



RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA
1864 - 1874

FONDAZIONE VERGA - CATANIA

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA

1864 - 1874

Nel tracciare per intero l'itinerario dello scrittore, la critica s'è sempre trovata dinanzi al problema della produzione del « primo » Verga, ora giudicata come primo tirocinio per una naturale evoluzione interna (tesi della continuità), ora, al contrario, come fase iniziale « mondana », subito superata e contraddetta dalla susseguente rivoluzione verista (tesi della innovazione). In un senso o nell'altro, la nozione di un « mistero »-Verga sembra persistere.

Senza pretendere di volere o di potere risolvere la questione, la presente ricerca, dovuta ad uno studioso italo-americano, tende a chiarirne o modificarne i termini, individuando e illustrando nello scrittore giovane una consistente ed organica continuità di interessi narrativo-strutturali.

Questa disamina, fittamente condotta, ci presenta un Verga giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio dopo aver conseguito per i personaggi, e per se stesso come autore, la vittoria del « domestico » (tradizione, famiglia, sicurezza psicologica, stabilità sociale) sull'esotico, l'« aperto », che tanta attrazione aveva esercitato sulla immaginazione dei suoi primordi giovanili. Non è una vittoria gioiosa o sublime: è semplicemente la vittoria del suo conservatorismo sociale e morale. Finita l'odissea romantico-giovanile veicolata attraverso *l'io* lirico dei vari protagonisti, Verga è pronto ad abbracciare artisticamente e linguisticamente quella poetica dell'*impersonalità* che lo condurrà ai capolavori della maturità.

In copertina:

Edoardo Tofano, *La Monaca* (Napoli, Quadreria del Municipio).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

3

CATANIA

1987

RAYMOND PETRILLO

ITINERARIO DEL PRIMO VERGA
1864-1874

CATANIA

1987

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

1987 - BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA - CATANIA

INTRODUZIONE

*A Umberto Mariani
e Giovanni Cecchetti*

INTRODUZIONE

Lo scopo di questa ricerca è di studiare lo sviluppo della tecnica narrativa nelle opere giovanili di Giovanni Verga, sulla base degli spunti iniziali offerti dalle osservazioni di Luigi Pirandello, Giovanni Cecchetti, e Pieter De Meijer.

Il primo sottolinea l'importanza del personaggio-viaggiatore verghiano, fantasma costante degli anni giovanili, in modo tale da permetterci di desumere certi termini, diremmo psicogeografici, quali « isola-continente », « paura-sensualità », soprattutto « covo-aperto »¹, la cui dinamica conflittuale metterà in moto la fantasia creatrice del giovane Verga.

Il Cecchetti si sofferma invece quasi esclusivamente sulle pagine più mature della prosa verghiana, individuando nelle immagini ricorrenti importanti valori umani, con i quali costruisce il profilo di un Verga verista davvero poeta². Il critico esamina con risultati illuminanti il lirismo verghiano (la qualità appunto che distingue il nostro autore dai naturalisti francesi, dal loro atteggiamento più deterministicamente « biologico »), rintracciando possibili legami solo con parte dell'opera giovanile. Problema lascia-

¹ L. PIRANDELLO, *Discorso di Catania*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, vol. VI, Milano, Mondadori, 1960, pp. 409-426.

² G. CECCHETTI, *Il Verga maggiore*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 1-212. Ma del Cecchetti vedi anche il più recente *Giovanni Verga*, Boston, Twayne Press, 1978, specialmente il secondo capitolo, pp. 41-67.

to aperto dal Cecchetti, che la successiva ricerca del De Meijer di chiaro indirizzo filosofico, collocando tutte le opere verghiane — sia « mondane » che « siciliane », sia capolavori che risultati marginali — entro le linee di uno schema globale incentrato sul contrasto « movimento turbolento-movimento tranquillo », può contribuire a risolvere. Il paradigma, da lui trovato (« Esaminando la storia dei protagonisti verghiani si scopre infatti sotto un materiale sempre diverso uno schema costante determinato dal contrasto fra questi due tipi di movimento. Il protagonista verghiano è continuamente dibattuto fra l'attaccamento al focolare domestico e il fascino del mondo lontano, fra la vita tranquilla e protettiva della famiglia e una vita diversa, « espansiva » e tempestosa, che alla fine lo travolge e l'uccide o lo respinge verso l'ambiente protettivo »)³, lungi dall'essere un canovaccio inerte, permette di riportare criticamente i contrasti all'interno di ogni struttura romanzesca verghiana.

Date le coordinate così definite, è possibile indicare fin d'ora i due motivi più importanti della narrativa giovanile verghiana nel dinamismo ambientale e nella carica metaforica: l'uno inteso soprattutto come correlazione di distanze geografiche, in particolare degli ambienti movimentati in cui vivono i protagonisti (spesso Firenze), ma anche dei luoghi più tranquilli donde essi provengono (i dintorni di Catania) e a cui eventualmente potrebbero far ritorno; e l'altra come spiccato interesse strutturale che, proprio nell'atto di concretizzare le suddette distanze, le accoglie — mediante l'uso di poche sigle ricorrenti — in una dimensione correlativa che compenetra ambedue gli ambienti sia distinguendoli e provocandone in tal modo la tensione,

³ P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta, Sciascia, 1969, p. 145 e sgg.

sia ravvicinandoli, quando è necessario, ed evidenziandone pure certe correlazioni. Peculiare intento giovanile per cui i conflitti fra individui, anziché rimanere tali o essere semplicemente spiegati, vengono trasformati in contrasti su scala più larga, appunto fra modi di vita diversi (cioè, mondani-siciliani); i quali, opponendosi e intersecandosi quasi esclusivamente in base alle cifre metaforiche, creano l'illusione di un percorso narrativo obbligato. Tale percorso, pur essendo narrato retrospettivamente, assume agli occhi del lettore la vivacità di un presente *in fieri*; ed anche se gli elementi mondani prevalgono, quelli siciliani hanno pure la loro importanza, anzi, senza questi, non si avrebbe la tensione drammatica che invece vi si trova.

Vista la complessità del problema, sembra conveniente limitare la ricerca al periodo 1864-74. Questa indicazione cronologica serve per delimitare un solo aspetto della evoluzione giovanile: prende come punto di partenza un romanzo « mondano » (nel senso sopraindicato), *Una peccatrice*, ed arriva ad un'opera prevalentemente « siciliana », cioè l'equilibrata ma pur sempre mista *Nedda*. Ci si muove dunque da un estremo all'altro del periodo in questione — effettivamente all'interno dell'intero periodo giovanile — per esaminarne i vari risultati artistici e per dimostrare che questi sfociano nel bozzetto dal titolo *Nedda*, non « miracolosamente », né incidentalmente, ma per una necessità intrinseca nella stessa evoluzione giovanile verghiana.

La critica non ha esaminato sufficientemente tale cammino, offuscandone infatti la portata, nell'ottica, cioè, della conversione descritta per primo da Luigi Capuana nel 1880: « Quando il Verga scrisse la *Nedda* forse non credeva di aver trovato un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano. La povera raccoglitrice d'ulive rimase un'eccezione nel suo lavoro d'artista e pa-

reva stesse a disagio fra le eleganti sue sorelle che portavano i nomi pieni di fascino d'Eva, d'Adele, di Velleda e di Nata. Che veniva a farci la *varannisa* colla sua vestina di fustagno lacera e insudiciata, coi suoi piedi scalzi, intrisi di mota, colla sua faccia abbronzata dal sole e travagliata dai patimenti, colla sua capigliatura arruffata e i suoi occhioni neri dalla pupilla sbalordita, che veniva a farci in mezzo a quelle figure tutte parate di seta, di velluti e di trine, tutte coperte di minio e di polvere di Cipro, profumate d'opoponax e di fieno fresco, coi guanti a trentadue bottoni e gli stivaletti di raso dal tacco enorme? In mezzo a quei cuori divorati da strane passioni, a quei nervi sconquassati dalle violente ebbrezze dei sensi, fra quelle meteore luminose e sinistre portate via dal turbine delle feste, dei teatri e delle corse, che veniva a farci lei, la infelice creatura? Era proprio un'intrusa »⁴. Ed incapace di dimenticare i mirabili scritti verghiani usciti tra il 1880-89, la critica ha parlato di un Verga d'interessi « mondani » opposto e quasi nemico a quello degli interessi « siciliani ». Il Ramat, per esempio, presenta il quadro di uno scrittore scisso: da una parte, il cantore di ambienti e personaggi umili; dall'altra, un descrittore sprovvisto di « forte temperamento critico »⁵, provvisoriamente affascinato da un mondo capriccioso il quale « non ha nessuna base etica profonda, né intellettuale né sentimentale »⁶. È « notevole » afferma il critico che Verga, creando d'un colpo *Nedda*, « abbia così decisamente, quasi senza passaggi graduali, abbandonato l'esperienza di quei dieci anni. E, mi pare, una bellissima prova della sua forza d'artista »⁷. Col sot-

⁴ L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. POMILIO, Bologna, Cappelli, 1972, pp. 73-74.

⁵ R. RAMAT, *Etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga*, in *Ragionamenti morali e letterari*, Bari, Macrí, 1945, p. 70.

⁶ Ivi, p. 56.

⁷ Ivi, p. 85.

tolineare in tal modo la netta differenza fra il primo « bozzetto siciliano » e tutto il lavoro precedente, il critico tende a precludersi la comprensione dell'integrale complessità dell'evoluzione verghiana.

Leone Piccioni invece si concentra proprio su quella. In un saggio apparso nel 1952 che mira al « completo collegamento » delle opere verghiane, il Piccioni osserva « questo procedere del Verga, a sbalzi, a corse improvvise, a folgoranti ripensamenti, a invenzioni possenti ed a incredibili ricadute »⁸. Da ciò egli deduce che le preferenze stilistiche e gli interessi contenutistici dello scrittore « corrono su due diversi binari paralleli, che non si incontrano [...] e conducono a risultati [...] ben differenti »⁹. Per sostenere questa tesi il critico guarda, diremmo commosso, tutta la cronologia dell'opera verghiana, notando in particolare che il complicato *Eros* è del '75, mentre la splendida *Nedda* del '74; e che il mondanissimo *Marito di Elena* è precisamente contemporaneo a *Pane nero* ('82), « uno dei più ricchi componimenti nell'altra ricerca »¹⁰. Egli conclude dunque che esistono due diversi « binari » verghiani i quali « non si intersecano mai »¹¹. Questa prospettiva, mentre permette di analizzare gli alti e bassi dell'intero itinerario dello scrittore, finisce in fondo per indicare la presenza di « due » Verga: l'uno irrequieto che si sviluppa accanto a (ma non in dialettica con) quello più serio che va per la propria via.

La critica, per un verso o per l'altro, sembra incapace di abbandonare la nozione di un « mistero »-Verga. Senza pretendere di volere o di potere contraddire tale nozione,

⁸ L. PICCIONI, *Per una storia dell'arte del Verga*, in *Lettura leopardiana e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1952, p. 169.

⁹ Ivi, p. 170.

¹⁰ Ivi, pp. 171-172.

¹¹ Ivi, p. 173.

la quale perdura ancora presso critici autorevoli¹², sembra necessario però modificarla, individuando e illustrando per lo meno nello scrittore giovane una maggiore continuità di interessi, specie di natura strutturale. Alcuni spunti critici del Pirandello sono a questo proposito assai producenti.

Nel suo *Discorso di Catania*, scritto in occasione dell'ottantesimo compleanno del Verga e letto dal drammaturgo agrigentino la sera del 2 novembre 1920 al Teatro Massimo¹³, egli avverte il dilemma di « quasi tutti » i siciliani come una condizione della loro geografia: « Tutti i siciliani in fondo sono tristi, perché hanno quasi tutti un senso tragico della vita, e anche quasi una istintiva paura di essa oltre quel breve ambito del covo, ove si senton sicuri e si tengono appartati; per cui son tratti a contentarsi del poco, purché dia loro sicurezza. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno, aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola a sé, e da sé si gode, ma appena, se l'ha, la sua poca gioja, [...] si soffre il suo dolore spesso disperato »¹⁴. È assai significativo che Pirandello abbia pensato di inquadrare questo fenomeno, questa tragedia diremmo socioculturale, proprio in termini della sua com-

¹² Dice per esempio G. CONTINI: « La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: si concentra in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre [...] senza rapporti seri con quella in cui l'autore è supremo; anzi, la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, perfino durante quel decennio » (citato in G. VERGA, *Eros*, con introduzione e antologia critica di R. CANTINI, Milano, Mondadori, 1976, p. 21).

¹³ Vedi G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963, p. 343.

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Discorso...*, pp. 418-419; si noti come la sintassi pirandelliana trasforma il vocabolo « aperta » da aggettivo in sostantivo, cioè « quest'aperto ».

ponente geografica. Tale scelta, discutibile forse al livello sociologico in senso stretto, risulta invece utilissima sul piano della letteratura, poiché serve come individuazione di due aspetti della personalità verghiana: l'amore della vita entro il breve ambito del « covo » e l'attrazione dell'esperienza umana nel mondo « aperto » oltre i confini del luogo protettivo. Il testo pirandelliano continua indicando un'altra costante della ricerca verghiana: « Ma ci son di quelli che evadono; di quelli che passano non solo materialmente il mare, ma che, bravando quell'istintiva paura, si tolgono (o credono di togliersi) da quel loro poco e profondo che li fa isole a sé, e vanno ambiziosi di vita ove una loro certa fantastica sensualità li porta »¹⁵. Questo è il punto in cui diventa operosa la giovanile fantasia verghiana. L'istintiva paura della vita, segnata così decisamente dal filosofico Pirandello, è per il lirico Verga una componente importante della sua ricerca, colta sempre nel suo aspetto dinamico, trasformabile. Prima di vederne gli esempi, conviene notare il modo in cui lo stesso Verga « viaggiatore », giunto dall'isola alla Firenze capitale nel 1869¹⁶ e presentatosi al drammaturgo Francesco Dall'Ongaro, domina ciò che può essere un tipo di paura, mostrando cioè freddezza per un commento non dissimile da quello pirandelliano, ma rivoltogli personalmente dal Dall'Ongaro e a proposito del quale egli scrive alla madre:

[L'illustre Dall'Ongaro] approvò moltissimo la mia risoluzione di uscire di Sicilia e passare qualche tempo a Firenze; anzi a questo proposito si mise a scherzare sulla ritenutezza che abbiamo noi altri isolani ad allontanarci di casa nostra e mi disse

¹⁵ Ivi, p. 419.

¹⁶ Ci si riferisce qui al secondo soggiorno fiorentino del Verga; per quanto riguarda il primo (1865), cfr. più avanti alle pp. 88-90.

che noi non sapevamo stare lontani dall'ombra del nostro campanile¹⁷.

Verga (che era infatti molto preoccupato per questo primo incontro con la personalità autorevole, come meglio si vedrà più avanti) non parla di paura ma di « rite-nutezza », e pur trovando il commento del Dall'Ongaro sufficientemente vero, magari psicologicamente scomodo, non si lascia frastornare, cavandosela a quanto pare con poche parole. Però nei suoi libri egli si rivela ossessionato da coloro che risolvono di uscire dalla Sicilia; e quando uno di questi personaggi lascia « l'ombra » del campanile per andare in un ambiente ignoto, vi arriva con uno stato d'animo decisamente ambivalente. In ognuno dei romanzi giovanili il protagonista sente, ma parallelamente, fascino del nuovo ambiente e terrore di esso. Similmente, quando tale personaggio crede di innamorarsi¹⁸ lo fa in maniera dualistica, provando in una volta attrazione e paura. Enrico Lanti di *Eva*, per esempio, parte dalla Sicilia per fare il pittore a Firenze dove si invaghisce di una ballerina, « sentendo[si] serpeggiare fiamme ignote per le vene », provando « una specie di fascino » e allo stesso tempo volendo « scappar via. Avevo paura, ecco! »¹⁹. Ma-

¹⁷ *Lettere di Giovanni Verga a sua madre*, a cura di L. PERRONI, in « L'Italia letteraria », Roma, 20 e 27 luglio, 3, 10, 17 e 24 agosto 1930, fasc. 3, lettera del 23 maggio, che ora può leggersi nella più recente edizione di queste lettere, G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, Bulzoni, Roma, 1979, n. 21, p. 17. D'ora in poi i rimandi all'articolo della Perroni per le poche lettere non incluse nell'edizione della Finocchiaro Chimirri verranno fatti con l'indicazione Perroni seguita dal numero e dalla data del fascicolo di « L'Italia letteraria ».

¹⁸ Il Verga disse una volta che innamorarsi o credere di innamorarsi « è precisamente la stessa cosa, alle volte » (vedi *Il come, il quando ed il perché*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1967, vol. I, p. 185).

¹⁹ Per i romanzi giovanili del Verga ci siamo serviti dell'edizione Oscar Mondadori contenente *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva*

ria la « capinera » fa un viaggio meno lungo dal suo chiostro di Catania all'ambiente di Monte Ilice dove il giovanotto Nino la fa « tremare »: « ma poi egli mi parla, lo ascolto [...] non so perché... mi pare che non potrei staccarmene »; provando anch'essa « fascino » insieme a « paura » (p. 182). Pietro Brusio della *Peccatrice* lascia la quiete della sua Siracusa per andare al « Laberinto » catanese dove si appassiona di una Piemontese: « fu ebbro... felice di una sensazione nuova, strana [...] della quale avea quasi paura » (p. 55). Questi protagonisti, spinti da ciò che Pirandello chiama la loro « fantastica sensualità », vanno nel mondo « aperto » dove si espongono a modi di vita sregolati; e poi ritornano, cioè spossati, al « covo » d'origine; o, per parafrasare le parole del Verga di *Nedda*, vanno a « rannicchiarsi » al pari di uccelletti feriti nel loro « nido »²⁰.

L'orientamento sopradescritto è il marchio di una fantasia giovane, mobile, che pur essendo a volte lentissima, anche impacciata, ama precisamente « correre ». Questo verbo (verghiano) sta ad indicare, sì, l'attività apparente dei protagonisti, ma soprattutto certi moti psicologici che l'autore è intento a cogliere di opera in opera (tutti i corsivi qui sotto sono nostri). Eva, ad esempio, « faceva *correre* il vostro pensiero alle cortine della sua alcova, e ai viali più ombreggiati del suo giardino » (p. 255); ma non appena essa decide di abbandonare la casa lussuosa per vivere assieme al pittore Lanti in un appartamento, il pensiero di lui si muove nella direzione oppo-

e *Tigre reale*, Milano, 1970, pp. 1-442. Il presente riferimento è ad *Eva*, p. 274. D'ora in poi ogni riferimento ai suddetti romanzi verrà fatto nel testo indicando il semplice numero della pagina.

²⁰ G. VERGA, *Nedda*, in *Opere*, a cura di L. Russo, Milano, Ricciardi, 1955, p. 112. D'ora in poi ogni riferimento a *Nedda* verrà fatto nel testo indicando il semplice numero della pagina.

sta: « e pensavo alla mia famiglia lontana, e a tutte le tranquille gioie che avevo abbandonato per *correre* dietro a larve affascinanti » (p. 282). Maria la « capinera » ama appunto correre, e fisicamente — « non faccio altro che correre pei campi » (p. 167) — e spiritualmente: « a misura che il pensiero *corre* ad una cosa cara si prova una grata sorpresa di trovarla più viva » (p. 201). Le sue corse mentali provocano spesso piacere: « sembra che la mente stanca si risvegli » (*ibidem*); ma quando ella, che è scrittrice, misura con la fantasia gli estremi psicogeografici della sua vita, cioè Monte Illice liberatore e il chiostro oppressivo a cui sa di dover tornare, allora vede un muro interiore:

Ah! ma la famiglia è una benedizione del cielo! La sera, quando il babbo chiude le porte, io provo un sentimento ineffabile di contentezza, come se si restringessero i legami che mi uniscono ai miei cari nell'intimità della vita domestica. Invece qual penoso sentimento di tristezza non provavamo tutte noi, povere recluse, te ne rammenti? allorché s'udiva risuonare il mazzo delle chiavi del portinaio, e stridere i chiavistelli! Allora il mio pensiero *correva* ai poveri carcerati e il cuore mi si stringeva; me ne son confessata cento volte, ne ho fatto cento penitenze, e giammai ho potuto difendermi da coteste idee (p. 168).

« Coteste idee », questi subitanei rovesciamenti della prospettiva, appaiono frequentemente non solo nella *Capinera* ma anche negli altri romanzi giovanili perché dettate dalla peculiare ottica verghiana; un'ottica sempre pronta a sperimentare la distanza tra il « covo » e l'« aperto »²¹. L'esame

²¹ Il De Meijer, pur senza accogliere positivamente alcuni suggestivi aspetti del *Discorso* pirandelliano (cfr. P. DE MEIJER, *Costanti...*, rispettivamente alle pp. 187-189 e 194-198), ci tiene a precisare le « numerose possibilità di andirivieni » effettivamente rintracciabili nella opposizione tra ambiente circoscritto e mondo vasto: « il narratore (o il personaggio)

della dialettica tra questi due poli e la sofferta ambivalenza dei personaggi presi nel dilemma di trovare un loro *locus* sarà appunto il nodo che si cercherà di sciogliere nelle sue componenti con ben presenti le parole del Verga medesimo quali appaiono proprio in quel famoso « bozzetto » che ben può considerarsi come l'ultima delle opere giovanili (i corsivi sono nostri):

Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo intorno a voi, che vi lascia per *correre* lontano, e per gettarvi a vostra insaputa quasi dei soffi di dolce e d'amaro in cuore, ha attrattive indefinibili. Col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi, le molle fuggendovi dalle dita allentate, vedete l'altra parte di voi andar lontano, *percorrere* vertiginose distanze: vi par di sentirvi passar per i nervi correnti di atmosfere sconosciute: provate, sorridendo, senza muovere un dito o fare un passo, l'effetto di mille sensazioni che farebbero incanutire i vostri capelli, e solcherebbero di rughe la vostra fronte (*Nedda*, pp. 91-92).

È « in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito » (*ibidem*) che l'autore, assiso nel suo appartamento milanese, concepì il « bozzetto siciliano ».

La novella, vista nel contesto dell'ottica verghiana, che si trasforma di continuo nelle sue strutture, può dire molte cose sull'evoluzione giovanile. Non si tratta di seguire il Verga in un suo itinerario ideale verso *Nedda* intesa come l'accettazione definitiva del polo del « covo », né certamente di vedere *Nedda* come opera di « rottura »,

può guardare talvolta al mondo vasto dalla posizione offertagli dall'ambiente circoscritto della casa, talaltra a quest'ultimo dal punto di vista di chi si è lanciato nel mondo lontano; può osservare ora, affascinato, il movimento travolgente con l'animo di chi si sente prigioniero di una vita troppo tranquilla, ora invece, pieno di nostalgia, proprio questo movimento tranquillo con l'animo sconvolto da una vita tempestosa » (ivi, p. 146).

ma piuttosto di perseguire, nel cammino verso *Nedda*, il lento comporsi del sistema dinamico verghiano, rivelandone sia il carattere ambivalente, come i rovesciamenti della prospettiva all'interno di ogni struttura narrativa, e infine i pochi ma ricorrenti simboli.

Capitolo I

LA FASE IPERBOLICA: UNA PECCATRICE

1. Verga « catanese ».

Carrozze veloci, veroni oscuri, attese deliranti, mani bianche ed affilate, voci dolci, carezze irresistibili, immensi affetti, terrori affascinanti, pallori subitanei, lineamenti sbattuti, singhiozzi soffocati, guanciali inzuppati di lacrime, lenzuola lacerate, palpiti e spasimi sempre più nuovi e più arcani: ecco un'idea degli « orrori » utilizzati dal giovane Verga nel romanzo *Una peccatrice*. Un repertorio tardo-romantico che se non fosse stato sentito per i suoi valori duplici, correlativi, lo si potrebbe addurre come esempio soltanto delle deficienze linguistico-culturali dello scrittore. Ma dato l'atteggiamento del nostro — tanto infatuato delle sue scelte lessicali quanto desideroso di seguirle sino in fondo — vale la pena studiare i suddetti « orrori » proprio per il risultato originale che l'autore ne ha saputo ricavare.

Rispetto alla direzione relativamente incerta dei tentativi ancora più giovanili (*Amore e Patria*, *I Carbonari della montagna*, *Sulle lagune*), *Una peccatrice* rappresenta la scoperta di un nuovo mondo, pericoloso e travolgente, che tende ad eclissare i piccoli problemi domestici. Ma il modo stesso in cui questi ultimi vengono sommersi nella narrazione rivela, curiosamente, la loro natura ineliminabile. L'autore, sentendosi attratto da una materia tumultuosa e sensuale, non può fare a meno infatti di includere pure una materia opposta, molto più ordinaria. Si direbbe

che l'attrazione per l'una condizioni la presenza e il carattere dell'altra.

Una peccatrice è il terzo romanzo pubblicato dal Verga (*Amore e Patria* era rimasto inedito)¹, ma esso si deve considerare come il primo tentativo di grande impegno in quanto vi si trovano ormai i contorni di una tendenza prediletta che permarrà, variamente trasformata, nella tavolozza verghiana per anni. Questa caratteristica si può meglio descrivere come una tensione prolungata tra forze disuguali: l'una appariscente, sempre turbinosa e seducente; l'altra in sordina, alquanto banale, ma insistente e più raccolta. Componenti più o meno simili si potevano reperire anche nel grosso romanzo *I Carbonari della montagna* (pubblicato a Catania nel 1862) e nel volumetto *Sulle lagune* (pubblicato a puntate sul giornale fiorentino « La Nuova Europa » tra il '62 e il '63); ma nel primo, esse venivano disperse fra i tanti elementi della vasta tela storica; nel secondo, le due attività si avviavano già a configurarsi come poli antinomici di un'interessante tensione strutturale la quale però non riusciva a sostenersi adeguatamente durante tutto il percorso del libro. In *Una peccatrice* invece i movimenti opposti, anche se non assumono peso uguale, sono continuamente compresenti: essi vengono colti nella loro dinamica reciprocità; e approfonditi, non in maniera ideologica o esplicativa, bensì in direzione metaforica. Si tratta di un tipo di approccio, un atteggiamento linguistico che anela a trasformarsi addirittura in procedimento strutturale; e che, pur avendo certi difetti, è così

¹ Vedi G. CATTANEO, *Giovanni Verga...*, p. 27. Il critico dice che Antonio Abate, uno dei maestri del Verga adolescente, « rimase entusiasta » di *Amore e Patria* e voleva che il romanzo venisse pubblicato; e che « soltanto il giudizio più saggio del canonico Torrisi [l'altro maestro del Verga giovanetto] impedì una pubblicazione della quale l'autore si sarebbe certamente pentito ».

prevalente da determinare a poco a poco il carattere dei personaggi, il ritmo narrativo, insomma il significato centrale del romanzo. Anche nelle opere successive strutture e valori tendono a generarsi in maniera affine, ma nella *Peccatrice* questo procedimento si trova nella sua fase iperbolica, e quindi, per noi, istruttiva.

Con ogni probabilità, dice Carmelo Musumarra, *Una peccatrice* fu « concepito a Catania — dove fu anche scritto, almeno in parte, prima della partenza per Firenze »². Non sappiamo con esattezza quando il libro fu cominciato, ma l'autore stesso conferma che una stesura era già pronta nel 1864. In una lettera ad Adolfo Goujon del 17 novembre di quell'anno il Verga, allora ventiquattrenne, dice di essere « in trattazione con un librajo di Torino » per la pubblicazione del romanzo³. *Una peccatrice* fu pubblicato infatti due anni dopo, 1866, dall'editore torinese Federico Negro. La stesura precede di cinque anni quindi l'importante soggiorno fiorentino del Verga, che inizierà durante l'estate del 1869. Queste date ci dicono che dall'ambiente alquanto ristretto della città nativa, e senza conoscere intimamente la vita movimentata dei centri urbani, la fantasia verghiana aspirava già alla rappresentazione degli aspetti più dinamici del gran mondo.

