala a ricevere il battesimo del fuoco della ribalta! Dai sottanini di tarlantana, eguale per tutte quando imparano alla scuola, ai veli freschi e alzati come nuvole quando si presentano al pubblico, è breve il passo. Rapidamente brillano; rapidamente spariscono. Spesso figlie di ballerine e di ballerini, ne perpetuano i vanti, e portano nomi da libretti d'opera, da libretti di ballo: Cleofe, Jola, Nelly, Fiordestilde, Argia...⁵

In quell'ambiente crudele, dove le *stelle* sembrano risplendere di una luce tanto più intensa quanto destinata a rivelarsi effimera, Leda, « che non aveva più un cane che le battesse le mani », subisce i tradimenti dell'amante, la dimenticanza degli agenti e degli impresari, l'ironia grossolana dei colleghi, il voltafaccia di Barbetti e di « tutti gli altri giornalisti che vendono l'anima a chi li paga »⁶.

Rosmunda, Celeste, Leda, creature in cui sembra palpitare e contrarsi l'anima femminile del teatro, sono l'ultima testimonianza dell'attenzione verghiana nei confronti di quel mondo: lo scrittore, che nel 1912 potrà affer-

⁴ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 93.

⁵ R. BARBIERA, *Fanny Elssler e il regno delle ballerine*, nel vol. *Figure e figurine del secolo XIX*, Milano 1939, 303-304.

⁶ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 98.

mare di aver « visto la scena con altri occhi ed altri intendimenti »⁷, esaurisce ora, in questo trittico teatrale, una vocazione operante sin dalla giovanile ed appassionata stagione del soggiorno fiorentino. Se infatti il Pietro Brusio di *Una peccatrice* per un ingenuo mandato autobiografico era già attratto dallo spazio teatrale, la vicenda di Eva e di Enrico Lanti ritorna ora, essenzializzata e stancamente ritrascritta in una chiave desolata ed amara, nella novella che chiude la trilogia⁸. Alcune tra le novelle milanesi, riconducibili alla maniera ed alle suggestioni della scapigliatura sentimentale, confermano d'altra parte la disponibilità verghiana al teatro, sorretta da un'ideologia e da una tensione sociale che il rapporto cogli scapigliati non basta a definire⁹. Più che in *Primavera*, dove il tema dell'amore *bohémienne* è dominante rispetto alle connotazioni del protagonista (uno dei tanti « Verdi dell'avvenire », che finirà « artista da birreria »), tale disponibilità è verificabile in

⁷ Lettera alla Contessa Dina di Sordevolo, 8 maggio 1912, in VERGA, *Lettere d'amore...*, 383.

⁸ Come Eva aveva sacrificato tutto ad Enrico Lanti, così Leda « aveva preferito Bibì, né signore né principe, allora, ma giovin, studente e povero, venuto dal fondo di una provincia, ricco solo di entusiasmi, per imparare musica, o pittura ». Se la scelta di Eva era stata determinata dall'insorgere di un generoso capriccio, quella di Leda è riconducibile allo stesso meccanismo psicologico: « Capriccio per capriccio, essa preferì il nuovo, quello che aveva il sapore del frutto proibito, un'attrattiva insolita, la freschezza e la grazia di un primo palpito: — Lettere, mazzolin di fiori, incontri semifortuiti al Pincio, ogni fanciullagine, in una parola » (VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 95-96). La ripresa tematica comunque, a distanza di un ventennio, comporta una soluzione ben diversa: ad Enrico Lanti che muore sforzandosi di credere che vi sia qualcosa di vero nell'amore e nell'arte, subentra il cinico Bibì, nello squallido ruolo di mantenuto.

⁹ L'esperienza tra scapigliata e tardoromantica, che presiede ad alcune novelle di *Primavera e altri racconti* e di *Per le vie*, è finemente analizzata da E. BONORA, *Le novelle milanesi del Verga*, nel « Giornale storico della letteratura italiana », 91 (1974), fasc. 474, 193-224. Per i rapporti tra Verga e l'intelligènzia milanese di quegli anni, S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, in « Sicularum gymnasium », luglio-dicembre 1961, 57-174.

alcune novelle di *Per le vie*: per il Pinella di *Al veglione*, nascosto tra le quinte del palcoscenico, lo strappo di una tela si trasforma in una « lanterna magica », che gli offre la visione d'insieme del teatro fremente ed ebbro per il veglione di carnevale. Lo spettatore osserva dalla scena una rappresentazione il cui protagonista è il pubblico, all'interno dello stesso edificio teatrale:

Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani. Lumi, pietre preziose, cravatte bianche, vesti di seta, ricami d'oro, braccia nude, gambe nude, gente tutta nera, strilli, colpi di gran cassa, squilli di tromba, stappare di bottiglie, un brulichìo, una baraonda ¹⁰.

Il Sandro di *Amore senza benda* è un *tramagnino* che stempera la propria condizione proletaria in fiacchi sogni di gloria:

All'occorrenza parlava di tanti che erano cominciati ballerini, tramagnini al pari di lui, o anche semplici comparse, per arrivare ad essere coreografi, cavalieri, ricchi sfondolati, artisti insomma, tale e quale come il maestro Verdi ¹¹

La sua Olga, che « quando ammazzolava le carote colle mani sudicie, chiamavasi Giovanna », è una ragazza del corpo di ballo della Scala, desiderosa anche lei di lasciarsi alle spalle le umiliazioni e la miseria della botteguccia della madre, ortolana in via della Vetra. Intorno a questa coppia prende vita, gradualmente evocato, l'edificio teatrale, con i suoi corridoi oscuri, le sedie d'orchestra e le poltrone, gli scenari di cartapesta, il ritmo delle quadriglie, e soprattutto le ipocrisie, le gelosie e le invidie, i fiori e i messaggi degli ignoti e discreti ammiratori.

¹⁰ VERGA, *Al veglione*, in *Tutte le novelle...*, 371.

¹¹ VERGA, *Amore senza benda*, in *Tutte le novelle...*, 385.

Con *Artisti da strapazzo* infine, l'unica novella di Verga che riproponga uno spazio teatrale, il Verga varca le soglie del *Caffè concerto*. È il 1887: mentre a Parigi il *Moulin Rouge* e lo *Chat Noir* già godono di una fama europea, in Italia il *Caffè concerto* è ancora un costume borghese più che un consapevole e autonomo genere di spettacolo. Ma lo scrittore sembra intuire le relazioni sottili che unificano i due aspetti del fenomeno, destinato peraltro ad evolversi nel *Café chantant* e nel *variété*, sino ad entrare in concorrenza colla stessa *operetta*. Forma embrionale di teatro e testimonianza di un'epoca, il *Caffè concerto* si offre alla raffinata quanto spietata analisi verghiana, aliena dai compiacimenti e dalle esaltazioni che D'Annunzio e i futuristi manifestarono nei confronti di quel fortunato genere teatrale. Al di là degli spensierati abbandoni borghesi e delle molli eleganze *liberty*, Verga descrive, in *Artisti da strapazzo*, un *Caffè concerto* proletario, con « un tavolone che la sera faceva da palco, parato a drappelloni bianchi, verdi e rossi », una sala sordida e fumosa, dove « l'acciolottolìo dei piattini, lo sbattere dell'usciale e la voce dei tavoleggianti »¹² si sovrappongono alla musica e alle canzoni. La debuttante impacciata, il baritono in attesa di miglior fortuna, l'artista a spasso, il maestro di musica ridottosi a strimpellare il pianoforte, caratterizzano uno squallido ambiente in cui vengono svilite le illusioni dorate della *belle époque*.

Artisti da strapazzo prelude chiaramente ad una comprensione più vasta ed articolata: dietro gli splendidi scenari del palcoscenico, tra le quinte tarlate e polverose, nei camerini, in ogni ritrovo *bohémienne*, la vita viene mortificata dalle angustie di ogni giorno, dalle ambizioni e dai progetti delusi, dagli stenti che logorano a poco a poco la

¹² VERGA, *Artisti da strapazzo*, in *Tutte le novelle...*, 524-525.

dignità morale e professionale degli attori, costretti — anche nella realtà — ad una patetica ed estenuante finzione. Questa consapevolezza dolorosa ed austera, per cui il Verga scopre e recupera una verità celata nel cuore stesso della convenzione teatrale, che al contempo gli si offre come corporosa metafora del vivere sociale, sembra ora concretarsi — nelle novelle del *Don Candeloro* — in un rigoroso schema d'indagine all'interno dello spazio teatrale, e la trilogia che ne scandisce i livelli, dalla mortificante condizione di nomadismo di una *Compagnia* provinciale sino al tramonto della grande *diva*, rappresenta il momento più intenso e intellettualistico di tale *recherche*, in cui confluisce anche una notevole esperienza diretta di vita e d'arte.

Vi si riflette inoltre, estremamente attuale e dibattuta in quegli anni, la questione del Teatro nazionale, che Verga vive non solo a livello di drammaturgo o di intellettuale. Lo scrittore è *relatore* infatti, nel giugno del 1888, della *Commissione permanente per l'arte drammatica*, presieduta dal Costetti¹³. Il testo del documento¹⁴ obbedisce agli schemi e alle consuetudini di una prosa fredda e composta, burocraticamente impersonale, volta ad esprimere « quelli che erano gli intendimenti di tutti quanti i componenti della commissione e che senza dubbio erano degli esperti ». È possibile comunque individuare nella *Rela-*

¹³ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Giovanni Verga relatore della Commissione permanente per l'arte drammatica*, nel vol. *Postille a Verga*, Roma 1977, 207-212. Il testo della *relazione* è interamente riprodotto da un « Estratto del Bollettino ufficiale dell'Istruzione », fasc. di giugno 1888. Istituita in Roma con r. decreto del 25 maggio 1882, la *Commissione* annoverò il Verga tra i suoi membri dal febbraio del 1888. Dimissionario nel '90, lo scrittore tornò a farne parte nel 1900. (Si veda, per le vicende della *Commissione permanente*, la documentazione contenuta nell'*Allegato primo* al volume di G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca S. Casciano 1901, 484-518).

¹⁴ Rinvenuto ed analizzato da FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Giovanni Verga relatore...*, 213-217. La *Commissione* era costituita da prestigiose personalità del mondo del teatro: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Pie-

zione alcune considerazioni, espresse in una prosa lievemente più animata e vivace:

Interpreti egregi ha l'arte rappresentativa italiana, nelle sue diverse manifestazioni; ma troppo divisi; quasi sempre male accompagnati; affaticati senza tregua da peregrinazioni che negano il tempo ad ogni studio fecondo; costretti a misurare il loro repertorio, e il loro corredo scenico, alla breve durata delle stagioni teatrali e alle convenienze dei pochi artisti primari che ne formano il nucleo; incerti del gusto del pubblico, da un teatro all'altro; obbligati spesso, se non a fare i conti alla cassetta prima che con l'arte, a cercare all'estero miglior fortuna, non appena la fama del loro valore ve li abbia preceduti¹⁵.

Da qui l'esigenza, avvertita ed espressa dalla *Commissione*, che una situazione del genere venga adeguatamente modificata:

Noi, come era nel voto di questa Commissione fin dal 1885, vorremmo i maggiori di essi, nei generi diversi, accolti almeno per sei mesi dell'anno in un primario teatro della capitale, circondati d'altri molti, minori di fama, ma valenti e volenterosi, saviamente disciplinati, serenamente intenti al culto della loro arte, senza distrazioni di vagabondaggio perpetuo, e fretta di brevi stagioni, e immediate e penose preoccupazioni di indole troppo diversa e contraria; meno incerti dell'avvenire, resi più sicuri di loro stessi e dei compagni colla più lunga durata della loro unione¹⁶.

Anche se il *relatore* esprime ed unifica i pareri dei membri della *Commissione*, è evidente — d'altra parte —

tro Calvi, Valentino Carrera, Vittorio Bersezio, Paolo Ferrari, Leopoldo Pullè, Leone Fortis, ne rappresentavano i diversi settori. Presidente delegato era Giuseppe Costetti, che nel 1901 avrebbe affidato i suoi ricordi ed esperienze al già ricordato volume, che ancora oggi si offre utilissimo a chi voglia indagare la vicenda ottocentesca del teatro italiano.

¹⁵ FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Giovanni Verga relatore...*, 214.

¹⁶ FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Giovanni Verga relatore...*, 214-215.

come tali considerazioni sui comici condannati ad un « vagabondaggio perpetuo » anticipino, in termini molto espliciti, la materia di *Paggio Fernando*. A distanza di un anno dalla *Relazione*, Verga risolve, nel tessuto della novella, il tema delle *Compagnie* nomadi e delle loro frettolose stagioni, rappresentando i comici schiavi dei loro stessi meschini espedienti, sinceri solo quando avvertono il bisogno elegiaco di confessare la stanchezza della vita che conducono. Il capocomico Olinto, costretto alla sosta dell'inerte ed umiliante stagione paesana, sogna una vita ben diversa:

Una vita quieta e tranquilla, che si sarebbe dimenticato volentieri di cercar le piazze e le scritte, in quell'angolo del mondo! ¹⁷

Imprecando contro la « porca fortuna » — don Caneloro, animato dallo stesso sdegno, l'aveva definita « baldracca » — enumera quelle che il Verga *relatore* aveva genericamente indicato come le « penose preoccupazioni di indole troppo diversa e contraria », che finiscono coll'alienare gli attori:

Allora se la pigliava colla cabala, col gusto corrotto del pubblico, coi tempi che non dicevano, e deplorava che ora si corra dietro all'apparato, ai vestiti delle prime attrici, roba che non ha nulla a fare coll'arte, anzi che la corrompe. Un'artista, per contentare tutti al giorno d'oggi deve fare quel mestiere! ¹⁸

Nel momento del congedo, venuta meno ormai la necessità della finzione, ritorna la medesima nota patetica:

L'amico Olinto, baciandolo sulle guancie, coi baffi ancora umidi di salsa, gli disse all'ultimo momento:

¹⁷ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Caneloro...*, 59.

