8. *Marianna e l'eco dei personaggi minori.*

« Tu però che sei sana [...] allegra » (p. 179): parole di Maria a Marianna che stanno ad indicare il necessario sottofondo del romanzo, il quale, pure da lontano, tende a riconfermare alla protagonista ciò che le succede nell'ambiente attuale, rendendole ancor più acuto il senso dell'allegria altrui.

Marianna è unidimensionale, stabile. Essa è rappresentata parzialmente, solo attraverso la lente-filtro del romanzo. Al livello dell'azione rassomiglia all'Angiolini: il personaggio-ascoltatore che raggiunge senza difficoltà il proprio scopo. Si differenzia però dall'Angiolini in quanto le descrizioni che a lei si rivolgono contengono i termini lessicali, benché sottili, di un rapporto antagonistico alla protagonista. Sappiamo, per esempio, che fin dall'inizio essa non intende tornare al chiostro:

> Mi dici anche che non rientrerai più in convento... beata te!... Ma se dovessi rientrarvi senza di te?... Voglio stare allegra adesso; penserà Iddio al resto!... (p. 174).

Si noti come Maria tende a fuorviare la sostanza dolorosa dell'argomento. Più spiccatamente poi dalla prospettiva del chiostro:

> Anche tu sei fidanzata, Marianna mia? Mi scrivi che sei felice! Così sia! Ma non dimenticare nella felicità la tua povera amica che abbisogna più che mai del tuo affetto. Di tanto in tanto, quando ne avrai il tempo, vieni a trovarmi [...]. Sai che è atto di carità visitare i poveri carcerati! (pp. 217-218).

A partire da quel « Così sia! » Maria diventa loquace nel tentativo di evitare il soggetto spinoso del fidanzamento dell'amica. Essa traspone infatti il contrasto ad al-

tro livello, come meglio si vede nel brano che subito segue:

> Tu che sei sposa, tu che sei felice, dimmi com'è fatta quella gioia, quella festa [...] che deve provar mia sorella; dimmi che cosa ci deve essere nel suo cuore [...] dimmi come deve essere fatta la felicità di pensare che ella sarà di lui [...] che si chiamerà col nome di lui, che verrà il giorno in cui si cullerà sulle ginocchia i suoi figli e insegnerà loro ad amarlo, a pregare il buon Dio per lui... Pensare che tutto sarà una festa, e che questa festa non avrà mai fine! Com'è buono il Signore a concedere tanta felicità!
>
> Ho saputo che lo sposalizio si farà domenica... Che Dio li benedica! (p. 218).

La gioia di Marianna viene solo accennata e subito trasferita, attraverso questa valanga di parole concitate, in « quella festa » che deve provare Giuditta; ed anche in questo caso Maria si sottrae al conflitto: « Che Dio li benedica! ». Marianna tende a rimanere partecipe alla trama, e sempre negli stessi termini antinomici. Quando dal convento Maria si sente soffocare, Marianna torna ad essere colei che non soffoca: « Tu, benedetta dal Signore, che vedi il sole, che respiri l'aria libera » (p. 224), ove ritornano ancora i due elementi liberatori monteiliciani a riconfermare decisamente la prigioniera a se stessa. Marianna reca conforto all'amica prestando orecchio appunto a queste lettere:

> tuttavia non potresti immaginare quanta fatica mi abbia costato lo scriverti... Pure è stato un gran conforto per me... il solo conforto che mi sia rimasto (p. 224).

Ma essa — allegra, prammatica, « una signorina » alla moda sin dall'inizio (p. 166) — riesce senza volerlo ad affiancarsi al gruppo dei personaggi-« carnefici », come è

implicito nella stessa scena della vestizione: « Tu mi vedesti », dice Maria, « io non vidi nessuno » (p. 221). La monaca non vede che « una nube », « un brulichìo » (*ibidem*), per cui l'amica spettatrice, inosservata ma elegante, si sperde tra la folla, identificandosi tacitamente all'azione indifferente dei parenti presenti. E Marianna, come la castalda (figura importante, come si vedrà a suo luogo), non dice una sola parola in tutto il romanzo.