Alcuni dei dettagli riferiti nel libro erano stati osservati dallo scrittore a Catania. Nicola Niceforo, amico del giovane Verga, afferma che « i protagonisti di *Una peccatrice* esistettero veramente »⁴. Pietro Brusio, catanese, scriveva drammi (rimasti sempre inediti), ma si guadagnava la vita presso lo studio di un procuratore legale della sua cit-

² C. MUSUMARRA, *Verga minore*, Pisa, Nistri Lischi, 1965, p. 46.

³ Lettera citata in AA.VV., *Studi verghiani*, a cura di L. PERRONI, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, vol. III, p. 148.

⁴ Citato e riassunto in A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Catania, La Navicella, 1964, p. 30.

tà. Narcisa Valderi era di Torino, moglie di un ingegnere di successo, e visse col marito qualche tempo nella società catanese. Il Niceforo dice che Narcisa « fu una bella signora [...] coi ricciolini dei capelli che le coprivano quasi interamente la fronte »; e che Brusio, « alto, un po' calvo », fu veramente innamorato della « signora dei ricciolini », senza però essere mai ricambiato. Egli divenne poi « un ottimo e coscienzioso magistrato »⁵. Il Verga mira a questi dettagli, ma non per interesse anagrafico. Li adopera estraendone quelle qualità che, trasformandosi, gli possano rendere il movimento necessario alla sua narrazione. Egli si basa sui fatti, ma l'intento è di ricavarne un'atmosfera più consona alle qualità iperboliche dei suoi personaggi. Tale atmosfera, esplicitamente duplice, è esuberante, clamorosa, ma porta in sé un sottofondo assai lugubre. La ricerca di situazioni analoghe, di ambienti capaci cioè di irretire i personaggi per poi soffocarli, perdura nel nostro scrittore almeno sino al *Marito di Elena* ('82); e ci sembra che egli proprio non possa farne a meno. È significativo che questa tendenza, insieme alla ricerca di uno strumento espressivo metaforico, si siano manifestate già nel Verga catanese, giovanissimo e pre-continentale.

2. *La doppia cifra dell'introduzione.*

Una peccatrice comincia con un'introduzione piuttosto concitata in cui l'io narrante, un personaggio-scrittore senza nome, si propone di dire « come [gli] sia pervenuta questa storia » (p. 37). I paragrafi che seguono presentano la vicenda da narrare nel suo aspetto di storia finita il cui esito, in partenza, non può essere che questo: la morte della contessa Valderi in un remoto villaggio della Sicilia.

⁵ A. NAVARRIA, *Giovanni Verga...*, p. 30.

« Morta qui! » esclama un giovanotto. « Ella! » dicono in coro alcuni siciliani. « Sembra un sogno! » mormora un altro (p. 38). Il narratore vuole cominciare lì dove gli eventi si erano arrestati (sempre in queste opere giovanili la premessa annunzia o, per lo meno, fa presentire la necessaria conseguenza disastrosa) mostrandosi, sì, enfatico, ma allo stesso tempo incline alla meditazione di un contenuto di per sé retrospettivo.

L'introduzione ha l'aria di un prologo drammatico, calcolato per ottenere effetti d'immediatezza, e basato su una serie di contrasti fra due umori e due modi vitali tanto diversi da sembrare opposti. Visti oggettivamente (per esempio da uno scrittore della tempra dello Zola), questi substrati dovrebbero o potrebbero negarsi a vicenda; ma il Verga è intento a coglierli insieme, vedendo nella semplicità dell'ambiente siciliano l'elemento adatto per dar rilievo alla reputazione straordinaria della forestiera Narcisa. Si comincia con un tono volutamente casuale, indirizzato al carattere ordinario del villaggio:

Verso la metà di novembre avevamo progettato una partita di campagna con Consoli e Pietro Abate.

Il 14, con una bella giornata, noi eravamo sulla strada di Aci (p. 37).

Subito un contrasto, fra la condizione modesta dei giovanotti e l'eleganza signorile della gente ricca che passa:

un elegante calesse signorile oltrepassò la nostra modesta carrozza da nolo. Giammai si è tanto umiliati dal contrasto come in simili casi. Consoli, ch'era forse il più matto della compagnia, gridò al cocchiere: « Dieci lire se passi quel calesse! » (p. 37).

La gara strepitosa che ne segue interrompe la calma della campagna siciliana e prefigura rapidamente un contrasto che verrà approfondito nella narrazione (il rapporto amo-

roso fra i protagonisti verrà paragonato appunto ad una lotta, « il cozzo di due spade », p. 119), cioè la vita impulsiva da studenti e quella aristocratica, raffinata. Questo episodio fa da preludio all'evento centrale dell'introduzione: il convoglio funebre della protagonista che appare e s'incrocia con la carrozza ancora sobbalzante degli studenti, troncando, con lo spettacolo della morte, la loro allegria. « Il feretro » (si noti il vocabolo dotto), coperto di raso bianco, viene seguito da una carrozza « signorile » in gran lutto; ma nel corteo vi sono pure « tre o quattro pescatori » locali (p. 37), la cui presenza prepara antinomicamente la seguente descrizione della contessa: « quella fata, che aveva fatto il fascino di tutti » (p. 38). Lo scrittore sembra stranamente eccitato eppure dimostra controllo delle due materie. Più si va avanti infatti e più ci si rende conto che il discorso è strutturato a due livelli: prima si era, casualmente, « verso la metà di novembre », poi al « 14 » del mese, lasciando intuire che Narcisa fosse morta il 13 novembre (un fatto che diventa esplicito alla fine, p. 148), giorno superstizioso, cioè non ordinario. La duplice cifra dell'introduzione si fa evidente quando, durante la cerimonia funebre, i giovanotti fissano « in silenzio quella cassa coperta di raso », ma « su cui il più allegro sole d'inverno, che scintillava sui vetri della modesta chiesuola, mandava a posare uno dei suoi raggi » (p. 39). L'« allegro » sole del villaggio rimane opposto alla gravità dell'occasione e illumina senza riguardo la « cassa » (non più « feretro ») della forestiera. I contrasti notati sin qui tendono a sintetizzarsi nel periodo che segue:

Io non so come ciò avvenga, ma nessuno di noi tre, in quel punto, quando quel bel sole invernale animava quelle spiagge ridenti, con quel mare immenso che si vedeva luccicare attraverso la porta, fra tutto quel sorriso di cielo e la vita che sentivamo rigogliosa, fidente, espansiva, con il canto alle-

gro dei pescatori che lavoravano sul lido e il cinguettare dei passeri sul tetto della chiesa, a cui faceva un triste contrapposto il silenzio funereo di quel recinto, interrotto solo dal mormorare del prete che officiava, e la luce velata della chiesetta colle pallide fiammelle di quelle torce, nessuno di noi tre, dicevo, poteva credere intieramente che quelle quattro tavole racchiudessero quel corpo, meraviglia di grazia e di eleganza, che, pochi giorni innanzi, quando si vedeva passare al trotto del suo brillante equipaggio, faceva voltare tante teste (p. 39).

Il ridimensionamento della materia è esplicito: il « fere-tro », diventato poi « cassa », si risolve qui nell'espressione più comune « quelle quattro tavole ». È vero che il brano, allargandosi, s'incepia momentaneamente nell'artificio (« ma nessuno di noi tre [...] nessuno di noi tre, dicevo »); il suo nucleo però dimostra un'eccezionale forza espressiva: « *quando* quel bel sole », « *con* quel mare immenso », « *fra* tutto quel sorriso di cielo e la vita », « *con* il canto allegro », « *e* il cinguettare », « *e* la luce velata della chiesetta *colle* pallide fiammelle di quelle torce ». La scena viene strutturata da vari segmenti del paesaggio stesso, sovrapposti l'uno all'altro tra le virgole (quasi come nel Verga maturo), e ritmati sia dai nessi connettivi (per lo più paratattici) che dal ripetersi dell'aggettivo dimostrativo (nove volte nell'intero brano). Il tutto si profila come paradigma in quanto abbraccia vari luoghi ed individui, segnandoli nettamente, e rendendoli testimoni inconsapevoli della cerimonia: la scena si stende dal mare visto « attraverso la porta » della chiesa, al canto « allegro » dei pescatori « sul lido », al cinguettare dei passeri « sul tetto della chiesa », per tornare infine alla luce sbiadita « di quelle torce » funebri. Lo stile paratattico-visuale appare brevemente, fermando ogni gesto nel suo luogo più proprio e riconfermando, ma in una dimensione vasta, gli stessi livelli antinomici delineati fino a questo punto.

3. *Altri segni della duplicazione: Angiolini e il personaggio-narratore.*

Lo scopo del libro viene dichiarato entro la suddetta cornice (parla in questo momento un giovanotto innominato): « per quanto ci torturassimo il cervello, non arrivammo a comprendere come la Prato, questa Margherita dell'aristocrazia, fosse giunta ad amarlo [Pietro Brusio], e, quel ch'è più, a morire d'amore per lui » (pp. 38-39). Lo scopo, esposto in tal modo, nasce dal « vero » (la voce perplessa del giovanotto) e si profila effettivamente come domanda: come mai l'aristocratica e stagionata Valderi (« la Prato, questa Margherita »: i vari appellativi suggeriscono la sua rinomanza) avesse potuto sentirsi non solo attratta da un povero studente siciliano ma presa a tal punto addirittura da morirne? ⁶ Per facilitare la ricerca, il narratore utilizza un personaggio « scientifico », Raimondo Angiolini, laureatosi in medicina da quasi un anno.

⁶ Il « morir d'amore », e tisiici, era allora un argomento in voga; svolto dal Dumas *fiils* nella *Dame aux camélias* (1852); poi dal Verdi nella *Traviata* (1853); in ambedue i casi, polemicamente, o per lo meno con interesse genuino per la condizione d'inferiorità della fuorviata, sia essa Marguerite Gauthier che Violetta. Il Verga può avere accennato a tale tradizione col dire che Narcisa pure è una « Margherita »; nominandola inoltre « peccatrice », una specie di traduzione cioè della famosa « traviata » verdiana. Però, come dice L. Russo, (*Giovanni Verga*, 1919; ristampato Bari, Laterza, 1968, pp. 29-30), conta per il Verga « più l'adesione alla vita che a una tradizione »; spiegando il termine « adesione alla vita » come l'equivalente di « tirocinio letterario », anzi come « il principio della salvezza » dell'arte verghiana. Questo commento, anche se espresso in un contesto diverso dal nostro, illumina la prefazione della *Peccatrice*; in primo luogo perché il Verga, pure avendo presente la tradizione, aderisce alla vita dramatizzando appunto la superiore condizione sociale di Narcisa rispetto a quella di Brusio; in secondo luogo, ed è il più importante, egli trasferisce ambedue quelle condizioni dal livello « vita », cioè « documento », al piano letterario in modo tale da rivelare il « tirocinio », l'evoluzione della propria narrativa. Il processo è lento, però, se se ne seguono attentamente i dettagli, la lentezza è anche un'autobiografia: la definizione meticolosa della vocazione artistica, ossia, rispetto per il « vero ».

Il Verga distingue fra l'Angiolini, l'amico privilegiato che possiede i documenti, e il personaggio-narratore che se ne serve rimeditandoli:

Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti [...] rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo (p. 41).

Il romanzo nascerebbe quindi dalla collaborazione fra i due; più precisamente, tra i fatti e l'abilità di raccontarli. Angiolini sa tutto della vicenda, ma non la scrive perché ne è stato coinvolto, ed anche perché è medico, non scrittore. Il narratore, scrittore di mestiere (p. 40), sa ben poco della vicenda oltre all'esito tragico. Egli si affida dunque alla « nuda » narrazione, organizzando gli elementi e aggiungendovi come dice, « la tinta uniforme [...] la vernice del romanzo »⁷. Abbiamo già un'indicazione impacciata, sempre però nel contesto narrativo⁸, che il mestiere di scrivere va al di là dei fatti; significa documentarsi, ma poi adoperare un forte criterio di scelta. È importante notare che tale criterio venga postulato in modo duplice; rivelato dall'Angiolini stesso, ed accettato poi dall'altro (la parentesi qui sotto è verghiana):

Angiolini riprese:

« Nessuno, fuori di me e dell'amico mio Brusio, e forse egli meno di me, potrà mai arrivare a conoscere per qual corso straordinario di circostanze questi due esseri » (Angio-

⁷ Si noti il vocabolo prediletto « tinta », che ritorna nella prefazione a *I Malavoglia* (Milano, Mondadori, 1962): « Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette » (p. 9); pure il vocabolo giovanile « vernice » è genericamente consonante al lessico della prefazione malavogliesca, in cui l'autore maturo si propone di rendere la scena « coi colori adatti » (p. 11).

⁸ Le nozioni teoriche del Verga giovane appaiono quasi sempre nel contesto narrativo, anziché fuori di esso.

lini nella sua qualità di medico diceva *esseri*) « si sono incontrati ed hanno finito per assorbire l'uno la vitalità dell'altro. Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano » (p. 39).

Con queste parole l'Angiolini stabilisce il carattere singolare della ricerca: studiare le varie tappe dell'itinerario amoroso, analizzando soprattutto il modo in cui i protagonisti hanno finito per « assorbire » l'uno la vitalità dell'altro. Si tratta non dell'amore comune che nutre, bensì di un amore straordinario che può solo uccidere. L'Angiolini addita il lato più fecondo dell'argomento: quegli aspetti misteriosi che « sembrano », ma che in effetti non sono, troppo reconditi. Tali elementi si presterebbero all'analisi poiché così « ben tracciati » nel loro sviluppo da non poter essere casuali; inoltre, farebbero « supporre » — cioè chiarire attraverso il lavoro dell'immaginazione — quello che la scienza non ha saputo scoprire « nelle fibre del cuore umano »⁹. La struttura del romanzo dovrà tracciare, punto per punto, l'aspetto ineluttabile della vicenda. Ciò non è un facile riferimento al destino, ma un'espressione del carattere necessario dei risultati intraveduti. Le parole dell'Angiolini vogliono suggerire infatti uno strato della tecnica verghiana: quello dei raddoppiamenti. Per esempio, tra l'accento ai « misteri » reperibili nel « cuore » e l'ultima frase del romanzo — « Misteri del cuore! » (p. 156) — c'è un rapporto lessicale preciso. Pure altri dettagli hanno come mira un simile tipo di parallelismo. Se all'inizio Narcisa era la donna che doveva « morire d'amore per lui » (p. 38), alla fine essa è appunto « la

⁹ Lo studio del « cuore umano », una delle maggiori preoccupazioni di tutto l'Ottocento, continuerà ad interessare il nostro attraverso gli anni, come meglio vedremo più avanti.

donna ch'è morta d'amore per lui » (p. 156). La ripetizione, *per lui*, non è casuale. Pietro, verso l'inizio, fa riferimento al proprio aspetto mediocre, « l'uomo oscuro, comune » (p. 58); Narcisa stessa lo riconosce come tale, giudicandolo in un dato momento, « inferiore fors'anche a quei giovani eleganti che mi facevano la corte » (p. 114); non sorprende quindi che egli finisca precisamente « meno di una mediocrità » (p. 156). La simmetria di tali corrispondenze rafforza non solo la premessa e la conclusione del libro, ma tutto il suo procedimento strutturale. L'Angiolini-chiosatore che insiste sul carattere « ben tracciato » dei misteri del « cuore » sembra aver coscienza del fatto che i dettagli linguistici devono essere minuziosamente controllati, miranti sempre a ripetizioni espressive. Se egli, un po' pedantesca e « nella sua qualità di medico diceva *esseri* » invece di personaggi, è pur vero che il narratore stesso preferisce tale vocabolo: « quell'amore che inebriandoli aveva ucciso il più fragile dei due esseri » (p. 40).

Anche se l'Angiolini si è dimesso, in senso stretto, dalla funzione di narratore, è chiaro che egli determina la direzione centrale della narrazione, fissando i limiti di un unico contenuto, monolitico, senza deviazioni. In questo senso, egli, più di ogni altro personaggio, è da identificarsi col Verga. Una volta eseguito tale compito, il medico scompare dietro le quinte (dove diventa una specie di « lettore ») e il narratore assume la responsabilità di andare a fondo con la propria analisi, non ammettendo possibilità diverse da quella enunciata in partenza. La materia del romanzo rimane sempre una: più o meno quella iniziale. Essa si modifica nel suo sviluppo, ma il marchio antinomico originale rimane. Anche quando nel corso del libro la prospettiva si trasforma radicalmente, il nucleo iniziale è esplicitamente riconoscibile nel più largo contesto

strutturale. La struttura rimedita all'infinito il proprio cominciamento. Essa è insieme il segno dell'impaccio vergiliano ed anche della sua serietà artistica.

4. *Le coordinate dell'ambivalenza.*

La trama, dice Carmelo Musumarra, è « nota »¹⁰, ma la maniera lineare in cui egli organizza il materiale ignora il problema strutturale che l'autore si impone: manca nel suo riassunto¹¹ un accenno al rapporto complesso con la figura materna; manca il riconoscimento del carattere funesto dell'esperienza amorosa di Pietro (il critico la chiama una « meravigliosa avventura »)¹²; manca soprattutto un'adeguata valutazione della prospettiva spaziale, cioè della tendenza ad animare i luoghi geografici del libro, che è invece un elemento fondamentale.

La trama di *Una peccatrice* non può ignorare tali elementi. Pietro Brusio, figlio di una vedova, verso la quale egli manifesta « immenso affetto » (p. 53), si è trasferito (insieme alla famiglia, madre e due sorelle) dalla città nativa di Siracusa a quella più grande di Catania, con lo scopo di ottenere una laurea in legge. Qui egli trascura lo studio delle sue « tesi », e si mette a inseguire Narcisa Valderi, una donna non più giovane né certamente bella, ma che Pietro si configura come tale. Dapprima egli viene respinto; poi scivola in una vita « indegna ed abietta »; infine lascia la carriera legale, con cui avrebbe dovuto sostenere la fa-

¹⁰ C. MUSUMARRA, *Verga minore...*, p. 50.

¹¹ « Pietro Brusio, uno studente dell'Università di Catania, si innamora follemente d'una giovane signora, Narcisa Valderi, contessa di Prato, la quale dapprima respinge l'innamorato ma poi, dopo la smagliante affermazione di Pietro come commediografo, accetta di fuggire con lui. I due amanti, da Napoli dove la vicenda si era trasferita, tornano in Sicilia, ma qui a poco a poco l'amore muore e anche Narcisa muore, in una villa di Acicastello, per consunzione »; ivi, p. 50.

¹² C. MUSUMARRA, *Verga minore...*, p. 52.

miglia, e si risolve di vincere la donna con un esempio di bravura letteraria. Pietro si rintana quindi nella casa materna e in due mesi stende la commedia *Gilberto*, per Narcisa, non per una autentica ispirazione. Staccatosi poi dall'ambiente protettivo, egli va a Napoli dove *Gilberto* fa furore, e dove Narcisa, separatasi dal marito, gli si dà in premio. Il primo momento della loro intimità sessuale coincide con l'immediata ambivalenza dell'uomo, il quale esclama: « Tu sei il mio Dio! ed io non avrò mai forza per amarti come vorrei!!! » (p. 116). I due si uniscono tuttavia in un rapporto irresistibile, ma clandestino, e sempre più insoddisfacente. Essi si nascondono brevemente nella « graziosa casa » di Napoli, più estesamente poi nella casa lussuosa di Catania (lasciata convenientemente libera dal marito di Narcisa), dove Pietro tenta, ma di nuovo non riesce, ad applicarsi allo studio. Narcisa avverte lo scontento dell'uomo, ma egli continua ad ostentare « immenso affetto » (p. 127) verso di lei. Stancatosi ancora una volta di Catania, Pietro si rintana nella « graziosa casetta » di Aci Castello dove Narcisa capisce infine che lui non la sposerà, e che si è risolto di tornare presso la madre. Narcisa, quasi consunta, si suicida. Pietro ritorna a Siracusa dove la madre aveva fatto ritorno dopo che il figlio aveva lasciato gli studi in Catania. Il romanzo si chiude con queste parole:

Pietro Brusio è meno di una mediocrità, che strascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio.

Misteri del cuore! (p. 156).

A differenza del Brusio reale, non riamato, che non aveva fatto pazzie ed era diventato un coscienzioso magistrato (cfr. più sopra a p. 22), il protagonista verghiano finisce alienato, separato dalla società come da un « abisso » (p.

40). La trama, così vista, mette in luce il carattere ambivalente e la mancanza di autocoscienza che erano latenti nel temperamento focoso di questo personaggio. Né la vita presso Narcisa né quella presso la madre possono mai placare lo scontento in Pietro, benché egli manifesti « immenso affetto » sia per l'una che per l'altra donna. L'amaro sentimento che conclude il libro, il quadro cioè del protagonista atrofizzato che trascina la vita al paese natale consumando « allegramente » il misero patrimonio, conferma questa interpretazione dell'intreccio, poiché tale epilogo era implicito in tutto il comportamento di Pietro, particolarmente nella ripetuta tendenza ad evadere dalle vere responsabilità della vita¹³. L'avverbio finale, « allegramente », chiarisce, in una retrospettiva esasperata, l'amarezza verghiana che era compressa nell'« allegria » delle pagine iniziali del romanzo. La retrospettiva è però fulminea — evita l'ispessimento didascalico — perché vuole preservare, sino all'ultimo, il sapore inarrestabile della pericolosa esperienza di Brusio.

La trama dimostra in tal modo che l'attrazione verso il mondo « aperto », l'aspirazione cioè al possesso di Narcisa come stimolo esterno, nasce lì nel « covo » mentre Pietro vive ancora presso la madre. Inoltre, l'aspirazione disperata di un ritorno all'ambiente protettivo rinasce proprio a causa del malessere generato in lui dalla vita nell'ambiente « aperto ». Il duplice sentire verghiano, riversandosi in queste due ondate geografico-narrative, si pone senz'altro al centro della struttura.

¹³ Si pensi alle premure verghiane per il ritorno, anni dopo, dell'amico Capuana al paese natale di Mineo; un ritorno che Verga interpreta in chiave « brusiana », come rischio di un isterilimento letterario: « Costà tu ti atrofizzi »; lettera del 13 marzo 1874 in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984, n. 14, p. 30.

5. *L'itinerario geografico e le varie ri-narrazioni.*

La struttura esterna di *Una peccatrice* si divide in tre parti, più apertura e conclusione:

Introduzione: Aci Castello, pp. 37-41; l'antefatto raccontato in prima persona dal personaggio-narratore.

Parte Prima: Catania protettiva, capitoli 1-5, pp. 43-92; lo stesso narratore ma in terza persona; Pietro si prepara all'attività mondana.

Parte Seconda: Napoli aristocratica, capitoli 6 e 7, pp. 92-118; lo stesso narratore; Pietro si afferma come drammaturgo.

Parte Terza, A: Catania lussuosa, l'inizio del capitolo 8, pp. 118-122; narrato da Pietro in prima persona in una lettera indirizzata all'Angiolini (tornato già a Siracusa); Pietro, dedicatosi ai piaceri, comincia a sentire l'attrattiva dell'ambiente protettivo.

Parte Terza, B: Aci Castello remota, il resto del capitolo 8, pp. 122-148; narrato da Narcisa in prima persona, in una lettera indirizzata all'Angiolini (rimasto a Siracusa); terrorizzato nel mondo « aperto », Pietro sente il richiamo dell'ambiente ordinario.

Conclusione: Aci Castello, capitolo 9, pp. 149-156; narrato in terza persona dal narratore iniziale; la morte di Narcisa e il ritorno dei sopravvissuti al « covo » d'origine, Siracusa.

L'ansia di movimento, allo stesso tempo che indica l'obiettivo strutturale, costringe a guardare da vicino l'impaccio dello scrittore: la narrazione si muove da Aci Castello, attraverso l'esperienza di Catania, a Napoli; per tornare in chiave nuova, prima a Catania, poi ad Aci Castello. I riferimenti alla città di Siracusa, continui ma in sordina, costituiscono la premessa e la conclusione, ci sia concessa l'espressione, spaziale del romanzo. Tutto questo movi-

mento ha un arco circolare, ma la circolarità della *Peccatrice* è pure nascosta in quanto è raccontata indirettamente, retrospettivamente. Essa è reperibile solo nelle date e negli indizi comunicati a Raimondo Angiolini. È impossibile infatti ricostruire l'itinerario geografico del romanzo senza una lettura attentissima della parte epistolare.

Una volta afferrata la direzione dell'arco della *Peccatrice*, si può parlare legittimamente di tre narratori diversi: l'uno centrale, disposto già alla ri-narrazione di una storia alla quale non c'è più rimedio; e due narratori accessori che ritornano, infallibilmente, ad eventi già narrati.

La narrazione di Pietro (solo quattro pagine) riferisce gli eventi più contemporanei, ma si sofferma anche sugli eventi dei precedenti quindici mesi di vita, e costituisce l'interpretazione brusiana della vita mondana. Egli si rivela sempre meno cosciente del significato delle proprie azioni se crede che la madre le avrebbe approvate:

se ella avesse potuto conoscere la felicità del figlio suo, se sapesse i godimenti immensi dei quali mi sono inebbricato, ella sarebbe lieta, quella buona madre, del lungo silenzio del figlio, che le proverebbe ch'egli ha dimenticato tutto onde vivere soltanto per questa vita di cui un'ora vale un secolo, per immergersi tutto in questo sogno febbricitante, in cui i brividi del piacere sono sì potenti da farlo riscuotere gemendo come di spasimo (p. 118).

Che è come credere che la madre avrebbe approvato il suo abbandono degli studi universitari e della famiglia per un'avventura erotica; mentre ciò era appunto quello che la povera donna temeva. Il rapporto con Narcisa viene considerato da Pietro semplicemente come un « silenzio del figlio » per quel che riguarda la sua relazione con la madre. Tale razionalizzazione però si fa più mortificata alla fine della lettera:

Dirai a mia madre che non oso scriverle; e che qualche giorno correrò sino a Siracusa per farmi perdonare il mio lungo silenzio fra le sue braccia. Addio, addio! Narcisa mi chiama (p. 122).

Il primo e l'ultimo pensiero (i due brani sopra citati) sono dedicati alla figura materna anche se, in sostanza, questa lettera è un'apologia della vita erotica: descrizioni della camera di Narcisa, del suo corpo, dei palpiti arcani e misteriosi. È significativo che i dettagli della vita amorosa vengano inquadrati entro i termini dell'affetto trascurato per la madre. Pietro non potrà mai abbandonarsi totalmente a Narcisa perché tale abbandono rappresenterebbe, ai suoi occhi, il tradimento della madre nelle cui « braccia » egli ha giurato di tornare.

Pietro comunque ignora il significato funesto delle proprie azioni, mentre Narcisa arriverà a capirlo pienamente. La narrazione della donna, molto più estesa (ventisette pagine), riferisce gli eventi dei dieci mesi precedenti e ci presenta una figura umana addolorata, sempre più consapevole del tragico significato della loro vicenda. Oltre a proseguire cronologicamente l'intreccio, Narcisa si concentra sull'interpretazione di certi eventi, rivelandone i profondi significati. Questa lettera dedica più pagine a un periodo di tempo più breve, probabilmente perché l'interesse del Verga cominciava a incentrarsi nel personaggio femminile. Il desiderio di Narcisa di scoprire la verità è svelato dal suo atteggiamento meditativo (« Ora che ci penso », dice, « a mente più serena », p. 134) e dalle domande sempre più precise che pone a Pietro:

« Dov'è Siracusa? » domandai poscia [...].

Pietro mi additò un punto tra mezzogiorno e ponente, dietro il Capo Passero che si vedeva distintamente, ove doveva essere il suo paese natale.

« Perché non mi conduci a Siracusa piuttosto? » gli dissi [...]. Egli abbassò gli occhi, baciandomi le mani, e rispose, dopo avere esitato un istante:

« Se lo vuoi... » (p. 142).

Narcisa riconosce il carattere intimo dell'argomento, ed è per questo che lo segue sino in fondo. Il dialogo, assente dalla lettera di Pietro, si fa sempre più frequente qui finché ritorna al punto più spinoso dell'alibi morale dell'ex-studente — irremovibile ora nell'atteggiamento passivo:

« Pietro! » esclamai palpitante [...] « ieri ti pregai di condurmi a Siracusa... con te... ».