¹⁸ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Caneloro...*, 63.

— Arrivederci, Paggio Fernando! Le montagne sole non si muovono. Chissà!... Rammentati l'amico Olinto, in giro pel mondo, e viva l'allegria!¹⁹

Anche la Rosmunda, nel separarsi dal giovane a cui aveva a suo modo voluto bene, ritrova, per pochi istanti, una spontaneità che le è negata dal suo destino di comica vagabonda:

Ora gli parlava a cuore aperto, lamentandosi a voce alta, a rischio d'essere udita dal Barbetti. Che gliene importava? Non si sarebbero visti mai più! Così era stato sempre, tutta la sua vita, da un paese all'altro, ogni due o tre settimane uno strappo al cuore, appena il cuore si attaccava a qualcuno...

— Ti ho voluto bene, sai! Tanto bene! tanto! — E lo guardava fisso, accennando anche col capo, cogli occhi pieni di lagrime²⁰.

Al tema del vagabondaggio dei comici, rappresentato in *Paggio Fernando*, vanno ricondotte alcune precise testimonianze epistolari, relative all'anno successivo, che confermano l'impegno del Verga in tale direzione. Nell'aprile del '90 scrive al De Roberto: « Vuoi venire a Roma pel IV congresso drammatico italiano, a prezzi ridotti, col 75% di ribasso sulle ferrovie? Aggiusteremo la faccenda del teatro italiano d'accordo con Anton-Traversi, Barzilai, Bizzani, Cavallotti, d'Arcais, Ferrigni e Martini presidente »²¹.

Al tono ironico e lievemente scettico di quest'invito corrisponde quello più austero e sostenuto, anzi dichiaratamente polemico, che caratterizza due famose lettere al Cameroni, dell'8 e del 20 aprile dello stesso anno. In quel

¹⁹ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 68.

²⁰ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 67.

²¹ Lettera al De Roberto, da Vizzini, 21 aprile '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 245-246.

periodo Verga è ormai in aperto disaccordo con i membri della *Commissione* di cui era stato *relatore*, tanto da abbandonarsi, sia pure in sede epistolare, ad una vivacità polemica che gli è inconsueta: « Hai visto com'è andata a finire la sconcia commedia del Concorso drammatico fra il tuo amico Cavallotti, il tuo nemico Fortis, e il neutro corazzato-visierato Yorick? »

Io non mi son dimesso, come tu credi, per non lasciare il campo libero a tutte le manacce sudicie che manipolano tutte le porcherie nel santo nome dell'arte arruffianata e concubinata fra le influenze politiche, massoniche, democratiche e di camarilla. Ma ho scritto una lettera che non sarà molto piaciuta a S.E.B... per dirgli quel che [...] ne pensavo del sistema dei premi, e di simili incoraggiamenti, e in buone parole che non intendevo prestarmi a reggere il moccolo a tutte le combinazioni destre e sinistre a base di pappatoria ».

Il risentimento dello scrittore, che minaccia di dire il fatto suo e di riconsegnare « lo scartafaccio di commissario », non è limitato alla sola faccenda dei concorsi drammatici. Nella lettera successiva infatti il dilatarsi dell'orizzonte polemico determina la puntualizzazione di numerosi problemi, quali il malcostume di certa critica teatrale, il rapporto tra pubblico, autore e comici, e soprattutto il nomadismo delle *Compagnie* drammatiche: « Il teatro è un affar serio. Né il pubblico di Parigi vale più del nostro, checché ne dicano certi critici a quattro zampe, messi lì sempre a menare il turibolo a tutto ciò che viene da fuori e a tagliare delle sciocchezze. Io ti abbandono quelle che tu chiami classi dirigenti. Ma tu confessa che la tua democrazia teatrale coll'asineria costitutiva e i successi organizzati nelle logge massoniche è peggio ancora. Il guaio è che l'arte per se stessa aristocratica, portata in teatro ha bisogno del consenso di due o trecento imbecilli. Ed è ciò

che mi rivolta, m'irrita, senza farmi arrivare purtroppo al Nirvanismo Malthusiano che t'invidio. Ahimè!, mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici.

Ahimè! Ahimè! mi si drizzano i capelli sul capo, veggio l'abisso e la miseria, ma non so rassegnarmi a rinunziarvi. Non so scendere in piazza a fare il predicatore. Mi pare che certe verità debbano saltare agli occhi di tutti. Mi parrebbe d'avvilirmi battagliando con le polemiche. Fatti vogliono essere, e non chiacchiere, opere d'arte vitali, che ci siano teatri stabili, sentimento e decoro vero dell'arte, e disciplina rigorosa dei comici, artisti e non guitti che guadagnano centomila lire all'anno, a far le scimmie ammaestrate di qua e di là pel mondo »²².

La lettera è ormai rivelatrice di un'amarezza che tende a frantumarsi in ulteriori motivi polemici, a coagularsi in aspri e biliosi umori, di cui si nutrono le novelle che Verga viene scrivendo proprio in quell'anno per il suo

²² Lettere al Camerani, da Vizzini, 8 e 20 aprile '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 240, 244. Lo scrittore aveva già preannunziato al Di Giacomo, nel dicembre del 1889, che non avrebbe fatto parte della *Commissione* per le commedie da premiare: « Sì, caro Di Giacomo, è verissimo che non farò parte della commissione per le commedie da premiare. Non so quel che ne pensino Martini e De Renzis; ma io, fin dalla prima ed ultima nostra adunanza, ho detto e predicato, e dichiarato chiaro e tondo che non credo alla opportunità, all'utilità, stavo per dire alla sincerità del premio. E quanto alla giustizia distributiva di esso, lascio che vi pensino i posterì, tra cinquant'anni, quando avranno confermato col consenso unanime il merito dell'opera. Adesso, fra letterati, critici e pubblici che vedono bianco e nero con mirabile accordo, chi sarebbe più competente a distribuire le ricompense? ». In una successiva lettera, dell'agosto del '91, gli avrebbe comunicato di essersi ormai dimesso: « Sapete che ho piantato la baracca della Commissione drammatica, perché si ostinavano a buttar via i famosi *premi di incoraggiamento* a quei pochi che hanno da spendere. Che volete, certe cose mi fanno male allo stomaco, e malgrado il desiderio di non mostrarmi scortese né di posare a *riformatore*, non ho saputo fare a meno di lavarvene le mani » (*Lettere a Salvatore Di Giacomo*, in VERGA, *Opere...*, 943-944).

Don Candeloro. Comunica infatti al De Roberto, nel giugno del '90, di aver « fatto » una novella, in cui ha potuto dar libero sfogo ad una satira lucida ed inclemente: « Io ho fatto una novella che mi farà prendere definitivamente sui co... da tutti i cavalieri, commendatori, divi dive e giornalisti. E ho votato il sacco »²³.

La novella che il Verga dichiara seccamente di aver scritto per votare il sacco è *La serata della diva*, dove appunto l'originario impegno polemico di *Paggio Fernando* si dilata e si complica sino a coinvolgere le diverse *personae* teatrali, critici e giornalisti, divi, agenti e impresari, cavalieri e commendatori, senza più prudenza né riguardi. *Il tramonto di Venere* chiude stancamente, nel '92, la trilogia teatrale del *Don Candeloro*, attenuando nel patetico l'originaria tensione polemica. All'interno di questo schema d'indagine, chiaramente programmatico, il personaggio veicola contenuti spesso restii a tradursi nell'immagine o nella caratterizzazione psicologica, non è garantito nella sua autonomia, dipendente com'è dal *segno* intellettualistico che lo ha generato.

Sacrificati alla fitta trama di allusioni e di denunce che salda le tre novelle in un unico *corpus* dolente ed aspro, i diversi personaggi si susseguono in un ritmo privo di necessità, si confondono nel grigiore di un ambiente disgregato da una spregiudicata volontà di analisi, non raccontano mai se stessi, non hanno vicenda né respiro reale; simulacri effimeri, evocati in funzione di una tormentata tematica culturale, sono comunque riscattati dall'intuizione che li piega, in ultima istanza, alla verifica

²³ Lettera al De Roberto, da Vizzini, 28 giugno '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 247. I « cavalieri » e i « commendatori » contro cui il Verga inveisce ripetutamente nella lettera riconducono ad una battuta polemica del capocomico di *Paggio Fernando*: « Li tengo negli stivali tutti quei cavalieri e commendatori, quanto a saper mettere in scena!... E che la fortuna!... (VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 63).

della più vasta dimensione sociale e del suo codice comportamentale, cristallizzandoli in una struttura impietosamente metaforica. Il capocomico di *Paggio Fernando*, primo di una lunga quanto esangue teoria, è immediatamente risolto in un disegno scialbo e convenzionale, che viene progressivamente appesantito dall'innesto di numerosi dati intellettualistici: per tal via il personaggio vive solo come freddo paradigma dei disagi e delle umiliazioni che il nomadismo delle *Compagnie* drammatiche comporta, degli espedienti e dei compromessi morali a cui i comici indulgono sempre più frequentemente, e soprattutto delle mortificazioni di ogni genere che scarnificano le esigenze dell'arte subordinandole sia alle leggi economiche della piazza e del borderò come ai gusti mutevoli di quella *bête noire* che è il pubblico.

In quest'ottica è particolarmente significativo che il modesto repertorio del capocomico verghiano comprenda *Una partita a scacchi*, dal cui protagonista prende titolo la stessa novella. La consuetudine col *Giocosa*, che il Verga nel 1881 aveva già salutato come « vero fratello d'arte »²⁴, era venuta consolidandosi sul terreno comune di un fervido e vissuto impegno teatrale, testimoniato da numerose lettere verghiane²⁵ e, soprattutto, dalla vicenda tormentata che precedette la prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana*²⁶. Nel 1883 infatti *Giocosa* aveva intrapreso una generosa battaglia a favore del dramma verghiano, contro le perplessità e i giudizi sfavorevoli di un

²⁴ Lettere al *Giocosa*, da Catania, 21 ottobre '81, in VERGA, *Lettere sparse...*, 120; « padrino » e « fratello d'armi » è invocato ancora il *Giocosa* in due successive lettere dell'ottobre e del novembre 1883, in VERGA, *Lettere sparse...*, 147, 150.

²⁵ Per la corrispondenza col *Giocosa*, FINOCCHIARO CHIMIRRI, *La corrispondenza con Giuseppe Giacosa*, nel vol. *Postille a Verga...*, 109-144.

²⁶ Per la cronaca di quella vicenda, DE ROBERTO, *Stato civile della « Cavalleria Rusticana »*, in *Casa Verga...*, 180-213.

attore come Ernesto Rossi, di un editore come Emilio Treves, di artisti come Boito e Gualdo, sino a preannunziarne la rappresentazione, nel noto articolo della « Gazzetta Piemontese »²⁷, con parole che per Verga valsero più del consenso del pubblico²⁸. Da parte sua, lo scrittore siciliano seguì con costante e fraterna partecipazione l'attività letteraria, giornalistica e teatrale dell'amico²⁹, sino a riconoscere nei *Tristi amori* « un capolavoro e una gloria del teatro drammatico », come avrebbe affermato rievocando, nella triste occasione della morte dell'amico, *La prima rappresentazione dei « Tristi amori »*³⁰. Essenziale e commossa, quella pagina commemorativa del 1906 può essere invocata a chiarire il senso del felice *hommage* a Giacosa che *Paggio Fernando* rappresenta:

Rammento la prima recita dei *Tristi amori* al Teatro Na-

²⁷ G. GIACOSA, « *Cavalleria Rusticana* » di Giovanni Verga, nella « Gazzetta Piemontese », 13 gennaio 1884.

²⁸ « Il tuo articolo nella Piemontese intorno a "Cavalleria Rusticana" val per me assai più degli applausi del pubblico se mai ce ne saranno ». (Lettera al Giacosa, da Torino, 10 gennaio '84, in VERGA, *Lettere sparse...*, 155), e ancora, in una lettera al Primoli, successiva alla rappresentazione: « Giacosa, anche in questa occasione, mi dette un'altra splendida prova del suo gran cuore che mi fece assai maggior piacere degli applausi della folla ». (Lettera a Gegè Primoli, da Torino, 24 gennaio 1884, in VERGA, *Lettere sparse...*, 156).

²⁹ Le lettere al Giacosa registrano, a molteplici livelli, tale partecipazione: Verga definisce l'amico, dopo la lettura del volume di *Novelle e paesi valdostani*, « un gran mago »; discute con lui di attori, di critici teatrali, di commedie; ne condivide le idee sul teatro espresse in diversi articoli e conferenze; ne segue le fortune sulle scene e nei giornali; chiede informazioni e chiarimenti sul Regolamento della Società degli Autori, di cui il Giacosa è attivo organizzatore (Si veda FINOCCHIARO CHIMIRRI, *La corrispondenza con Giuseppe Giacosa...*, 109-144). Con linguaggio sempre vivace e familiare, mai turbato da ombre o allusioni, Verga mantiene col Giacosa un rapporto epistolare che si offre come misura di un sodalizio d'arte e di vita pari a quello instaurato col De Roberto e col Capuana.

³⁰ VERGA, *La prima rappresentazione dei « Tristi amori »*, in « La Lettura », VI, n. 10, ottobre 1906, 868-869. Il testo dell'articolo è riproposto da FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una pagina verghiana per Giacosa*, nel vol. *Postille a Verga...*, 218-222.

zionale di Roma: due ore di lotta colla naturale diffidenza degli spettatori sorpresi più che altro dalla evoluzione più naturale ancora dell'arte sua: due ore d'amarezza con cui scontava venti anni di trionfi medievali e di *Partita a scacchi*. Maggiormente delusi erano amici ed ammiratori del cantor di Jolanda ³¹.