Gli altri personaggi costituiscono, senza averne l'intento preciso, un coro negativo rivolto a soffocare la protagonista. I membri della famiglia sono ostili, ma il conflitto è sempre evitato. La matrigna sarebbe « un'eccellente donna, perché non si occupa che di Giuditta e di Gigi » (p. 163). Essa rimprovera Maria dicendole che non è « buona a nulla ». Risponde conciliativa la ragazza: « Pur troppo è vero! ella ha ragione » (p. 167). Il passerotto Carino, anch'esso « allegro », subisce una ferita cagionando il pianto della monacanda: « Tutti ridevano di me, persino Gigi » (p. 169). Ma Maria rivolge altrove la sua attenzione, e trova invece che il gatto è odioso, non i parenti. Si mette a pettinare le magnifiche trecce di Giuditta, e questa « non ne rimaneva soddisfatta e le disfaceva con stizza. ' Mio Dio! ' esclamò. ' Sembra che oggi tu lo faccia apposta! ' » (p. 192). Maria piange, ma ricostruisce subito l'episodio trovando che, « ella è buona infine, la mia cara sorella » (p. 193). Non c'è nessuna ironia qui, soltanto il riflesso di una logica acquisita durante gli anni della vita claustrale. I parenti vanno ad un'altra festa, lasciando l'educanda in casa:

> Io li ho accompagnati cogli occhi [...]. Poi ho udito ancora per qualche tempo le loro voci, le loro risa, la loro allegria che mi faceva male... (p. 194).

Ma invece di concentrarsi su di loro — il che finirebbe in un ragionamento necessariamente polemico — Maria si rivolge subito ad altra materia, e fissa uno sguardo estasiato sulla castalda; la quale accende il fuoco per la minestra e non si cura affatto di lei (*ibidem*). Quando tutti si preparano a tornare a Catania, e Nino non è venuto a salutarla, Maria attribuisce finalmente questa sgarberìa ai parenti:

> Egli è venuto a dire addio alla mia famiglia, e non me l'hanno fatto vedere almeno per l'ultima volta!...
>
> Che gente è quella, Dio mio?... che gente senza cuore [...] e senza lagrime!... (p. 204).

Maria apre gli occhi troppo tardi. E non appena essa rientra in Catania, torna a rimeditare la famiglia in una luce positiva:

> Ho perduto anche la consolazione della famiglia; non posso vederla che in presenza di molta gente [...] attraverso la doppia grata che difende la finestra. Le nostre mani non possono stringersi scambievolmente. L'intimità domestica sparisce (p. 212).

« L'intimità domestica » è una grossa esagerazione, un espediente infatti con cui si evita l'analisi critica del comportamento dei parenti. Gli è che Maria fu talmente chiusa in sé prima di giungere a Monte Ilice che il contatto vivo con questa gente sfollata pel colèra risulta sempre una cosa irreale. Gli scambi affettivi, come i conflitti, vengono abbozzati e continuamente posposti. A differenza della *Peccatrice*, il Verga non ha voluto dare vita alla logica dei personaggi ordinari. Appena vi è l'indicazione di una tale logica, essa viene soppressa. Il dialogo quindi è minimizzato. I personaggi minori vengono percepiti

quasi esclusivamente in termini spaziali, quello che è da loro occupato, e non nei termini possibili della loro personalità.

Sarebbe però erroneo valutare tale limite del romanzo soltanto come un'insufficienza nella penetrazione psicologica da parte dell'autore. Il Verga ha cercato di ridursi all'ottica del suo personaggio, ed ha seguito strettamente i dettami di tale ottica. Perciò il limite della *Storia* coincide con i limiti della personalità di Maria, con le risorse del suo cuore commosso tanto affamato di solidarietà quanto incapace di darsi a rapporti umani veramente affettivi. Il Verga aderisce al personaggio evitando tutto ciò di cui Maria è incapace, e si concentra solo lì fin dove le percezioni della ragazza possono penetrare. Questo limite è ben evidente nell'esempio seguente, ove la monaca ascolta la messa nel chiostro e ravvisa, da lontano, una figura che rassomiglia a Nino:

> mi sentivo in seno una calma, una pace, una serenità! [...] pregavo e tenevo gli occhi fissi su di un uomo che stava laggiù in chiesa appoggiato ad una colonna: aveva la sua statura, i suoi capelli neri... aveva certi atteggiamenti che somigliavano a quelli di lui. Avrei data la poca speranza di vita che mi rimane per vederlo soltanto levar la testa verso il coro. Lo guardavo... e delle volte mi sembrava che fosse lui senza dubbio... e allora il sangue incominciava a turbinarmi nella testa. Finita la messa, egli si mosse per andarsene, ed io pregavo la Vergine che gli facesse levare gli occhi verso la sua immagine ch'è presso al coro perché io potessi vederlo in viso; ma partì e non potei accertarmi che fosse lui. Rimasi lì, come pietrificata, non so quanto tempo, cogli occhi fissi su quella colonna a cui forse si era appoggiato uno sconosciuto (pp. 233-234).