Egli non poté più frenare il pianto, e scosse la testa tristamente.

« Impossibile! » mormorò con un soffio appena intelligibile.

« Impossibile?... » ripetei radunando tutte le forze di cui mi sentivo capace; « e perché, Pietro?!... » (p. 144).

Egli piange, e Narcisa osserva: « Era orribile a vedersi l'angoscia disperata di quel volto energico, l'annichilamento completo di quel carattere di bronzo » (p. 144). La contessa, esclusa definitivamente dal « covo », trascrive le parole evasive di Pietro:

Quello che io piango, Narcisa, è l'amore che ho provato e che non posso più trovare [...]. Io avrei paura, rimanendoti più a lungo vicino [...]. Bisogna ch'io mi allontani da te per qualche tempo, ch'io torni a dubitare [...] bisogna che io ti vegga ancora lontana da me, in mezzo alle pompe del tuo lusso [...] per cercarti ansioso, cieco, folle, come allora (p. 146).

Egli vorrebbe tornare alla condizione di prima, « seduto » come dice « sul lastrico della strada » (p. 145), per poter rivedere Narcisa in una luce illusoria. A quel punto la contessa lo sorregge quasi maternamente: « Lo sollevai fra

le mie braccia; lo baciai in fronte » (p. 146); e contempla la propria sorte: « ‘ Addio dunque! ’ gli dissi con una calma nella voce della quale io stessa ero atterrita » (p. 147). Il personaggio femminile — attraverso la dura esperienza personale, rivissuta in questa narrazione relativamente ampia — ha raggiunto per proprio conto un grado di consapevolezza non dissimile da quello del narratore stesso; tanto da poter giudicare criticamente l'apatia mentale di Pietro: « costui [l'ex-drammaturgo], capì appena tutto il senso di quelle parole » (p. 141). A questo punto le aspettative del lettore, cioè dell'Angiolini-chiosatore, possono dirsi appagate in quanto il percorso, e geografico e psicologico, è stato « tracciato ».

L'esame dell'obiettivo strutturale ci presenta un metodo rivolto alla ricostruzione di ciò che è stato o doveva essere accaduto nel passato. Tale orientamento è coincidente sia con quel lato della poetica di *Eva* ('73) che annunzia come meta una narrazione « vera, com'è stata o come potrebbe essere » (p. 253), sia anche al simile aspetto della poetica dei *Malavoglia* ('81) che si propone di « dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere »¹⁴. Due dichiarazioni (a distanza di otto anni le scelte lessicali verghiane rimangono sostanzialmente uguali), nel cui nucleo si nota l'interesse per alcuni contenuti che vorrebbero dare l'impressione di precedere la loro narrazione. *Una peccatrice* è da considerarsi un tentativo importante anche per il modo di rivolgersi al passato, chiamando in aiuto le testimonianze dirette dei protagonisti¹⁵. Ciò che conta non è tanto il diverso grado

¹⁴ G. VERGA, prefazione a *I Malavoglia*, ed. cit., p. 11.

¹⁵ Pure *Sulle lagune*, romanzo geograficamente tormentato, cercava di chiarirsi verso la fine in una sezione epistolare piuttosto estesa; senza riuscirci pienamente. Il romanzo è reperibile oggi insieme a *I Carbonari della montagna* in un unico volume, a cura di C. ANNONI, Milano, Vita

di consapevolezza della medesima verità (non si tratta di una diversità di atteggiamenti « problematici » alla Pirandello), ma piuttosto l'abilità dell'autore di portare a termine la vicenda con un minimo di intervento, senza interrompere la logica per lo meno conclusiva delle azioni con la propria parola esplicativa. Il Verga non può conoscere nel 1864 le teorie naturaliste¹⁶, ma è chiaro che egli sta sperimentando già un suo modo di rendersi, se non « assente », almeno sempre più distaccato (ciò che, per altro, lo distingue dai suoi contemporanei italiani quali il Carcano, l'Arrighi, il Tarchetti e il Boito).

6. *L'originalità di Una peccatrice.*

Lo stesso desiderio di lasciar parlare i personaggi coinvolge però l'essenziale qualità lirica, e quindi soggettiva, del nostro scrittore. Tale asserzione si può meglio comprendere alla luce di ciò che può considerarsi la nota originale della *Peccatrice*: le varie ri-narrazioni, fatte per lo più in nome dei personaggi, si rifanno a quelle poche immagini scoperte — non da un personaggio ma appunto dall'autore — nei primi due capitoli, arricchendo così sempre la materia iniziale. Il giovane Verga si sforzava di creare un organismo verbale autosufficiente, aderente nel suo percorso solo alle proprie necessità espressive. Sul contrasto fra « covo » e « aperto » l'autore innesta una serie di oggetti e gesti ricorrenti, elevati a poco a poco al valore di simboli, e da cui, a lettura finita, nonostante i difetti del libro, è reperibile un massiccio nucleo

e Pensiero, 1975 (vedi la sezione epistolare alle pp. 558-571), e nella edizione ancor più recente curata da F. BRANCIFORTI e G. CINGARI, Edikronos, Palermo-Milano, 1981 (vedi la sezione epistolare alle pp. 543-559).

¹⁶ Con ogni probabilità il Verga viene a contatto con le teorie naturaliste attorno al 1874; vedi in proposito più avanti il terzo capitolo.

strutturale di natura metaforica. Gli elementi umani di questa materia metaforica sono: il fascino della mano femminile, il sapersi appoggiare in maniera ineffabile o irresistibile, il pallore, l'aspettare trepidante ossia spiare, il delirare o l'essere pazzi, cercare l'essere amato dappertutto, i singhiozzi soffocati nei guanciali, e infine il verone.

Per valutare la portata espressiva di tali dettagli bisogna in primo luogo considerare il carattere duplice, o la sua cospicua assenza, nei singoli personaggi e analizzare poi gli elementi linguistici che sostengono il rapporto fra mondo compromettente e mondo protettivo. Dopo di questo si potrà tornare allo schema sopraindicato e vedere nella giusta prospettiva la dialettica di tutte le componenti della metafora centrale.

7. Personaggi semplici e personaggi a più dimensioni.

I personaggi si dividono in due gruppi: semplici e pluridimensionali. I primi tendono a rimanere uguali a se stessi; mentre gli altri hanno in sé i germi di un'altra personalità, non semplicemente diversa da quella di base, ma radicalmente opposta ad essa. Al primo gruppo appartengono Maddalena, la cugina di Raimondo, la madre, e fino a un certo punto, anche Raimondo; al secondo, Pietro e Narcisa.

Maddalena, una graziosa ragazza catanese che l'Angiolini vede come la moglie ideale per Pietro, appare nei primi due capitoli ed è concepita come figura di contorno, atta a dar rilievo al carattere irrequieto del protagonista; ma ella, nella sua innocente staticità, finisce per rappresentare il lato più serio del romanzo. L'Angiolini osserva che Maddalena è stata tanto ingenua da lasciarsi « accalappiare » (p. 46) da Pietro, e la chiama affettuosamente « la *piccina* », « un angioletto [...] perfetto » (p. 51). Pietro inve-

ce la disprezza giudicandola banale, piena di *clichés* come « *buona sera; come stai? mi ami sempre? non quanto me... ecc. ecc.* », aggiungendo che le « varianti » sono « pochissime » (p. 47). Egli, ansioso di sbarazzarsi di una « *noia* » (p. 47), brucia quindi l'ultimo biglietto amoroso di Maddalena, canticchiandoci sopra questo cinico stornello:

Amor di donna, e d'uomo, se si vuole, non dura più di cenere di carta, o biglietto amoroso... o sigaro regalia. Spero di farmi nome almeno coi proverbi... giacché non l'ho potuto con opere di maggior lena... Ma guarda laggiù, imbecille!... (p. 49).

Passa ora in fondo al viale la contessa di Prato, e Maddalena viene subito eclissata (procedimento che ritorna, ma diversamente, in tutti i romanzi di questo periodo). È da notare che l'affetto della ragazza catanese, un affetto filtrato nel contatto con Raimondo ed espresso infatti da lui, ha fatto balenare nella mente del protagonista un rapido pensiero di maniera, che si intona al falso « allegro » dell'introduzione: Pietro brucia « tranquillamente » il biglietto (p. 49), cioè con la solita posa « allegra », sottraendosi al tenero sentimento della fanciulla ed assicurando in un certo senso la sua futura infelicità. Inoltre, i proverbi, appena accennati qui, tendono a prefigurare gli « sterili versi » menzionati a conclusione del romanzo. Come personaggio Maddalena non cambia; ma ella si contrappone al carattere « impetuoso » del protagonista, permettendoci di rilevare meglio il suo futuro isterilimento.

Similmente si può dire della cugina di Raimondo, una piccola figura senza nome, indovinatissima. Ella nota che Narcisa, veduta da vicino, è artificiale: « È tutta toletta!... » (p. 63). La signora calcola che la Prato può passare sino ad un massimo di nove ore al giorno alla toeletta (p. 64). Con un tono derisorio, ella interroga Pietro:

« Se ne va, così presto! ».

« Sì; devo andare a finire le tesi... ».

« O a passare una mezz'ora sotto le finestre della bella?... ».

« Sarebbe agire da stolido, almeno, dopo quanto ella mi ha detto ».

Ed il giovane sorrise del suo sorriso che si sforzava di rendere allegro mentre era amaro.

Per andare a casa sua prese la strada che a lui parve la più corta, passando cioè dal *Rinazzo*.

Nella casa della contessa non c'era lume. Pietro si fermò a guardare in silenzio quei veroni oscuri (pp. 64-65).

I veroni, a cui l'autore tornerà molte volte, diventano espressivi e denotano metaforicamente la presenza o l'assenza di Narcisa. Al Verga interessa in questo momento l'intensità della percezione visiva; e così, egli abbandona la giudiziosa cugina di Raimondo (si noti la transizione: « Per andare a casa sua [Pietro] prese la strada che *a lui* parve la più corta »; che è già un esempio dell'abilità vergiana di trovare il nodo più nervoso del tempo narrativo) per concentrarsi sul protagonista, immobile, sotto i veroni oscuri. È significativo però che la figura minore, contrapponendosi a Pietro, abbia messo in rilievo appunto la sua tendenza irrazionale.

Qualcosa di simile, ma ad altro livello, si può dire anche per la figura della madre. La sua « dolce voce » di donna è « irresistibile » per Pietro, tanto da poter calmare a volte il suo « carattere impetuoso » (p. 53). È da rilevare qui che la signora Brusio, seppur « dolorosamente colpita » dalle azioni del figlio — « quel giovanetto che in un'ora avea potuto dimenticare siffattamente il culto che nudriva della madre » (p. 73) — rimane costante nel suo affetto, tanto che il suo forte richiamo si intensifica in Pietro proprio mentre egli è lontano. Sul piano dell'azione la madre, come Maddalena, è una figura unidi-

mensionale. Ma al livello dell'assetto metaforico, come vedremo, ella assumerà un'importanza notevole, diversa da quella di qualsiasi personaggio accessorio.

Pure l'Angiolini (in quanto semplice personaggio) è unidimensionale. Egli appare nella prima parte, amico leale della famiglia Brusio; e ritorna brevemente alla fine: « veniva a prendere Brusio per condurlo da sua madre » (p. 152). Nell'episodio finale il medico si comporta come sempre, calmo e giudizioso, ma non riesce a salvare Narcisa perché la dose dell'oppio era stata troppo forte. L'autore sottolinea i suoi aspetti ordinari: « piccolo [...] piuttosto grasso; uno di quei caratteri che non servono sovente ad altro che a far spiccare una individualità superiore » (p. 45). Sul piano dell'azione lo scrittore gli dà pochissimo spazio, assegnandogli una funzione parallela a quella della madre:

impedisce a Pietro di commettere mille pazzie, poiché Raimondo ha la voce dolce ed insinuante ed il carattere conciliativo; sembra infine che l'ardente carattere dell'amico suo subisca a sua volta l'influenza della pacata indole di lui (p. 45).

I quattro personaggi minori dunque si contrappongono al carattere « impetuoso » di Pietro. Raimondo, in particolare, possiede ciò che manca al protagonista: l'indole pacata, e questa si riflette, come nel caso della madre, nella dolcezza della sua voce. A Raimondo ricorrono tutti gli altri, pure la madre, quando Pietro crea loro dei grossi problemi.

Ma è necessario tuttavia distinguere tra la funzione del medico e il compito più sottile dell'Angiolini-ascoltatore. Quest'ultimo è ravvisabile nella qualità del contatto con gli altri (ne abbiamo già avuto sentore nella mutezza di Maddalena, un personaggio che esiste in verità grazie alla sensibilità filtrante dell'Angiolini), particolarmente nel

tono pressante con cui i protagonisti gli si indirizzano in momenti di crisi. Gli si rivolge Narcisa, fiduciosa anche senza conoscerlo:

Signore,

Pietro mi ha parlato sì spesso di lei, che il suo nome è per me quello di un amico. È come a fratello che io scrivo dunque, o signore [...]. E son sola... e non ho nessuno a cui aprire il mio cuore (p. 122).

Anche Pietro riserba per l'amico un certo tono ossequioso, ringraziandolo per le cure che « prodiga » alla sua famiglia: « Vicini a te, quei miei cari, io son tranquillo sul loro stato » (p. 122). La sua comunicazione, come si è visto, è frenetica, superficiale, e come tale tende a mettere in risalto il carattere giudizioso del suo lettore. Il compito editoriale dell'Angiolini è sottinteso nella complessità delle passioni altrui. Queste, nel semplice contatto con il personaggio-ascoltatore, sono come filtrate e purificate. Tale procedimento, anche se più implicito nella *Peccatrice* che narrato, costituisce il sottofondo necessario della narrazione. L'autore per ora non sa fare meglio di questo. L'argomento comunque gli sta a cuore, ripresentandosi infatti in tutti i romanzi giovanili attraverso la presenza di un personaggio solido, insieme unidimensionale ed editoriale, simile ad Angiolini: Collini delle *Lagune* che raduna con cura le ultime lettere dei protagonisti annegati; Marianna della *Capinera*, la silenziosa lettrice lontana che custodisce le narrazioni della monaca; l'amico senza nome di *Eva* che ascolta e cerca di interpretare la storia confusa di Enrico Lanti; l'amico pensoso di *Tigre reale* che si muove sempre di qua e di là. Se si pensa alla persistente presenza di questo tipo di personaggio, bisogna dire che esso si differenzia dai protagonisti in quanto è coinvolto nell'azione del dramma, ma senza esserne irretito: partecipa all'atmo-

sfera pericolosa ma segue, in silenzio, la propria carriera o i propri dettami sino in fondo. Questi, anche se non è perfezionato, rassomiglia al vero Verga quale lo scrittore ha voluto definirsi, per esempio in questa dichiarazione del 1873 che esprime il motivo autobiografico forse più intenso di tutto il suo epistolario, cioè la dedizione alla carriera di scrittore:

Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni, e restare al lavoro. Ma queste seduzioni istesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla¹⁷.

Un Verga ormai alle soglie della maturità non dissimile da quello giovane, anch'egli in cerca di « aria respirabile ». In una lettera impacciata scritta al fratello il 7 maggio 1869, subito prima dell'attività febbrile intorno alla *Capinera*, e mandata in Sicilia assieme ad una dell'8 alla madre (lettera questa tutta intenta a descrivere l'abitazione fiorentina presso « una buona famiglia assai quieta », assicurando la cara lettrice isolana che il figlio è immune dai pericoli della città toscana: « voi che sapete le mie ore e le mie abitudini vi persuaderete che non ne conosco alcuno dei miei vicini » — mentre dopo essersi fatto il vestito alla moda Giovanni stringerà amicizia prima con l'attrice De Paladini, poi con Giselda Fojanesi, due amicizie che cercherà di nascondere alla madre), il giovane scrittore dichiara:

Firenze è davvero il centro della vita politica e intellettuale d'Italia: qui si vive in un'altra atmosfera, di cui non potrebbe farsi alcuna idea chi non l'avesse provato, e per diventare qual-

¹⁷ G. RAYA, *Carteggio...*, n. 8, p. 25.

che cosa bisogna vivere al contatto di quelle illustrazioni, vivere in mezzo a questo movimento incessante, farsi conoscere, e conoscere, respirarne l'aria, insomma. Ti ripeto è indispensabile incominciare da qui la sua strada, non si può fare a meno di riescire a qualche cosa¹⁸.

Notevoli sono i cambiamenti dalla forma impersonale (« qui si vive »), alla prima persona (« ti ripeto »), addirittura alla terza persona (« la sua strada »); che possono stare ad indicare le ansie verghiane, forse nei riguardi dell'attività amatoria, certo per la lontananza dalla famiglia. La lettera si chiude sulla nota della tranquillità: « State tutti tranquilli sul mio conto e fatemi stare tranquillo sul vostro »¹⁹. Nuovo arrivato a Firenze e desideroso di mettersi a lavorare alla *Capinera*, egli si augura la tranquillità, agli occhi dei familiari e in particolare della madre premurosa. Tale nota, ricorrente soprattutto nelle lettere alla madre, non è semplicemente un saluto formale bensì una vera preoccupazione in quanto esprime il desiderio verghiano di vedersi come immunizzato contro i pericoli della « città ». La tranquillità d'animo sarà forse più un desiderio che una realtà, ma è anche la condizione necessaria, in fondo, per l'attività creatrice. Parallelamente, nell'epoca dell'attività più matura lo scrittore afferma la « tenace volontà » per cui domina le « seduzioni » dell'ambiente, trasformandole in « fomite, eccitamento continuo al lavoro ». Le due dichiarazioni, alquanto distanti nel tempo, tendono ad identificarsi nel senso che inquadrano la produttività creativa entro i limiti di un ambiente movimentato — nell'un caso « l'aria respirabile », nell'altro « respirarne l'aria, insomma » — di cui lo scrittore sente il fascino, ma a differenza del povero Brusio, che in

¹⁸ G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 17, p. 11, e n. 16, pp. 10-11.

¹⁹ Ivi, n. 16, p. 11.

fondo non sopporta la città movimentata sfuggendola ogni volta, il Verga sa fortificarvisi. Nello spirito quindi dell'osservatore disciplinato, reperibile nelle lettere sopra citate, che rimane in contatto con tante passioni diverse, accogliendole tutte, pur rimanendo fedele a sé stesso, diciamo che il « piccolo », « grasso », ma disciplinato Angiolini sembra l'espressione più nobile dell'*alter ego* verghiano.

Questa distinzione, mentre aggiunge ancora una nota alla conoscenza dell'autobiografismo verghiano, non cambia il fatto che l'Angiolini-agente rimane fra i personaggi unidimensionali. Pietro Brusio, anch'egli una proiezione di natura autobiografica, è invece apertamente bidimensionale.

Come il suo autore, Brusio è alto, bruno, ha circa 25 anni (Verga ne aveva 24), proviene da una buona famiglia siciliana, è orfano di padre (il padre dello scrittore era morto il 5 febbraio 1863), adora la madre, ha scritto drammi inediti, e studia legge all'Università di Catania (Giovanni si era iscritto alla medesima Università nel 1858 e aveva smesso gli studi giuridici, senza ottenere la laurea, nel 1861). I precedenti brusiani dunque rassomigliano a quelli del Verga, almeno esteriormente, più di quelli di ogni altro protagonista delle opere giovanili. Lo scrittore però mostra di riconoscere i propri limiti, disciplinandosi severamente, mentre in Brusio manca questa abilità; e ciò può essere una delle ragioni per cui il Verga ha studiato con tanta cura la duplicità del suo carattere.

In questo periodo l'autore adopera la presentazione del personaggio, caricandola di un'ambivalenza linguistica tutta particolare. Se si isolano per esempio certi dettagli della prima messinscena, Brusio risulta:

alquanto magro [...] ha i capelli assai radi [...] occhi piccoli [...] labbra alquanto grosse [...] narici larghe [...] piedi e

mani piccolissime [...] un giovane quale se ne incontrano molti in Sicilia (pp. 44-45).

A fermarsi a questa metà della descrizione, egli può sembrare ordinario, quasi goffo; ma a rileggere ora lo stesso brano nella sua totalità, i dettagli sopra citati vengono alterati da alcuni elementi antinomici. Brusio è:

alquanto magro, ciò che non impedisce che abbia delle belle forme, le quali sarebbero più eleganti, se avesse il segreto, come l'hanno molti, di saperle fare spiccare; ha i capelli assai radi, di un castagno molto più chiaro di quello dei suoi pizzi e dei baffi; pelle bruna; occhi piccoli e vivissimi; labbra alquanto grosse e sensuali; narici larghe e dilatantisi sempre più alla minima aspirazione del suo carattere impetuoso; piedi e mani piccolissime, in rapporto alla sua statura. Nell'assieme figura energica e maschia, che può avere anche i suoi riflessi di bellezza, messa sul suo piedistallo, nella sua giusta luce, al suo posto insomma. È un giovane quale se ne incontrano molti in Sicilia: sangue arabo in vene andaluse: orgoglioso come un *Cid* egli non dissimula menomamente le sue pretese di superiorità, che nulla sembra autorizzare nel suo esteriore (pp. 44-45).

Fisicamente molto ordinario, ha in sé la base per una metamorfosi. Una volta accentuati i « riflessi di bellezza » e messo sul « piedistallo », egli può diventare l'uomo idoneo per la contessa di Prato. Lo scrittore, con il suo dettato ambivalente, lo crea bidimensionale; e poi lo fa percepire nell'un modo e nell'altro a seconda delle circostanze particolari. Ad esempio, dopo il successo del *Gilberto*, il commediografo Brusio viene descritto in termini di « curiosità »: la contessa R*** lo loda, ammirandolo « con curiosità » (p. 95); Narcisa « esaminava il nuovo arrivato con una curiosità » (p. 94); più intensamente poi la Prato si concentra « su di lui con un'espressione che di-

mostrava più della semplice curiosità » (p. 95)²⁰. Narcisa però aveva prima disprezzato lo studente, fissando pure quel Brusio « quasi con curiosità » (p. 68); volendolo evitare, « un mucchio di cenci » sul marciapiede, essa si volgeva appunto « con curiosità verso [...] quello strano personaggio che [...] avea supposto un mendico » (p. 76-77). La « curiosità » ha dunque un valore duplice: o encomiastico (dopo il successo) o spregiativo (prima di raggiungere lo stesso).

La tendenza linguistica sopraindicata non è affatto isolata. Ecco qualche esempio. Nella presentazione il protagonista è una figura « energica » e « maschia ». Nel salotto napoletano Narcisa, ripetendo quasi la stessa aggettivazione, nota che il vestito di Brusio ne « sviluppava la forte e maschia eleganza del corpo » (p. 94). Più tardi lo percepisce sul piedistallo: « alzai gli occhi su quel volto maschio ed energico che adoravo, che divoravo » (p. 128). L'atteggiamento « energico » è conservato persino quando la contessa smitizza Pietro, scoprendo l'uomo mediocre:

Era orribile a vedersi l'angoscia disperata di quel volto energico, l'annichilamento completo di quel carattere di bronzo (p. 144).

In ognuno degli esempi, pur vedendo Pietro alternativamente come mediocre e straordinario, Narcisa rimane fe-

²⁰ È interessante notare che il Verga, una volta individuato il vocabolo fecondo, lo tiene coscientemente presente in contesti analoghi anche posteriori a quello della *Peccatrice*. L'espressione viene rielaborata per esempio in *Eva*, dove diventa infine « un animale curioso » (p. 277), per cui si denota sia il talento che la sicilianità del protagonista. Lo stesso termine riappare in una lettera verghiana alla madre, dopo il successo di *Eva*: « il mio libro è stato di moda qui. Ecco perché forse [le giovani lettrici milanesi] vogliono conoscermi come un animale curioso »; lettera alla madre del 12 febbraio 1874, in *Lettere sparse...*, n. 65, p. 57.

dele a quel tratto della presentazione che lo definiva, « nell'assieme figura energica e maschia ». Tale egli rimane, sul piano della resa lessicale, dall'inizio alla fine. Questo cosciente atteggiamento linguistico può essere considerato come una forma embrionale dell'« impersonalità », in quanto l'autore, approfondendo sempre le stesse cifre — ma attraverso le percezioni varie di Narcisa — evita di intervenire con i propri giudizi. Il Verga vuole piuttosto che il giudizio nasca nel lettore stesso, e perciò aderisce a questo metodo.

Una tecnica simile è operante nel personaggio femminile. Narcisa pure ha delle qualità ordinarie, ma queste possono essere lette in un loro significato opposto. L'Angiolini nota che essa, « veduta dappresso non è bella » (p. 50), e che tutti i suoi pregi « non valgono un solo di Maddalena » (p. 51). La cugina di Raimondo osserva che la Prato è elegante ma « non tanto bella in verità » (p. 63). I personaggi minori giudicano i protagonisti, scoprendoli per conto loro, e tendono ad essere unilaterali anche nei loro giudizi. Ma queste brevi battute di commento (anziché essere sviluppate « coralmemente » come nei *Malavoglia*) vengono dissipate in altre opinioni, spesso più potenti. Per esempio, nella stessa pagina si legge che Brusio apprezza in Narcisa « la farfalla » che gli fa « dimenticare il bruco » (p. 63). Egli riconosce, sì, le imperfezioni della donna: la testa che spicca « troppo », « l'estrema sottigliezza » del corpo, la bocca « grande », la fronte « alquanto larga ed alta del soverchio » (p. 50). Brusio ammette che essa non ha « nulla » nell'esteriore che può dirsi bello; e parla anzi della « natura che l'avea fatta comune » (p. 51). Ma questi commenti sparsi vengono riassorbiti entro la sovrabbondanza retorica della descrizione per cui, nell'insieme, Narcisa acquista tutt'altro

significato. Ecco la presentazione del personaggio, fatta da Pietro stesso:

Questa donna [...] ha tutte le perfezioni per poter coprire ed anche far ammirare come pregi altre imperfezioni; questa donna che ha bisogno di tutta la delicatezza e la bellezza di contorno del suo collo da inglese per non far troppo spiccare la piccolezza della sua testa da bambina; di tutta la flessibilità della sua vita per far dimenticare l'estrema sottigliezza del suo corpo; di tutta l'abbagliante bianchezza dei suoi denti per fare una bellezza della sua bocca alquanto grande [...] che si serve di tutte le ombre, di tutti i riflessi più lucidi, più belli, più azzurrognoli dei suoi magnifici capelli neri per nascondere che la sua fronte è alquanto larga ed alta del soverchio [...]. Io non potrei giammai esprimerti l'effetto che mi fa questa bellezza, che non è tale che quasi per un miracolo, poiché non ha nulla per esserlo, ed in cui tutto sembra formare un assieme di grazia e d'incanto; [...] questa bellezza che vuol essere tale a dispetto della natura che l'avea fatta comune; questa figura plastica che non ha di bello che gli elementi, direi, per divenir tale, e lo spirito creatore che fa nascere tutte le grazie di cui si circonda; che si mette allo specchio donna per sor-tirne sifide... maga... sirena... (pp. 50-51).

« To... to... to!... », è il commento ironico dell'Angiolini, ignorato però da Pietro il quale è così intento a « formare » in Narcisa « un assieme di grazia e d'incanto » che ricomincia da capo, riuscendo questa volta (pp. 51-52) ancor più ampolloso ma riferendosi, di nuovo, a « tutti questi dettagli dell'assieme » che gli servono a costruire « l'au-reola » della donna quale la vuole lui. Sono questi i momenti meno convincenti della *Peccatrice*, che dimostrano tuttavia una duplicazione importante: Pietro coglie in Narcisa l'« assieme »; appunto ciò che il narratore coglieva in lui: « [nel]l'assieme ». Una notazione parallela si può osservare nell'epistola di Narcisa:

Oh, signor Raimondo, mi perdoni questi dettagli, sui

quali insisto con il doloroso piacere che si prova a ritornare sui particolari di care e malinconiche rimembranze (p. 135).