Il Verga, che nel marzo del 1887 aveva vissuto la « serataccia » della caduta, si era trovato costretto — di fronte ai « visi arcigni, e i commenti aspri, e le risate ironiche » ³² — a reprimere i moti di esultanza e di « legittima soddisfazione » manifestati prima che la tela si alzasse sul primo atto ³³; nel gennaio del 1888, dopo i successi di Torino e di Milano, che riscattavano la caduta romana, poteva scrivere al Giacosa: « Ora il trionfo della Commedia è assicurato ad ogni modo; e torno a dirtelo, ne godo per te, per l'arte nostra, e per la confusione di certa critica che mette la sua gloria nel vilipendere quello che si fa in casa nostra, adulatrice volgare di ogni cosa straniera, anche non bella » ³⁴.

Nel febbraio del 1889 infine, con *Paggio Fernando*, lo scrittore dedica al Giacosa, nel segno di una divertita e fraterna ironia, un messaggio estremamente allusivo ed inteso. Condividendo il giudizio di Ferdinando Martini, a cui sembrava che il commediografo della *Partita a scacchi* e del *Trionfo d'amore* si fosse mosso « in troppo angusti confini », pur mietendo facili successi ³⁵, non può comun-

³¹ VERGA, *La prima rappresentazione dei « Tristi amori »*, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Una pagina vergghiana per Giacosa...*, 221.

³² VERGA, *La prima rappresentazione...*, 221.

³³ « L'elegante e simpatico Verga che siede in platea, presso di me, batte le mani ed esulta di legittima soddisfazione per la conversione al ver...ghismo di un idealista che sembrava impenitente ed incorreggibile » (S. BARZILAI, *Palcoscenico e platea*, Milano 1940, 102. L'articolo di Barzilai su *Tristi Amori* è datato 27 marzo 1887).

³⁴ Lettera al Giacosa, da Catania, 6 gennaio '88, in VERGA, *Lettere sparse...*, 197.

³⁵ F. MARTINI, « *I diritti dell'anima* » di Giuseppe Giacosa, nel vol. *Al teatro*, Firenze 1895, 569.

que aderire al giudizio di critici e giornalisti teatrali incapaci di « sovrapporsi al verdetto della platea »³⁶ e che non approvavano l'evoluzione imprevedibile per cui « il poeta inzuccherato e giulebbato », abbandonata la leggenda in versi, si era acostato al documento umano, « passando attraverso il proverbio profumato »³⁷. Di fronte a quanti auspicavano che Giacosa tornasse all'antico « lasciando da parte le fisime realiste »³⁸, Verga sembra intuire la sostanziale coerenza della produzione drammatica dell'amico, dal realismo calligrafico di *Una partita a scacchi* e del *Trionfo d'amore* alla visione cavalleresca e positiva della vita verificabile nei *Tristi amori* e nei *Diritti dell'anima*; da qui l'indulgenza verghiana, forse la simpatia, nei confronti della *Partita a scacchi* dell'avvocato Giacosa, « lavoro applaudito in tutte le piazze!... »³⁹, come afferma il signor Olinto, che preferisce un lavoro italiano, sia pure per considerazioni utilitaristiche, alle « porcherie francesi »⁴⁰ di sicuro successo. Il capocomico verghiano non dimostra particolare predilezione per il teatro francese, tanto apprezzato da Yorick⁴¹, né condivide, probabilmente, l'amaro paradosso di Ferdinando Martini, il quale affermava che il teatro italiano non potesse decadere, do-

³⁶ BARZILAI, *Palcoscenico e platea...*, 11.

³⁷ BARZILAI, *Palcoscenico e platea...*, 106.

³⁸ BARZILAI, *Palcoscenico e platea...*, 107.

³⁹ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 48.

⁴⁰ Lettera al Giacosa, da Milano, 10 dicembre '84, in VERGA, *Lettere sparse...*, 167. L'espressione ritorna in una successiva lettera, anch'essa indirizzata al Giacosa, da Milano, 21 marzo '85, in VERGA, *Lettere sparse...*, 175.

⁴¹ Dell'ammirazione con cui il Ferrigni guardò alla produzione ed alla coscienza teatrale francese, emblematiche le pagine introduttive ai suoi volumi teatrali: *Prima che si alzi il sipario*, introduzione a *Teatro spicciolo*, Firenze 1884, 1-22; *Quattro parole agli amatori del teatro italiano*, introduzione a *La storia dei burattini...*, XII-XXI; *Per entrare in materia*, introduzione a *La morte di una musa*, Firenze 1902, XIX-LXXI (1^a ed. Firenze 1885).

vendo ancora sorgere ⁴²; anche se l'esperienza gli ha insegnato che la produzione francese richiama ed alletta un pubblico molto più numeroso, è comunque del parere, in qualche modo, che il capocomico italiano, qualunque sia il livello della *Compagnia* che gestisce, debba contribuire a vanificare una prevenzione del genere, anche continuando a rappresentare il meglio del teatro francese. Che poi le angustie di ogni giorno lo costringano a compromessi e manovre diplomatiche di ogni sorta, è un altro discorso...

Verga comunque concede al suo spregiudicato capocomico la consapevolezza, sia pure tenue e quotidianamente mortificata, di un impegno d'arte ormai limitato a deprecazioni impotenti e convenzionali. Programmi, manifesti letterari, etiche professionali, volontà di apostolato, finiscono col cedere alla logica incalzante ed ambiguamente borghese di una convenzione sociale che non ammette eroismi, ma soltanto crucci ed infeconde velleità. Il signor Olinto darebbe probabilmente ragione ad un giornalista come Barzilai, che nel 1885 scriveva: « Non si pretende, ripeto, che i capicomici creino gli autori che non vi sono, o sacrificino il pane quotidiano ad un ideale; se però vogliono che all'epiteto di artisti non sia sostituito per loro quello di mestieranti, si ha diritto di chieder loro che si mettano in condizione da poter scegliere e offrire il meglio del teatro italiano piuttosto che il peggio del repertorio francese » ⁴³.

La realtà impone però schemi comportamentali esasperabili sino al grottesco, per cui il capocomico paesano, durante i laboriosi preparativi che precedono la rappresentazione di *Una partita a scacchi*, recita — affiancato dalla figlia e dalla moglie — dinnanzi a tutto il paese:

⁴² MARTINI, *La fisima del teatro nazionale*, in *Al teatro...*, 171.

⁴³ BARZILAI, *Palcoscenico e platea...*, 36.

Le trattative durarono otto giorni. Il signor Olinto si scappellava con tutto il paese, per rabbonire la gente, e la signorina Rosmunda aiutava dal balcone, civettando, vestita di seta, con un libro in mano, mentre la mamma badava alla cucina ⁴⁴.

Al caffè, al Casino di conversazione, per le strade, la finzione trapassa dal mestiere alla vita, mentre la commedia medievale del Giacosa alimenta una farsa meschina e paesana. A polemizzare col capocomico è il magro e barbuto avvocato Barbetti, caratterizzato dal nero cappellaccio repubblicano: corrispondente della *Frusta teatrale* e dell'*Ape dei Teatri*, si impone all'attenzione del signor Olinto, che non domanda di meglio, prudentemente, « che contentare la libera stampa e la pubblica opinione ». Se mette in discussione la scelta della *produzione* ed afferma con arroganza « che sarebbe ora di finirla colla camorra » ⁴⁵, lo fa solo per opporre alla commedia di Giacosa la sua inedita *Vittoria Colonna*, un dramma storico che gli era costato ben due anni di lavoro; epigono tardivo del Dall'Ongaro di *Bianca Cappello* e del Giacometti di *Gaspara Stampa*, si rivela altrettanto astuto ed agguerrito quanto ingenuo e disarmato è don Antonino Longo, il giovane figlio del sindaco tornato fresco dagli studi col solino alto tre dita, a cui il diplomatico capocomico ha assegnato la parte di *Paggio Fernando*. Da un lato la commedia di Giacosa, alla cui ombra don Gaetanino/Paggio Fernando vive il tenue idillio colla Rosmunda/Jolanda ⁴⁶; dall'altro il

⁴⁴ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 51.

⁴⁵ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 48-49.

⁴⁶ Oltre alla citazione di alcuni versi giasosiani, tra cui il famoso « Io ti guardo negli occhi che son tanto belli », è forse lecito ravvisare, nella novella verghiana, lievi e ricorrenti rimandi al testo di *Una partita a scacchi*: il motivo giasosiano degli occhi belli di Jolanda vi ritorna con continuità, a caratterizzare la Rosmunda: « Gli occhioni scuri e misteriosi sotto le folte sopracciglia lasciarono filare uno sguardo lungo che gli cavò l'anima, a lui »; « Essa allora gli piantò addosso gli occhi e

dramma storico che Barbetti, lusingato ed illuso dal capocomico, tenta invano di far rappresentare, senza perdere l'occasione di corteggiare la Rosmunda, con stile spregiudicato e disinvolto.

Molto più scopertamente di don Gaetanino e del signor Olinto, Barbetti veicola un amaro segno polemico: è il drammaturgo velleitario, convinto che le sorti del teatro italiano dipendano dal manoscritto che si porta appresso; è il corrispondente teatrale di oscuri fogli di provincia, autore di velenosi articolacci in cui si denuncia la « camorra letteraria ed artistica »⁴⁷; è il politicante repubblicano, ambizioso e senza scrupoli. Per Verga, sia che si tratti dell'anonima *Compagnia* del signor Olinto che di quelle ben più famose del Bellotti Bon e di Alamanno Morelli, lo

non li mosse più, perché egli vedesse ch'erano proprio belli»; «Essa alzò gli occhi su di lui, e lo ringraziò con quella sola occhiata»; «Jolanda appoggiò l'invito con un'altra occhiata»; «Filavano le occhiate, del resto, che era uno struggimento»; «Don Gaetanino vedeva nell'altra stanza lampeggiare al buio gli occhi della Rosmunda, la quale si voltava a guardarlo di tanto in tanto»; «— Che hai, Paggio Fernando?... — gli chiese sottovoce, con una musica deliziosa nella voce, e i begli occhi chini sul lavoro»; «gli occhi languidi di dolcezza che si fissavano su di lui»; «felicissimo quando poteva starsene insieme alla Rosmunda, colle mani intrecciate, guardandosi negli occhi, spasimando di desiderio, e volgendo le spalle agli altri» (VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 52-60). Rosmunda, che conosce lo stesso stanco e dolce abbandonarsi di Jolanda, appare per la prima volta a don Gaetanino nella classica posa della castellana impegnata nel giuoco degli scacchi, «colla fronte nella mano, la bella mano delicata e bianca»: l'espressione sembra riecheggiare un verso della commedia di Giacosa, «La tua mano, Jolanda. Mano bianca e sottile», dove la parola «mano», come nel passo verghiano, ricorre due volte. Don Gaetanino, che accarezza l'idea del suicidio dopo la disgraziata serata della rappresentazione, identifica il proprio stato d'animo con un paesaggio tenebroso e medievale, che gli rimanda il volto della fanciulla: «Da per tutto, nella vallata scura e sinistra, nel cielo nuvoloso, sugli usci neri, vedeva il viso di lei rigido e chiuso». Lo stesso paesaggio è evocato da alcuni versi della commedia: «In questa tetra valle, dimora all'uragano!»; «In questa valle maestosa ed oscura» (Per i riscontri col testo di *Una partita a scacchi*, si veda il I vol. del *Teatro di Giuseppe Giacosa*, a cura di P. NARDI, Milano 1948, 60, 62, 84).

⁴⁷ VERGA, *Paggio Fernando*, in *Don Candeloro...*, 56.

schema rimane sostanzialmente invariato: il capocomico condivide con gli attori le numerose difficoltà di ordine economico; ha sempre un rapporto difficile con gli autori, siano già affermati e famosi o ancora alle prime armi; tenta di conciliarsi il favore dei giornalisti e delle autorità politiche locali; tiene conto, infine, dei gusti e delle esigenze del pubblico. Non a caso Barbetti è l'unico personaggio che ritorni nelle successive novelle, accanto alla cantante lirica de *La serata della diva* e alla ballerina de *Il tramonto di Venere*. Paradigma di quei critici e giornalisti che nel 1887 il Verga definiva « droghieri che vogliono essere artisti e si vendicano poi di quest'arte che non arrivano a fare né a capire dicendole contro delle male parole »⁴⁸, il Barbetti di *Paggio Fernando* è ancora nella fase iniziale di quella spregiudicata educazione teatrale che ne farà un Sarcey nostrano, un critico da pianterreno, un botolo ringhiante del giornalismo⁴⁹. Tale infatti è il ruolo impostogli dallo scrittore sin dalle prime battute de *La serata della diva*:

— Sublime!... impareggiabile!... divina!... — acclamarono in coro gli ammiratori della seratante ammessi all'onore d'esprimerle a viva voce i loro entusiasmi.

— Celeste! — le soffiò sulla nuca Barbetti, il cronista teatrale⁵⁰.

⁴⁸ Lettera al De Roberto, da Roma, 17 febbraio 1887, in VERGA, *Lettere sparse...*, 190. A questo motivo polemico, che ricorre, variamente dosato, nell'epistolario verghiano di quegli anni, corrisponde, spesso diluita nella battuta ironica, la preoccupazione di « non prestare il fianco ai critici malevoli » (lettera al De Roberto, di casa, 18 agosto 1888, in VERGA, *Lettere sparse...*, 205).

⁴⁹ « Voglio poi vedere il naso di certi critici di pianterreno che conosco, e godermi il voltafaccia di certi altri. I nostri capocomici e i nostri Sarcey saranno assai meravigliati... »; « Dei botoli italiani e stranieri non mi curo più che non ti curi anche te, del resto » (Per il testo delle lettere, entrambe indirizzate al Giacosa, VERGA, *Lettere sparse...*, 219, 290).

⁵⁰ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 71.