L'ottica della monaca le permette soltanto di vedere una figura maschile. L'uomo che si appoggia alla colonna potrebbe essere un'altra persona, poiché, al livello dell'azio-

ne, lo scambio affettivo tra Nino e Maria non è andato molto più in là di uno scambio tra due estranei. Ma al livello del sentire, l'immagine sopra citata assume tutt'altro significato e può costituire come uno *specimen* della insistente fissità metaforica del romanzo: un modo di percepire talmente abituato ad evitare i rapporti ordinari che si concretizza istintivamente negli oggetti stessi quali surrogati umani. È soltanto in questa prospettiva esasperata, ma concretissima, che alcune delle figure minori potranno acquistare un loro valore narrativo colto in termini metaforici e fuso irrevocabilmente alla tormentata coscienza di Maria.

9. *La sigla metaforica della* Storia.

La tensione centrale viene concretizzata con il ricorso limitato ai pochi oggetti e gesti ricorrenti: gli abbracci, i muri, la finestra (si veda lo schema completo delle sigle più sopra alle pp. 86-87). Il grado di controllo di questa materia è notevole sino alla prima metà del romanzo; ma anche quando la qualità del controllo viene meno l'intento dinamico rimane palese nell'attaccamento dell'autore alla materia metaforica.

Il significato degli « abbracci » si fa valere nel contesto antinomico della prima lettera. Maria si illude di aver trovato a Monte Ilice una maniera più concisa di pregare: « con una parola », « con uno sguardo », « sola in mezzo ai campi » (p. 162). Si crede liberata dall'impaccio che subiva sotto le « oscure volte » del coro, ed è felice di poter ringraziare Dio « con tutta l'anima » (*ibidem*). Ma verso la fine della medesima lettera ella trova che la sua preghiera si è fatta già impura:

ma allorché, sul far della notte, veggo la moglie del castaldo,

che recita il rosario col suo figliuoletto più grandicello fra le ginocchia, seduta accanto al fuoco che cuoce la minestra di suo marito, dimenando col piede la culla in cui dorme il suo bimbo, mi pare che la preghiera di quella donna, calma, serena, piena di riconoscenza per la felicità prodigatale dal buon Dio, debba salire sino a Lui assai più pura della mia, che è piena di turbamenti, di ansie, di desiderî che non convengono al mio stato e dai quali non posso difendermi intieramente (p. 166).

Mentre affascina, la figura della castalda sconvolge. La stessa perfezione del quadro sembra suscitare un atroce senso peccaminoso del quale Maria non sa rendersi conto. Il benessere iniziale dunque svanisce, non perché la preghiera della castalda sia « più pura », ma proprio perché le reminiscenze della monacanda si sono gradualmente accumulate sino a vedersi mortificate nel quadro domestico della castalda. Si ponga mente alla dialettica tra tali reminiscenze e gli eventi attuali. Se per esempio « laggiù » Marianna le era rimasta sempre « accanto ad ogni ora del giorno », qui le due amiche non possono più passeggiare « abbracciate » (p. 161). Vi è in compenso l'abbraccio paterno:

Tu non puoi immaginarti quello che provo dentro di me allorché il mio caro babbo mi dà il buon giorno e mi abbraccia! (p. 163).

Maria lo riceve pensando invece alla madre: « ma l'amore che ho per mio padre mi fa comprendere che ben diverso sarebbe stato l'affetto della povera madre mia » (*ibidem*). L'abbraccio del padre va al di là di se stesso, profilandosi come un tipo di contatto che si oppone alla severa norma conventuale:

Nessuno ci abbracciava mai laggiù, tu lo sai, Marianna!... *la regola* lo proibisce... Eppure non mi pare che ci sia male a sentirsi così amate... (*ibidem*).

La regola, misurata in questo ambiente felice, produce una curiosa alterazione: fa emergere l'istinto del contatto fisico come un bisogno nuovo, come qualcosa che fosse stato scoperto per la prima volta a Monte Ilice. È vero infatti l'opposto:

> rispondimi con una letterona più lunga della mia. Parlami di te, dei tuoi genitori, dei tuoi divertimenti e dei tuoi piccoli dispiaceri, come facevamo tutti i giorni, laggiù al convento, nelle ore di ricreazione, tenendoci abbracciate. Vedi, mi pare che io abbia chiacchierato a lungo con te, stringendoti le mani, come allora, e che tu mi abbia ascoltato col tuo solito risolino allegro e maliziosetto sulle labbra (p. 166).