Parole che servono efficacemente ad individuare una caratteristica ben precisa della tecnica verghiana; per il « piacere » che si prova a « ritornare sui particolari » già familiari. Narcisa fa pensare ad un'autrice « in cerca » di un metodo poiché ella, come il Verga, insiste sui dettagli ricorrenti, qui definiti « rimembranze ». Ecco la versione originale dell'autore:

Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far *sentire*, diremmo, i caratteri che presentiamo prima di agitarli nelle scene di un racconto intimo. Scopriamo sin dal principio il meccanismo, per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il filo motore ch'è il cuore (p. 46).

Quest'esile dichiarazione costituisce il meccanismo-base della poetica della *mise en scène*. Interpretando il romanzo nei termini della minuziosa tecnica verghiana, si può dire che una volta stabilito il « meccanismo », cioè la sigla linguistica per cui si riconosce il personaggio, l'autore « agita » il personaggio e lo fa « sentire » attraverso riferimenti continui a tale sigla, e in contesti sempre diversi.

Le conseguenze intrinseche della suddetta tecnica si possono meglio apprezzare attraverso l'esame di un dettaglio sul quale il giovane autore ha « insistito », non « forse », ma certamente « di soverchio »: cioè la testolina di Narcisa che, secondo la messinscena, spiccherebbe « troppo » (p. 50). Ecco alcuni dei numerosi esempi. Lo studente Pietro è davanti alla casa della contessa; ogni tanto la donna, stanca di guardare nella strada, « lasciava ricadere mollemente la testa sulla spalliera » (p. 59). Quando il conte Prato bacia la mano della moglie, « allora solamente

la leggiadra testolina [...] si volgeva lentamente »; allo stesso tempo che Pietro, rodendosi, immagina che « quel bellissimo collo fosse troppo debole per sostenere quella piccola testa » (p. 60). Fin qui il dettaglio rappresenta un impedimento allo studente. Ma negli altri ambienti la prospettiva si rovescia: a Napoli, « Narcisa teneva appoggiata la testa sulla spalla » del famoso drammaturgo (p. 116); a Catania, la contessa si alza all'alba « per venire ad appoggiare la sua testa sulla [...] spalla » del conquistatore (p. 119); ad Aci, « mentre quella testolina ricciuta si posava sulla sua, Pietro la sentì farsi più pesante sulla [...] spalla » (p. 150); e sempre ad Aci, « Raimondo, che avea preso la testa di lei fra le sue braccia, un minuto dopo la lasciò ricadere sul cuscino, resa di una cadaverica pesantezza » (p. 153).

Perché il Verga ha seguito così accanitamente, anche a costo di riuscire eccessivo, il filo di questo elemento esteriore? Le ragioni possono essere diverse: o perché egli sente la necessità di rivivere l'esperienza del personaggio insieme a lui, vedendo Narcisa solo attraverso gli occhi di Pietro, o perché gli fa ribrezzo la mera impressione e così si sforza di tradurla in passione, in durata più lunga, sperando di fare della « testolina » l'oggetto correlativo che identifichi la donna in ogni sua fase, in ogni punto dell'itinerario geografico del romanzo. Coll'insistere sul dettaglio fisico in questo modo, egli ha lasciato nel racconto il tratto « soverchio », la spia insomma degli sforzi sostenuti per raggiungere un'altra meta: quella della concatenazione degli ambienti.

8. *Mondo protettivo e precipizio.*

A Catania, intorno alla vita del « covo », viene stabilito il carattere pericoloso dell'aspirazione di Brusio. Una

notte verso le due, la signora Brusio si agita perché il figlio non è ancora rientrato. Ella si presenta alla porta dell'Angiolini, che allora « si disponeva tranquillamente ad andare a letto », e, bussando « con furia », lo invia a cercare di Pietro (p. 69). La madre è coinvolta, per un attimo, nel viavai dell'azione. Raimondo corre e raggiunge l'amico sotto i veroni della Prato:

Raimondo capì che quello non era il momento di parlare al suo amico; e sospirando tristamente, poiché allora soltanto scoperse lo spaventoso abisso del precipizio su cui egli si cullava, sedette silenzioso al suo fianco.

Pietro rimase muto (p. 71).

Raimondo non sa che dire. Il narratore ricorre ad una pausa, efficace perché fa contrasto con la precedente scena movimentata. Il medico, esplicito emissario della signora Brusio, esprime col suo silenzio i sentimenti stessi del « covo ». Ma allo stesso tempo egli è anche il testimone che articola il senso del pericolo: « *scoperse* lo spaventoso abisso » su cui lo studente si cullava. Il Verga approfondisce, ma sempre intorno alla vita del « covo », il carattere pericoloso della vita mondana: « Era un martirio spaventevole che [Pietro] s'imponeva senza saperlo; che l'attraeva però col fascino del precipizio » (p. 76). Il precipizio e l'abisso sono immagini che predicono il tenore di vita che si avrà nell'« aperto ». Per esempio, Narcisa, attraversando un vero precipizio sopra un tratto di mare ad Acì Castello, dirà: « mi sembrò che l'immenso fascino di quello spaventevole abisso attraesse l'abisso doloroso del mio cuore » (p. 143). Tali immagini vengono prima delineate nell'ambiente protettivo e poi seminate negli altri ambienti. Anche il sentimento di terrore che si accompagna alla passione per Narcisa, si articola in Pietro entro l'ambito del « covo », proprio accanto alla camera della madre:

Pietro ascoltò, dietro il paravento, il respiro alquanto accentuato di sua madre; credette che dormisse davvero, e non poté frenare le lagrime che gli scorrevano ardenti sulle guance: lagrime di pentimento, di rabbia contro se stesso, di terrore dell'avvenire (che allora soltanto intravedeva) per ciò che provava.

« Povera madre! » esclamò singhiozzando; « povera madre mia! » (p. 74).

Ciò che attrae, incute anche terrore, e Pietro, pensando al distacco dalla madre, si sente ambivalente davanti al suo futuro. Ma appena egli si allontana dal « covo », avviene nel romanzo un'involuzione di natura psicologica. Una volta posseduta Narcisa, Pietro pensa più alla sua vita passata che non a quella del presente con la donna. Dal punto di vista di colui che ha già perso l'equilibrio mentale, egli vede ora da lontano, e non chiaramente, ciò che nel passato avrebbe potuto contribuire al suo equilibrio (parla Brusio ma attraverso la narrazione di Narcisa):

« Ascoltami, Narcisa! » interrompe egli [...] non si può sempre vivere di questa vita che noi abbiamo fatto, che è la mia più dolce memoria, senza avere delle ricchezze, che io non posseggo [...] bisogna che io mi faccia una posizione, che risponda alle aspettative che si sono potute basare sul mio primo lavoro [...]. Per ciò fare bisogna piegarsi un poco a tutte quelle convenienze che la società esige rigorosamente. Io ho dimenticato tutto per te, sei interi mesi: gli amici, il mio avvenire, gl'impegni assunti; anche una madre che adoravo [...] la più santa fra le madri, che avea pur diritto all'amore del figlio suo, e che sei interi mesi non ha avuto una parola da lui [...]. Oh, credimi, Narcisa... è colla più viva commozione, colla più profonda riconoscenza anche, che io rammento questi sei mesi d'amore... Ma perché quest'amore istesso duri con tutti i suoi incanti bisogna che esso sia assaporato lentamente: in fondo all'ebbrezza che stordisce si trova presto la disillusione che uccide l'amore... ed io voglio amarti sempre, mia Narcisa! » (pp. 131-132).

Pietro vede il presente nei termini del passato. Narcisa è già la sua « più dolce memoria ». Tutto ciò che prima egli aveva abbandonato — la posizione, l'avvenire, gli impegni, soprattutto la madre — diventa, o sembra diventare, l'aspirazione che ora lo attira. Il commento brusiano (« in fondo all'ebbrezza che stordisce si trova presto la disillusione che uccide l'amore ») esprime un giudizio degno della logica ordinaria di Raimondo. Si direbbe che Pietro interpreti questo momento dell'esperienza con Narcisa in termini di una logica udita, ma mal assimilata, nell'ambiente protettivo²¹. Ma accanto alla suddetta nozione della labilità dell'amore c'è anche il tentativo opposto: « io voglio amarti sempre, mia Narcisa! ». La tensione del romanzo si configura qui come confusione mentale del singolo personaggio, allarmato perché l'aspirazione erotica si è sgretolata. Il Verga non giunge ancora a quel tipo di *confusione speciale* che costituirà la componente cruciale del romanzo-organismo²². Ma il modo opaco con cui Pietro si affaccia al pro-

²¹ In un'opera meno immatura questo tipo di commento verrà espresso senza fronzoli, generalmente da un personaggio minore; o, più tardi, per mezzo dell'*erlebte Rede*. E allora il realismo verghiano si dispiegherà su larga scala, e l'opinione dissonante sarà accolta, non dissipata, in quel vario commentare di tutti i personaggi. Qui invece il Verga rimane al di qua di un risultato « corale »: Narcisa narra, l'Angiolini legge, ma il sopraccitato pensiero di Pietro rimane piuttosto racchiuso entro la mente di lui.

²² Leggendo il Verga giovane conviene tener presente ciò che sarà fra una quindicina d'anni la sua poetica matura. Per ammirarne l'evoluzione si pensi prima alle numerose messe in scena della *Peccatrice*, poi alla minimizzazione della *mise* nel primo capitolo dei *Malavoglia*: un breve riferimento ai « sassi » della vecchia strada di Trezza, una succinta descrizione della famiglia « disposta come le dita della mano » (*I Malavoglia*, ed. cit., p. 13); e poi quei primi capitoli, modernissimi, pieni zeppi di personaggi di ogni tipo, le cui parole sono difficili a correlare anche ad una seconda lettura. Ciò fu spiegato dal Verga quando disse che l'elemento cruciale del romanzo-organismo è un tipo speciale di « confusione ». Basta leggere attentamente due lettere a Luigi Capuana: « Mi spiego. Che cos'è non il tuo nome, né il mio, ma quel del Manzoni, o di Zola, in faccia ai *Promessi Sposi* e all'*Assommoir*? L'opera d'arte non

prio futuro fa scorgere già un tipo di *confusione costruttiva*, non ancora perfezionata, che tuttavia è operante nel romanzo. Ecco gli esempi pertinenti. Pietro diventa sempre più sensibile al richiamo dal « covo », finché un giorno, quasi involontariamente, si mette a scrivere. Domanda la persona narrante (Narcisa):

val più dell'autore? se è riuscita ben inteso. Parmi che si deve arrivare a sopprimere il nome dell'artista dal piedistallo della sua opera, quando questa vive da sé; sai la mia vecchia fissazione di una ideale opera d'arte tanto perfetta da avere in sé stessa tutto il suo organismo. Ma te so che sei inclinato a considerarla nei suoi rapporti colla mente dove nacque, come una produzione naturale, a studiare piuttosto l'autore nelle sue opere e mi darai torto » (*Carteggio...*, n. 106, 19 febbraio 1881, pp. 105-106); « Avevo un bel dirmi che quella semplicità di linee, quell'uniformità di toni, quella certa fusione dell'insieme che doveva servirmi a dare nel risultato l'effetto più vigoroso che potessi, quella tal cura di smussare gli angoli, di dissimulare quasi il dramma sotto gli avvenimenti più umani, erano tutte cose che avevo volute e cercate apposta e non erano certo fatte per destare l'interesse ad ogni pagina del racconto, ma l'interesse doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà » (*Carteggio...*, n. 108, 25 febbraio 1881, pp. 108-110). La prima lettera fu scritta dopo le ultime correzioni dei *Malavoglia*; la seconda, appena il romanzo fu pubblicato. I due brani si integrano ed esprimono la nozione verghiana del romanzo perfetto: un organismo autosufficiente, che si spiega tutto da sé in quanto si nutre soltanto degli elementi che lo costituiscono; un « insieme », tutto fuso, meditato e strutturato; i cui singoli dettagli valgono in quanto sostengono e mandano avanti quell'insieme, in modo che si ha un romanzo-organismo-chiarificatore (sin qui potremmo essere, almeno ipoteticamente, alla descrizione di qualsiasi opera giovanile verghiana). Ma il romanzo ideale è quello in cui l'autore introduce, necessariamente, « la confusione [...] alle prime pagine »; e la elimina a poco a poco, la fa « scomparire [...] col progredire nella lettura », man mano che i personaggi diventano sempre più familiari. In questo modo la messinscena, una componente destinata ad essere ripensata parecchie volte lungo il cammino giovanile, diventerà finalmente superflua.

« Tu scrivi? » gli diss'io [...].

Come colto in fallo egli abbassò gli occhi sulle carte che gli stavano ammonticchiate dinanzi alla rinfusa, e rispose con un cenno del capo [...].

« Scrivi a tua madre, Pietro?... Le hai detto che fra quindici giorni sarai da lei?... ».

Questa volta egli non rispose (pp. 136-137).

Il gesto di Pietro provoca dolore in Narcisa:

un uomo di ferro avrebbe avuto pietà di quest'agonia straziante, che mi affascinava però colla forza stessa del dolore, che mi strascinava a misurare tutta l'estensione della mia disgrazia... Pietro!... *egli!*... (p. 137).

Razionalmente parlando, il conflitto fra i due mondi si è fatto esplicito — o la madre o la contessa —, ma l'autore conserva l'atteggiamento ambivalente, sforzando il duplice sentire sino al barocchismo. In un certo senso si può dire che i protagonisti si scambiano le parti poiché il terrore di Narcisa, come sempre quello di Pietro, viene sorretto anche dal fascino dell'emozione (« quest'agonia straziante, che mi affascinava però »). È a questo punto che Brusio riconosce l'inevitabilità del proprio ritorno, anche se non sa resistere alla tentazione di dichiararsi conscio dei suoi « sacri » doveri (farà « quanto è possibile all'uomo » per rendere felice Narcisa; sacrificherà « al dovere » ciò che avrebbe « sacrificato all'amore », p. 145) prima di delinarsi come la vittima svitalizzata:

« Quello che io piango, Narcisa, è l'amore che ho provato e che non posso più trovare... che cerco assetato per inebbriarmene, poiché la sete che ne ho è ardente, divoratrice, e che mi fugge sempre dinanzi come un fuoco fatuo [...]. Oh! io ho paura di ciò, Narcisa!... poiché la speranza di riamarti un giorno come ti ho amato m'impedisce che mi bruci le cervella, non avendo più nulla a godere sulla terra » (p. 146).

Vivendo prima nel « covo » materno egli non si nutriva d'altro che della passione per la contessa: « viveva per lei, con lei, in lei » (p. 92). Ora dice che si è abbeverato « sino all'ebbreità », e che deve allontanarsi. Conclude che fu una stoltezza bere troppo da « questa coppa fatata »; non mancando però di invocare « un altro sorso » (p. 146). Il fatto che ne chiede simultaneamente un ultimo sorso rivela il carattere permanente della sua ambivalenza. L'atteggiamento duplice riconferma la necessità del ritorno di Pietro ma condiziona anche il suo futuro sconforto. Lo spendere « allegramente » del siracusano è sigillato in questo modo, per sempre.

I due mondi si compenetrano quindi dall'inizio alla fine. La conclusione di Pieter De Meijer, che pure notando con finezza alcuni aspetti dell'atteggiamento ambivalente, pensa infine che il Verga « condanna la vita tranquilla nel paese natale, ' dimenticando ' perfino di accennare alla felice convivenza familiare »²³, non è per ciò convincente; né tale è il giudizio del Musumarra: « La conclusione è quella che doveva essere: la terra, la roba, con il loro potente richiamo, attraggono il figliuol prodigo. Non possiamo prestare ascolto all'autore quando, alla fine, afferma che Pietro, dopo la sua meravigliosa avventura, s'è isterilito in una vita senza ideali: egli è invece tornato alle origini della sua esistenza, si è liberato di una vita fittizia e ha ritrovato la sua vita normale, comune »²⁴.

Se il Verga condanna, non il viver tranquillo in provincia, come sembra dire il critico olandese, bensì Brusio stesso ad una vita improduttiva in quell'ambiente, è pur vero che alcuni luoghi della *Peccatrice* rivelano l'aspetto fecondo di una vita raccolta e familiare. D'altra parte, se il

²³ P. DE MEIJER, *Costanti...*, p. 159.

²⁴ C. MUSUMARRA, *Verga minore...*, p. 52.

Verga condanna non l'esperienza avventurosa in generale, com'è implicito nel giudizio sopra citato, bensì l'esperimento pericoloso di Brusio in tali circostanze, è pur vero che la *Peccatrice* riflette il fascino di una vita vagabonda.

Il ritorno in chiave di figliuol prodigo è eccessivo. Non si tratta di un Verga che acquista, ad un certo punto, il proposito di ironizzare la vita normale, né di un Verga che vuole idealizzarla. La verità è che i poli opposti della narrazione sono sempre intimamente coinvolti, messi a fuoco insieme; come si vedrà, soprattutto, sul piano delle immagini.

9. *Le sigle dell'immaginario provinciale*²⁵.

Il dramma materno, piccolo ma esplicito e collegato a quello dei protagonisti, è in verità il surrogato metaforico senza il quale il romanzo non può procedere. Per comprenderlo bisogna analizzare alcune scene già familiari, mettendo in luce certi aspetti stilistici che finora abbiamo evitato consapevolmente.

Il Verga, proprio da giovane autore, si compiace di alternare la prospettiva; di modo che si hanno nei primi due capitoli alcuni paragrafi dedicati all'attività ordinaria e, subito, altri paragrafi per l'attività più avventurosa. La prima materia viene spesso trattata con espressioni comuni; e l'altra, per animarsi, ritorna alle stesse, assimilandole però e variandole quasi all'infinito. Anche quando l'espressione di base viene radicalmente trasformata in contesti elaboratissimi, essa continua a conservare almeno qualche parte del suo significato originario. Il tessuto narrativo vuol essere così tutta una trama dialettica.

²⁵ Si veda a p. 39 lo schema della materia metaforica discussa in questa sezione.

La scena è il « *Laberinto* che doveva trasformarsi in Villa Pubblica » (p. 43), un luogo non solo vero, siciliano, ma pronto a subire la sua trasformazione definitiva. Raimondo e Pietro passeggiano « tenendosi a braccetto [...] con quella oziosità noncurante che forma il carattere degli studenti » (p. 43). Passeggia pure Narcisa, « appoggiandosi con il molle e voluttuoso abbandono che posseggono solo le innamorate o le spose nella *luna di miele*, al braccio di un uomo » (p. 43). L'azione è parallela in quanto ambedue le coppie vanno a spasso, la prima a braccetto ma da studenti, la seconda da tipici sposi novelli. Si noti la tendenza alla generalizzazione con il contrasto sociale implicito. Si noti anche il modo statuario di Narcisa, espresso col gerundio riflessivo « appoggiandosi ». Segue la descrizione di un gesto tattile: « lo strascico della lunghissima veste » della contessa « sfiorò i calzoncini » dello studente, « il quale non sembrò accorgersene » (p. 43). Questa sensazione produce subito una duplice risonanza in Pietro: 1) ostentando la noncuranza, non può fare a meno di fissare la veste « che ancora strisciava lontana sulla sabbia del viale »; 2) avendo indovinato l'origine settentrionale di Narcisa, egli giudica colui che l'accompagna un « imbecille », anzi un « povero allocco » (p. 44). Il contatto con la donna si traduce nell'apparente ostilità del maschio, una reazione psicologica che l'autore non si sofferma a spiegare come tale ma che rappresenta dialetticamente, subitaneamente. Fa una breve comparsa adesso Maddalena, la ragazza perbene (che certamente la signora Brusio accetterebbe, ma anche ciò rimane sottinteso), e Pietro la disprezza perché si è scatenato di aspettarla « sotto il verone » e di far parlare i vicini « che si mettono ad origliare dietro le imposte » (pp. 46-47). Si stabilisce così, nel personaggio minore e in chiave negativa, ciò che sarà effettivamente lo scenario

amoroso: un verone, spesso con qualcuno che origlia dietro le imposte. Ripassa fra qualche giorno Narcisa, e Pietro ne nota la voce — « hai udito che bella voce! » (p. 50) — e, di nuovo, il modo statuario per cui ella si distingue dalle donne locali che non « sappiano appoggiarsi con tanta grazia al braccio di quel briccone in guanti paglia » (p. 50). Il primo capitolo si chiude su una nota più seria quando, ad un tratto, l'ostilità del protagonista si trasforma in domanda: « Che ne dici della mia tirata, Pilade? » (p. 52). Angiolini risponde che sarebbe meglio pensare agli studi, però aggiunge: « Ma se tu fossi *destinato* ad amare quella donna? » (p. 53). Pietro continua ad ostentare noncuranza, poi, « disse tristamente, come se quell'idea gli facesse [...] paura: ' Chi lo sa!? ' » (p. 53). Lo scrittore evita di insistere ancora nell'analisi, perché vuole che le percezioni del protagonista siano soltanto parziali.

Il secondo capitolo comincia nel « covo ». Ecco la prima metà della breve messinscena della madre:

La signora Brusio, ch'era entrata con Raimondo nello stanzino di suo figlio, e si era appoggiata, con quell'atteggiamento ineffabile d'amore delle madri, alla spalliera della sua seggiola, unì le sue istanze a quelle di Raimondo per indurre suo figlio a prendere un po' d'aria (p. 53).

Come nella scena iniziale del passeggio, un'altra generalizzazione: l'atteggiamento « ineffabile » della signora è comune alle « madri » allo stesso modo che il contegno di Narcisa voleva essere comune a tutte le « spose ». Inoltre, il modo statuario della madre rievoca, ma in chiave modesta, un tipico gesto della contessa: il sapersi appoggiare. Segue ora l'altra metà della *mise en scène* della signora Brusio:

Pietro amava sua madre d'immenso affetto. Pel suo carattere impetuoso ed insofferente quella dolce voce di donna, quella mano pallida e affilata che carezzava i suoi capelli, erano irresistibili (p. 53).

La mano « pallida e affilata », segnata prima nella figura materna, tornerà molte volte, elaborata, coinvolta nella vita espressiva di varie altre sigle. Infatti, *quella* mano, con la stessa aggettivazione, costituirà la principale attrattiva di Narcisa. Oltre al modo dunque di appoggiarsi — « volutuosamente » e « grazioso » nella contessa, « ineffabile » nella madre — il narratore ha notato fin qui la qualità della voce delle due figure, « bella » nella prima, « dolce » nella seconda. Anche Raimondo aveva « la voce dolce », come pure Maddalena partecipava, limitatamente, alla vita del « verone » e dell'« origliare ». Vari personaggi condividono, ma in misura diversa, qualche parte della vitalità metaforica del romanzo. Queste coincidenze lessicali possono sembrare casuali, ma lo studio del testo dimostra che è vero l'opposto.

La madre si preoccupa della salute del figlio:

« Fatele divertire, signor Angiolini »; disse al giovane medico la signora Brusio « ha tanto bisogno di distrazione il mio povero Pietro! È tanto tempo che non fa altro che studiare!... e mi sembra che sia divenuto più pallido... Mi atterrisce l'idea che abbia ad ammalare! » (p. 54).

Senza saperlo, essa anticipa ciò che succederà fra poco ma ad altro livello. I due giovani escono e s'imbattono in Narcisa, la quale « si appoggiava », questa volta, « al braccio di un uomo [...] assai bruno » (p. 55). Con loro c'è un altro signore, « quasi biondo, freddo » (p. 55). La ripetizione è chiara: l'appoggiarsi di Narcisa comincia a diventare un suo *motif*; dal quale *motif* lo studente subito la riconosce,

allo stesso tempo che le guance « pallide e brune » di lui « si facevano ancor più pallide » (p. 55). La viva presenza della Piemontese, accompagnata dal bruno e dal biondo elegantissimi, accentua il pallore del giovane, pallore che era stata poco prima notata con preoccupazione dalla madre. La percezione di allora viene estesa sin qui. È questa una parte della « tinta uniforme » del romanzo (sottolineata nell'introduzione, p. 41); una tinta che, modulandosi, ritiene appunto il carattere dell'uniformità.

In questo momento il protagonista fremito: « trascinava quasi il suo compagno per giungere a quest'attimo in cui quella silfide dovea passargli dinanzi, in cui quella veste dovea sfiorarlo » (p. 55). Si riconosce il motivo tattile della veste che, col verbo di prima, lo « sfiora », intensificandosi. Narcisa rivolge « a metà » il suo viso verso il pallido studente, gettandogli « un lampo », e di cui Pietro è « ebbro... felice di una sensazione nuova » (*ibidem*). L'originale percezione materna si è trasferita nella contessa, e come tale il « pallore » comincia ad essere una sigla in Pietro. Nello stesso istante si legge che egli « avea quasi paura » (*ibidem*), per cui lo scolorimento del viso si qualifica, profilandosi come ambivalenza emotiva. La paura (il Verga nota attentamente che Brusio non la « sapea definire »), mista qui alla felicità inebbricante, si comprende pienamente soltanto in termini di quel « terrore dell'avvenire » (p. 74) che Pietro prova quando ascolta, nascosto dietro il « paravento », il pianto della madre. Il terrore che egli allora « soltanto intravedeva » si verifica qui, eroticamente.

Narcisa si sperde ora nella folla, e ritorna un aspetto fisico che interessa il narratore: Pietro cerca nei viali animati il « riflesso azzurrognolo dei [suoi] ricci » ma anche il « movimento della sua piccola testa che sembrava inchinarsi come un giunco sul collo sottile » (p. 56). Il perso-

naggio femminile ha acquistato una fisionomia ben definita grazie al mescolamento intelligente di alcune sue sigle: quest'ultima tutta sua, quella tattile, e l'appoggiarsi che ella condivide con la figura materna. Il pallore di Pietro è relativo a tutte queste sigle. L'unità a cui mira lo scrittore deriva dalla corrispondenza precisa fra gesti, segni e colori che, al loro apparire, rivelano soltanto una parte del loro significato. Il Verga evita l'analisi descrittiva, ma, approfondendo ogni dettaglio in direzione metaforica, lascia che le cose si spieghino da sé.

Il narratore interroga lo studente: « Che voleva egli? Che cercava da quella donna? ». La risposta consiste in un commento perplesso: « Nemmeno egli lo sapeva » (p. 56). Infatti, Pietro « avrebbe arrossito di confessarsi la premura che prendeva per colei che dovea essere sempre un'estranea per lui » (p. 56). Questo pensiero è quasi un *erlebte Rede* nel senso che potrebbe indicare una possibile opinione della madre, o di Raimondo, un'opinione però che l'autore non ha colto in tal maniera. È vero che, anche nei momenti più intimi, Narcisa rimane una estranea per Pietro. È vero che lo studente è capace di sciorinare una logica più piana, riconoscendo nella Piemontese un pericolo — « non possederò mai abbastanza per pagare i suoi fiori per un anno » (p. 58) —, ma egli non è capace di adattare le proprie azioni a tale logica. Se l'autore avesse saputo rappresentare questi momenti di titubanza in termini di veri *erlebte Reden*, avrebbe fatto di *Una peccatrice* un libro assai diverso. Il Verga invece ha racchiuso i tentennamenti del personaggio entro i limiti di un parlar chiuso, che a volte procede a sbalzi.

Pietro rientra in casa e la madre discerne non più che il segno esteriore del suo turbamento: « La signora Brusio, coll'occhio della madre, osservò che il suo Pietro, quella

sera, era più pallido e distratto del solito » (p. 57). Appena la signora percepisce il pallore, senza distinguerne però la radice, il narratore cambia scenario e si concentra sui veroni, dove Pietro può sorvegliare la *Piemontese*, « coricata su di una poltroncina » come una « sultana » (p. 59):

Qualche volta, con un movimento tutto infantile, quella manina bianca ed affilata si appoggiava alla ringhiera, e sopra vi appoggiava la fronte; quasi quel bellissimo collo fosse troppo debole per sostenere quella piccola testa (p. 60).

Ecco insieme tre sigle del personaggio: la manina, l'appoggiarsi, e la testa, viste sullo sfondo dei veroni. « Quella manina » è quasi la replica della « mano » materna; mentre l'appoggiarla sulla ringhiera rappresenta una variante esotica.