L'esordio della novella è affidato all'enfasi degli aggettivi a cui ricorrono gli ammiratori della diva, in un crescendo che culmina nella raffinata battuta del cronista, nel rarefatto *Celeste* al tempo stesso nome proprio e tributo di ammirazione che vuole distinguersi dal plauso uniforme e convenzionale degli altri ammiratori. La signora Celeste⁵¹ è la *diva*, la cantante lirica ebbra del trionfo sancito dall'applauso dei duemila spettatori dell'*Apollo*: in lei si incarnano le « creazioni » di Verdi, di Meyerbeer, di Gounod, in virtù di un carisma che si rinnova ad ogni stagione, alimentando un culto tributatole « in tutte le lingue ». La stessa macchina pubblicitaria, che ne diffonde e potenzia il mito mediante il telegrafo, le gazzette, i manifesti e i ritratti, vanifica ulteriormente quell'involucro umano, stritola il senso della vita reale sino a fare della donna un celeste ettoplasma, in cui pulsino i sogni e le tensioni di un pubblico alienato da se stesso. Come Adelina Patti, come Eleonora Duse, la Celeste verghiana è una creatura onirica, al di là degli schemi e delle consapevolezze sociali, isolata nella dimensione impenetrabile di quella religione di cui è idolo e vestale nello stesso tempo. Il teatro Apollo diviene così un tempio sensuale e blasfemo, che impone allo scrittore una calligrafica digressione dannunziana:

L'applauso, quasi soffocato sino allora, rinforzò a un tratto collo scrosciare impetuoso di una grandinata. Delle acclamazioni ad alta voce irrupero qua e là. E a misura che l'entusiasmo

⁵¹ Il nome Celeste, che il Verga aveva assegnato — nella prima redazione del 1889 — alla giovane comica di *Paggio Fernando*, è successivamente attribuito alla diva del teatro lirico. Varianti analoghe, mai immotivate, ricorrono frequenti nella tecnica di revisione testuale del Verga. Anche in questo caso la variante *Celeste* > *Rosmunda* ha una sua chiara motivazione: se il nome *Celeste* esalta la sacralità della *diva*, il medievale *Rosmunda* conferma l'interprete femminile di *Una partita a scacchi* nell'ambiguità della finzione scenica che si ripropone nella realtà di ogni giorno.

s'ecceitava, propagandosi dall'uno all'altro, dei visi accesi, delle mani inguantate, dei petti di camicia candidissimi sembravano staccarsi confusamente dalla folla, e avanzarsi verso l'attrice. Più vicino, dinanzi a lei, dei professori d'orchestra si erano levati in piedi, plaudenti, e sino in fondo alla vasta sala, lungo la fila dei palchi gremiti di spettatori, nel brulichio immenso della folla variopinta, si sentiva correre, quasi un fremito d'entusiasmo, l'eccitamento delle note d'Aida ancora vibranti nell'aria e dei seni ignudi che si gonfiavano mollemente, tutta la vaga sensualità diffusa per la sala, che rivolgevasi verso l'attrice e l'avviluppava come una carezza del pubblico intero — colle mani che si stendevano verso di lei per applaudirla — colle grida che inneggiavano al suo nome — col luccichio dei canocchiali che cercavano il suo sorriso ancora inebbrato, il sogno d'amore ch'era ancora nei suoi occhi, l'insenatura delicata del suo petto e la curva elegante della maglia che balenava tratto tratto fra le pieghe della tunica d'Aida, trasparente e semi-aperta, quasi cedendo già all'invito delle braccia tese verso di lei, mentre essa inchinavasi dolcemente, col sorriso tuttora avido, volgendo sguardi lunghi e molli che cercavano l'amore della folla⁵².

Ma il dannunzianesimo di Verga, necessario tributo alla materia affrontata, ha sempre un che di reticente, un ritmo dolente che sottintende austere consapevolezze e intuizioni dolorose e persino, a volte, spietate. Lo scrittore evoca sulla scena un simulacro bizantino senza origine e senza passato, vivo e palpitante solo perché adorato dalla folla, che sembra avvilupparlo come nell'involucro di una mistica carezza collettiva. Celeste è la *diva*, eterea e trasparente come la tunica d'Aida che ne disegna i contorni, che si abbandona al suo pubblico, volgendo lo sguardo alla prospettiva oniricamente stravolta della sala. La descrizione del pubblico brulicante e variopinto dell'Apollon, affrontata con tecnica raffinata e disgregatrice, ripropone il grande tema metaforico della folla all'interno della stessa me-

⁵² VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 73-74.

tafora teatrale, in un ritmo quasi barocco di riflessi analogici: se la folla verghiana è metafora della vita, altrettanto può dirsi della dimensione teatrale indagata dallo scrittore che vuole verificare « la disperata necessità della menzogna », di cui si sostanzia lo stesso codice sociale⁵³.

Il pubblico teatrale quindi, vero protagonista di quella rappresentazione, è metafora nella metafora, è *folla* che si organizza secondo una convenzione privilegiata, soggiacendo a misteriosi schemi comportamentali: organismo anonimo ed eterogeneo, esso afferma le sue leggi nella comunione di un culto mondano, di un promiscuo *amor de lonh* che si sovrappone alle certezze del quotidiano, ai parametri della più vasta convenzione sociale; per tal via la finzione teatrale si pone in rapporto di ridondanza colla stessa menzogna del vivere, mentre il convergere delle due metafore asseconda e registra un ambiguo processo di alienazione. Ma se il pubblico, dissoltasi la suggestione ipnotica della serata, ricade nel cerchio banale delle certezze borghesi, l'attrice rimane la grande alienata, isolata in una magmatica *regione delle madri*, dove né la distinzione delle classi né la vicenda individuale sembrano più aver senso. Quasi vent'anni sono trascorsi dalla giovanile denuncia scapigliata di *Eva*: lo scrittore che ha contemplato l'edificio teatrale con altri occhi ed altri intendimenti, giunto ormai alle soglie del silenzio non inveisce contro l'arte che è menzogna e lusso da scioperati, non si chiede più come si possa vivere della certezza delle illusioni, non evoca demoni femminili che svelino i misteri del cuore, ma affida

⁵³ Sulla metafora verghiana della folla e della fumanza si veda soprattutto S. B. CHANDLER, *The moviment of life in Verga*, in « Italice », XXXV, n. 2, giugno 1958, 91-99, e P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma 1969, 59-144. Si vedano inoltre, per le molteplici e raffinate indicazioni di lettura e decodificazione metaforica, i saggi contenuti nel volume di H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna 1976.

al teatro una funzione metaforica che comporta — non esaurendosi nella definizione semplicistica del binomio farfalla/bruco — una più sottile percezione del fenomeno teatrale del divismo.

La grande attrice, entità immateriale e lontana, a cui l'adorazione della folla consente di sublimare la natura artigianale della sua *arte*, o di stravolgere capricciosamente il proprio ruolo di « intermediario tra autore e pubblico »⁵⁴, è percepita oscuramente come un disvalore, come una malsana commistione di arte e vita da sconfessare e da ricondurre alle sue esatte proporzioni umane e professionali. Estremamente significativo in tal senso l'atteggiamento verghiano — che venne gradualmente evolvendosi e modificandosi negli anni — nei confronti di una diva come Eleonora Duse. Nel novembre del 1883, comunicando a Gegè Primoli di essersi ormai impegnato col Rossi per la sua *Cavalleria rusticana*, Verga esprime già un sicuro giudizio sull'attrice: « L'importante è che *Cavalleria Rusticana* sia resa come l'intendo io, massime che è un tentativo forse troppo ardito al giorno d'oggi, e come la Duse sola potrà rendermela. Della Duse son sicuro, e se casco con lei dirò almeno che casco per colpa mia »⁵⁵.

Qualche giorno dopo il trionfo torinese, lo scrittore conferma quel giudizio, vivacizzandolo con accenti di sincera gratitudine: « Anch'io avrei desiderato tanto che tu fossi stato qui quella sera per vedere che artista è quella Duse, e come prese a cuore le mie parti »⁵⁶.

Nel marzo del 1884, l'appassionata *Santuzza* di Ca-

⁵⁴ OJETTI, *Alla scoperta...*, 123.

⁵⁵ Lettera a Gegè Primoli, da Milano, 5 novembre 1883, in VERGA, *Lettere sparse...*, 148. Nella stessa lettera Verga dichiara di non capire come la direzione della Compagnia Romana « siasi lasciata scappare un'artista come la Duse ».

⁵⁶ Lettera a Gegè Primoli, da Torino, 24 gennaio 1884, in VERGA, *Lettere sparse...*, 156.

valleria rusticana, la grande amica di Matilde Serao, la *Lenor* di Boito e la *Foscarina* di D'Annunzio, è per Verga solo una « perfetta e buona amica », come egli stesso scrive al Giacosa: « Sai che a Trieste *Cavalleria* ha fatto fiasco, o quasi. La Duse è stata perfetta e buona amica facendomi avere tutti i giornali che ne parlarono, e scrivendomi due righe le quali non ti dirò che mi confortarono perché ero già confortato, ma mi hanno fatto molto piacere »⁵⁷.

Per la diva che impone la sua volontà ad autori ed impresari, ha però un moto di disapprovazione, sia pure lieve e contenuto: « Qui ho avuto delle trattative col Pasta per dare *Cavalleria* al Manzoni. Ma non se ne farà nulla perché il Pasta vorrebbe averla anche per Roma, e Roma è riserbata alla Duse, giacché essa lo desiderò »⁵⁸.

Nel 1885 confessa al Primoli di aver sempre avuto la Duse dinnanzi agli occhi, scrivendo *In portineria*: « Figurati se vorrei dare alla Duse il mio lavoro. L'ho avuta sempre dinanzi agli occhi, nello scriverla »⁵⁹.

Nel 1887 ne parla ormai come della « Diva »⁶⁰, ma

⁵⁷ Lettera al Giacosa, da Milano, 10 marzo '84, in VERGA, *Lettere sparse...*, 159-160.

⁵⁸ Lettera al Giacosa, da Milano, 30 gennaio '84, in VERGA, *Lettere sparse...*, 155.

⁵⁹ Lettera a Gegè Primoli, da Milano, 8 marzo 1885, in VERGA, *Lettere sparse...*, 174. Ma già qualche anno dopo, scrivendo al Cameroni che lo aveva esortato a ritentare con la Duse la prova di *In portineria*, lo scrittore adatta alla diva una pungente metafora popolare: « Ho serbato per ultimo, caro amico, di ringraziarti per tuo desiderio, a me grato, di voler ritentare la prova di *In portineria* colla Duse a Milano. Ma io che conosco i miei polli, o piuttosto le mie galline, ti avevo detto che non se ne sarebbe fatto nulla ». Ritornando sull'argomento, a distanza di un mese, Verga sembra mettere in discussione la stessa sensibilità artistica della Duse: « Quanto alla *Portineria* è PARTITA SOSPESA. Io, dopo tanto tempo, e rileggendola a mente fredda, ne penso quel che son contento averne letto da te. E le voglio bene, e mi duole dell'ingiustizia dei molti verso la povera *Portineria*, e mi duole che ingiusta le sia pure la Duse che pure dovrebbe avere senso d'artista » (lettere al Cameroni, 20 novembre '89 e 4 gennaio '90, in VERGA, *Lettere sparse...*, 232, 236).

⁶⁰ Lettera a Gegè Primoli, da Catania, 13 gennaio 1887, in VERGA

nel 1888, esaltandone le doti professionali, sembra ormai chiaramente intuire come la logica del divismo contrasti, affiancata dalla camorra giornalistica, con le più vere esigenze dell'arte: « La Duse è artista eccellente — figurati se ne sono persuaso prima e più di tutti — ma, per l'abbassamento costante del livello del pubblico che la critica nostrana lavora ad ottenere, — ha la cattiva sorte, senza volerlo, di nuocere, più che non giovare, alle cose nostre. I suoi successi sono trionfi personali, che sgomentano e allontanano le altre compagnie dal ritentare la prova... »⁶¹.

Nel 1889, discutendo col Giacosa della « questione » del teatro nazionale, gli confessa che non gli va di viaggiare « per sentire le celebrità », preferendo « andare a vedere le gambe di donna Juanita »⁶²; nel '99 infine, scrivendo al De Roberto, stigmatizzerà duramente il divismo della Duse, affiancandole — « Divo e buono » — Ermete Zacconi: « So anche che Zacconi — Divo e buono — non chiama un cane più in teatro. E quasi quasi, dopo quello ch'è stato preferirei vederti in mano di Andò che almeno *ha una compagnia*. I Divi come Zacconi e la Duse sono buoni per far da passare solitarie sul teatro pei pezzi e le cavatine già noti e famosi. Ma per darvi le impressioni

Lettere sparse..., 187. Come Verga, anche Giacosa parla della Duse come della « Diva », affermando di trovarla « maussade » e di vedere in lei « spuntare la prima donna a detrimento della donna » (lettera a Gegè Primoli, da Torino, 21 novembre 1883, in M. SPAZIANI, *Con Gegè Primoli nella Roma bizantina*, Roma 1962, 183; ma si vedano, nello stesso volume, tutte le lettere di Giacosa al Primoli, 183-215.

⁶¹ Lettera al Giacosa, da Catania, 6 gennaio '88, in VERGA, *Lettere sparse...*, 196-197. In una lettera del dicembre del 1889 il Verga sembra comunque mitigare il suo giudizio: « Sono stato a Catania circa un mese e vidi la Duse in partenza per l'Egitto, e per altri lontani siti, mi disse, col proposito di non tornare in Italia prima di 2 o 3 anni (lettera a Gegè Primoli, da Vizzini, 23 dicembre 1889, in VERGA, *Lettere sparse...*, 234).

⁶² Lettera al Giacosa, da Catania, 8 giugno '89, in VERGA, *Lettere sparse...*, 223.

complete di un'opera nuova, così come si circondano per miseria di vanità o di quattrini, ahimè! »⁶³.

La condanna del divismo come fenomeno di costume trova conferma in un'altra lettera dello stesso anno, indirizzata al Giacosa che aveva tenuto una conferenza sui comici italiani⁶⁴: « Mi sembra che nella tua conferenza tu sei troppo laudativo di questa genia pappagallesca, quando ha quello che tu dici talento, o canagliesca, all'ordinario. E il bello si è che a furia di far dei guitti altrettanti gran signori, per *gentiluomeria* vera tua, essi arrivano a crederlo e a invertire le parti »⁶⁵.