Il brano segue direttamente il paragone con la castalda, impedendo che quel paragone si approfondisca, e dice come le due educande cercavano di confortarsi, tenendosi appunto abbracciate. Si noti il tono casuale, aggiuntivo di questi ricordi: « Parlami », ecc., « come facevamo tutti i giorni [...] abbracciate »; « Vedi », ecc., « stringendoti le mani, come allora ». La posizione sintattica, subordinata com'è agli imperativi, indicherebbe delle cose di secondaria importanza; mentre i pensieri espressi sono quelli di cosa essenziale, tanto da aver indotto pel passato ad una trasgressione netta, clandestina e quotidiana della « regola ». Il contatto fisico assume per via di questo ripensamento un inaspettato valore di solidarietà umana, un valore che Maria trova ad un tratto nel notturno della castalda coi bambini, che l'affascina ma che pure la turba profondamente.

L'istinto naturale di Maria è dunque quello di dare abbracci; perciò il libro ne è ripieno. Ecco alcuni esempi: Maria si rallegra nel pensiero che i membri della famiglia « mi abbracceranno e mi daranno il buon giorno » (p. 168); Giuditta si prova una veste nuova e Maria le do-

manda il permesso di abbracciarla: « Ella non volle permetterlo [...] per non gualcire la stoffa » (p. 168); alla festa del babbo, egli « ci abbracciò entrambe colle lagrime agli occhi » (p. 178); Maria pettina le trecce di Giuditta, e viene sgridata: « Volevo abbracciarla [...] per domandarle perdono » (p. 193); attraverso la doppia grata della finestra del convento vorrebbe mandare abbracci alla famiglia, ma « le nostre mani non possono stringersi scambievolmente » (p. 212); fattasi monaca, pure gli spettri la « abbracciavano » (p. 222); infine le viene il desiderio assurdo di passare « pel buco della serratura » onde poter « abbracciare le persone che si amano » (p. 246). L'irrimediabile desiderio rimane presente ad ogni curva della trama poiché il Verga, anche se sembra aver buttato giù questa filastrocca di abbracci senza troppo pensarci, si rende benissimo conto che il valore della sigla è pure nel suo ritmo cumulativo. Egli quindi ci ritorna sempre.

Gli abbracci più sentiti sono quelli che riescono a suggerire il tenore di vita subìto durante gli anni di clausura, come per esempio questi alla lontana Marianna: « Perché non posso abbracciarti e dirti ad ogni istante: vedi com'è bello questo? » (p. 171). « Se potessi abbracciarti!... se potessi piangere!... Scrivimi almeno tu!... » (p. 181). Oppure quest'altro:

> Se sapessi, Marianna! se sapessi!... Il peccataccio che ho fatto! [...] a te sola lo confesserò... ma all'orecchio, veh! e sommessamente... Non mi guardare in viso!... Abbracciami e ascolta...
>
> Ho ballato!... intendi? (p. 175).

La nervosità dell'espressione verbale fa appello all'antica qualità della loro amicizia: Maria può confidarsi perché la compagna è una buona ascoltatrice. Il brano esprime tutto il peso dell'infantile vulnerabilità che rimane solo

in Maria: « Ho ballato! intendi? ». A questo tipo di corrispondenza immediata mira la sigla degli abbracci, come diventa esplicito nel brano seguente:

> Mia cara Marianna, tu sei inquieta per me [...] mi fai mille domande che non comprendo, che m'imbarazzano, alle quali non saprei rispondere [...]. Se tu fossi qui, se ci parlassimo all'orecchio, abbracciate, sotto gli alberi, ove l'ombrìa è più densa, tu che sei già una signorina, che non anderai più in convento, che conosci il mondo, tu forse sapresti trovarci il bandolo! tu forse sapresti rispondere alle mie domande, sciogliere i miei dubbi, e mi conforteresti, e mi tranquilleresti. Ma che posso dirti io?... (p. 181).

Nella supplica di poter abbracciare Marianna qui, come al convento, c'è il ricordo immediato dell'antica solidarietà; ma vi è anche la dolente implicazione che tale solidarietà è destinata a sgretolarsi con lo stesso destino mondano dell'amica.