Alla fine del terzo capitolo Brusio è fermo sotto i veroni, furibondo perché la Prato passa le ore col marito:

di quando in quando, allorché il conte rimaneva come stordito nel fascino di quelle seduzioni mirabili di voluttà, ella gli prendeva le mani colle sue manine affilate e bianchissime, e se ne lisciava la fronte, e le nascondeva fra il setoso volume dei suoi capelli [...] con quel suo abbandono ch'era irresistibile (p. 71).

L'autore, anziché spiegare la gelosia dello studente, la aggrava col rivestire le « seduzioni mirabili » di Narcisa in termini ricavati dall'esperienza nel « covo ». L'aspetto irresistibile della madre, « quella manina pallida e affilata che carezzava i capelli » del figlio (p. 53), serve adesso come base linguistica per descrivere anche la seduttrice: « colle sue manine affilate e bianchissime [...] fra il setoso volume dei suoi capelli [...] era irresistibile » — un'illazione iperbolica del piccolo gesto materno. La gelosia di Pietro non richiede ulteriori spiegazioni: essa è metaforizzata nelle sigle ricorrenti.

Il romanzo continua su questo binario. Apprendiamo al quinto capitolo che *Gilberto* fu scritto in due mesi: Pietro « lavorava con entusiasmo [...] ». Due mesi dopo aveva finito un dramma » (p. 92). Ma nel sesto capitolo (dedicato alla festa per il suo successo letterario) egli dice una bugia, facendo credere alla vecchia contessa R*** che scrisse la commedia in solo « otto giorni » (p. 95). Non si tratta di una svista editoriale ma piuttosto di un tocco autobiografico calcolato. Tant'è che le lodi salottiere del *Gilberto* — « in un momento di passione si possono oprar miracoli che parrebbero impossibili a tentarsi un minuto dopo » — vengono subito ridimensionate attraverso il commento acuto di R***: « Pel bene del suo avvenire voglio augurarmi che tale non sia il suo *Gilberto* » (p. 95). Questa vecchia matriarca, come le altre figure minori, è dissegnata di scorcio (osserva bene le cose, appunto « attraverso gli occhiali », p. 94); ed anche lei si contrappone, ma con garbo, all'impetuosità del protagonista. Nel suddetto contesto ricompaiono ora le sigle. Prima il pallore, unico segno in tutta la scena che permette a Narcisa di riconoscere Pietro. Egli è « pallido come un cadavere »; « una leggera convulsione faceva tremare sul suo labbro superiore i baffi castagni »; la sua fronte è « alquanto calva » (più ancora che nella messinscena in cui i suoi capelli erano soltanto « radi »: il Verga non fu mai calvo, ma se ne preoccupa in questo romanzo, segno che il comportamento di Brusio è cosa da evitarsi), e quando la calvizie del drammaturgo si fa « pallida di una spaventosa pallidezza », allora soltanto Narcisa lo riconobbe: « Ella fissò un lungo sguardo su quello che si fissava su di lei » (p. 96). Ecco il rito del riconoscimento, un ballo sensuale in cui ritornano, elaboratissime, le sigle della donna (i corsivi sono nostri):

Ella si avanzò lentamente, mollemente, come immedesi-

mandosi al corpo dell'uomo a cui si accompagnava, con un inimitabile movimento del suo *collo da cigno*, quasi le perle e i fiori che s'intrecciavano ai suoi *capelli*, e il volume di questi, fossero *troppo pesanti per quella piccola testa*; presentando nello sguardo sorridente e scintillante tutto quel torrente d'impetuose voluttà che il valtzer, questo ballo degli innamorati, doveva darle; come *appoggiando* tutti i delicati tesori del suo corpo al braccio del suo cavaliere, per trarne quella foga d'esaltazione che la musica, l'eccitamento, il contatto del corpo dell'uomo elegante doveano darle (p. 96).

Oltre alla piccolezza della testa e l'appoggiarsi eccitato, si noti il modo di ballare, da innamorata²⁶. Ella balla con un altro, ma la danza ritualistica è per Pietro. È la metafora del suo riconoscimento poiché ogni dettaglio della descrizione riflette i modi vissuti anteriormente in chiave di aspirazione. Questa scena rappresenta il momento culminante dell'avventura, in cui le sigle si fanno sentire melodrammaticamente.

Nel settimo capitolo la donna si arrende (come succede nel Verga minore e maggiore), facendo fermare il calesse dinanzi al portone della « graziosa casa » (p. 110). Questa è la « casa dei sogni » che lascia indistinte le forme delle cose:

Quella specie di stufa, dove vegetavano le più belle piante esotiche, circoscriveva come in un'atmosfera separata dalla città clamorosa, il salotto ed il gabinetto da studio che vi era contiguo. I rumori esterni sembravano estinguersi sulla sabbia finissima del viale (pp. 110-111).

L'appartamento ha l'aria di un covo, circoscritto e riscaldato, vicino alla città di Napoli, ma separato dal suo clamore. Brusio appare leggermente ferito dopo il duello col marito, come un attore del cinema romantico: « la tenda

²⁶ L'accompagnamento musicale, veniamo informati nella stessa pagina, è *Il Bacio* di Luigi Arditi, un valtzer in voga a quell'epoca.

si aperse, e comparve un uomo, vestito del rigoroso abito nero » (p. 111). Egli è « ancora pallido, ma di quel pallore che ci fa brillare gli occhi » (p. 111). Questo è il pallore melodrammatico che la narrazione doveva raggiungere. Il corpo della fata attende, « voluttuosamente disteso sulla poltroncina » (p. 111), che è una rievocazione della sultana sdraiata di prima. « Pietro si avanzò lentamente » (p. 112), echeggiando la danza ritualistica in cui Narcisa pure « si avanzò lentamente ». La fata gli si presenta umile e molle, stendendogli la destra: « egli esitò a prendere quella mano, che [...] gli si metteva nuda fra le sue » (p. 112). Il tono è molto spinto, e la ricorrenza lessicale esplicita:

Pietro seguitava ad ammirare, come si fa di un oggetto prezioso, quella manina bianca ed affilata che si teneva fra le sue senza osare di stringerla, come se temesse di farne appassire la delicata bellezza (p. 112).

La sigla è involupata in un'aura fiabesca che subito si intensifica quando Narcisa tenta di ritirare la mano: « 'Oh! la lasci...' mormorò egli come un fanciullo che parli in un sogno delizioso. 'È così bella!...' » (p. 113). E la contessa,

gli porse l'altra, lasciandole in quelle di lui [...]. Pietro volle baciare quelle mani da fata; ma gli parve un peccato, come gli era sembrato lo stringerle, di sfiorare colle sue labbra quella pelle rasata (p. 113).

La mano è elaborata a tal punto da assumere dei significati peccaminosi, ingenuamente edipici²⁷. È significativo che la sigla riappaia persino nell'epistola di Pietro:

²⁷ Una lettura psicoanalitica, pur essendo possibile, supera i limiti della presente analisi. Avendo però notato il fervore con cui i segni della mano materna vengono rielaborati in Narcisa, vogliamo semplicemente accennare al sapore edipico di tali brani; un sapore dovuto non ad una disposizione « freudiana » da parte del Verga — scrittore, certo, del proprio tempo, che crea la *Peccatrice* circa quarant'anni prima delle maggiori scoperte di Freud —, ma al carattere allusivo della tecnica giovanile.

Io non arriverò mai a farti immaginare qual fremito di piacere si provi quando quella mano da fata, colle sue unghie rosee, colle sue dita affilate, colla sua pelle rasata e candida si posa sulla fronte; e quando quegli occhi fanno passare nei miei baleni di quest'amore che al primo urto scintillano come il cozzo di due spade, e che inebbriano come un veleno (p. 119).

L'atteggiamento del personaggio è ossessionato, arido in verità sotto l'involucro passionale, e come tale prelude alla soluzione più coscientemente scettica della novella X (1874: un vero ripensamento di tanti aspetti della *Peccatrice*, incluse le sigle)²⁸:

Quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano, e si rivela [...] nella sete di scienza come nella curiosità del bambino, è uno dei principali caratteri dell'amore, direi la principale attrattiva: triste attrattiva, gravida di noie o di lagrime — e di cui la triste scienza inaridisce il cuore anzi tempo [...]. La ragione della sua caducità [dell'amore] starebbe nella sua essenza più intima? e il terribile dissolvente che c'è nella sazietà, o nel matrimonio, difenderebbe dall'insensato soddisfacimento d'una pericolosa curiosità? La colpa più grave del fanciullo-uomo sarebbe la pazza avidità del desiderio che gli fa frugare colle carezze e coi baci il congegno nascosto del giocattolo-donna, il quale ieri ancora, gli faceva tremare il cuore in petto come una foglia?²⁹.

Alla luce di questi pensieri più maturi, Brusio sembra un « fanciullo-uomo » in quanto ci dà il quadro acritico di una Narcisa « donna-giocattolo », ritirata, che vive soltanto per appoggiare la testa sulla sua spalla. Però — e c'è sempre un « però » nella *Peccatrice* — il conquistatore si ricontempla adesso, per « delle ore intiere », come « l'og-

²⁸ G. VERGA, X, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1967, vol. I, pp. 49-56. Le sigle che questa novella ha in comune con la *Peccatrice* sono: quella tattile del lembo della veste, il sapersi appoggiare, la mano femminile, i ricciolini.

²⁹ X, ed. cit., pp. 49-50.

getto insignificante » che ricorda esser stato quando amava la contessa « di quel terribile amore senza speranza » (p. 120).

Gli esempi citati in queste pagine dimostrano che lo scrittore, mentre è disposto a racchiudere un dato personaggio in sigle che si conformino unicamente a tale personaggio, è pure portato al mescolamento di tre di queste sigle — l'appoggiarsi, la mano, il pallore — per descrivere sia il dramma dei protagonisti sia anche quello della madre. La nostra analisi dimostra che tutt'e tre le sigle nascono nel personaggio materno per essere trasferite e poi variate in ambedue i protagonisti, in tutti gli ambienti. È impossibile ricostruire l'atteggiamento ambivalente dello scrittore senza rendersi conto dell'origine di tali immagini. La critica ha trascurato di esaminare questo aspetto della fantasia verghiana giovanile, una fantasia che è infatuata della funzione molteplice delle immagini ricorrenti.

Sul piano della semplice azione — sembra strano a dirlo ma non è men vero — quelle di Narcisa sono una replica di certe azioni della madre. Quando la signora Brusio, « quasi delirante » (p. 69), invia l'Angiolini a trovare il figlio (cfr. più sopra a p. 53), e Pietro, sotto quei veroni, si mette a gridare « con la voce stridente [...] del delirante o del pazzo » (p. 71), Angiolini gli fa notare che la madre lo cerca dappertutto « come una pazza » (p. 72). Il protagonista condivide, testualmente, la condizione « delirante », « pazza » della madre; e allora si odono i « singhiozzi di lui che prorompevano soffocati come singulti » (p. 72). È notevole il rigore con cui il Verga segue queste scelte, indubbiamente tardo-romantiche, e sino in fondo: la madre è « delirante » perché le mancava il figlio; il figlio è « delirante » perché Narcisa accarezzava il proprio marito; e Narcisa finirà non solo « pazza » (p. 134), ma

letteralmente « delirante » (p. 138) perché Pietro tornerà presso la madre. Un groviglio lessicale calcolato a farci sentire le azioni in termini di un circolo vizioso. Non si tratta di un semplice conflitto tra personaggi, per esempio alla Dumas³⁰; né di uno scontro fra ideologie diverse come in Zola³¹; ma proprio di un antagonismo fra due modi di vita che si contrastano nel turbinio lessicale senza mai rendere esplicita l'opposizione socio-geografica che li separa. L'analisi c'è, ma appare sempre nella forma di un raddoppiamento; due volte si esorta il protagonista ad essere uomo: Raimondo, implorandolo di tornare all'ambito ristretto: « bisogna essere uomini! » (p. 72); e Narcisa, vedendolo tornare: « Sii uomo!... dillo, dillo che non mi ami più!... » (p. 134). Tra il supplizio della donna e l'aforisma del medico c'è un rapporto calcolato. Similmente si può dire della seguente analogia: da una parte, la signora Brusio rimane atterrita perché il figlio, avendole chiesto « la doppia chiave della porta », ha potuto « in un'ora » (p. 73) tradire il culto materno; dall'altra, Narcisa, terrorizzata perché la passione di lui « cominciava a dar luogo ai calmi pensieri dell'avvenire » (p. 123), ammette che Pietro, volendo, potrebbe risuscitarla « almeno per un'ora » (p. 138). La simmetria di questi esili notazioni non può essere ignorata.

La correlazione invece degli esempi che seguono è

³⁰ Alexandre Dumas *père* è lo scrittore preferito del Verga adolescente la cui influenza (l'amore dell'avventura in e per se stessa, le forze del « bene » contro quelle del « male », la tendenza dichiarativa, le approssimazioni storiche) è reperibile nei *Carbonari della montagna*, sino a un certo punto in *Sulle lagune*, ma non più in *Una peccatrice*.

³¹ Emile Zola ebbe senz'altro una forte influenza sul nostro, come si vedrà, allorché si affronteranno le letture « naturaliste » del Verga; ma l'atteggiamento polemico, combattivo, dello scrittore francese ci sembra estraneo alla personalità verghiana.

molto più categorica. Pietro osserva il comportamento della madre:

senza far rumore, e camminando leggero leggero andò ad origliare dietro la bussola della camera di sua madre, onde vedere se dormiva (pp. 73-74).

La madre si dimostra disposta ad assecondare i minimi bisogni del figlio:

La signora Brusio era ancora in piedi quando suo figlio aveva aperto l'uscio, ascoltando ansiosamente il più lieve rumore ch'egli facesse, e che potesse farle indovinare lo stato del cuore di lui; appena udì che si avvicinava capì, con l'istinto materno, che suo figlio [...] veniva a vedere se ella dormisse [...]. Ella si gettò sul letto, e finse di dormire.

Pietro ascoltò, dietro il paravento, il respiro alquanto accentuato di sua madre; credette che dormisse davvero, e non poté frenare le lagrime che gli scorrevano ardenti sulle guance: lagrime di pentimento, di rabbia contro se stesso, di terrore dell'avvenire (che allora soltanto intravedeva) per ciò che provava (p. 74).

È evidente che Brusio pensa soprattutto a Narcisa, perciò sente « terrore » e si mette a piangere: « E la madre udì quei singhiozzi, e soffocò i suoi fra i guanciali » (p. 74). La narrazione, quando passa all'altro scenario, ritiene la stessa emozione, trasferendola da un personaggio all'altro. Narcisa pure ascolta, agitandosi perché Pietro vuole che anche lei dorma, e soffoca quindi i propri singhiozzi:

Alcune notti egli è rientrato assai tardi... Ho udito che raccomandava di non far rumore per non isvegliarmi... come se avessi potuto dormire, io!... mentre soffocavo i singhiozzi nascosta dietro la portiera dell'uscio.

Oh, egli ha potuto pensarlo ch'io dormissi... prima che egli fosse ritornato!... (p. 130).

L'azione, trasferendosi in questo modo, diventa un commento amareggiato delle preoccupazioni materne. Si noti nei due brani l'ascoltare trepidante col desiderio di rimanere inosservati, e anche i singhiozzi muliebri « soffocati ». Nel brano seguente le corrispondenze si fanno più esatte. Narcisa si preoccupa del comportamento inusitato di Pietro, e quando intuisce che i sentimenti di lui sono già altrove, ella, come la madre, soffoca il pianto « fra i guanciali »:

Lo aspettai al verone sino a mezzanotte: non veniva ancora. Ebbi timore di lasciargli scorgere il mio affanno, se mi fossi lasciata trovare aspettandolo, mi ritirai nel mio appartamento. Presi un libro a caso, ma non potei leggerlo.

Verso le tre udii finalmente la carrozza che rientrava sotto il portone, e i passi di lui sulla scala. Ma egli non venne a cercarmi.

Divorata dall'impazienza, suonai per domandare di lui.

« Il signore è ritornato »; mi rispose la cameriera, « ma è rientrato quasi subito nelle sue stanze ».

Non era venuto almeno, come faceva ogni sera, a darmi il bacio della buona notte.

Ebbi un istante il pensiero d'andare da lui, ma lo soffocai, colle mie lagrime, fra i guanciali (p. 124).

Più importante della ripetizione lessicale è l'azione stessa: Narcisa avverte che il sentimento di Pietro s'è già trasferito altrove, e soffoca evidentemente, piangendo anch'essa fra i guanciali, il desiderio di lui. Il passo seguente, dedicato alla madre, potrebbe sostituirsi alla descrizione sopracitata della contessa, cambiando solo i nomi:

ogni sera quella madre, che numerava coi battiti del suo cuore i minuti che suo figlio tardava a venire, aspettava, sino alle due, e spesso sino alle tre, che il noto passo le annunziasse da lungi, nel silenzio della strada, ch'era *lui* che veniva; e piangeva (p. 75).

Nella situazione protettiva l'autore riesce più succinto.

L'azione però è uguale: si attendono « i passi di lui sulla scala », oppure, « il noto passo » di « *lui* », che rientrava alle tre. La ripetizione dei dettagli linguistici nei quattro brani sopra citati è così straordinariamente simmetrica, che, presi insieme, essi sono pressoché intercambiabili.

La rete linguistica s'infittisce adesso al massimo: « Dopo avere interrogato sospirando il letto » del figlio, la signora Brusio nota i « suoi lineamenti pallidi e sbattuti » (p. 75). Pietro passeggia tutta la notte, e l'indomani la madre trova le sue « lenzuola ancora rimboccate » (p. 75). Narcisa pure osserva Pietro al suo levarsi, notando sia le sue « lenzuola lacerate » (p. 136) che i « lineamenti duri e severi » (p. 134). Il parallelo si chiarisce quando Narcisa vede lo « spaventevole pallore » che « copriva i suoi lineamenti solcati profondamente » (p. 145). Ambedue le donne, notando separatamente i lineamenti o « sbattuti » o « solcati », partecipano effettivamente in ciò che era il segno dell'attività creatrice in Pietro. Tant'è vero che nel salotto napoletano spiccava « la fronte » del drammaturgo, « pallida », « solcata », nella quale Narcisa ravvisava appunto i lineamenti « sbattuti » dalle « fatiche del lavoro, dalle lotte ardenti dell'idea [...] colla forma » (p. 94). Questa, una variazione elaboratissima della percezione materna, è importante quanto quella del « pallore », a cui infatti è legata.

La carriera di Narcisa si chiude, com'era giusto, con una ripetizione straziante: Pietro passeggia tutta la notte sotto il verone, e la donna ammette che è finita per lei: « Passai una notte d'inferno, lacerando coi denti il merletto dei guanciali inzuppati di lagrime » (p. 135). La donna verghiana, in cui si preannunzia già la « tigre », non fa altro che reiterare, iperbolicamente, le azioni materne del « covo ».

Non deve dunque sfuggire il significato dell'unico vero *erlebte Rede* del romanzo. Quando, al centro del libro, Pietro si rintana col proposito di scrivere il dramma, cioè di sedurre Narcisa, egli, « rialzando la testa, quasi lieto », andò,

ad abbracciare la madre nel letto, come per darle la lieta notizia, mescolando le sue lacrime a quelle di gioia di lei, che ritrovava il figlio suo (pp. 91-92).

La donna non capisce la letizia del gesto, poiché crede di ritrovare nel figlio lo studente diligente che ella vuole riconoscere. Il carattere lieto della comunicazione esiste, ma in maniera ambivalente, soltanto nel cuore di Pietro dove essa fu vissuta. Ritornano subito i veroni, i quali ora parlano davvero. Finito *Gilberto*, con la stessa letizia pericolosa nel suo animo, Pietro « allora [...] cercò » la contessa: « La sua casa era deserta e le imposte dei veroni chiuse » (p. 92).

Capitolo II

L'ESPERIENZA FIORENTINA: LA STORIA DI UNA CAPINERA

1. *Il declino della presentazione.*

Come s'è visto, due sono le materie antinomiche che creano la tensione centrale della *Peccatrice*, e da esse si originano le sigle ricorrenti, che si compongono e si compenetrano sia al livello dell'azione sia al livello delle immagini. In tutto il romanzo possono individuarsi quelle scelte di un autore sempre più legato al gruppo originario di metafore: gli elementi fisiologici esterni e i gesti appariscenti che, a forza di ripresentarsi, si riempiono di significati umani sempre più intimi. Tale tecnica può scadere e farsi convulsa; ma finché funziona, riesce a condizionare la lettura del romanzo, permettendo al lettore di riconoscere il tumulto interiore del personaggio dai suoi segni esteriori, dalle sigle insomma che gli sono più proprie. Si pensi al pallore di Pietro, al modo in cui questo segno esce faticosamente dalla messinscena per essere percepito, prima dagli occhi inconsapevoli della madre, poi — lungo tutto il corso del romanzo, insistentemente, variamente — da Raimondo, dalla vecchia contessa R***, da Narcisa.

Questa tecnica, invece di essere giudicata per la resa strutturale, ha richiamato l'attenzione dei critici soprattutto per il carattere ossessivo. Si prenda ad esempio la nota critica della giornalista Ludomilla Assing, amica dello scrittore e corrispondente da Firenze della viennese « Neue Freie Presse ». In un articolo apparso nell'estate del 1869

(che il Verga conobbe pochi giorni prima di mettersi a stendere *Storia di una capinera*)¹, ella lodava appunto l'abilità verghiana di cattivarsi il lettore: « *La Peccatrice* [...] è uno di quei libri che nessuno lascia letto a metà, che interessa ed attira ». E aggiungeva: « neanche l'autore stesso si permette d'interrompere con una riflessione qualunque il corso del suo racconto ». La Assing avvertiva impressionisticamente la linea costruttiva, senza digressioni, che c'è nel romanzo; e ne rilevava lo straordinario interesse. Biasimava però il concentrarsi sulle « figure » dei personaggi, anzi su « le loro fattezze, fino alle loro *toilettes* », poiché, seguendo « minutamente » questo metodo l'autore renderebbe soltanto « l'una parte dei suoi eroi », quella superficiale, e trascurerebbe « totalmente » la parte sostanziale, « il loro carattere, il loro spirito ». Tali osservazioni inducono la giornalista a considerare il romanzo quindi una « fila di perle di baci, e sempre ancora di baci [...] che incanta nel primo momento », ma che in fondo fa venire « male al capo »². A parte il fatto che i baci della *Peccatrice* sono più suggeriti che espliciti (questo straleggiare è indicativo della maniera in cui anche altri lessero il romanzo), la Assing non vede che l'enfasi è sempre sullo stesso gruppo di « fattezze », e che queste aderiscono, bene o male, sempre alle presentazioni originali. Se il romanzo è irresistibile, come la stessa Assing dice, ciò non è a dispetto delle suddette fattezze ma proprio in virtù di esse; le quali, lette nel loro « assieme » (cfr. più sopra alle pp. 49-51), dimostrano il

¹ Vedi la lettera del 12 giugno 1869, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 24, p. 22.

² L'articolo di Ludomilla Assing è riportato dalla Perroni (fasc. 4, 10 agosto 1930) in una digressione al testo della lettera del 12 giugno 1869, dove veniamo informati che detto articolo fu pubblicato sul n. 1802 della « Neue Freie Presse » di Vienna (1869).

corso irreversibile della vicenda. A ripassare in sintesi lo svolgimento totale del romanzo, non solo è possibile valutarne la resa ma anche vedere il problema che ne nasce e che influisce, a sua volta, sulla composizione di *Storia di una capinera*.

Lo scrittore allarga il nucleo metaforico osservandolo in maniera sempre più retrospettiva e servendosi solo di esso in una varietà di luoghi attraverso prospettive mobilissime; sicché il marchio antinomico originale, l'allegria chiassosa-funesta, insieme alle iperboli delle messe in scena, perdurano in tutte le fasi della narrazione, anche nella sezione epistolare. Dagli stessi segni esterni del Pietro mediocre si sviluppano i suoi caratteri opposti; dai segni precisi dell'affascinante contessa si generano pure i contrassegni della donna abbandonata. Pietro comincia « nell'assieme figura energica e maschia » e tale egli rimane, sul piano del lessico, anche quando si atrofizza. La « calvizie » e il « pallore » dello studente rimangono pure nel drammaturgo attraverso tutti gli ambienti in cui vive quest'ultimo. La « testolina » della contessa, sempre sul collo « sottile », è tenuta presente anche nella donna ritirata, puntualmente poi nella suicida. La manina « bianca e affilata », il sapersi « appoggiare » di Narcisa, tornano sempre, in tutte le fasi di questo personaggio. Queste ultime due sigle, insieme all'aspettare « trepidante » sino alle « tre » del mattino, con quelle lagrime soffocate « fra i guanciali », tendono a raffigurare Narcisa come una replica iperbolica della figura materna poiché tutt'e quattro queste sigle, con le azioni corrispondenti, erano state vissute, in piccolo, anche dalla madre³. I lineamenti « sbattuti » di Pietro, segno di attività creatrice ed

³ Non ci sorprenderà che la « tigre » di *Tigre reale* ripeterà, lessicalmente, proprio quelle sigle ricorrenti nella dolce Erminia.

anche della sua frustrazione, vengono sfruttati per i diversi significati da ambedue le figure muliebri. Pure Maddalena condivide le sigle della Narcisa corteggiata: il « verone » con le « imposte », ma in chiave negativa. Anche la cugina di Raimondo partecipa, ironicamente, alla vita dei « veroni ». La volontà di suddividere la vitalità metaforica fra i vari personaggi è talmente insistita che il Verga, preparando la transizione dal « Laberinto » catanese al mondo più aperto, si lascia sfuggire un *erlebte Rede* alquanto sconcertante: la « lieta notizia », colma di ansie erotiche nei riguardi della contessa di Prato, è sussurrata proprio nell'orecchio materno in un momento di intimità domestica fra la signora Brusio e il figlio.

Visto in questa prospettiva, *Una peccatrice* ha l'aspetto di un componimento preordinato, teso a dare l'illusione di un percorso umano obbligato. La presente analisi dimostra che il Verga ha cercato di cogliere il movimento della vita nei termini di un nucleo metaforico, giovanilmente iperbolico ed anche a volte rigido, ma valido in quanto generato dalla graduale espansione di esperienze umane vissute e rivissute sempre con gli stessi attributi. Questa disciplina artistica rappresenta proprio l'opposto di un mediocre esperimento narrativo.

Ma la stessa tendenza crea pure un problema: il delirio dei sensi, preparato intorno alla vita del « covo » e nutrito dalle sigle che Narcisa condivide senza saperlo con la madre, viene infine a consolidarsi in un aggregato sentimentale che è eccessivo perché è suddiviso, quasi simmetricamente, tra madre, figlio e donna tentatrice. Il Verga era talmente legato al costruito metaforico e a tutto ciò che questo poteva offrirgli come *continuum* romanzesco che egli, anziché concentrarsi sul suddetto triangolo per i conflitti umani diretti, l'ha colto piuttosto nel suo moto,

nel suo diventare sempre più grande; sottovalutando così le complesse conseguenze psicologiche che pure ne potevano scaturire e che uno scrittore freudiano, ad esempio, avrebbe approfondito in chiave psicoanalitica, corrosivamente, sino a consumarle. L'opera stessa dunque reca le tracce indelebili della sua genesi: precisamente, tutte le premesse e *mises en scène* della prima parte come un dettagliato piano di lavoro di ciò che egli voleva svolgere negli ambienti più esotici. Forse a questo pensava il Verga, anni dopo, quando ripudiò il romanzo: « dissottterrare simili peccati e simili Peccatrici è un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore »⁴. Il giudizio significa, a nostro parere, che *Una peccatrice* è un'opera imperfetta perché contiene ancora troppe parti non limate dell'idea originaria che la mise in moto. Riferimenti come « simili peccati » e « Peccatrici » indicano la foga con cui il libro fu scritto (Nicola Niceforo ha detto che il Verga giovane « concepisce e compone rapidamente senza mai tornare sul già fatto »)⁵, e rivelano la matrice psicologica dello spunto poetico: il « peccato » consiste appunto nell'aver lasciato nell'opera il disegno entusiastico del suo atto di nascita. Pare di ricavare la conferma di ciò dalla corrispondenza tra il Verga maturo e i due editori del romanzo, Negro, il primo editore torinese, e Giannotta, quello catanese del 1893⁶. Il Giannotta, ottenuti dal Negro i diritti alla ristampa, ma senza capacitarsi del comportamento peccaminoso della protagonista, scrisse al Verga (11 giugno 1892) chiedendo « il permesso di sostituire al vecchio titolo uno dei seguenti: *La Contessa di Prato* o *Narcisa* ». Il Verga rispose subito (14 giugno): « So di certo che

⁴ Citato in N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1939, p. 77.