Componente caratteriale e diretta esperienza teatrale concorrono al progressivo chiarirsi dell'atteggiamento vergiano nei confronti del costume divistico, sino allo stanco rifiuto di « essere pupazzettato anche in cinematografia », manifestato in una lettera del 1916, in cui lo scrittore ricorderà come fosse stato « trascinato » dal Rossi e dalla Duse a mostrarsi al pubblico del Carignano, la sera della rappresentazione di *Cavalleria rusticana*: « Cercate di evitarmi il ridicolo di essere pupazzettato anche in cinematografia, e dite che ritratti fotografici non ne abbiamo né io né voi. Ho tale antipatia per la esibizione personale

⁶³ Lettera al De Roberto, da Milano, 20 giugno '99, in VERGA, *Lettere sparse...*, 342. In una successiva lettera del 1901 è espresso un secco giudizio negativo sulla recitazione della « Diva Duse », interprete della *Francesca* dannunziana (lettera alla Contessa Dina di Sordevolo, da Catania, 25 dicembre 1901, in VERGA, *Lettere d'amore...*, 107-108).

⁶⁴ Si tratta, molto probabilmente, dell'articolo su *L'arte drammatica ed i comici italiani*, in « La Rivista d'Italia », I, 1899, 585-602.

⁶⁵ Lettera al Giacosa, da Catania, 30 marzo '99, in VERGA, *Lettere sparse...*, 339. Nella stessa lettera il Verga, che ha appreso dai giornali che la Duse avrebbe dato a Palermo quei *Tristi amori* « di cui non voleva più saperne », dichiara all'amico che sarebbe andato a Palermo per « sentire » il drammaturgo, non certo la diva: « Ho letto con piacere che la Duse darà in questo suo giro prossimo le tue *Zampe di gatto*, e quei *Tristi amori* di cui non voleva più saperne, poveretta. Tanto meglio; e andrò a sentirti a Palermo. — Proprio per te ».

che mi sono sempre rifiutato di prestarmi alle chiamate al palcoscenio. La prima e l'ultima, a Torino, vi fui trascinato dal Rossi e dalla Duse col dirmi: — Segno che non vi degnate di figurare in mezzo a noi, allora... — Anche adesso ho una questione con altri che vorrebbe mettere il mio nome sul cartellone di *Cavalleria rusticana* in cinematografia, altro che quale autore della novella e del dramma, e basta. Io fo il cantastorie e non il burattinaio »⁶⁶.

Al Verga « cantastorie », convinto — come scrive il De Roberto — che l'autore non dovesse intromettersi tra il pubblico e la sua creazione⁶⁷, l'intrusione del *divo* o della *diva*, protesi al conseguimento del trionfo personale, sembrava compromettere la tanto auspicata collaborazione tra autore e comici, sino ad isolare gli uni dall'altro in una sorta di Olimpo equivoco dove le marionette potessero aver vita e gesticolare indipendentemente dai fili del burattinaio. *La serata della diva*, all'interno di questa graduale presa di posizione, si pone come verifica globale dei valori negativi che la mitologia divistica genera, diagnosi di una grottesca prassi teatrale che rende ambigui i confini tra realtà e finzione, abiti drammatici e schemi comportamentali, in virtù di una convenzione sociale fondata sulle « amare commedie » e sui « tristi commedianti » di

⁶⁶ Lettera alla Contessa Dina di Sordevolo, da Catania, 11 maggio 1916, in VERGA, *Lettere d'amore...*, 434-435. A verifica ulteriore dell'atteggiamento verghiano verso « quel Cinematografo, che ha preso il posto del teatro », si vedano le lettere alla Contessa di Sordevolo, relative al periodo 1912-18, in VERGA, *Lettere d'amore...*, 379-448. Per quanto riguarda le chiamate al proscenio, le motivazioni 'ottocentesche' che presiedono al rifiuto e alla condanna di quest'uso, tipicamente italiano, vengono argutamente teorizzate da Ferdinando Martini in uno scritto del 1881, *Le chiamate al proscenio*, in *Di palo in frasca*, Milano-Roma 1931, 231-237. Anche al Verga, accampato su quelle medesime posizioni, per ragioni comunque più profonde e più 'tecniche', doveva sembrare « risibile [...] la comparsa inaspettata di Paolo Ferrari in Casa Braganza », o « ameno [...] l'arrivo di Giuseppe Giacosa in *Kraus nero*, nel castello di Diana d'Alteno ».

⁶⁷ DE ROBERTO, *Stato civile...*, 212.

ogni giorno⁶⁸. La novella di Celeste si risolve infatti nella rappresentazione di una « amara commedia », articolantesi in tre atti, ad ognuno dei quali corrisponde una scena diversa. Il primo atto è dedicato al trionfo della diva, che pure rifiuta per ben due volte, con « atto sublime di disdegno », di mostrarsi al pubblico che la invoca, nonostante gli occhi le sfavillino dal desiderio; ed è proprio Barbetti, che ha già finito di buttar giù le « impressioni della serata », a spingerla verso la ribalta, con gesto autorevole e paterno. Il momento della verità, così intenso da stabilire una vera e propria comunione erotica tra il pubblico e la seratante, è preceduto quindi da una menzogna, dal « magnanimo rifiuto » che rientra nella logica divistica: l'attrice deve apparire « modestamente orgogliosa » dinanzi agli amici intimi, per i quali conserva ancora una dimensione terrena; deve rivolgere ai suoi ammiratori solo dei sorrisi distratti, dimostrando di non curare minimamente le gratificazioni senza le quali invece la sua vita e la sua carriera non avrebbero più senso; si offre al pubblico che ne sancisce l'apoteosi solo dopo la saggia e paterna intercessione dell'impresario e del cronista, consapevoli, a loro volta, di recitare una parte.

La finzione si articola così in una struttura ritualistica, assecondando una logica che consente allo spazio teatrale di dilatarsi oltre misura, sino a confondersi e a saldarsi con lo stesso territorio etico-sociale. Allora la scena muta, e comincia il secondo atto: la diva, « dopo aver dato il suo cuore a duemila persone », si ritrova nel suo camerino, circondata dagli ammiratori, « i soliti amici di tutte le prime donne che passano pel palcoscenico dell'Apollo »⁶⁹. Barbetti, che non ostenta più il giovanile cappellaccio re-

⁶⁸ VERGA, *Fra le scene della vita*, in *Don Candeloro...*, 219.

⁶⁹ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 72.

ogni giorno⁶⁸. La novella di Celeste si risolve infatti nella rappresentazione di una « amara commedia », articolantesi in tre atti, ad ognuno dei quali corrisponde una scena diversa. Il primo atto è dedicato al trionfo della diva, che pure rifiuta per ben due volte, con « atto sublime di disdegno », di mostrarsi al pubblico che la invoca, nonostante gli occhi le sfavillino dal desiderio; ed è proprio Barbetti, che ha già finito di buttar giù le « impressioni della serata », a spingerla verso la ribalta, con gesto autorevole e paterno. Il momento della verità, così intenso da stabilire una vera e propria comunione erotica tra il pubblico e la seratante, è preceduto quindi da una menzogna, dal « magnanimo rifiuto » che rientra nella logica divistica: l'attrice deve apparire « modestamente orgogliosa » dinanzi agli amici intimi, per i quali conserva ancora una dimensione terrena; deve rivolgere ai suoi ammiratori solo dei sorrisi distratti, dimostrando di non curare minimamente le gratificazioni senza le quali invece la sua vita e la sua carriera non avrebbero più senso; si offre al pubblico che ne sancisce l'apoteosi solo dopo la saggia e paterna intercessione dell'impresario e del cronista, consapevoli, a loro volta, di recitare una parte.

La finzione si articola così in una struttura ritualistica, assecondando una logica che consente allo spazio teatrale di dilatarsi oltre misura, sino a confondersi e a saldarsi con lo stesso territorio etico-sociale. Allora la scena muta, e comincia il secondo atto: la diva, « dopo aver dato il suo cuore a duemila persone », si ritrova nel suo camerino, circondata dagli ammiratori, « i soliti amici di tutte le prime donne che passano pel palcoscenico dell'Apollo »⁶⁹. Barbetti, che non ostenta più il giovanile cappellaccio re-

⁶⁸ VERGA, *Fra le scene della vita*, in *Don Candeloro...*, 219.

⁶⁹ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 72.

pubblicano, è il primo a contattarla, in virtù del potere giornalistico che detiene; il principe d'Antona, ovunque a suo agio, ostenta una imperturbabile saggezza mondana, ed ogni suo gesto, dal baciamano al lento assentire del capo, ne conferma la nobiltà della famiglia; il banchiere Macerata sfoggia uno spirito grossolano e contende al principe il privilegio di impadronirsi « del braccio di lei che gli era costato uno spillo di brillanti »⁷⁰; la poetessa si complimenta con la diva per declamare poi, drappeggiandosi nel suo mantello, « un madrigale pomposo »; il *patito* della signora Celeste, soprannominato il *Re di cuori*, è « un bel giovane taciturno », che implora un cenno d'intesa, un'occhiata di complice assenso; il giovane pallido e dagli occhi sfavillanti, che balbetta ed arrossisce, è l'unica presenza ingenua, che fa sorridere di tenerezza la stessa diva. Se le battute grossolane e insolenti del cronista vivacizzano il dialogo, il colpo di scena è dato dall'arrivo di un giovane forestiero: si tratta di una conoscenza di umili tempi, che forse la signora Celeste ha preferito dimenticare, tanto da non riconoscere, almeno a prima vista, né il nome né la fisionomia dell'antico ammiratore, venuto apposta da Sinigaglia. Il colpo di scena, sottolineato dal silenzio ostile della comitiva, sottrae per un istante la Celeste alla dimensione del suo eterno presente, facendole intravedere un passato subito ricacciato indietro, perché le dive non hanno ricordi né rimpianti.

A questa corte polimorfica, da cui l'amico venuto da lontano è immediatamente fagocitato, si affiancano infine umbratili comparse senza nome, l'impresario « arruffato e gongolante », il direttore d'orchestra venuto a congratularsi con la seratante, un compositore « famoso per cercare dei complimenti da per tutto, col pretesto di farne agli

⁷⁰ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...* 87.

altri »⁷¹, l'inserviente del palcoscenico, la cameriera che ripone i regali. L'atmosfera e il ritmo dialogico sono da commedia borghese, ma il tema, scopertamente polemico, trova un precedente famoso nella prima commedia che Paolo Giacometti compose nel 1841, dopo aver assistito, al Carlo Felice di Genova, « ai trionfi di Fanny Cerrito, ed alle mille pazzie che gli accompagnarono », come lo stesso drammaturgo avrebbe ricordato nel 1860, quando — illudendosi che fosse ormai tramontata « l'era delle gambe e delle gole » — definiva il suo primo tentativo teatrale « una pittura di costumi od una satira dialogizzata » che avrebbe perso l'originaria popolarità⁷²: *Il poeta e la ballerina* doveva invece sembrare ancora attuale al Verga che nel 1872 modellava la sua Eva sul disegno della « silfide » giacomettiana, rinnovando la polemica civile e risorgimentale della commedia in virtù di un fervido impegno scapigliato. La dipendenza di Eva dalla Fanny di Giacometti è infatti immediatamente confermata da precisi riscontri testuali: entrambe le ballerine sono definite « silfide » e « farfalla »⁷³, ma veramente perentorio si impone il confronto tra i due passi che ne descrivono l'apparizione sul palcoscenico:

A momenti la danzatrice, in un raggio di luce, comparirà fra gli evviva, le ovazioni, e nemi di fiori pioveranno sul suo capo. (*Il poeta e la ballerina...*, 73)

e in mezzo ad un nembo di fiori, di luce elettrica, e di applausi apparve una donna splendida (*Eva...*, 18)

⁷¹ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 76.

⁷² P. GIACOMETTI, *Alcune parole delle quali l'autore raccomanda la lettura*, premessa a *Il poeta e la ballerina*, in *Teatro italiano*, a cura di E. POSSENTI, IV, Milano 1956, 37-39.

⁷³ *Il poeta e la ballerina...*, 42, 43, 49, 69, 94; *Eva...*, 20, 21.

Il Verga che fa entrare Eva nello studio di Enrico Lanti sembra quasi derivare l'idea del romanzo da uno spunto della commedia:

Se entraste mai nello studio di un povero pittore, che non ha mezzi per continuare l'opera sua, e gli basterebbe ciò che un signore spende per farvi un regalo, io sono certa che voi ne provereste un generoso rimorso, e tutti quegli applausi, quell'oro, sì, tutto vi sembrerebbe un insulto al genio che soffre!⁷⁴

Come Eva infine, la Fanny della vecchia commedia risorgimentale rivela, in un momento di malinconica spontaneità, la consapevolezza della sua condizione:

Alle volte, quando osservo un teatro affollato che si trasporta a quelle movenze, che io eseguisco facilissimamente, interrogo me stessa per sapere se avessi operato qualche portento... ma mio padre, che mi fa bere in una tazza d'oro quando rientro fra le scene, il pubblico, che vuol rivedermi per tante volte, voi, o signori, che mi trattate come se fossi una divinità, tutto mi persuade che io sia qualche cosa di grande, e devo crederlo per forza⁷⁵.

Riconosce di non meritare gli onori che le vengono prodigati, confessa che le follie e il fanatismo degli ammiratori non lusingano affatto la sua ambizione, pur sapendo come siano indispensabili alla carriera, a cui non può rinunciare, prigioniera com'è di una macchina spietata che non le consente debolezze umane:

Io non credo di meritare gli onori che mi vengono prodigati [...] ma che dovrei fare? ditemelo voi: dovrei forse rinunciare ad una carriera tanto brillante? non è possibile; e poi un'altra prenderebbe il mio posto. Dalle follie che la gioven-

⁷⁴ GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 85.