La sigla che si afferma così in Marianna viene trasferita nel rapporto con Nino, ove il contatto fisico ritiene lo stesso carattere di solidarietà umana. Maria, nel castagneto, lo scorge che canterella da lontano, ne nota la dolcezza della voce. Passeggiano, Maria non sa che dire e spinge col piede « le foglie secche che coprivano il suolo » (p. 184). Si siedono su di un muricciuolo, e quando la ragazza balbetta, « come è bello il vostro cane », le loro mani s'incontrano. Allora nasce il desiderio fortissimo di abbracciare Nino:

> Egli non disse più nulla e sospirò. Perché sospirava? Sarà anch'egli infelice, poverino! Infatti da qualche giorno m'è parso più malinconico... ed in quel momento che egli sospirava provavo per lui una gran tenerezza, e non più il solito sgomento, bensì un sentimento tanto amichevole che avrei desiderato essere un uomo come lui, un suo amico, un fratello, per gettargli le braccia al collo e chiedergli che cosa lo affliggesse così,

per confortarlo e per dividere almeno con lui le sue pene (p. 185).

È questo uno dei momenti più intimi del romanzo. Confortarsi e condividere le pene comuni è, per il Verga, il massimo a cui gli esseri umani possono aspirare. L'espressività della scena sarebbe impensabile se l'attitudine agli abbracci, con le connotazioni che si sono ora indicate, non fosse stata preparata prima nel personaggio-ascoltatore Marianna. Questa prospettiva aiuta a comprendere la forza del brano seguente, ove si apre la voce paratattica del Verga più convincente:

> laggiù il mare che s'inargentava ai primi raggi della luna, e sul lido, come una macchietta biancastra, Catania, e la vasta pianura in fondo limitata da quella catena di monti azzurri, e solcata da quella striscia lucida e serpeggiante che è il Simeto, e poi, grado grado salendo verso di noi, tutti quei giardini, quelle vigne, quei villaggi che ci mandano da lontano il suono dell'avemaria, la vetta superba dell'Etna che si slancia verso il cielo, e le sue vallate che già sono tutte nere, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano, che si agitano. Marianna, ci son delle ore in cui vorrei piangere, in cui vorrei stringere le mani a tutti quelli che mi son vicini, in cui non potrei profferire una sola parola, mentre mi si affollano in testa mille pensieri... Guarda!... io non so come non stringessi la mano al signor Nino che mi era accanto!... Son sempre matta! (pp. 172-173).

Il desiderio di stringere la mano all'essere che le sta accanto rimane inappagato; ma si sente vibrare nella sintassi della grande ondata paesistica. Emerge così la vera solitudine del personaggio, una solitudine in questo momento inaspettata, ma che si vede misurata nel susseguirsi dei segmenti di paesaggio, uno accanto all'altro, tra le virgole. La sigla del contatto fisico — « non so come non stringessi la mano al signor Nino » — si rende

più espressiva perché è seguita subito dalla pausa verghiana: « tutti tacevano » (*ibidem*). L'intensità dell'emozione di Maria si rivela imbarazzante per gli amici: « Il signor Nino istesso, ch'è sempre allegro, come tu sai, taceva anche lui... » (*ibidem*). La protagonista, Maria, credendosi circondata da amici affettuosi, rimane invece tragicamente sola al mondo.

La sigla degli abbracci si ricollega a quella dei « muri » ossia dello spazio « circoscritto ». I muri sono reperibili dall'inizio all'epilogo della *Storia*, a partire dalla formulazione dell'ideale sartòrio: « una vestina che non fosse nera, con la quale potessi correre e scavalcare » appunto « i muricciuoli » (p. 169); sino ai preparativi della vestizione, ove, ricevuta la veste « nuova », Maria si accinge alla propria « festa » con queste parole: « Fra me e tutta questa vita che mi circonda, domani [...] si leverà un muro insormontabile » (p. 220). Si tratta di un personaggio per cui la vita stessa si presenta come un duro ostacolo, ed è perciò necessario vedere la maniera in cui questi muri e questi spazi riescono a metaforizzarsi in una sigla coerente.