⁵ Citato in A. NAVARRIA, *Giovanni Verga...*, p. 32.

⁶ Tutta la corrispondenza in N. CAPPELLANI, *Vita...*, pp. 77-78.

non permetterò né a lui [al Negro] né ad altri di mutarne il titolo ». Dopo qualche settimana scrisse al Negro (27 luglio), dolendosi della ristampa e spiegandosi meglio: « avrei voluto dimenticare e far dimenticare quel mio peccato letterario ». Il peccato non era in Narcisa, né in nessun altro personaggio. Era semplicemente in lui, nella giovanile mancanza di ritegno, e rimase iscritto pure nel titolo.

Nei cinque anni che corrono tra la *Peccatrice* e la *Capinera* l'autore ebbe il tempo di riflettere. Si accorse del suo strafare e cercò di contenersi nel nuovo romanzo, affinando la strumentazione, limitando il contenuto metaforico, e soprattutto, eliminando la presenza di piani costruttivi.

2. I due romanzi a confronto e la metafora della Storia.

Storia di una capinera è una variazione dell'archetipo iperbolico della *Peccatrice*. Più concentrato ma ancora impacciato, il nuovo romanzo riconferma nel Verga la passione del costruire metaforico. Con lo sguardo tenace, rivolto ai pochi oggetti e gesti più espressivi della materia — ed assolutamente incapace di servirsi di cosa che non si confaccia con questi — il Verga ne estrae a poco a poco una costruzione tutta organizzata. Il libro si rivela, di nuovo, un tipo di ricostruzione: un modo di rimeditare il nucleo di esperienze umane in rapporto ad un loro aspetto metaforico finché diventi ritmo familiare. Da questo tentativo, e nonostante le forzature stilistiche che qualche volta ne risultano, emerge la vera « storia » del romanzo: la narrazione di eventi quotidiani che puntano oltre se stessi ad un'altra esperienza umana, già compiuta, dolorosa. *Storia di una capinera* è apparentemente sincronica, attuale, ma in verità è ancora più retrospettiva della *Peccatrice*. La sua organizzazione si serve magari delle dis-

sonanze che vi possono essere negli eventi quotidiani, ma si nutre davvero della rievocazione di abitudini severe, radicate nella memoria allucinata della protagonista. Per farsi « storia » i dettagli della vita attuale devono trasformarsi continuamente, e preservare soprattutto il sapore della condizione originaria che li precedette. Il progresso dello scrittore si può misurare dalla risolutezza con cui egli seppe immettere tale condizione nell'arco strutturale: non come iperbole ma sempre come dialettica, come qualcosa di più integrato e di più sentito, anche se poi verso la fine lo stesso antefatto diventa, ma per ragioni diverse da quelle della *Peccatrice*, troppo difficile a maneggiare.

La *Storia di una capinera* ha caratteristiche che la distinguono nettamente dalla *Peccatrice*: la *Storia* è tutta epistolare, mentre la *Peccatrice* soltanto in parte; vi si sperimenta, invece delle varie voci narrative, l'unico punto di vista della protagonista, che, sola, vive in delirio; lo scambio amoroso diretto è minimizzato, pressoché vietato; mancano i dettagli fisiologici, e non riusciamo a conoscere in nessun modo le fattezze fisiche dei personaggi; sono assenti i dettagli del repertorio stravagante quali gli appartamenti di lusso, i calessi, i duelli ecc.; la prediletta mesinscena — che riapparirà a partire da *Eva* per rimanere nella tavolozza verghiana almeno sino a *Nedda* — viene eliminata dalla *Storia*.

Da questo semplice elenco, è facile pensare ad un orientamento narrativo radicalmente nuovo. I critici, infatti, sono rimasti perplessi davanti al romanzo. Raffaello Ramat, che ha dedicato uno studio particolareggiato a tutte queste opere giovanili, considerò la *Storia* « il libro del Verga meno verghiano », anzi, « un libro contro natura »⁷. Il paragone con la *Peccatrice* è posto in questi

⁷ R. RAMAT, *Etica e poesia...*, pp. 63-64.

termini: « Perseguendo un ideale muliebre di leggiadria, sentimentalità, languore, egli sforza la virilità del suo temperamento a spogliarsi delle esagerazioni, delle tumidezze, delle spaccionate romantiche; ma per cadere da una goffaggine [...] in un'altra peggiore: da quella delle mani nei capelli a quella delle mani sul cuore, da quella degli occhi fuor dell'orbita a quella degli occhi lagrimosi rivolti al cielo »⁸. In definitiva la *Capinera* sembra al Ramat un libro sbagliato e vi trova in fondo « un Verga in sottana »⁹. Più recentemente Francesco Nicolosi si è mosso nella stessa direzione critica, ed anche a lui la *Storia* « è apparsa, e tuttavia appare, come la 'opera meno verghiana' tra tutte »¹⁰.

Per approfondire l'analisi è utile in primo luogo esaminare succintamente gli elementi che legano la *Storia* almeno al romanzo precedente. Alcuni di essi emergono a prima vista: la scrittura epistolare era apparsa già, non solo nella parte più spinosa della *Peccatrice*, ma anche nei tentativi meno maturi quali *I Carbonari* e *Sulle lagune*, sempre più estesamente verso la fine, sempre allo scopo di chiarire vicende amorose diventate troppo complicate, e come tale l'epistolarismo giovanile sta ad indicare una insorgente forma verghiana che si evolve verso la *Capinera* e che si esaurisce con questo romanzo; la tensione è posta, come sempre, tra due poli di attività opposti: l'uno affascinante, turbinoso, e l'altro ordinario e tendente questa volta al repressivo; l'entusiasmo « ridente » delle lettere iniziali della *Capinera* riprende la terminologia « allegra » della *Peccatrice*, dando luogo pure qui a certe subitanee

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ F. NICOLOSI, *Il realismo nelle opere giovanili di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, p. 23.

pause funeste che preannunziano già la catastrofe; lo stesso ostinato impeto vitale di Pietro è rivissuto ora, ma nella immaginazione di un piccolo personaggio femminile e in ambienti assai diversi; la « lieta novella » che emerge dal movimento totale della *Storia*, un vero *erlebte Rede*, ironico e piuttosto sostenuto, può essere interpretato come una variazione più logica della « lieta notizia » del romanzo precedente; la protagonista, anche più di Pietro, avverte ogni cosa del vasto mondo con attrazione e con paura.

Ora il discorso può farsi più aperto. Il contegno ambivalente della timida ma ardente Maria è radicato pure nella sua esperienza precedente, cioè del chiostro, vero « covo »; solo che tale esperienza, anziché essere esposta subito intorno all'ambiente formativo mediante le messe in scena, viene ricostruita *a posteriori*, a partire dall'inizio del romanzo, in maniera epistolare e nell'ambiente laico di Monte Illice; sinché non assuma in questa prospettiva attuale i contorni di una ricostruzione esasperata di tutta la preistoria della « capinera ». L'epistolarismo della *Storia* mira dunque ad evitare la pesantezza della messinscena, ad eliminare i « peccati » dei piani costruttivi lasciati nel racconto stesso. Ma la preistoria del personaggio, mista com'è alla trama quotidiana, risulta sempre determinante per la struttura; e viene riedificata solo attraverso la tecnica delle sigle ricorrenti. Le sigle questa volta non sono e non possono essere di natura fisiologica poiché servono ad esprimere un contenuto più dimesso quale l'ingenuo nascere dell'amore in un'educanda; esse si fanno quindi ambientali, raccolte attentamente nell'ambiente liberatore di Monte Illice, ma in modo tale da far pensare sia all'atmosfera oppressiva del convento, e sia, quando è necessario, all'intimità della vita claustrale. L'impulso di narrarsi qui, nell'« aperto » monteiliciano, fa venire in mente il carattere ambivalente dell'esperienza formativa là, nel chio-

stro-« covo » di Catania. In questo senso si può dire che l'epistolarismo del romanzo rappresenta una forma più evoluta del messaggio iperbolico della *Peccatrice*. L'altalena costante fra i due ambienti della *Storia* costituisce appunto il suo dinamismo. Basta individuare e segnare le sue sigle, qui rappresentate schematicamente, al fine di riprendere e far progredire l'analisi proposta:

1. La camera-« scatolino », la « celletta », le « pareti » (domestiche), i « muri » (anneriti), il « silenzio »: come elementi dello spazio circoscritto ossia « gabbia », la condizione permanente di Maria nei due ambienti.

2. Gli innumerevoli « abbracci », o clandestini o fraterni o involontari, sempre relativi all'esperienza formativa, ma mai amorosi: come bisogno di sentirsi meno sola.

3. La « vestina », l'abbigliamento da « signorina », la serie di « feste », la « lieta novella », « quella gioia » matrimoniale: come aspirazioni sempre più frustrate, e quindi come fonte di delirio nei due ambienti.

4. « Quella finestra », dapprima « bella » e piena di raggi « allegri »; poi « accusatrice » con le « tende chiuse »; eventualmente « colma di un riverbero infuocato », e sbarrata: come ottica ossessionante, ma capace di capovolgersi secondo le necessità del momento.

5. Il perpetuo « appoggiarsi al davanzale della finestra »: come segno di attività umana, cioè osservare e scrivere; e soprattutto come cardine metaforico nei due ambienti: la singola attività, o immaginata o reale, in cui si rispecchiano tutte le altre.

Ecco gli elementi che vengono utilizzati sulla breve tastiera del romanzo. In virtù della maggiore coerenza e compattezza del suo nucleo, la *Storia* affina la giovanile aspirazione metaforica, concentrando il dramma più attentamente, e servendosi per i personaggi minori

soltanto di quelle parti del nucleo metaforico che essi potevano logicamente condividere con la protagonista. Se vi è minor varietà nei rapporti umani e nei dettagli della *Storia*, c'è certamente più abilità nel controllo, e un motivo che commuove profondamente lo scrittore: la solitudine di un piccolo essere umano che non sa orientarsi davanti al movimento della vita, ma che non si rassegna. Questo diventa ora il tema assillante che riempie i giorni fiorentini del Verga.

3. *L'itinerario fiorentino come premessa dialettica alla Storia.*

Il trasloco dal chiostro di Catania alla vita di Monte Ilice causa nel personaggio Maria una novità: lo scrivere. Parallelamente, il muoversi dall'ambiente di Catania a quello più movimentato di Firenze fa nascere nell'immaginazione del Verga il nuovo romanzo. Secondo i termini dello schema proposto si può dire che, nei due, il muoversi dal « covo » all'« aperto » fa precipitare un fervore creativo piuttosto singolare: Maria, una volta « assuefatta » come dice « a tutte coteste nuove impressioni » del « mondo nuovo » (p. 165), e confinata per lo più nella sua camera, si appassiona giorno per giorno ai fantasmi da cui derivano queste lettere: ed il Verga, fattosi quel vestito che egli credeva indispensabile alla carriera, ma spesso rinchiuso anche lui in camera o che si ostina a vedersi come tale, produsse in pochissimo tempo non soltanto questa *Storia*, ma secondo le nostre ricerche, il dramma *Rose caduche*, in più l'idea per il dramma *L'Onore* (rimasto poi incompiuto), per non parlare della stesura del romanzo *Eva* che egli, forse ritoccandola, cercò già di collocare presso editori milanesi. Inoltre, le preoccupazioni intorno alla carriera contribuiscono all'identificazione di

una nuova maniera, meno esuberante di quella vagheggiata per il passato: Firenze, in qualche modo, suggerisce al Verga un tipo di comportamento umano che egli qualifica per ora con l'aggettivo « delicato ». Questa nota, in forma vagamente teorica, si fa sentire nelle lettere verghiane del periodo; e ritorna poi stemperata in tutto l'epistolario di Maria. Quando, anni dopo, il vecchio scrittore ebbe a ripensare la *Capinera*, egli ritornò ad accarezzare appunto la delicatezza della condotta umana che credeva di avere espresso nel romanzo. Conviene perciò seguire le linee generali dell'itinerario fiorentino, osservando prima le ansie dello scrittore (nel presente paragrafo), per poi individuare (nel paragrafo seguente) il valore della summenzionata nota verghiana così autentica e duratura.

Nella primavera del 1865 il Verga uscì per la prima volta dalla Sicilia. Il padre, uomo pratico e proprietario benestante, avrebbe voluto indirizzare il primogenito alla carriera legale¹¹, ma egli era già morto e Giovanni poté uscire dall'isola, dice Federico De Roberto, « grazie all'abnegazione della sua mamma »¹². Caterina Di Mauro Verga, prima ancora di ogni maestro siciliano di Giovanni, riconobbe il dono letterario del figlio e seppe dividerne l'entusiasmo sempre con confidente discrezione ed incoraggiante assenso. Perciò l'affetto che lega Giovanni alla figura materna si legge così spesso nel suo epistolario, ed è un affetto talmente intimo da far pensare al sapore di cosa segreta: una vena profonda che si articola timidamente, con difficoltà, ma che qualche volta riesce a trasformarsi e ad inserirsi fra gli accenti più sentiti della sua produzione

¹¹ Il Verga maturo ricorda che suo padre « non voleva saperne » della carriera letteraria, « e mi voleva avvocato »; lettera del 5 novembre 1880 a Ferdinando Martini, riportata in A. NAVARRIA, *Giovanni Verga...*, p. 31.

¹² F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 136.

fiorentina. Non a caso il De Roberto ha voluto inquadrare il suo articolo *Storia della « Storia di una capinera »* in una cornice culturale che evidenziasse, in primo luogo, l'influenza positiva di Caterina Verga. Egli comincia col citare Nicola Niceforo, il quale ne aveva parlato nel modo seguente: « La mamma, tutta dedita all'educazione della prole, per quei tempi poteva chiamarsi una *intellettuale*, senza quella punta di sarcasmo che oggi accompagna tale parola. Essa leggeva, e non poco; né soltanto libri di devozione, ma anche di amena e grave letteratura »¹³. Benché educata, aggiunge il De Roberto, « come la maggior parte delle fanciulle di quel tempo, tra le suore, a Santa Chiara — la badia che sporgeva quasi dirimpetto a casa Verga le grate panciute delle sue finestre — Caterina Di Mauro possedeva un'intelligenza sveglia ed uno spirito sgombro da pregiudizi: in una età nella quale le signorine e le stesse signore del suo paese o non leggevano o si nutrivano delle storie di Santa Genoveffa e di Sant'Agata, ella era andata sino alla *Vita di Gesù* di Renan »¹⁴. Il critico-romanziero arriva a chiamarla, ma senza troppi particolari, l'« inconsapevole collaboratrice del figlio nella composizione della *Capinera* »¹⁵; ed attribuisce alla sensibilità di Donna Caterina il primo volo di Giovanni in Toscana: « Subito dopo il 1860, a Catania ed in tutta la Sicilia appena redenta ma ancora tanto arretrata, annunziare di voler fare per tutta professione quella di scrivere romanzi, doveva parere uno scherzo, una stravaganza, anzi una vera e propria pazzia. Ma [...] la signora Verga sentì che la vocazione del figlio suo era cosa molto seria, e che per favorirla occorreva farlo uscire al più presto dal nido »¹⁶.

¹³ Citato in F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, p. 136.

¹⁴ Ivi, p. 136.

¹⁵ Ivi, p. 137.

¹⁶ *Ibidem*.

È possibile che il De Roberto esageri, ma è notevole che egli dia inizio e fondamento alla sua ricostruzione critica ponendo la partenza del Verga in termini di un intelligente rapporto con la madre, per cui ella, andando contro le convenzioni catanesi, e privandosi di un utile appoggio nelle faccende pratiche dell'amministrazione delle sue terre, fece uscire Giovanni « al più presto dal nido ». Il critico siciliano indica la giusta strada, poiché tutta la delicata questione della lontananza, l'ottica insomma della *Capinera*, è implicita nell'enfasi del rapporto con la madre.

A Firenze dunque l'autore della *Peccatrice* si era subito recato nel 1865. Del primo soggiorno si sa poco tranne che durò due mesi, maggio e giugno, e che coincise con le celebrazioni per il centenario dantesco. Dei tre anni sino al 1868 non si sa nulla (manca l'epistolario), ma si crede che questo sia il periodo in cui lo scrittore prenderà l'abitudine di andare in Toscana e di tornare, dopo brevi soggiorni, presso la madre, « verso la quale il tenerissimo affetto filiale era venuto moltiplicandosi per l'immensa gratitudine. Facendo forza al suo cuore, Donna Caterina non premeva minimamente sul figlio prediletto, lo lasciava arbitro di andare e venire, e gli forniva [...] i mezzi di vivere a Firenze: egli si divideva pertanto tra Firenze e Catania »¹⁷. Firenze e Catania rimarranno sino al 1872 i due termini dell'itinerario geografico verghiano. Il rapporto « covo-aperto » non è più un'aspirazione, ma una realtà.

Nel 1869 egli si stabilì nella città toscana per quattro mesi, dal 28 aprile al 30 agosto. Le abitudini personali del Verga in questo periodo sono state rilevate dal Cappellani: « il desiderio di non farsi notare per il suo esteriore aspetto », preoccupazione questa che « lo spingeva a regolare il

¹⁷ Ivi, p. 140.

passo con la moda » ma in maniera tale da poter nascondersi « dentro un aspetto dignitoso », e per cui lo scrittore « osservava, ma evitava di essere osservato »; e accanto, l'attitudine parallela di « non inorgogliersi », ravvisabile nei frequenti accenni « alla poca fiducia nelle proprie forze, che fu anch'essa una caratteristica costante della personalità verghiana »¹⁸. È evidente che il Verga cercava ansiosamente una strada: non subito di « grande » scrittore, bensì una via più modesta, di scrittore contemporaneo, sì da scrivere alla madre che voleva tracciarsi non più di « una mediocre carriera se Dio vuole »¹⁹. Tale meta si fa sentire nella sintassi tormentata della lettera del 29 maggio:

Se non conoscessi tutto quel poco che valgono i miei lavori, vi assicuro che ci sarebbe di che inorgogliersi pel modo in cui sono accolto per quel poco di merito che ci ho avuto. Vi ho raccontato tutto questo per comunicarvi la speranza che ora ho più forte di riuscire a qualche cosa, e Dall'Ongaro mi aiuterà; per provarvi che posso far qualche cosa e che forse non sarà il tutto tempo perduto, perché almeno ci ho in me l'attitudine che adesso ho fiducia di supporre in me giacché un uomo come Dall'Ongaro me ne ha fatto testimonianza (p. 21).

Con questa lettera esitante potrebbe chiudersi la fase ancora preparatoria, press'a poco il primo mese del soggiorno fiorentino: durante questo mese d'ambientazione, affiorano esplicite le ansie verghiane.

Il 7 maggio scrive a casa una lettera fiduciosa: « è indispensabile incominciare da qui [...] non si può fare a meno di riescire a qualche cosa », e spera di farsi già

¹⁸ N. CAPPELLANI, *Vita...*, pp. 67-73.

¹⁹ Lettera del 4 maggio 1869, in G. VERGA, *Lettere sparse...*, n. 14, pp. 7-9. Dato che d'ora in poi i riferimenti a questa edizione saranno frequenti, gli stessi verranno fatti nel testo indicando prima la data, poi la pagina. Per le lettere non incluse in questa edizione, vedi la n. 17 dell'introduzione.

« un po' di strada e di nome » (pp. 10-11). Ma accanto all'entusiasmo per la vita « in mezzo a questo movimento incessante » e per le grandi « illustrazioni » che è possibile vedervi, c'è un senso di colpa per quel che costa alla famiglia:

Non potrei altrimenti farmi perdonare i gravi sacrifici che impongo alla famiglia che compensandoli con qualche successo [...]. Io conosco appieno tutti i sacrifici che costo, ma spero di compensarli [...] in un giorno non molto lontano (pp. 10-11).

E, più importante, un senso morboso del proprio isolamento che lo mette a disagio: egli fa riferimento, ma senza essere specifico, a « tutte le noie inevitabili alla mia posizione isolata qui » (p. 10). Curiosa quest'ultima affermazione, poiché egli era partito di casa con le ottime famiglie catanesi Orsini, Elia, Barbera e Nicolosi (« un'emigrazione davvero » commenta Lina Perroni [fasc. 2, 27 luglio 1930]), ed era rimasto in contatto con loro. Aveva a sua disposizione la buona compagnia di due amici siciliani, Giuseppe Pirrone (futuro segretario del Ministro degli esteri) e Mariano Salluzzo (medico di Nino Bixio, e chirurgo a quell'epoca dei duelli politici fiorentini)²⁰: « Gli amici, Pirrone e Salluzzo [...] sono assai buoni con me e procurano di farmi divertire », aveva scritto il 4 maggio (p. 8); il giorno 8 scriverà: « qui ho molti amici, e tutti assai buoni, e in ogni caso posso contare su di loro » (p. 11). Il De Roberto crede che il Verga avesse già stretto amicizia a Firenze con Luigi Capuana, allora critico letterario de « La Nazione »²¹. È esagerata quindi la sensazione del proprio isolamento. Esage-

²⁰ Vedi F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, p. 141.

²¹ *Ibidem*.

rato sembra anche il senso di colpa per cui vorrebbe « compensare », ripetutamente, i « gravi » sacrifici che « costa » alla famiglia con un sicuro successo letterario. Era necessario compensare con tanta enfasi una madre come Donna Caterina? Gli è che Giovanni, non provvisto ancora del vestito, né messosi a scrivere la *Capinera*, si sente malsicuro ed avverte l'« aperto » come i suoi personaggi: con attrazione e con trepidazione. Così, mentre conferma con la lettera del 7 la necessità del soggiorno fiorentino, se ne sente nel contempo vittima. La nota esuberante (vivere in mezzo a questo movimento) accanto alla nota mortificata (l'isolamento, compensare la madre) sono l'indice di uno strano duplice sentire: preludio all'atto creativo, in cui si rivive nella vita quotidiana, forse involontariamente, aspetti del personaggio che si deve creare. Il disagio e l'insicurezza persistono nelle lettere alla madre almeno sino al giorno in cui Giovanni si risolverà a farsi il vestito. Solo quando il 23 di maggio il vestito è pronto, quando cioè il suo aspetto provinciale non darà più nell'occhio ed egli si sentirà abbigliato al pari di quelli che deve conoscere, si permetterà di presentarsi a Francesco Dall'Ongaro e nei vari salotti letterari della città.

È intorno a questa data sartoria, se così si può dire, cioè del 23 maggio, che il Verga si accingerà a scrivere: dapprima cose teatrali, con entusiasmo e con molti commenti, finché non interromperà queste nel mese seguente per mettersi seriamente alla composizione della *Capinera*. Il breve dramma dell'abbigliamento (una « tragedia », ha scritto Lina Perroni [fasc. 3, 3 agosto 1930], senza farne però il collegamento con la *Capinera*) è importante perché, una volta eliminato quest'ostacolo esteriore, subentrano rapidamente nello scrittore un altro tono ed una nuova fiducia che si rivelano indispensabili per formare il

personaggio di Maria. Il personaggio ha pure la propria meta: « vorrei essere soltanto come tutti gli altri, nulla di più » (p. 163); una meta borghese che, sebbene disdetta subito con un perentorio, « Non ci badare, Marianna. Salta a piè pari questo periodo sul quale tiro una bella croce, così... » (p. 163), continua a perseguirla mediante l'immagine, appunto, di una piccola ma impossibile conquista sartoria: « una bella vestina color caffè!... senza crinolina, veh! Oh! questo poi no!... » (p. 169). Perciò la preghiera di Maria alla sua lettrice lontana — « dimmi il colore della tua veste, perché già so che hai una veste, tu, come una signorina! » (p. 166) — esprime la dimessa poesia di questo libro, ed anche, un tragitto umano che è autobiografico, in quanto riflette proprio l'opposto di quello vissuto dall'autore. Si osservi dettagliatamente quest'ultimo.

Il giovane Verga non parla che genericamente di Firenze, senza il minimo interesse per gli aspetti caratteristici della città. Nessun accenno agli elementi più vivi della situazione fiorentina, alla condizione politica, l'invasione di forestieri, le centinaia di impiegati torinesi, lo scandalo della Contessa di Mirafiori e del Re, le mordaci lingue fiorentine che reagivano al progresso, la trasformazione economica, il generale darsi da fare nuovo e soprattutto il graduale processo di democratizzazione²². Nelle lettere alla madre il mondo fiorentino sembra esistere solo in quanto Giovanni, trovandosi al centro di esso, debba adattarvisi. Quest'è l'unico atteggiamento della fase iniziale. In una delle prime lettere (pubblicata questa dalla Perroni ma senza la data precisa), egli si preoccupa di sistemare « a poco a poco anche il mio guardaroba » (fasc. 2, 27 luglio 1930). Il 4 maggio si installa nella cameretta di Via dell'Alloro n. 11, dove c'è già « tutto l'occorrente per la

²² Vedi G. CATTANEO, *Giovanni Verga...*, pp. 47-111.

toilette » (p. 8). In appresso, dice, « penserò di farmi qualche abito della stagione », e chiede gli stivaletti da casa, « quelli di barbante fattimi da Don Ignazio » (*ibidem*). Intorno al 5 maggio (manca, di nuovo, la data precisa) chiede alla madre « una trentina od anche 25 lire, io mi farei fare un calzone che è quello che mi abbisogna di più urgente » (Perroni, fasc. 2, 27 luglio 1930); dove il desiderio di Giovanni, appuntandosi su questo calzone, ci sembra la controparte prosaica della dolente imprecazione di Maria, « dimmi il colore della tua veste [...] tu, come una signorina! ». Del 7 è la lettera dell'isolamento verghiano (analizzata sopra); sicché il giorno dopo si vanta, « voi che sapete le mie ore e le mie abitudini vi persuaderete che non ne conosco alcuno dei miei vicini » (p. 11). La sera dell'8 è stato all'opera; ma ha rinunciato ad andare alle *Logge* per il costo del biglietto, « 3 lire » (*ibidem*). Al 12: gli abiti nuovi portati da Catania devono tutti accomodarsi perché « il loro taglio non è più confacente per quello che qui si usa » (p. 12). Egli riassume in questa lettera le preoccupazioni per l'abbigliamento con un bell'accento irritato che tende a distinguerlo dai propri personaggi (e non soltanto da Maria): gli indumenti alla moda, dice, « saranno minchionerie da un certo punto di vista, ma dall'altro canto son delle minchionerie a cui il mondo bada. Risolsi ieri di ordinare il vestito ». E lo descrive (*ibidem*). Tale atteggiamento risoluto è impensabile in Maria, ma neppure lei riesce ad acquistare un buon grado di domestichezza con gli individui del suo ambiente; rimane infatti sempre al di qua di una normale intimità borghese, ed osserva quindi il mondo a bocca aperta. Eccola accanto alla privilegiata sorellastra Giuditta:

Giuditta è una signorina, e per altro ella è troppo occupata tutto il giorno fra i suoi abiti e le sue acconciature, ed ha

ragione di occuparsene tanto, perché le belle vesti, i bei nastri, le stanno così bene che sembrano fatti apposta per lei... E poi ella è ricca della dote di sua madre; il mio babbo, come sai, non è che un modestissimo impiegato. A che dovrebbe pensare ella dunque alla sua età? (p. 168).

Maria ha una specie di conoscenza paradigmatica della sorella ma essa, un po' come l'incognito Verga specialmente della prima fase, rimane estranea alla vera intimità personale.