⁷⁵ GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 72.

tù commette per me, non amo di parlarne, mentre non lusingano gran fatto la mia ambizione; giacché quei tali che a sì caro prezzo comperano il sofà, su cui io mi riposavo, o una pantofola, o un fiore, od un nastro, dovevano essere usciti allora dalla casa dei pazzerelli...⁷⁶

Sono tutti elementi che definiscono, sia pure diversamente calibrati e strutturati, la psicologia del personaggio verghiano; inoltre il contrasto tra « la prostrazione delle lettere e delle utili arti in Italia » e lo sperpero del pubblico denaro in favore dell'arte « voluttuosa ed eviratrice della danza »⁷⁷, che costituisce l'asse polemico della commedia, è risolto dal Verga di *Eva* nella rappresentazione di un assunto molto più inquieto e problematico, in cui confluiscono analisi dei meccanismi delle passioni, febbre scapigliata, denuncia sociale, trasfigurazione autobiografica, sperimentazione stilistica.

Il nesso tra *La serata della diva* e la commedia di Giacometti va quindi valutato attraverso la mediazione delle prime analogie testuali e tematiche che già intercorrono tra *Eva* e *Il poeta e la ballerina*: amaro corollario del romanzo giovanile, la novella ripropone quel rapporto, recuperandone le connotazioni più aridamente polemiche, che prendono ora il sopravvento sugli slanci generosi ed ingenui testimoniati dal romanzo. *La serata della diva* si configura infatti come satira aspra ed ostinata di un'equivoca coscienza borghese, di una sofisticata istituzione culturale che finisce col rivendicare allo spazio teatrale l'amara commedia delle convenzioni sociali. Raffigurazione corposa di tale coscienza sazia e velleitaria, la corte che si genera attorno al soglio di Celeste ripropone il disegno di Giacometti, infastidito — al pari di Verga — dal fanati-

⁷⁶ GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 85-86.

⁷⁷ GIACOMETTI, *Alcune parole...*, 37.

tù commette per me, non amo di parlarne, mentre non lusingano gran fatto la mia ambizione; giacché quei tali che a sì caro prezzo comperano il sofà, su cui io mi riposavo, o una pantofola, o un fiore, od un nastro, dovevano essere usciti allora dalla casa dei pazzereelli...⁷⁶

Sono tutti elementi che definiscono, sia pure diversamente calibrati e strutturati, la psicologia del personaggio verghiano; inoltre il contrasto tra « la prostrazione delle lettere e delle utili arti in Italia » e lo sperpero del pubblico denaro in favore dell'arte « voluttuosa ed eviratrice della danza »⁷⁷, che costituisce l'asse polemico della commedia, è risolto dal Verga di *Eva* nella rappresentazione di un assunto molto più inquieto e problematico, in cui confluiscono analisi dei meccanismi delle passioni, febbre scapigliata, denuncia sociale, trasfigurazione autobiografica, sperimentazione stilistica.

Il nesso tra *La serata della diva* e la commedia di Giacometti va quindi valutato attraverso la mediazione delle prime analogie testuali e tematiche che già intercorrono tra *Eva* e *Il poeta e la ballerina*: amaro corollario del romanzo giovanile, la novella ripropone quel rapporto, recuperandone le connotazioni più aridamente polemiche, che prendono ora il sopravvento sugli slanci generosi ed ingenui testimoniati dal romanzo. *La serata della diva* si configura infatti come satira aspra ed ostinata di un'equivoca coscienza borghese, di una sofisticata istituzione culturale che finisce col rivendicare allo spazio teatrale l'amara commedia delle convenzioni sociali. Raffigurazione corporosa di tale coscienza sazia e velleitaria, la corte che si genera attorno al soglio di Celeste ripropone il disegno di Giacometti, infastidito — al pari di Verga — dal fanati-

⁷⁶ GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 85-86.

⁷⁷ GIACOMETTI, *Alcune parole...*, 37.

simo e dal delirio suscitati dalla « figlia dell'aria », dalla Fanny « regina della follia », « divinità della terra »⁷⁸. Che fosse proprio questo l'aspetto più moderno ed aggressivo della commedia veniva già affermato nel 1901 da un benemerito cronista del teatro italiano dell'ottocento, Giuseppe Costetti: « ...c'è soprattutto la schiera degli ammiratori imbecilli, giovanettini imberbi, o Don Giovanni ripicchiati, colla caramella all'occhio, con le lunghe chiome a boccolo, coi quanti bianchi, colle marsine, *bleu* a bottoni dorati, com'era la moda del giorno »⁷⁹.

All'interno di quella schiera di imbecilli, Giacometti affidava un ruolo preminente al personaggio di Lionardo Pappagalli, giornalista mercenario e senza scrupoli, su cui il Verga ha modellato il suo Barbetti, il cronista dimentico dei trascorsi provinciali di *Paggio Fernando*. Le analogie sono perentorie, al di là delle connotazioni comuni dell'insolenza e della presunzione: se Barbetti dimostra velleità di drammaturgo, e strumentalizza in tale direzione la sua professione, il giornalista di Giacometti, convinto che la fama delle attrici e delle ballerine risiede nelle colonne del suo giornale, può dire di sè:

LIONARDO - Ho passeggiato dentro, fuori e sotto le scene, per molto tempo, e sono precisamente quelle tavole ardenti che mi fecero venire la smania di essere autore drammatico, e lo fui; anzi nel momento in cui vi parlo, io sono già padre di tre felicissime creazioni.

LORENZO - Io lo ignoravo perfettamente.

LIONARDO - Perché non leggete i giornali: la ragione è chiara. Così è!: autore e giornalista — la cosa è comoda, mio caso.

LORENZO - E perché?

LIONARDO - Il perché poi lo so io⁸⁰.

⁷⁸ GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 43, 47, 73.

⁷⁹ COSTETTI, *Il teatro italiano...*, 181.

⁸⁰ GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 41-42.

Il Barbetti verghiano, corrispondente teatrale dell'*Ape dei teatri* e della *Frusta teatrale*, smanioso che venga rappresentata la sua *Vittoria Colonna*, « lavoro di polso », è il diretto discendente de giornalista giacomettiano, che afferma:

Sono anch'io autore, fortunatissimo, di vari drammi... ma di genere affatto nuovo, e spero di essere chiamato, ben presto, il rigeneratore del Teatro Italiano — tutti lo dicono ⁸¹.

Roberto infine, il letterato che all'interno della commedia è solo un occhio appartato, un punto di vista, inchioda Leonardo ad un severo giudizio che potrebbe perfettamente adeguarsi al giornalista verghiano, divenuto autorevole voce letteraria:

LIONARDO - Ma chi credete ch'io mi sia?

ROBERTO - Ve lo dico subito. Un autore drammatico che si è fatto largo nella repubblica delle lettere, avendo la fortuna di possedere due fogli di carta da empire delle proprie lodi; un giornalista che pose all'incanto le colonne del suo giornale, e le rilasciò sempre al maggior offerente; e... non crediate, signore, che io condanni l'uso dei giornali; oh no! essi nelle mani di uomini che abbiano studio e coscienza possono essere di sommo vantaggio, e necessari anzi al progresso della letteratura e delle arti; e fortunatamente ne possediamo alcuni in Italia: ma la maggior parte di questi sconoscono la loro missione nobilissima, si perdono in contestazioni frivole, vane e spesso disonoranti; parlano di ciò che non conoscono, e pretendono poi di dar legge a tutti, con poche righe piene di errori di lingua e di grammatica... Oh! insomma, traffico di coscienza, monopolio di lodi e di vituperi... ⁸²

La condanna della camorra giornalistica, l'insofferenza per una prassi teatrale che impone le sue leggi ai diversi

⁸¹ GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 56.

⁸² GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 91.

rappresentanti di una società opulenta ed assopita negli ozi di un incolore fantasticare, il rifiuto del divismo in quanto alienazione borghese e stravolgimento di un'etica professionale: nonostante si tratti di temi omogenei ed interdipendenti, essi non si fondono nella rappresentazione dialogica del Verga, che, pur attuando una raffinata e controllatissima operazione letteraria, non riesce a macerare la corposità polemica delle originarie premesse culturali. La sfasatura più vistosa è costituita dal lungo monologo interiore della diva, scandito dal progressivo sfaldarsi dell'atmosfera greve e confusa del camerino: gli omaggi e gli applausi le giungono da una lontananza sempre più ovattata, gli sguardi degli ammiratori e le fragranze dei fiori si confondono sino a dissolversi, e la diva rimane sola a tessere un'elegia di maniera, a decifrare stancamente i segni del suo destino. L'ebbrezza del trionfo della serata si stempera lentamente nel recupero memoriale di tenui frammenti di vita: la dichiarazione d'amore del collegiale, inviata per posta « col francobollo da cinque centesimi »; il brano di un articolo, segmento di una scrittura scialba e convenzionale; il verso di una poesia, freddamente encomiastico. Il volubile ritmo della memoria si piega quindi ad evocare una teoria di maschere esemplari: l'adolescente imberbe, il giornalista dal sorriso canzonatorio, il diplomatico che le offre « le ultime fiamme avanzate dalle emozioni del giuoco e della *gran vita* », l'operaio che le grida « brutalmente il suo entusiasmo dalla piccionaia »⁸². I ricordi si addensano nella coscienza dilatata della diva, « in quell'orgoglio sconfinato del suo *io* », per essere quindi assunti come termini di riferimento nella percezione

⁸² GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 91.

⁸³ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 78-79.

del mondo vasto ed altrettanto sconfinato⁸⁴: il telegramma che « andava a cercarla in capo al mondo » e « ai quattro punti cardinali », gli alberghi, i bagni, le *piazze*, le suggeriscono confuse coordinate geografiche che proteggano dalla vastità del mondo il suo viatico di ricordi, di date, di parole...

Riaffiora, per tal via, il tema elegiaco del vagabondaggio negativo, dello sradicamento, dell'instabilità che da vicenda geografica si trasforma in condizione esistenziale, in pena soffocata; ai ricordi della diva corrispondono fisionomia sbiadite, « lembi di paesaggio », frammenti dell'anima sparsi « ai quattro venti della terra », come le gazette che ne celebrano e diffondono il nome, come il suo ritratto tirato dai fotografi « a centinaia di dozzine », e che essa si lascia dietro, « per tutti quanti, come dava a tutti quanti i tesori del suo canto, le emozioni della sua anima, i segreti della sua bellezza »⁸⁵. Celeste si riconosce quindi cristallizzata in una maschera che le preclude la normalità degli affetti, la banalità del quotidiano, sottraendole la propria dignità di donna per farne appunto una diva, che ha nel suo pubblico l'amante più geloso e spietato:

Perché accordare delle preferenze quando aveva bisogno dell'ammirazione di tutti? Perché imporsi certi riserve, vincolare il suo cuore o il suo capriccio, se doveva mutare amici e paese a ogni mutar di stagione, se nessuno le sarebbe stato grato della sua costanza, se la sua dignità stessa di donna doveva essere diversa da quella delle altre?⁸⁶

La diva risolve così la sua elegia in una remissiva autoanalisi, in una stanca accettazione della maschera impostale da un destino privilegiato ma anomalo, che la affran-

⁸⁴ *Il mondo vasto* è la prima costante verghiana analizzata da DE MEIJER, *Costanti...*, 13-26.

⁸⁵ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 79-80.

⁸⁶ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 80.

del mondo vasto ed altrettanto sconfinato⁸⁴: il telegramma che « andava a cercarla in capo al mondo » e « ai quattro punti cardinali », gli alberghi, i bagni, le *piazze*, le suggeriscono confuse coordinate geografiche che proteggano dalla vastità del mondo il suo viatico di ricordi, di date, di parole...

Riaffiora, per tal via, il tema elegiaco del vagabondaggio negativo, dello sradicamento, dell'instabilità che da vicenda geografica si trasforma in condizione esistenziale, in pena soffocata; ai ricordi della diva corrispondono fisionomia sbiadite, « lembi di paesaggio », frammenti dell'anima sparsi « ai quattro venti della terra », come le gazette che ne celebrano e diffondono il nome, come il suo ritratto tirato dai fotografi « a centinaia di dozzine », e che essa si lascia dietro, « per tutti quanti, come dava a tutti quanti i tesori del suo canto, le emozioni della sua anima, i segreti della sua bellezza »⁸⁵. Celeste si riconosce quindi cristallizzata in una maschera che le preclude la normalità degli affetti, la banalità del quotidiano, sottraendole la propria dignità di donna per farne appunto una diva, che ha nel suo pubblico l'amante più geloso e spietato:

Perché accordare delle preferenze quando aveva bisogno dell'ammirazione di tutti? Perché imporsi certi riservi, vincolare il suo cuore o il suo capriccio, se doveva mutare amici e paese a ogni mutar di stagione, se nessuno le sarebbe stato grato della sua costanza, se la sua dignità stessa di donna doveva essere diversa da quella delle altre?⁸⁶

La diva risolve così la sua elegia in una remissiva autoanalisi, in una stanca accettazione della maschera impostale da un destino privilegiato ma anomalo, che la affran-

⁸⁴ *Il mondo vasto* è la prima costante verghiana analizzata da DE MEIJER, *Costanti...*, 13-26.

⁸⁵ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 79-80.

⁸⁶ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 80.

ca dalle più comuni consuetudini etiche e sociali senza peraltro esorcizzare quelle memorie a cui solo l'adorazione ingenua del giovinetto bleso ridà « una specie di verginità ». Lo sguardo implorante del *Re di cuori*, le esclamazioni di Macerata, le battute di Barbetti, ripropongono — esauritosi il lungo monologo interiore della diva — la commedia caotica del camerino, riattivando il dialogo mondano che si trascina stancamente sino a spegnersi nella proposta di Macerata, che vorrebbe andare a cena, e nelle ultime nervose battute della diva, che raccomanda ancora una volta al giornalista di non dimenticare il telegrafo.

Il secondo atto si chiude così con l'attesa dei fedeli dietro l'uscio del camerino, mentre il Verga ne svela i pensieri segreti, le gelosie e le preoccupazioni meschine:

Dietro la cortina, con un fruscio frettoloso di vestiti, si udiva ancora la bella voce allegra di lei ripetere:

— Andatevene! Andate via tutti quanti!

I suoi fedeli però l'aspettavano ostinatamente dietro l'uscio del camerino, Macerata che voleva avere l'onore di darle il braccio sino alla carrozza, il principe d'Antona discorrendo con una figurante che non gli nascondeva nulla, Ettore Baroncini il quale non sapeva risolversi ad andarsene dopo aver preso apposta il treno, temendo di passare per uno zotico, Sereni che flutava un rivale e Barbetti che odorava la cena ⁸⁷.

Affrettato e nervoso, il terzo atto infine è scandito dalla superba uscita dell'attrice, dal suo rifiuto di andare a cena e dal conseguente dileguarsi degli ammiratori più prestigiosi. La cena, che Verga non descrive, vede riuniti il giornalista, il bel giovane taciturno e il forestiero venuto da Sinigaglia, e la novella si chiude col confuso monologo di Barbetti, recitato tra i fumi del vino:

— Cari amici miei... Il telegrafo non sapete cosa signifi-

⁸⁷ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro*.... 87.

chi... L'impresario... l'agente teatrale... Dei colpi di gran cassa per far quattrini... Siamo giusti... il mondo gira su di un pezzo di cinque lire... Ciascuno secondo il suo mestiere... L'arte, il giornalismo... tutte belle cose... Segui bene il mio ragionamento, Sereni... Io sono un artista... Bene... Io appartengo al pubblico... il pubblico è il mio amante... Tu sei innamorato di me, artista... bene... Se Venere, in camicia, venisse a dirmi in certi momenti... Barbetti, dammi una notte d'amore... No, no, e poi no!⁸⁸

La logica fredda e riduttiva di Barbetti determina, come per il giornalista giacomettiano⁸⁹, la momentanea caduta della maschera: sviliti e scetticamente assimilati alla dimensione delle « belle cose », i simboli culturali ed artistici di cui la convenzione sociale non può fare a meno vengono grottescamente risolti nell'immagine dei « colpi di gran cassa », quella stessa suonata da don Candeloro dinnanzi al cartellone dipinto del suo teatrino.

Anche la mitologia divistica viene grossolanamente derisa e svelata nei suoi sottintesi più spietatamente economici: l'artista appartiene al pubblico che ha comprato il diritto di esserne l'amante, che impone la sua legge circe a quanti vivono del teatro e nel teatro. La novella ha così, nella sua chiusa epigrammatica, un'ultima contrazione di quel ritmo aspro e sottile che ne presiede ai nessi strutturali, alle ambivalenze tematiche, alle frequenti oscillazioni dal piano del costume teatrale a quello della convenzione sociale, della finzione drammatica, della realtà delle quinte e del « dietro scena ».

Proprio all'interno del retrobottega teatrale, che già il Verga di *Eva* aveva definito « il rovescio di quel para-

⁸⁸ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 89-90.

Ma già il Verga di *Eva* aveva intuito l'ambiguità della seduzione divistica, verificando la logica segreta e sottile di « coteste donne che hanno un pubblico per amante » (VERGA, *Eva...*, 47).

⁸⁹ Il giornalista di Giacometti sembra obbedire alla stessa logica:

diso di tela dipinta e di fiori di carta »⁹⁰, appare per pochi istanti la diva della danza, « La stella »:

— Ah! meraviglia delle meraviglie! Angeli e ministri di grazia, soccorretevi voi!

Quest'ultimo complimento era diretto all'altra diva del ballo « La stella » che attraversava in quel punto il dietro scena, seminuda, colle spalle e il seno appena coperti da una ricca mantellina, tutta vaporosa nella cipria e nei veli diafani, col sorriso mordente delle labbra e degli occhi tinti che salutava gli amici e gli ammiratori della cantante, suoi ammiratori anch'essi e suoi amici, quasi librandosi sulla punta delle scarpette di raso all'incitamento della musica che la chiamava, per correre all'applauso che aspettava impaziente lei pure⁹¹.

Quasi illuminando di luce propria l'antro vociante in cui si aggirano confusamente macchinisti, buttafuori, impresari e figuranti, la ballerina senza nome che attraversa il dietro scena è descritta in funzione della successiva novella, *Il tramonto di Venere*⁹², che chiude la trilogia teatrale del *Don Candeloro*: la fugace e vaporosa apparizione, che provoca il retorico complimento di Barbetti e l'occhiata ostile della diva del canto, è quasi un prologo, un ante-fatto che diviene memoria quando la ballerina, ormai in decadenza e « costretta a correre dietro le scritte e i soffiati dei giornali », rievoca le « dolcezze perdute » e

« La prima carità è per noi, mio caro: lasciate pure che gridino a piena gola: filantropia, amor fraterno... sulle labbra lo credo anch'io; ma andate un po' ad osservare in fondo le azioni degli uomini, e vedrete che tutto è intrigo, egoismo, ipocrisia... dunque? commedia, niente altro che un'infame commedia » (GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina...*, 44).

⁹⁰ VERGA, *Eva...*, 20.

⁹¹ VERGA, *La serata della diva*, in *Don Candeloro...*, 88.

⁹² La novella era apparsa nel Numero speciale di Natale e Capo d'anno della « Illustrazione Italiana », 1892-93, col titolo *Il trionfo di Venere*. La variante *trionfo* > *tramonto* comporta l'attenuazione della nota ironica a favore di quella patetica, adeguando meglio il titolo alla contenuta tristezza del racconto.

« quella memorabile stagione dell'*Apollo* che fece perdere la testa anche a dei principi della Chiesa! »⁹³.

La novella ha infatti il suo esordio nella rievocazione degli antichi fasti della *stella*, in contrasto con lo squallore del presente:

Quando Leda, astro della danza, splendeva nel firmamento della Scala e del San Carlo, come stella di prima grandezza, contornata di brillanti autentici, e regalava le sue scarpette smesse ai principi del sangue e del denaro, chi avrebbe immaginato che sarebbe stata ridotta a correre dietro le scritte e i soffietti dei giornali, cogli stivalini infangati e l'ombrello sotto il braccio — a correre specialmente dietro un mortale qualsiasi, fosse pur stato Bibi, croce e delizia sua?⁹⁴

Verga ripropone, attraversa Leda, il mito di Fanny Elssler, ai cui piedi — ricorda il Barbiera — si prostrarono « duchi, principi, baroni, gli uomini più suberbi »⁹⁵; di Caterina Garavaglia, che « suscitò amori, passioni, follie di principi »⁹⁶; della Cerrito e della Taglioni, le 'silfidi' per eccellenza⁹⁷, idoltrate da sovrani e da poeti. Il mito è però svelato nella sua precarietà, nel momento in cui viene rievocato, mediante il ricorso frequente all'indiretto libero, da un personaggio che presenta ormai tutte le connotazioni del 'vinto', nonostante si ostini ad alimentare un'illusione sconfessata quotidianamente dall'ambiente teatrale: come la Garavaglia, che conobbe la miseria e le umiliazioni più degradanti⁹⁸, come la Zucchi, la

⁹³ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 95.

⁹⁴ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 93.

⁹⁵ BARBIERA, *Fanny Elssler...*, 285.

⁹⁶ BARBIERA, *Fanny Elssler...*, 301.

⁹⁷ La *Sylphide*, il famoso *ballet blanc* composto nel 1832 dal coreografo F. TAGLIONI con libretto di C. NODIER, costituì, per le successive generazioni delle ballerine ottocentesche, un arduo quanto ambito banco di prova.

⁹⁸ Si veda BARBIERA, *Fanny Elssler...*, 301-303.

Rosati, la Cucchi, che ebbero un malinconico tramonto, passando dai trionfi della Scala alle scritture nei teatri minori, così la Leda verghiana, *stella* dimenticata del classicismo coreografico, subisce ora un destino che la logica del teatro sancisce con spietata indifferenza.

La decadenza di Leda, scandita sul duplice registro della professionalità e della femminilità, è dichiarata dal mutato atteggiamento di Barbetti e degli altri giornalisti, dall'ironia dei colleghi, dall'ostilità dei vari 'cavalieri' e impresari che le chiudono la porta in faccia, ma soprattutto dal comportamento di Bibì, l'amante/mantenuto, « il quale correva dal canto suo dietro tutte le gonnelle, e concedeva perfino i suoi favori alle matrone ancora tenere di cuore, adesso che la sua Leda batteva il lastrico, in cerca di scritture e di quattrini »⁹⁹. La genesi di questa vicenda squallida ed ambigua ripropone, a distanza di un ventennio, il dato psicologico che aveva determinato la passione di Eva per Enrico Lanti: un mistero del cuore, un impulso irrazionale, un capriccio nuovo, « quello che aveva il sapore del frutto proibito, un'attrattiva insolita, la freschezza e la grazia di un primo palpito »¹⁰⁰. Lo stesso Bibì, la cui originaria autenticità si è in breve tempo rappresa in una maschera equivoca, mutua da Enrico Lanti le proprie credenziali giovanili:

Essa aveva preferito Bibì, né signore né principe, allora, ma giovin, studente e povero, venuto dal fondo di una provincia, ricco solo di entusiasmi, per imparare musica, o pittura — una bell'arte insomma¹⁰¹.

⁹⁹ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 93.

¹⁰⁰ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 95-96. Anche la ballerina di *Eva* parla di 'capriccio', ma in termini meno teatrali: « Che v'importa se in questo momento non amo che voi! Mi crederete almeno, giacché son così franca! Sì, sarà un capriccio, sarà una pazzia » (VERGA, *Eva...*, 34).

¹⁰¹ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 95.

Si tratta comunque di un capriccio che non ha molto in comune — nella sua teatralità — con quello, generoso e istintivo, a cui si era abbandonata Eva; giuocata sul versante di un febbrile entusiasmo scapigliato, la tensione ideologica che presiedeva al romanzo del '73 era partecipe della spontaneità di quel capriccio, che si sarebbe risolto nel duplice sacrificio di Eva, consapevole di non esser nata duchessa, e di Enrico Lanti, il provinciale idealista e disarmato. La testimonianza giovanile di un'arte che si identificava coll'impegno programmatico di raccogliere « ebbrezze amare » e « dolori sconosciuti » da gettare in faccia alla società 'positiva' delle Banche e delle Imprese industriali, è ormai un ricordo che contrasta con l'ultimo desolato approdo che la novella rappresenta; sicché la concordanza tematica, che equivale ad una discordanza ideologica, si offre come segno di una vistosa frattura, come misura di una tormentata *recherche* che sembra ora concludersi con la negazione esplicita del dato originario. Il capriccio di Leda, improntato ad una viscida teatralità, genera infatti un grottesco melodramma:

Ei ripeteva, supplice, come un eroe della scena: — Un' ora!... e poi morire!...

— No! — rispose ella alfine. — No! Viver e amar!

Amor, sublime palpito!... Il fatto è che ne fu presa anche lei stavolta, allo stesso modo che aveva fatto ammattire tanti altri. — Ma presa, là, come si dice, pei capelli. Così il fortunato giovane ascese furtivo all'ambito talamo del geloso prence. Gli schiuse l'Eden lei stessa, tremante, a piedi nudi — i divini piedi cantati in prosa e in versi! — Bibì, che a sentirlo era un leone indomito, tremava anche lui come una foglia. E se lo prese, lei, trionfante per la prima volta! — Come sei timido, fanciullo mio!¹⁰²

¹⁰² VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 96.

Le schegge melodrammatiche, tenute insieme da espressioni volutamente scelte tra le più comuni e ' parlate ', si distendono in un freddo mosaico letterario; ma, anche se esasperata sino al grottesco, la commistione di arte e vita è solo un preludio ad una menzogna ben più grave e malsana: Leda ricorre continuamente a « sottili artifici » e « trepide menzogne » per non urtare la suscettibilità dell'ombroso amante, laddove Bibì si abbandona equivocamente a reiterate scene di gelosia, a dignitose quanto ipocrite proteste che ne salvaguardino l'orgoglio sul piano formale. Il giovane, che non vuole confessare nemmeno a se stesso di trovarsi perfettamente a suo agio nel ruolo del mantenuto, finisce col recitare con la stessa provata disinvoltura della sua « dea »:

Bibì era felice come un Dio, viaggiando da una capitale all'altra, in prima classe, ben vestito, ben pasciuto, a tu per tu cogli impresari e i primi signori del paese che accorrevano a fare omaggio alla sua diva. Se bisognava eclissarsi qualche volta discretamente dinanzi a loro, lo faceva con un sorriso che voleva dire: — Poveretti! — Le stesse scene di gelosia sembravano combinate apposta per infiorare quel paradiso, come una carezza dell'amor proprio di entrambi, una protesta dignitosa dell'amante, e una delicata occasione offerta all'amata di tornare a giurargli e spergiurargli la sua fede: — No, caro!... Lo sai!... Sei tu solo il signore ee padrone... Ecco!¹⁰³

Piegato ad una resa memoriale, l'indiretto libero risuscita ora le « dolcezze perdute », e l'antefatto della novella è recitato, mediante la tecnica raffinata del monologo retrospettivo, con tutto l'aspro risentimento di cui la ballerina è capace, alle soglie del suo tramonto di artista e di donna. Il monologo di Leda, rievocazione patetica e crucciata apologia nello stesso tempo, realizza, attraverso

¹⁰³ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 97.

il discutibile montaggio dei frammenti memoriali, il copione melodrammatico che impone alla danzatrice i toni equivoci dell'elegia e dell'autocommiserazione, tanto da indurre lo scrittore ad alcuni interventi ironici che attenuino il patetico di quel monologo, a costo di veri e propri squarci nel tessuto dell'indiretto libero. Sulla scia di un preciso ricordo di Leda — il primo incontro con Bibì — Verga interviene infatti con fredda ironia:

La più bell'arte, per lui, fu di saper conquistare, senza spendere un quattrino, il cuore di Leda, la quale in quell'epoca teneva legata al filo dei suoi menomi capricci quasi una testa coronata¹⁰⁴.