Al 15, il lato esteriore dell'impaccio verghiano sta per concludersi: non si è presentato al Dall'Ongaro, confessa, perché « i miei abiti qui non erano presentabili per una visita » (p. 14). Il 23 maggio il vestito è pronto, ed egli va in casa Dall'Ongaro con un sollievo:

Ora vi narrerò le affabilissime accoglienze che ho avute dall'illustre Dall'Ongaro. Vi assicuro che mi è sembrato trovare non un vecchio amico, ma un parente. Egli è un uomo assolutamente patriarcale e niente superbo della sua celebrità. Dopo pochi momenti mi diede del tu e mi trattò come se mi avesse conosciuto da ragazzo (p. 16).

Che distanza corre tra le noie inevitabili dell'isolamento del 7 maggio e questo benessere del 23! Maria invece non giunge mai, nemmeno con suo padre, ad un tal tipo di identificazione personale: ella quindi aspira. L'affetto che ha per il proprio genitore le rende effettivamente poco più di questo: « Ma l'amore che ho per mio padre mi fa comprendere che ben diverso sarebbe stato l'affetto della povera madre mia » (p. 163). L'ammirazione stupefatta che essa prova per la sua vicina — quella castalda con cui non scambia una sola parola ma di cui conosce minutamente le abitudini — produce l'effetto di tagliarla fuori e di renderla sempre più sola:

Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famigliuola del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è piccina ma pulita! come tutto vi è in ordine e ben tenuto! La culla del bimbo, il pagliericcio, il deschetto! Per quella capannuccia sì che darei il mio stanzino. Mi pare che cotesta famigliuola [...] debba amarsi di più ed essere maggiormente felice; mi pare che tutte quelle affezioni [...] debbano essere più intime, più complete (pp. 164-165).

Più osserva e più si sente esclusa. Maria non è mai a suo agio in compagnia degli altri, ed evita eventualmente le case ospitali e le « feste » borghesi da cui è circondata. Giovanni al contrario viene invitato ora a frequentare casa Dall'Ongaro regolarmente:

ho saputo da altri che ci va la più scelta società letteraria di Firenze; domani io non mancherò di andarci perché vi conoscerò molte illustrazioni e Dall'Ongaro mi disse che mi presenterà, e ciò mi potrà giovar molto (23 maggio, p. 16).

Egli è sicuro che la madre approverà tale partecipazione, perciò aggiunge: « ecco perché ho messi anche i guanti nel bilancio » (p. 17). Ecco raggiunta sicuramente, e condivisa punto per punto con la fedele lettrice lontana, la condizione personale che gli sembra necessaria per fare il suo ingresso nella « high-life »²³ fiorentina. Se egli non raggiunge questa condizione, allora corre il rischio di sentirsi impoverito ed inferiore come Maria. L'enfasi sull'abbigliamento, insieme alle date di queste lettere, sembrano indicare che lo scrittore non saprà o non vorrà immedesi-

²³ Il termine « high-life » è verghiano, e viene adoperato nella commedia *Rose caduche* (G. VERGA, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1960, p. 162, p. 163) insieme al termine « fashionable » (p. 170) ed anche « un Lovelace » (p. 187), per indicare una classe sociale privilegiata. Cfr. più avanti le preoccupazioni verghiane intorno a questa commedia.

marsi all'agonia del personaggio prima di raggiungere un accettabile livello di eleganza e di identificazione personale. Maria, immersa nella prospettiva dello « scatolino » — proprio in quello spazio che costituisce normalmente il guardaroba della « signorina » Giuditta — aspirerà ad uno stato di compiutezza personale che fa pensare, per contrasto, a quello ottenuto dall'autore.

Dopo il 23 di maggio il Verga non menziona più la questione dei suoi abiti; ormai si presenta senza esitare, ma già con quella riserbatezza caratteristica, nei vari circoli letterari. Prima, in casa di Ludomilla Assing:

ieri [il 28 maggio] sono stato a far visita [alla Assing] e a recarle il mio romanzo [*I Carbonari della montagna*] che ella stessa mi aveva chiesto, e mi colmò di attenzioni (29 maggio, p. 19).

Di lì passa alla più alta società fiorentina, così che (nella medesima lettera del 29 maggio) può vantarsi:

Giovedì ho passato una sera deliziosa e non potreste immaginarvi la distinzione con cui son ricevuto nelle case dove mi ha presentato Dall'Ongaro. Sono stato dalle signore Swanzberg, le quali posseggono una bellissima casa ch'era un ex-monastero con annesso un giardino incantevole con boschetti e grandi alberi e magnifiche terrazze, da dove si godeva tutto il panorama di Firenze al lume di luna [...]. Io non saprei dirvi le mille attenzioni di cui sono stato colmato e in questa casa e in quelle altre dove sono stato (*ibidem*).

Una volta soltanto il Verga descrive la propria confusione, cioè quando il Dall'Ongaro fa l'elogio di un suo lavoro teatrale in pubblico:

Seguitò [...] a parlarmene con tante lusinghiere espressioni e mi presentò ad una signora svizzera ch'era a pranzo da lui

con tali titoli ch'io ne fui proprio confuso. « Siate sicuro », mi rispose egli, « che io dico sempre quello che è » (2 luglio, p. 31).

La « confusione » verghiana serve a riconfermare, agli occhi della madre, la sua identità. La confusione di Maria la schiaccia:

Dopo si fece un po' di musica. Annetta e Giuditta cantarono alcune belle ariette da teatro. Vollero in seguito che cantassi anch'io ad ogni costo!... Dimmi tu che cosa avrei potuto cantare all'infuori del *Salve Regina*? [...]. Volevano prendersi spasso di me certamente, il mio babbo per primo che mi costrinse a cantare! [...]. Pure dovetti cantare! non le parole, s'intende, ma la sola musica. La voce mi tremava, mi mancava il fiato; ebbero però la bontà [...] di non ridere, ed anzi di applaudirmi. Pare che la sia davvero una bella musica quella del *Salve Regina*! (pp. 176-177).

Il disagio del personaggio — quel carattere sempre più timido ed indifeso di Maria — sembra acquistare valore in maniera antinomica proprio dalla rapida affermazione del giovane autore. La risolutezza con cui Giovanni, vestitosi all'ultima moda a spese della madre, è riuscito a diminuire l'impaccio personale tende a profilarsi quindi come la premessa dialettica, necessaria per meditare il contenuto della *Storia*.

4. *Nel pieno fervore di Firenze.*

Le preoccupazioni verghiane si fanno ora più sostanziali ed egli si rivolge prima al teatro, condividendo con la madre anche i propositi letterari. La fase produttiva (oltre che a coincidere con la soluzione del problema dell'abbigliamento) prende le mosse dal seguente proposito:

Ditemi se avete preso il palco a teatro [...]. Forse farò recitare qualche cosa dal Salvini a Catania (15 maggio, p. 15).

Il progetto di un dramma accennato in questa lettera è con ogni probabilità la versione primitiva di *Rose caduche*, la sola commedia verghiana ideata e stesa nel '69 a Firenze, inviata subito a Catania, emendata leggermente mediante la seguente raccomandazione al fratello Maro,

scancellare prima di darlo [il manoscritto] a leggere nella scena antipenultima fra Irma e il cavalier Fa[lico]ni la frase seguente: — « e nel salire sul palco si soffiano il naso con rumore » (2 luglio, p. 33),

e contenente i nomi dei personaggi citati in questa correzione: Stranamente i riferimenti a questo dramma²⁴ che lo scrittore ci ha lasciato, illuminano soprattutto il romanzo di Maria.

Francesco Dall'Ongaro — autore dell'allora noto dramma *Il fornaretto di Venezia*, professore alla Scuola di Declamazione Fiorentina, e Presidente nel 1869 della Commissione Drammatica Governativa — incoraggia il giovane amico meridionale a scrivere opere teatrali²⁵. Il Verga si mise dunque a scrivere questa commedia, intorno a cui ci fu una fitta ed amara corrispondenza poiché l'amico catanese X*** (forse il Niceforo) ne aveva parlato pubblicamente. Al 19 di maggio l'opera non gli viene bene, e lo scrittore si allarma, raccomandando ai suoi di cominciare « con abilità a sparger la voce » che la madre è triste per la sua lontananza, che essa vuole « assolutamente » farlo rientrare a Catania, e che il fratello Maro,

²⁴ *Rose caduche*, certamente rifatta intorno all'epoca di *Eros* (1875), fu pubblicata postuma nella rivista « Maschere », Catania, giugno 1928.

²⁵ Vedi specialmente la lettera verghiana alla madre del 2 luglio 1869, in *Lettere sparse...*, p. 30.

promulgasse questa notizia dappertutto, presso tutti gli amici, al Caffè ed anche presso i sigg. P***, ma con una certa destrezza, e ciò onde evitare le solite malignità (19 maggio, p. 16).

A differenza di Maria, che non bada nelle sue lettere a raccogliere le chiacchiere di Monte Illice, e rimane assolutamente estranea nel villaggio, il Verga epistolare ha paura delle « solite malignità », e ne precisa le fonti possibili: presso gli amici, al Caffè, presso i signori P***. Egli non vuole sembrare un vinto di fronte al proprio paese e si concentra ora a completare rapidamente la commedia; sicché il 12 giugno, dopo solo tre settimane di lavoro febbrile, manda il manoscritto in Sicilia con sollievo, giusto in tempo per le prove degli attori (lasciando inedito quel soffiamento di nasi a cui rimedierà mediante la correzione sopra citata del 2 luglio):

Giovedì, per finire la commedia ed essere in tempo d'impostarla mi è toccato mangiare alle 8 e far colazione alle 2; ma quando mi faccio la mia passeggiatina col sigaro in bocca dopo aver lavorato, mi trovo molto contento perché mi pare di non aver sciupato il mio tempo (12 giugno, p. 22).

L'uomo dal sigaro in bocca è una bella immagine autobiografica (ricorrente nello scrittore più maturo) che sta ad indicare qui un Verga produttivo, soddisfatto di sé, che si gode infine la sua bella passeggiata. Un'immagine simile si ritrova verso la fine della *Capinera*, ma con significato opposto, per indicare cioè la demolizione dell'inconcludente Maria:

Egli [Nino] passava insieme ad altri amici suoi... Non ha levato nemmeno gli occhi [...] parlava, rideva, aveva il sigaro in bocca, e il fumo saliva verso la mia finestra... *l'ho visto*, sì, sì, *lui*, il suo viso, i suoi abiti, i suoi movimenti, e ho avuto paura di quell'uomo che sorrideva, che fumava (pp. 234-235).

Il ritratto di Nino che passa — « *lui* », « i suoi abiti » — è una specie di proiezione autobiografica; come pure la variazione seguente dello stesso fumatore, contentissimo, che viene osservato senza saperlo:

Nino! Nino! lo cercavo cogli occhi intorno a me e lo vidi, lo vidi alla finestra di una casa poco lontana... Era *lui!* proprio lui!... coi gomiti appoggiati al davanzale, colla pipa in bocca, e respirava tutta quella festa di un bel mattino [...].

Egli si è voltato; ho veduto un'ombra dietro di lui... una veste... son fuggita [...]. Sono andata a rintanarmi nella mia cella (pp. 239-240).

Questa figura di soddisfatto fumatore è la trasformazione artistica, scenografica, dell'immagine scoperta nell'epistolario vergiliano, appiccicata come un francobollo al manoscritto delle *Rose*, e inviata a Donna Caterina che pure doveva restarne soddisfatta. Il Verga produttivo è l'opposto di Maria; non si rintana, ma vuole condividere la sua soddisfazione con i propri familiari, come suggerisce un'altra confessione riguardante la stessa commedia:

Del resto io non avevo altro impegno a far rappresentare costà [a Catania] quel mio lavoro che procurare a voi altri questa soddisfazione (2 luglio, p. 32).

Egli è sincero. Ammette che intendeva con *Rose caduche* dare soddisfazione alla propria famiglia, soprattutto alla madre — appunto « compensarla » (come le aveva promesso) — e mostrarle che a Firenze non perdeva tempo. È chiaro da questa corrispondenza che, nel periodo in cui la *Capinera* gli si formava nella mente, il Verga teneva al teatro e che intendeva, con esso, farsi conoscere dal pubblico catanese.

Allo stesso tempo egli si indirizza ad un uditorio più

vasto e tenta di collocare vari suoi scritti presso editori settentrionali. Fra questi c'è già una versione di *Eva*:

ho fatto il conto che [...] il mio nuovo romanzo *Eva* [...] potrei venderlo a 300 lire. Ma bisogna ricorrere assolutamente agli editori di Milano (29 maggio, p. 21).

Al 23 giugno menziona ancora lo stesso romanzo: « Tra giorni aspetto risposta di E. Treves e C.i Editori da Milano pel manoscritto del romanzo » (p. 27)²⁶. Nella stessa lettera si ha notizia di un secondo tentativo teatrale:

Sto anche lavorando a una commedia in 4 atti, *L'Onore*, di cui il soggetto piace assai a Dall'Ongaro e anche a me; mi ci metterò coll'arco della schiena e spero concorrere qui al Concorso Drammatico Governativo dell'anno venturo facendola rappresentare qui in quest'inverno da Belotti Bon ch'è amicissimo di Dall'Ongaro (*ibidem*).

*L'Onore*²⁷ rimase incompiuto; ma è chiaro che il Verga avrebbe voluto col teatro aprirsi la strada per un pubblico non soltanto catanese. In questo giorno, il 23 giugno, egli interrompe tutti gli altri lavori e incomincia la *Capinera*, romanzo che sarà già terminato a fine luglio.

Il De Roberto dice che il libro fu concepito « in un'ora d'intensa nostalgia », mentre il Verga camminava sui lungarni, evocando le memorie dell'adolescenza in Sicilia²⁸. Il momento per un'opera come *Storia di una*

²⁶ La Perroni afferma che si tratta « certo, di *Eva* » (fasc. 5, 17 agosto 1930); infatti *Eva* è l'unico dei romanzi giovanili verghiani pubblicato appunto dal Treves.

²⁷ I vari progetti e frammenti dell'*Onore* sono reperibili oggi in G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. JANNUZZI e N. LEOTTA, Lecce, Milella, 1983.

²⁸ Vedi F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, p. 142, che indica gli elementi siciliani, che ispiravano il Verga: le narrazioni de « la mamma sua, la mamma vera », insieme ad altre informazioni ottenute dalle tre zie, anch'esse educate in clausura (p. 147); il colera del 54-55, durante il quale

capinera era propizio perché il tema delle monacazioni forzate era diventato popolare. Era stato svolto dal Diderot, dal Leopardi (nello *Zibaldone*), dal Manzoni, dal Grossi, dal Rosini e dal Carrer; poi da Caterina Percoto (*La coltrice nuziale*, 1863), da Enrichetta Caracciolo (*I misteri del chiostro napoletano*, 1864), dal pittore Tofano (in un quadro apparso a Firenze nel maggio del 1865, durante la prima visita del Verga alla Capitale); infine era stato l'argomento di innumerevoli pezzi giornalistici ed anche di discussioni nel salotto del Dall'Ongaro²⁹. Il Verga si rivolge quindi ad un argomento tanto contemporaneo quanto di lunga tradizione letteraria, e per di più con contenuti isolani che egli portava con sé. Egli si stava formando culturalmente; rimaneva aperto alle varie possibilità, e faceva del suo meglio per adattare i contenuti isolani ai termini della cultura contemporanea. Una cultura che egli stimava, almeno allora, superiore a quella dell'Isola, come suggeriscono certe frasi dello stesso tempo della composizione della *Storia*: « se non fossi uscito di Sicilia sarei rimasto uno zero » (14 luglio, p. 37); oppure: « Da lungi [in Sicilia] è pazzia lo sperare di arrivare a qualche cosa. Manca finanche il prestigio, manca l'opportunità » (17 luglio, p. 38); in lettere che accennano alla Sicilia come ad un mondo e ad un destino che egli crede di

periodo lo scrittore avrebbe conosciuto una giovane educanda, « una fanciulla di casa P*** », il primo e « grande » amore del Verga (p. 146); il paesaggio siciliano: « tutto quello spettacolo dimenticato e laggiù [...] inespessivo per la troppa consuetudine, acquistò [da Firenze] un fascino possente » (p. 144).

²⁹ Vedi C. MUSUMARRA, *Verga minore...*, pp. 66-68. È anche da ricordarsi, come dice il Musumarra, che « la cultura italiana, e particolarmente quella fiorentina [...] riproponeva all'attenzione degli studiosi [...] la letteratura siciliana » (p. 7); e che « quasi tutte le riviste fiorentine pubblicavano cronache di avvenimenti siciliani e sollecitavano la collaborazione degli scrittori siciliani » (p. 11). Anche per questo, l'elegante presenza verghiana fu così gradita nei salotti letterari della città.

potere e da cui vuole evadere. Onde lo scrittore acquista un tono nuovo, uno stile ancora un po' nervoso, raggiunto cioè durante le dispute intorno a *Rose caduche*. Senza la necessità di analizzare la commedia (che, rifatta nel 1875 e forse in peggio³⁰, sembra davvero un'opera poco vergiana, priva di un centro metaforico, grottescamente polemica, con un linguaggio ibrido, sfacciatamente continentale, rivolto a impressionare il pubblico), poiché finora non è stato possibile reperirne la versione primitiva (quella in questione, covata però e descritta dallo scrittore per il carattere appunto non strepitoso), sarà sufficiente osservare le preoccupazioni teoriche che sorgono intorno alle *Rose*, poiché queste chiariscono un aspetto fondamentale della stessa *Storia*. Attraverso l'epistolario è possibile ricostruire la vicenda dall'interno.

Egli si preoccupa della fortuna di *Rose caduche* in Sicilia non solo per il comportamento invidioso di X***, ma anche perché:

il contegno e il gusto di codesto pubblico [catanese] mi fa molto temere per essa, molto più che non sarà di quel genere che piace costì (29 [?] maggio, Perroni, fasc. 4, 10 agosto 1930).

Il 2 luglio lo scrittore crede che la commedia non sarebbe stata apprezzata a Catania perché è « un lavoro di quel genere che non contenga molto strepito », sicché:

La commedia si darà qui [...], e quando il pubblico fiorentino mi avrà dato il suo verdetto, io m'inchinerò dinanzi a lui più riverente di come mi sarei potuto inchinare al pubblico nostro (2 luglio, p. 32).

³⁰ Non per nulla questo rifacimento di *Rose caduche* rimase inedito per tutta la vita dello scrittore. Cfr. più sopra la n. 24.

È chiaro che in questo momento il pensiero del pubblico catanese gli causa dei dubbi profondi. È un pubblico che probabilmente non saprà apprezzare il sentire delicato da lui realizzato nella commedia (ripetiamo: nell'introvabile prima stesura, non nel rifacimento polemico del 1875) e che due letterati fiorentini (innominati) hanno soprattutto ammirato: « la delicatezza e la correzione della condotta, dell'argomento e delle scene » (23 giugno, p. 26); che invece, lo scrittore teme, gli attori catanesi non sapranno scoprire e tantomeno interpretare. Onde:

Raccomando a Maro qualora si persuadesse che la Commedia dovrebbe provarsi in fretta, senza quella maturità di prove indispensabili per la delicatezza della condotta e dello stesso dialogo — di ritirarsi il manoscritto e di non parlarne più per ora (26 giugno, p. 30).

Perciò, riportando tremante il giudizio favorevole di Dall'Ongaro che ha infatti ammirato la « novità di condotta » e la « delicatezza di disegno », il Verga annunzia la decisione di non presentare la commedia a Catania:

bisogna però un pubblico scelto e intelligente che sappia capirl[a] e degli artisti che sappiano disegnarne con precisione tutte le delicate finzze; e la daremo qui (2 luglio, p. 31).

Ancora l'8 luglio, nel bel mezzo della composizione della *Capinera*, insiste sulle sfumature delle *Rose*:

Dall'Ongaro, con un'affezione tutta paterna va predicando che io ho scritto una commedia bellissima [...]. Dall'Ongaro vuole far rappresentare qui la commedia [...] poiché dice che per far risaltare tutti i pregi di quelle sfumature che sono delicatissime ci vogliono artisti di vaglia [...] che in una parola pronunciata in un dato modo, scolpiscono un carattere (p. 34).

Sfumature come quella, già notata, della fine della *Capinera* dove si denota rapidamente, in una sola parola, la silenziosa presenza di Giuditta accanto al fumatore: « un'ombra dietro di lui... una veste... son fuggita ». La veste della novella sposa Giuditta concretizza scenograficamente, ma sottilmente, la pietosa aspirazione di contemporaneità della monaca. L'autore evita la descrizione analitica, ed identifica Giuditta con questa rapida pennellata. Un esempio di questa nuova tendenza verghiana si può osservare nello stile ellittico dell'introduzione al romanzo:

Era morta perché in quel corpicino c'era qualcosa che non si nutriva soltanto di miglio, e che soffriva qualche cosa oltre la fame e la sete (p. 159);

in cui si accenna appena, poeticamente, alla ragione della morte di una capinera. Questa è la delicatezza di cui parlava il Verga a proposito della commedia delle *Rose*. È questo il nuovo tono su cui si mantiene la trama borghese del romanzo. Anche se lo scrittore non è riuscito nella commedia, e neppure pienamente con la *Storia*, tali aspirazioni liriche vogliono profilarsi ora come l'acquisto più significativo del contatto con il mondo letterario di Firenze. Queste delicatezze di tono, innestate alla permanentemente vocazione metaforica, rimangono nell'intento verghiano e si articolano nella costruzione della *Storia*.

Il Verga, contrariamente alla sua usanza, parlò molto della commedia. Al romanzo invece dedicò relativamente poche parole. Volle essere preciso nella data: « non l'ho incominciato che il 23 giugno » (14 luglio, p. 36)³¹.

³¹ Anche a distanza di quasi venticinque anni, il 31 maggio 1893, il Verga ricorderà la data della *Storia* e scriverà ad Emilio Treves: « Ec-coti l'atto di nascita della *Storia di una Capinera*: scritta a Firenze nell'estate del 1869 e pubblicata la prima volta a Milano nel 1871 dal

Alla madre chiese informazioni precise sia sulla visita d'uso che si fa ad una monaca nel convento per annunziarle un matrimonio (che poi diventa la cruciale « lieta novella » del romanzo) che sta per avvenire in famiglia: « se a questa visita ufficiale deve andare anche lo sposo, quando i parenti sono della sposa, o la sola sposa o i soli parenti » (26 giugno, p. 28); sia sul colera del 1854 (che sarà l'inizio dell'arco temporale del romanzo): « in quali mesi principiò e finì » (8 luglio, p. 34). La informò dell'atmosfera soffocante in cui il romanzo fu scritto, quando cioè « tutto il mondo elegante di Firenze [...] parte pei bagni e per la campagna », mentre lui, come un prigioniero, rimane rinchiuso in camera:

i lungarni sono come infuocati. Non spira il menomo alito di vento e c'è una densa caligine che opprime e soffoca. Io passo il giorno chiuso dentro (13 luglio, p. 35).

Le disse che componeva il libro in piedi davanti al leggio, facendosi vento contro il caldo fiorentino con « un ventaglio enorme » regalatogli dalla signora Dall'Ongaro:

passo tutto il giorno sino alle sei in casa, colle persiane chiuse, scrivendo con una mano e facendomi vento con l'altra (10 luglio, p. 34).

Le « persiane chiuse », vecchia sigla della *Peccatrice*, ricorrente pure nella *Storia*, compaiono in questa nota alla madre, sostituendo alla calda immagine del fumatore delle *Rose* quella più seria dello scrittore rinchiuso nella sua cella di lavoro.

L'autore esprime anche il desiderio che la *Storia*

Lampugnani, editore, nel suo giornale di *Mode*, prima, e poi in volume »; lettera citata in F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, rispettivamente alle pp. 135, 178 e 179.

fruttasse « subito qualche cosa »; e, più importante, che si affermasse, come un esempio del genere « intimo » (26 giugno, p. 28); desiderio questo reiterato nell'introduzione al romanzo: « una di quelle intime storie, che passano inosservate tutti i giorni » (p. 159).

Invece i contemporanei vi lessero la tesi sociale, un'interpretazione che piacque in modo particolare al Dall'Ongaro e alla Percoto. Nella prefazione originale, una lettera lagrimosa indirizzata alla contessa Percoto, il Dall'Ongaro si augura che il giovane siciliano si metta « sotto la nostra bandiera »³². Mentre la Percoto scrive al Verga che ammira la *Capinera* perché « tocca con tanto cuore una delle più dolorose piaghe che affliggono nel mio sesso la nostra società », il « barbaro » costume cioè di educare le donne alla clausura, ed esorta lo scrittore: « si faccia nostro campione. L'Italia gliene sarà riconoscente »³³. La critica in generale ha soprattutto sottolineato lo scopo polemico della *Capinera*: dall'articolo di Ruggero Gianelli, apparso nel 1872 sulla « Nuova Roma », che parla del « grande scopo morale »³⁴ del Verga, all'esempio recente di Carmelo Musumarra³⁵, che giudica Maria addirittura « un ribelle anarchico »³⁶.

Pare invece che il Verga volesse negare che ci fosse stato un preciso intento polemico quando, dopo aver letto nell'inverno del 1872 l'articolo di Pacifico Valussi nella « Gazzetta di Udine » — che lodava la *Capinera* perché

³² Lettera citata in F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, p. 167.

³³ Lettera di C. Percoto al Verga del 2 marzo 1872, citata in F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, p. 168.

³⁴ Citato in F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, p. 170.

³⁵ C. MUSUMARRA, *Verga minore...*, p. 67: « L'autore vuole condannare il residuo di un'usanza che, sebbene avesse ricevuto un grave colpo dalla legge del 1867, stentava a scomparire, anzi trovava ancora convinti seguaci, specialmente in Sicilia ».

³⁶ Ivi, p. 70.

essa aiutava a rimuovere una « grande immoralità », una « grande crudeltà », e costituiva quindi « una buona azione »³⁷ — l'autore inviava l'articolo a Luigi Capuana con questo commento: « Ti mando un numero della « Gazzetta di Udine » che parla della *Capinera* [...]. Comincio a capire che quel povero libro è stato fortunato attirandosi tutto il merito dell'argomento che specialmente da noi non è privo affatto d'interesse »³⁸. Lo scrittore cominciava a capire, alla distanza di tre anni, che la grande fortuna del libro era dovuta, principalmente, al carattere scottante dell'argomento; che era questo purtroppo ciò che attirava l'attenzione dei critici, e non la trattazione delicata dei sentimenti. Forse perciò, dopo un altro anno, il Verga scriveva ancora al Capuana: « Se tu sapessi — tu lo saprai forse — come si fanno gli articoli di critica, e a quali fili tenga l'avvenire e la riputazione di un libro o di un giovane! »³⁹, riferendosi senz'altro alla *Storia*, il libro che gli aveva assicurato la notorietà.

Anche l'interesse espresso posteriormente dal Verga nei riguardi della *Storia* ebbe motivazioni simili a quelle degli affanni espressi intorno a *Rose caduche*. Benché con gli anni ripudiasse tutte le opere precedenti, ma non la *Capinera*, e mentre non fu indulgente nemmeno a proposito di essa (« È storia vecchia [...] di *fattura*, intendendo »)⁴⁰, considerò seriamente la possibilità di adattarla alle scene: « Vedrai », disse ad Emilio Treves, « in che salsa te la servo nel prossimo dramma che ho l'intenzione di cavarne! »⁴¹. E anche se non realizzò tale progetto, nel 1912 l'autore ritornava a parlare della *Capinera*, men-

³⁷ Citato da F. DE ROBERTO, *Casa Verga...*, pp. 169-170.

³⁸ Lettera del 18 febbraio 1872; G. RAYA, *Carteggio...*, n. 2, p. 18.

³⁹ G. RAYA, *Carteggio...*, lettera del 21 febbraio 1873, n. 7, p. 23.

⁴⁰ Lettera già citata nella n. 31, p. 178.