Alla Leda che si compiace, con teatrale sensualità, delle memorie legate alle prime e furtive intimità, subentra un Verga volto al recupero spietato e puntiglioso del « dietro scena »:

Tanto che Sua Altezza, seccato alfine da quelle fanciullagini, degnò aprire un occhi, e li scacciò dall'Eden [...] Soltanto, come i principi son rari, e i mecenati vogliono sapere dove vanno a finire i loro denari, i due amanti fecero le cose con maggior cautela, e le fanciullagini ad usci chiusi¹⁰⁵.

Anche la mortificante realtà che Leda deve ora subire è filtrata da un concitato e nervoso indiretto libero, trasudante stizza e risentimento; nell'illusione di poter esorcizzare lo spettro della decadenza, la ballerina lo identifica con una rivale in ascesa, la Noemi, preferitale sempre più sfacciatamente da giornalisti, agenti, impresari nonché dallo stesso Bibì:

Basta, ora si trattava di non lasciarsi sopraffare da quel-

¹⁰⁴ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 95.

¹⁰⁵ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 96-97.

il discutibile montaggio dei frammenti memoriali, il copione melodrammatico che impone alla danzatrice i toni equivoci dell'elegia e dell'autocommiserazione, tanto da indurre lo scrittore ad alcuni interventi ironici che attenuino il patetico di quel monologo, a costo di veri e propri squarci nel tessuto dell'indiretto libero. Sulla scia di un preciso ricordo di Leda — il primo incontro con Bibì — Verga interviene infatti con fredda ironia:

La più bell'arte, per lui, fu di saper conquistare, senza spendere un quattrino, il cuore di Leda, la quale in quell'epoca teneva legata al filo dei suoi menomi capricci quasi una testa coronata ¹⁰⁴.

Alla Leda che si compiace, con teatrale sensualità, delle memorie legate alle prime e furtive intimità, subentra un Verga volto al recupero spietato e puntiglioso del « dietro scena »:

Tanto che Sua Altezza, seccato infine da quelle fanciullagini, degnò aprire un occhi, e li scacciò dall'Eden [...] Soltanto, come i principi son rari, e i mecenati vogliono sapere dove vanno a finire i loro denari, i due amanti fecero le cose con maggior cautela, e le fanciullagini ad uscì chiusi ¹⁰⁵.

Anche la mortificante realtà che Leda deve ora subire è filtrata da un concitato e nervoso indiretto libero, trasudante stizza e risentimento; nell'illusione di poter esorcizzare lo spettro della decadenza, la ballerina lo identifica con una rivale in ascesa, la Noemi, preferitale sempre più sfacciatamente da giornalisti, agenti, impresari nonché dallo stesso Bibì:

Basta, ora si trattava di non lasciarsi sopraffare da quel-

¹⁰⁴ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 95.

¹⁰⁵ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 96-97.

il discutibile montaggio dei frammenti memoriali, il copione melodrammatico che impone alla danzatrice i toni equivoci dell'elegia e dell'autocommiserazione, tanto da indurre lo scrittore ad alcuni interventi ironici che attenuino il patetico di quel monologo, a costo di veri e propri squarci nel tessuto dell'indiretto libero. Sulla scia di un preciso ricordo di Leda — il primo incontro con Bibì — Verga interviene infatti con fredda ironia:

La più bell'arte, per lui, fu di saper conquistare, senza spendere un quattrino, il cuore di Leda, la quale in quell'epoca teneva legata al filo dei suoi menomi capricci quasi una testa coronata ¹⁰⁴.

Alla Leda che si compiace, con teatrale sensualità, delle memorie legate alle prime e furtive intimità, subentra un Verga volto al recupero spietato e puntiglioso del « dietro scena »:

Tanto che Sua Altezza, seccato alfine da quelle fanciullagini, degnò aprire un occhi, e li scacciò dall'Eden [...] Soltanto, come i principi son rari, e i mecenati vogliono sapere dove vanno a finire i loro denari, i due amanti fecero le cose con maggior cautela, e le fanciullagini ad usci chiusi ¹⁰⁵.

Anche la mortificante realtà che Leda deve ora subire è filtrata da un concitato e nervoso indiretto libero, trasudante stizza e risentimento; nell'illusione di poter esorcizzare lo spettro della decadenza, la ballerina lo identifica con una rivale in ascesa, la Noemi, preferitale sempre più sfacciatamente da giornalisti, agenti, impresari nonché dallo stesso Bibì:

Basta, ora si trattava di non lasciarsi sopraffare da quel-

¹⁰⁴ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 95.

¹⁰⁵ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 96-97.

l'intrigante della Noemi, che le rapiva agenti ed impresari, alla Leda, con tutte le arti lecite e illecite, e le portava via le scritture — una che non aveva dieci chili di polpa sotto le maglie! — E le portava via anche Bibì, il quale si dava il *rossetters* ai baffi, e si metteva in ghingheri per andare ad applaudirla, *gratis et amore*¹⁰⁶.

L'indiretto libero si risolve, con agile e sapiente trapasso, nella prima scena della novella, che vede la ballerina entrare improvvisamente nella stanza in cui l'impresario e il coreografo discutevano, chiusi a quatt'occhi, i quadri di un nuovo ballo:

Da un mese, Barbetti e tutti gli altri giornalisti che vendono l'anima a chi li paga, non facevano altro che rompere la grazia di Dio ad artisti ed abbonati con quel nome della Noemi stampato a lettere di scatola. Già erano in tanti a far la spesa degli articoli, i protettori della casta vergine! Ma il ballo nuovo del cavalier Giammone non l'avrebbe avuto, no!

Il cavaliere stava appunto parlandone coll'impresario, chiusi a quatt'occhi, dinanzi al piano del Gran Poema storico-filosofico-danzante, sciorinato sulla tavola, allorché capitò all'improvviso la signora Leda, in gran gala, e col fiato ai denti.

— Cavaliere mio!... scusatemi... non si parla d'altro sulla piazza!... Sarà un trionfo, vi garantisco!... Lasciatemi vedere...

— Oh! — sbuffò il coreografo colto sul fatto. — Oh!...

E si buttò sulle carte, quasi volessero rubargliele. L'impresario, dal canto suo, diede una famosa lavata di capo al povero tramagnino che stava a guardia dell'uscio¹⁰⁷.

Col « Gran Poema storico-filosofico-danzante » il Verga, allude, mutuando l'espressione dalla pubblicistica teatrale del tempo, ai grandiosi poemi coreografici rappresentati dal 1881 al 1886 sul palcoscenico scaligero, quali l'*Excelsior* e l'*Amor*, composti da Giulio Manzotti e mu-

¹⁰⁶ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 97-98.

¹⁰⁷ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 98-99.

sicati da Leopoldo Marengo¹⁰⁸. Se Leda si illude ancora di poter aspirare ad un ruolo di artista primaria in rappresentazioni del genere, i suoi precedenti sono davvero prestigiosi, e tanto più traumatico è quindi il voltafaccia di quanti ne avevano esaltata la statura di « stella di prima grandezza ». Agenti, « cavalieri », colleghi, giornalisti, pubblico, costituiscono ora il monolitico tributale che decreta, in nome di una legge impersonale e spietata, il tramonto di quell'astro ormai costretto a battere il lastrico « in cerca di scritte e di quattrini ».

È ancora la tensione economica a determinare gli schemi comportamentali della società 'teatrale', di quest'universo che si dilata oscuramente dalla dimensione scenica a quella del dietro scena, ruotando, come sentenza lo spregiudicato Barbetti, « su di un pezzo da cinque lire ». La religione saturnia del teatro comporta la distruzione dei suoi stessi idoli, rinnovandosi nel flusso delle 'stagioni' artificiali scandite da cartelloni, libretti, manifesti, programmi, proclamate dalle gazzette sino ai quattro angoli del mondo, recensite da critici e giornalisti che finiscono col « vendere l'anima a chi li paga ». Nel momento in cui Leda avverte i primi inquietanti sintomi della decadenza artistica, reagisce confusamente, senza però destarsi ad una consapevolezza sociale che potrebbe salvarla e invece le rimane preclusa. Come don Candeloro, anche la raffinata silfide subisce sino in fondo un destino che non è in grado di decifrare, relegata com'è in una condizione di passività rispetto alle leggi non scritte, alle impalpabili convenzioni, ai volubili costumi, di cui il Verga svela le concrete ed egoistiche motivazioni economiche.

¹⁰⁸ « Azione coreografica, storica allegorica, fantastica » è tecnicamente definito l'*Excelsior*; « poema coreografico » l'*Amor*, nella *Cronologia* compilata da P. CAMBIASI, *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milano s.d. [1906], 208, 215.

Risospinta inesorabilmente nell'anonimato sociale da cui era emersa, Leda, non più creatura privilegiata, si ostina a recitare una parte che comporta movenze grottesche, impennate immediatamente frustrate, compiacimenti vittimistici, superbie alimentate da una memoria dolente. Il suo scontro coll'impresario e il coreografo è isolato, insieme al saluto ironico e irriverente di Barbetti e alla falsa solidarietà dei colleghi incontrati al Biffi, in un segmento narrativo che distingue il primo momento della novella, affidato all'indiretto libero di Leda, dal secondo, dove la vicenda della ballerina viene filtrata dall'indiretto libero di Bibì. Mutando il punto di vista, Verga moltiplica e sovrappone i piani dell'ambiguità, verifica gli schemi comportamentali e le maschere dei protagonisti, ne svela le sottili corrispondenze col codice di quella struttura sociale di cui il teatro è metafora. Tra i due, è Bibì ad imporsi emblematico di questa logica della menzogna, i cui termini 'tecnici' sono tutti desunti dal linguaggio teatrale: « scoprire il dietro scena »; « repertorio delle sue tenerezze »; « in mano sua sembravano delle marionette »; « al calar del sipario »; « non era commedia, no »; « trovo la scena della *Traviata* »; « asciugò una furtiva lacrima »¹⁰⁹. Ricorrendo ai sillogismi più sfumati, alle movenze retoriche più suadenti, Bibì ritrascrive la vicenda di Leda sul registro di un perfido indiretto libero che gli consente di indossare la maschera del 'gentiluomo' e del benefattore proprio quando la decadenza di Leda lo spinge a trasformarsi da mantenuto in sfruttatore: le procura infatti una scrittura al Carcano, la costringe a faticose ed umilianti *turnées* in America e in Turchia, la insedia infine come maestra in una squallida scuola di danza e le fa gestire un'equi-

¹⁰⁹ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 101, 104, 105, 106.

voca « pensione d'artisti » provocando l'intervento della Questura. Il suo atteggiamento rimane comunque quello del protettore disinteressato:

Un cuor d'oro. E allorché la povera donna battè il bottone finale, e sbarcò a Genova senza un quattrino, borsa e rifinita, chi trovò alla stazione, a braccia aperte? Chi si fece in quattro per scovarle qua e là mezza dozzina di ragazze promettenti, e insidiarla maestra di ballo addirittura? Chi le prestò i mezzi, a un tanto al mese, per mettere su « pensione d'artisti » — una speculazione che sarebbe riuscita un'affarone, se non ci si fosse messa di mezzo la Questura, che l'aveva particolarmente con Bibì?

E come ogni cosa andava di male in peggio, cogli anni e la disdetta, chi le prestò qualche ventina di lire, al bisogno, di tanto in tanto, quando si poteva? Dio mio, le ventine di lire bisogna sudar sangue e acqua per metterle insieme; e quando si diceva prestare, da lui a lei, era un modo di dire.

E al calar del sipario, infine, allorché la povera Leda andò a finire dove finiscono gli artisti senza giudizio, chi andò a trovarla qualche volta all'ospedale, e portarle ancora dei soldi, se mai, per gli ultimi bisogni? ¹¹⁰

Mentre Bibì può ormai permettersi di prestare denaro ad usura, la sua Leda si spegne lentamente all'ospedale. Come Narcisa, Nata, Eva, Adele, Elena, anche l'ultima creatura 'mondana' ed artificiale di Verga si rivela più vera, più coerente e a suo modo eroica, nella mortificazione estrema dell'abbandono, dell'uomo che ne segna il destino, si tratti del debole Giorgio La Ferlita o del velleitario Enrico Lanti, del cerebrale Alberto Alberti o del claustrale e delicato Cesare Dorello.

All'interno di quella zona sociale più vivace e variata che finisce fatalmente coll'intaccare e compromettere l'*originalità* del personaggio, lo scrittore attribuisce alle sue

¹¹⁰ VERGA, *Il tramonto di Venere*, in *Don Candeloro...*, 104-105.

creature femminili un temperamento e un'intima dignità che ne consentono il riscatto, dopo che la vicenda è venuta sfrondandosi dei capricci, delle morbosità, dei sentimentalismi per lungo tempo alimentati dall'*educazione* imposta da un codice sociale farisaico: la caduta della maschera, anche se provocata da un doloroso processo di dissoluzione dei sogni e delle illusioni convenzionali, ripropone e addirittura potenzia quella dignità, quella superiore e generosa sensibilità che le distingue dall'uomo da cui sono state attratte e deluse. Il personaggio maschile rimane invece isolato nel cerchio meschino delle ambizioni e delle nevrosi letterarie che ne hanno corroso i giovanili entusiasmi; può sopire i rimorsi più pungenti, vanificare i sensi di colpa più viscidati e tenaci, ricorrendo a una logica adulterata che lo rappacifica con la realtà sociale, non più percepita come negativa; natura debole e velleitaria, finisce col distruggersi dopo aver creato il vuoto intorno a sè, o col ripiegare sulle certezze borghesi, identificandosi magari con la maschera in passato disprezzata ed esecrata. Aristocratico punitore di se stesso, il Verga pronunzia ora la sua dolente quanto controllata palinodia, riducendo il cerebrale e scapigliato pittore della sua giovinezza ad un viscido gnomo morale, capace solo di quella commozione meccanica che al Momigliano appariva « più triste che lo stesso dolore »¹¹¹.

¹¹¹ MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore...*, 194.