⁴¹ Ivi, p. 179.

tre la si stava adattando per una versione cinematografica, non in termini dell'argomento polemico bensì in funzione del sentire umano delicatissimo che egli vi aveva voluto infondere:

È verissimo. Però c'è da cavare, cinematograficamente parlando di certi lavori, di certi quadretti letterari, che se hanno un valore o un intendimento artistico, è di tutt'altro genere. Io poi non mi sentirei affatto, precisamente per gli stessi intendimenti e per lo stesso valore che ho inteso donare al quadro, spesso disegnato di scorcio, di sottinteso quasi, con sobria pennellata che sarebbe sciupata altrimenti, dall'*ingrossamento* fotografico. Figuratevi le mie viscere paterne, ed anche un poco il mio amor proprio d'autore, se volete. Per me è questione di *probità letteraria* quasi. Non posso. Quando ho visto quella *Cavalleria rusticana*!... Ma forse andava rappresentata così, pel cinematografico... Per esempio, nella *Storia di una Capinera*, il titolo di *Scena di seduzione* non va neppure a me, e assai meno di [sic] voi. Bisognerebbe forse dire semplicemente *Idillio* e con questo titolo designare il nascere e il divampare dell'amore fra i due giovani, dal primo incontro e dal primo ballo campestre nell'aia, alla passeggiata fra i boschi, all'ultimo convegno notturno alla finestra, ma *senza abbracci*, delicatamente, timidamente quasi — l'amore ingenuo puro e caldo, con sfumature delicate, sino alla morte. Ma si potrà questo rappresentare in cinematografia, dove l'*ingrossamento* del quadro [...] è necessario e necessariamente brutale? ⁴².

Nel 1912 come nel 1869 la spiegazione sintetica gli sembra eccessiva e brutale. La qualità fondamentale del romanzo gli sembra ancora la delicatezza della condotta umana: « timidamente quasi », « senza abbracci » erotici; l'idillio non deve diventare una scena di seduzione; il rapporto vitale deve rimanere dall'inizio alla fine un amore ingenuo e puro e caldo con « sfumature delicate ». Non dissimile

⁴² Lettera del 6 aprile 1912; G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. RAYA, Roma, Tindalo, 1972, n. 556, pp. 381-382.

dal modo in cui si manifesta l'amore di Mena Malavoglia nel capolavoro verghiano. La riduzione cinematografica, col suo ispessimento, rovinerebbe tale procedimento. Questo messaggio della *Storia* è fondamentale per capire tutto Verga: l'opera nacque da un'esperienza culturale, affannata ed imprevedibile, ma determinante per la formazione artistica e spirituale dello scrittore.

5. *La componente antinomica del romanzo.*

Secondo il ripensamento dello scrittore già anziano lo scopo della *Storia* rimaneva quello di studiare lo sviluppo graduale di un « amore ingenuo puro e caldo [...] sino alla morte ». Una condizione amorosa certamente vissuta, ma che ad ogni suo movimento si rivela infatti sempre meno realizzabile. Tale aspetto della vicenda vorrebbe tradursi nella noterella introduttiva per cui una capinera, rifugiata in un « angolo » della gabbia, « non osava tentare di rompere il fil di ferro che la teneva carcerata ». Essa quindi non riesce a far altro che guardare « con occhio spaventato » il libero volo degli altri uccelletti in mezzo al cielo (p. 159). L'esempio, artificioso che sia, vale però ad isolare l'aspetto passivo della protagonista: più Maria osserverà il muoversi allegro del mondo intorno a sé, più ella si chiuderà nel proprio cantuccio. La tragica conclusione, secondo l'usanza del Verga, dev'essere implicita sin dall'inizio, e consiste appunto nel continuo rifugiarsi della protagonista in uno spazio che ridiventa sempre « angolo » circoscritto dietro la perpetua « finestra » del romanzo. È su quest'angolo che si fissa l'attenzione dello scrittore.

Una prospettiva limitatissima, che si presta però a certe manifestazioni antinomiche le quali vengono presagite nella stessa introduzione. L'autore per esempio ha

visto in qualche casa i « custodi » della capinera: due « cari » bimbi che pur dicendo parole « gentili » all'uccelletto, e senza voler fargli del male, « si trastullavano » infatti « col suo dolore » sino a farlo morire: essi vengono giudicati « innocenti », ma « spiegati » carnefici (p. 159). Queste parole sono rilevanti, sia per il giudizio diretto (che, pure espresso fugacemente, rimane un giudizio; utile come vedremo per capire i personaggi minori del romanzo), ma più per il tono, antinomico, calcolato cioè allo scopo di incuriosire il lettore. Dopo di che la madre dei bimbi riferisce il caso di un essere umano il cui « corpo » era stato imprigionato fra « le mura » del chiostro, che senza osare di far scorgere il proprio pianto, era pure morto: una storia « di tutti i giorni », ma tacita, che poteva passare inosservata. Allora, dice il Verga, « io pensai » all'esempio della capinera « che non cantava » (senza aggiungere un sentimentale « più »; senza spiegare che si tratta di un uccello noto per il canto dolcissimo), e da questo parallelo deriva il titolo *Storia di una capinera* (pp. 159-160). Il procedere dell'introduzione dà un'idea di come funziona la tecnica del romanzo: la manifestazione quotidiana (la narrazione della suddetta madre) conduce l'attenzione dell'io narrante non solo al fenomeno avvenuto nel recente passato (la morte dell'uccello), ma alla radice ambivalente di quel precedente: i bimbi sono « cari » ma « carnefici », « innocenti » eppure « spietati ». Procedimenti simili, a due risonanze, mentre animano la protagonista nel corso del romanzo, tendono pure ad annullarla, precludendole così ogni possibilità di ribellarsi. Questo sostrato antinomico è riconoscibile nei vari contrasti della trama.

Maria, orfana di madre e figlia di un impiegato, si è trasferita dal chiostro di Catania, dove è stata educanda fin dall'età di sette anni, a Monte Ilce per evitare il

contagio del colera. All'inizio essa è felice, sia della nuova cameretta (che chiama affettuosamente lo « scatolino »), ma soprattutto del paesaggio etneo: « l'aria, la luce » nell'« immensità di questo cielo e di quest'orizzonte ». Presto le cose peggiorano. L'amica Marianna, tornata a Mascalucia, ha smesso quasi subito la divisa da educanda ed ha conosciuto nel villaggio un bel ragazzo. Maria invece continua a indossare l'abito scuro, e ciò produce fra le due amiche un implicito contrasto che si sviluppa lentamente, da lontano. Problemi più spinosi si delineano a Monte Ilice poiché le rigide usanze di Maria contrastano con le abitudini degli altri, una opposizione che si aggrava man mano che l'ambiente stesso (un misto tra campestre e mondano) va diventando sempre più gaio, specificamente riguardo alla moda: le « feste » sono numerose, ma Maria, anziché divertirsi, finisce per guardarsi addosso e sentire il peso della propria inferiorità, non trovando in sé « che un fagotto di saja nera ». Questo è il contesto in cui si innamora di Nino, un giovanotto già mezzo fidanzato all'elegante sorellastra Giuditta. Egli sarebbe disposto a corrispondere, ma una volta capito che la ragazza intende tornare in convento, esprime gentilmente i suoi pensieri, lasciandole qualche rosa, e se ne allontana. Nino allora cessa di essere un giovane ordinario ed assume agli occhi di Maria un aspetto irrealistico. I personaggi minori, consapevoli in parte dei sentimenti della ragazza, e senza voler farle del male, le si rivolgono però con indifferenza; poi, con parole più ostili. Maria non osa nemmeno riconoscere la ostilità dei suoi « custodi » e persiste nella illusione che Nino, in qualche modo, la salverà. Cessato il colera, egli ritorna a Catania dove si sposerà con Giuditta, e i due andranno ad abitare dirimpetto al belvedere del convento. Maria respira l'ultima boccata di « quest'aria libera » ed agogna di tornare alle gioie

« più durevoli » del chiostro; però appena vi giunge riceve l'annuncio formale del matrimonio: « la lieta novella! ». La notizia è giuliva per gli altri, ma Maria non sa resistere all'impulso di accoglierla quasi fosse cosa sua. Quando, dopo qualche giorno, arrivano pure « i rinfreschi della festa » nuziale, allora si sente umiliata. Ciò si complica per la notizia che Marianna non tornerà più in convento perché si è sposata ed è diventata, al pari di Giuditta, una signora elegante. Maria, abbigliata infine « da sposa », ma già tistica, prende i voti solenni; e mentre i parenti celebrano anche questa « festa », ella rinuncia per sempre a « l'aria, la luce », gli stessi elementi che aveva goduto a Monte Ilice. La « gioia » del libro è cumulativa, e quando raggiunge l'apice provoca nella monaca un'allucinazione tale per cui ella non riconosce più i segni della realtà: condizione da cui non può evadere e in funzione della quale muore, appunto in un « angolo » — la cella delle « mentecatte » — accarezzata dalla « matta » suor Agata e dall'infermiera del convento.

I contrasti della trama indicano il carattere ambivalente della *Storia*: né la vita presso Monte Ilice ove le affezioni sono « circoscritte fra quelle strette pareti » (p. 165), né la vita del convento ove « ogni cosa [...] serve a rinchiudere l'anima in sé stessa, a circoscriverla » (p. 213), possono mai placare il dissidio in Maria, benché ella manifesti entusiasmo sia per l'un luogo sia per l'altro. Nei termini dello schema proposto, si può dire che la predisposizione all'attrattiva del mondo « aperto » era stata nutrita nel chiostro-« covo » prima ancora di conoscere Nino a Monte Ilice. Inoltre, l'aspirazione isterica di un ritorno al chiostro rinasce non tanto come funzione dell'affievolimento dell'epidemia del colera, ma proprio dalla personalità di Maria, dalle stesse irrequietudini che rendono intollerabile la vita nell'« aperto » e che condizio-

nano, necessariamente, il richiamo di « quelle buone pareti del convento » (p. 180). L'antefatto del romanzo, il carattere singolare della lunga esperienza claustrale, viene rivissuto *a posteriori* mediante il comportamento della ragazza a Monte Ilice, prima come esperienza opprimente, a poco a poco come unica salvezza. E il soggiorno monteiliciano, man mano che il chiostro-covo va rivelandosi un'altra dimora soffocante, viene rimeditato come esperienza tutta vitale, colorata cioè da significati e valori che quella esperienza non ha mai avuto. Qualsiasi ambiente finisce dunque per produrre un unico effetto: quello di irritare la protagonista e poi di paralizzarla. Il duplice sentire verghiano rimane al centro della struttura, ma è rappresentato questa volta in maniera ellittica, attraverso una tecnica più sottile tendente alla rapida pennellata scenografica: la tecnica appunto che il Verga cercava di chiarirsi nel proprio epistolario dell'estate fiorentina.

La struttura esterna si divide in due parti, riunite logicamente intorno ai centri geografici di Monte Ilice e Catania (con Mascalucia ricordata nello sfondo):

I, A: *Monte Ilice Liberatore*: la nuova libertà, sviluppata metaforicamente in termini di abitudini mentali; Maria, solo leggermente contrariata dalla famiglia, conosce l'attività esterna quasi sempre « alla finestra ». Lettere 1-12, pp. 161-196.

I, B: *Monte Ilice Oppressore*: l'amore, sentito come alienazione, è sviluppato ancora in termini delle antiche abitudini ineliminabili, « alla finestra »; l'ostilità dei parenti, le domande di Nino, il rintanarsi nello « scatolino », il rinnovato fascino della « celletta », sono rappresentati tutti mediante l'ottica della « finestra ». Lettere 13-20, pp. 197-211.

II: *Catania Soffocante*: l'osservazione della felicità al-

trui e l'aspirazione, mediante certe sviste di Maria, alle gioie domestiche di Monte Illice, o « alla finestra » o dal « belvedere ». Lettere 21-49, pp. 211-247. *Epilogo*: anche nella morte Maria è raffigurata « alla finestra ». Lettera 50, pp. 247-250.

La struttura esterna punta sempre su ciò che era o poteva essere accaduto a Maria nel passato. L'enfasi sulla « finestra » modifica gli eventi attuali, filtrandoli e cogliendoli senza tregua in una duplice dimensione.

6. *L'ambivalenza sentimentale di Maria.*

Maria si distingue dai personaggi di contorno in quanto è l'unica figura aperta a due battenti: è timida, ma può sviluppare anche una personalità appassionata. Il suo modo di percepire ci si presenta quindi sotto la specie di forme linguistiche antinomiche.

Maria vive nello « scatolino »:

Io occupo un amore di cameretta, capace appena del mio letto, con una bella finestra che dà sul castagneto. Giuditta, mia sorella, dorme in una bella camera grande, accanto alla mia, ma io non darei il mio *scatolino*, come lo chiama celiando il babbo, per la sua bella camera; e poi ella ha bisogno di molto spazio per tutte le sue vesti e i suoi cappellini, mentre io, allorché ho piegato la mia tonaca su di una seggiola ai piedi del letto, ho fatto tutto (p. 164);

e appunto nello « scatolino » compone⁴³.

La cameretta stessa ha un'implicita funzione duplice:

⁴³ È utile tener presente che il Verga aveva l'abitudine di descrivere la propria camera come spazio circoscritto. Per esempio, la camera che nel 1882 offrirà all'amico E. Rod: « ho uno stanzino grande come la mano da mettere a vostra disposizione, una vera *cella da frate* » (G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. CHIAPPELLI, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 67; lettera del 27 settembre 1882); oppure, la cameret-

è il posto di Maria solo perché c'è il colera, altrimenti servirebbe da guardaroba per Giuditta. Il paesaggio, osservato dalla prospettiva dello « scatolino », provoca nella protagonista un sentimento di attrazione misto a paura:

Ma la sera, quando dalla finestra ascolto lo stormire di tutte quelle fronde, e fra quelle ombre, che assumono forme fantastiche, veggio un raggio di luna agitarsi fra i rami come uno spettro bianco, e ascolto quell'usignuolo che gorgheggia lontano lontano, mi si popola la mente di tante fantasie, di tanti sogni, di tante dolcezze, che, se non avessi paura, aspetterei volentieri il giorno alla finestra (p. 164).

La cameretta assume gradualmente un deciso aspetto di covo, un posto caldo dove la ragazza si sente protetta. D'altra parte, la « pazzarella » (p. 167) che porta l'abito fatto per il camminar lento ama correre fra i boschi, ma anche qui si manifesta il duplice atteggiamento:

Che bel bosco, se tu lo vedessi, Marianna! Un'ombra deliziosa, qualche raggio di sole morente che s'insinua fra le fronde, uno stormire grave e prolungato dei rami più alti, il canto degli uccelli, e poi, di tratto in tratto, silenzio solenne e profondo. Sotto quelle immense volte di rami, fra quelli andirivieni sterminati di viali si avrebbe quasi paura, se la stessa paura non fosse piacevole (p. 171).

Il paesaggio continua a suscitare sentimenti a due risonanze:

La sera era bellissima [...]. Mi piaceva udire il lieve fruscio della foglia che cadeva, lo stormire degli alberi, il canto

ta « colle persiane chiuse » in cui scrisse la *Storia* (lettera alla madre del 10 luglio 1869, in *Lettere sparse...*, n. 32); ancora, la piccola « casetta » in cui scriverà *Il marito di Elena* (G. RAYA, *Carteggio...*, n. 127; lettera del 30 luglio 1881). Ci sono pure riferimenti a « piccole » o « graziose » casette in *Sulle lagune*, in *Peccatrice*, in *Eva*, dove vivono i personaggi in vena artistica.

lontano dell'assiuolo, mi piaceva ad aver paura dove l'ombra era più oscura (p. 178).

Le piace appunto avere paura perché questa è la sua abitudine: un'abitudine strana che non viene mai spiegata come tale bensì colta in atto e condivisa con Marianna. La frequenza con cui riappare la suddetta caratteristica assume una risonanza compassionevole in Marianna, e tende ad indicare almeno in parte la qualità dell'amicizia che è sempre stata fra le due educande. La consuetudine dei sentimenti duplici è così radicata in Maria che essa non può fare a meno di presentare insieme e la nozione delle attrattive del mondo e la cognizione della propria inferiorità:

Marianna, son convinta che a noi, poveri cuori deboli e timidi, tutto cotesto tumulto del mondo, tutte coteste sensazioni potenti, tutti cotesti piaceri facciano un male immenso. Siamo degli umili fiorellini avvezzi alla dolce tutela della stufa, che l'aria libera uccide (p. 180).

I piaceri mondani diventano una sorta di coefficiente antinomico atto a verificare in Maria il grado della propria inettitudine. Il paragone è così schiacciante che la ragazza, includendo la stessa Marianna nel gruppo dei cuori « timidi », vuole rintanarsi subito alla « dolce » tutela della stufa. I piaceri del mondo aperto fanno venire a galla non passioni liberatrici, bensì desiderio di essere custodita e protetta. Simili accenti ambivalenti riappaiono lungo il corso dell'idillio amoroso.

Nino è introdotto mediante un casuale *post scriptum*: « Dimenticavo di dirti che i signori Valentini [...] hanno pure un figlio » (p. 171). Egli è pieno di delicate premure per l'educanda, ma le incute allo stesso tempo una duplicità di sentimenti:

È vero: direi quasi che mi fa paura [...].

Ma poi egli mi parla, lo ascolto, rimango a lui vicina... non so perché... mi pare che non potrei staccarmene (p. 182).

Maria si sente lusingata dalle parole gentili di Nino, ma queste producono pure un risultato antinomico: « appena posso approfittare del primo pretesto vado a rifugiarmi nella mia cameretta » (p. 185). Qui essa soffoca le lagrime « fra i guanciali », sentendosi già come una peccatrice. E mentre i contadini armati « fanno la guardia al colera », ⁴⁴ il carattere antinomico della passione si acuisce: « È un dubbio continuo, un'ansia », ma è anche « una dolcezza indicibile » (p. 190). Il riconoscimento dell'amore, « io lo amo! Pietà », si riporta alla duplicità di sentimenti provati anteriormente nei confronti del paesaggio:

Aggiungi a tutto questo [...] l'impotenza di lottare contro un sentimento ch'è più forte di me, che mi ha invaso [...] mi vince, e mi rende felice soggiogandomi... la desolazione di trovarmi umile, di trovarmi quella che sono... io sono meno di una donna, io sono una povera monaca, un cuor meschino per tutto quello che oltrepassa i limiti del chiostro, e l'immensità di quest'orizzonte che le si schiude improvvisamente dinanzi l'acceca, la sbalordisce... (p. 190-191).

L'immensità dell'orizzonte ora l'acceca, e l'amore la rende « felice » appunto soggiogandola.

È chiaro da questi esempi che il sentire antinomico aumenta in proporzione allo sviluppo della condizione amorosa: più la passione s'intensifica, più essa rifugge da

⁴⁴ Parole queste che fanno pensare allo stile maturo, per esempio alla descrizione iniziale della novella *Malaria* (1881): « E vi par di toccarla colle mani — » (*Tutte le novelle*, ed. cit., p. 234), per cui si denota subito l'aspetto tangibile del morbo malarico, un aspetto che sarà poi sviluppato nel resto della novella. Nella *Capinera* invece tale componente è colta ma solo fuggacemente.

una risoluzione erotica « normale »⁴⁵. Tale atteggiamento, mentre sostiene l'azione romanzesca, assai spesso conduce pure ad alcuni tocchi troppo insistenti:

Il peccato è più forte di me. Ho tentato di sfuggirgli, esso mi ha abbrancato, mi tiene il ginocchio sul petto, mi calpesta la faccia nel fango (p. 187).

L'amo così pazzamente e morrei di vergogna s'egli lo sapesse! Vorrei gettargli le braccia al collo, vorrei morire ai suoi piedi, e non oserei dargli la mano per tutto l'oro del mondo!... (p. 191).

Sino a quest'esempio di prosa infelice, che impaccia il dialogo notturno fra i due giovani:

Non parlavamo; non ci guardavamo... Tenevamo gli occhi fissi nel cielo, e mi pareva che le anime nostre si parlassero attraverso l'epiderme delle nostre mani e si abbracciassero nei nostri sguardi che s'incontravano nelle stelle (p. 196).

Questa duplicità sentimentale si verifica anche nel secondo ambiente del romanzo. Di ritorno al convento Maria si affaccia allo sportello della carrozza e, trovando Catania « tanto vasta », le vie della città « immense », cerca di rifugiarsi nel pensiero di Nino, ma subito si sente « agghiacciare di terrore ». Rivolge quindi l'attenzione alla celletta: « Rivedrò la mia celletta, il mio crocifisso, i miei fiori » (pp. 210-211). Questi pensieri contrastanti la agitano tanto che vorrebbe staccarsi « dal mondo », il quale invece la « afferra ostinatamente » (p. 215). Arrivata al chiostro, spinge « lo sguardo nell'immensità, fra quel [...] silenzio, quella quiete », e mediante tale termi-

⁴⁵ I termini, che freudianamente definiremmo libido o attrazione sessuale, la « capinera » definisce « peccato », parola carica di significato morale-religioso, che impedisce appunto l'evoluzione « normale » del rapporto amoroso-sensuale.

nologia consonante con quella incantata di Monte Ilice, torna a provare terrore, sentendosi « sola, qui... dove ho paura.. » (p. 221). Il mondo l'avvince « con i suoi legami più tenaci », la tentazione la « possiede ancora », la morde « aspramente » (p. 231), sino a che la dolce « capinera » non si creda trasformata in una « lupa » (p. 232): « abbandonata anche dal Signore! [...] eppure amo ancora il mio Dio » (p. 236). L'ambivalenza si fa spasimo quando ella prova « tal paura del proprio peccato » da « non potersene staccare » (p. 238), e va sul belvedere per osservare non vista i baci di Nino sulle labbra della moglie. La curiosità mista alla paura nei riguardi dell'erotismo altrui diventa, come lo era per Pietro Brusio, una « terribile gioia » (p. 242). L'ambivalenza linguistica è presente dall'inizio alla fine, ed è uno degli elementi mediante il quale i due centri geografici si compenetrano.

7. *L'inibizione di Maria tra l'uno e l'altro « convento ».*

Il sentimento amoroso contrasta con le regole del convento ma anche con l'ambizione borghese della famiglia: trasgressione quindi duplice. L'atmosfera, apparentemente drammatica, è in realtà funestamente passiva, chiusa, in ambedue gli ambienti.

Il chiostro è il vero covo della « capinera » poiché lì essa si è formata: « Quella è la mia dimora » (p. 211); un'esperienza il cui significato è non tanto analizzato quanto rievocato, temuto, come una forza che pospone il vero darsi alla vita. Se Maria segue sino in fondo il richiamo del mondo esterno ella sarà perduta, priva di una direzione sicura; ma quando ascolta la voce della direzione sicura le viene a mancare la vitalità. Il fascino per esempio di Nino « è nuovo, è strano », ma è anche « orribile »; è

infatti « la bestemmia! » (p. 188): ove l'arido residuo della logica imparata al convento si rivela capace di soffocare l'impulso liberatore. Sicché più Maria conosce Monte Ilice, più questo luogo la costringe a conformarsi ai suoi atteggiamenti di prima. Essa crede di entrare in un mondo nuovo, ma in verità si sta chiudendo in quello vecchio. Ciò tende a verificarsi nell'aspetto borghese del linguaggio. A Monte Ilice per esempio, in occasione della festa del babbo: la famigliuola è tutta « in moto », la casetta « riboccante di gioia »; il babbo dimostra affetto per la figlia e per la figliastra, e « ci abbracciò entrambe »; gli invitati arrivano all'alba per assistere ai preparativi, « facendosi precedere da grida festose, da schioppettate tirate in aria [...]. Che festa! » (p. 177-178). Simili accenti borghesi riappaiono nell'ambiente più solenne quando Maria deve prendere il velo, e riconfermano la sua passività:

Si fanno già i preparativi per la festa. Tutti mi colmano di carezze [...]. Ci sarà della musica, dei fuochi d'artificio, degli invitati (p. 217).

L'apparato borghese — « preparativi », « carezze », « invitati », « fuochi d'artificio » oppure « schioppettate » — è tenuto presente nelle due feste, e costituisce un espediente per cui gli ambienti tendono a rassomigliarsi. Qualcosa di simile si può dire del raffronto seguente. Prima, l'esempio di Monte Ilice, la festa in cui Maria viene costretta a cantare:

non ci vedevo più [...] sentivo un ronzio alle orecchie, e le gambe mi tremavano; mi lasciai condurre, mi lasciai strascinare senza sapere io stessa quello che facessero di me (pp. 175-176).

Poi, nell'altro ambiente, dove gesti simili si ripetono durante la cerimonia della vestizione:

Tu mi vedesti; io non vidi nessuno [...] mi vestirono della tonaca senza che me ne avvedessi. Io non udivo, non vedevo nulla... lasciavo fare, ma tremavo talmente che i miei denti scricchiolavano (pp. 221-222).

Il non vedere o sentire bene, l'inguaribile tremolio, e il patetico lasciarsi condurre si verificano nelle due scene. Gesti simili, generici che siano, si ripetono con tanta frequenza che tendono ad identificare anche i due ambienti.

Questa passività oleografica rimane nel romanzo, e si sviluppa in chiave grottesca a partire dal riferimento a quella « mano del demone » che « afferra » la protagonista trascinandola « nell'abisso » (p. 232), alla forza che la « afferra per le carni » e la « strascina lassù sul belvedere » (p. 240), sino alla paralisi teatrale davanti alla cella delle matte: « Ahimè! non ho più forza... mi strascino!... mi strascinano!... » (p. 246).

Ma accanto allo strascinamento manierato c'è pure un altro livello di passività, un modo di sentire più intimo mediante cui la compenetrazione degli ambienti si fa più precisa. Quando Maria ascolta affascinata il cinguettio degli uccelletti sul davanzale della finestra, ella non sa trattenere l'impulso di capovolgere la sensazione piacevole nei termini dell'atmosfera conventuale; ed insiste che qui, a Monte Illice, « non incontrerò volti austeri, né tonache [...] né corridoi oscuri... » (p. 169). Ella apprezza le cose secondo le proprie possibilità, sempre nei termini di quell'altra esperienza, e pospone quindi all'infinito il vero godimento. Un altro esempio della suddetta tendenza è da osservarsi nel modo in cui Maria accoglie la logica ordinaria di Nino. Quando il giovane le chiede, « colla sua voce più dolce: ' Che vi ho mai fatto, signorina? Perché mi fuggite?... ' » (p. 186); essa non sa fare altro che pregare Iddio che la faccia presto ritornare fra il « silenzio di quei

corridoi » (*ibidem*), dove potrà estinguersi il soffio tempestoso venutale dall'ambiente liberatore. Così la logica ordinaria di Nino viene interrotta, immersa subito in un'immagine dell'ambiente claustrale. Anche nel chiostro riappaiono i fantasmi della passività; ed ella nota con interesse il vacillare notturno del « debole lume della lampada del corridoio » (p. 224), provando, come ad Ilice, lo stesso sconforto:

ed ho paura, e nascondo il capo sotto i lenzuoli. Piango da mane a sera ricordandomi di quel caro stanzino di Monte Ilice [...] con quel bel sole, quell'aria (p. 224).

Oppure: « Son qui, tutta sola, a soffrire, in questo vasto corridoio dove non c'è sorriso di sole » (p. 225). I termini della passività più intima sono costanti: o il vasto corridoio o lo stanzino con quel sole e quell'aria. Ovunque sia, Maria ritorna sempre a gesti e sentimenti che sono riassuntivi di esperienze precedenti. Così si ha una fusione dei due centri geografici, ma si evita specificamente un atteggiamento critico verso il passato. Se Maria scrutasse oggettivamente il proprio passato, se ella sapesse approfittare degli spunti razionali offerti da Nino, il romanzo diventerebbe una diatriba ed ella un'eroina. Ella si limita invece ad un'istintiva evocazione di esperienze passate, in maniera oleografica o in maniera immaginosa. L'esperienza attuale si traduce così in un doloroso ed assurdo *post factum* in ambedue gli ambienti; e questi — compenetrandosi — prendono dominio sopra gli eventi, costringendo la protagonista a ridiventare ciò che essa è sempre stata: Maria-alla-finestra. Questa è la prospettiva in cui bisogna inquadrare le azioni dei personaggi minori, il più importante dei quali, anche se dice e fa così poco, è Marianna.