Le pareti, i muri, lo spazio ristretto, e i suoni che si possono udire in tale spazio, costituiscono la condizione segregata della protagonista, sia al convento sia anche a Monte Ilice. L'importante prima lettera è un paragone sinottico dei due posti, l'uno da cui guardare, l'altro per essere visto, ed ambedue legati attraverso un unico centro comune: l'Etna. Al convento l'Etna si lasciava scorgere soltanto « come un gran monte isolato, colla cima sempre coperta di neve »; mentre qui se ne possono gustare i particolari quali i monticelli circostanti, le valli, le pendici, e soprattutto la « vetta superba su cui la neve, diramandosi pei burroni, disegna immensi solchi bruni » (pp. 161-

162). Si delineano così due prospettive complementari: l'ottica distante che fa emergere il monte come una specie di muraglia ghiacciata; e la prospettiva più ravvicinata per cui le nevi si diramano, lasciando nei burroni delle macchie enormi. La descrizione dell'Etna è un altro segno che le cose narrate vogliono aggregarsi in un insieme comune. Molti elementi infatti dei due ambienti (nonostante la vastità paesistica) vengono descritti nei termini di un'unica caratteristica: quella della piccolezza, ma circoscritta al massimo, che può rivelarsi brutta o bella a seconda delle circostanze narrative. Il mondo catanese per esempio si presenta « ben ristretto ». Maria ne elenca i pochi elementi: l'altarino con quei « poveri » fiori che intristivano nei vasi « privi d'aria »; il belvedere, dal quale si vedeva « un mucchio di tetti »; il « piccolo » giardino, che si percorreva tutto « in cento passi » e che sembrava fatto apposta per lasciar scorgere « i muri claustrali al di sopra degli alberi ». « Ecco tutto! » punteggia Maria (p. 162). Vivere là significava « essere chiusa fra quattro mura », le quali mura si qualificano ora come « brutte cose » (p. 163). Il medesimo carattere circoscritto si verifica a Monte Ilice, ma in chiave allegra. Anche qui gli elementi sono annoverati, e sono pochi: la casetta, « piccina piccina », ma « ridente », dalle cui finestre si vedono cose belle « e non già muri » — si noti la trasposizione del vocabolo ed anche il seguente martellamento verghiano — « quei tristi muri anneriti »; la « piccola » spianata dei castagni, i cui alberi proteggono il tetto della casa « con un ombrello » di rami e di foglie; lo spazio protettivo dello « scatolino », « capace appena del mio letto »; la capannuccia, « piccina ma pulita », dove vive la famigliuola del castaldo « riunita in due passi di terreno » (pp. 164-165). Un gruppetto di cose minuscole che ten-

dono addirittura alla micrografia con annotazioni di commento: che le affezioni di questa famiglia, essendo « circoscritte fra quelle strette pareti», debbano essere « più intime »; e che il cuore quasi sbalordito dalla vastità dell'orizzonte debba rallegrarsi « nel rinchiudersi [...] nel circoscriversi in un piccolo spazio, fra i pochi oggetti che formano la parte più intima di sé stesso » (p. 165). Come nel primo ambiente, così anche nel secondo, ognuno di questi elementi è misurato in termini di piccolezza, di ristrettezza, e fin dove sia possibile, in termini di muri o di pareti. Il Verga si è ridotto al livello del personaggio, investendo le varie percezioni di ciò che era diventata l'ottica istintiva del covo: la consuetudine con i muri.

Queste stesse percezioni condizionano notevolmente la lettura del romanzo. Nella scena in cui viene descritto l'impulso di stringere la mano a Nino (cfr. più sopra a p. 136), Maria esce correndo nel bosco: vede nel buio la casetta; e quando percepisce da lontano « quelle finestre rischiarate », le vengono in mente le « pareti » domestiche che circondano le « tranquille » gioie di quella famiglia (p. 173). In questo istante l'immagine delle pareti si rivela piacevole. L'autore intreccia poi le sigle, e alla settima lettera le « vere gioie tranquille [...] durevoli », si trasferiscono invece a « quelle buone pareti del convento » (p. 180) — un pensiero che sbalordisce la monacanda e che suscita i seguenti desideri:

> vorrei abbracciare i piedi di quel crocifisso; vorrei baciarti, e nasconderti il viso in seno, e sfogarmi delle lagrime che mi si aggruppano in cuore (*ibidem*).

La sigla del contatto fisico si interseca rapidamente con quella delle pareti, arricchendola. Un mescolamento più espressivo si verifica nella scena in cui Nino, andato per

affari a Catania e perduta l'ultima corriera, è stato costretto a risalire il Monte a piedi. Maria lo aspetta, si preoccupa, ma quando finalmente arriva non c'è contatto fra i due. Alì, il cane di Nino, salta invece addosso a Maria latrando e festoso: « Io lo abbracciai, lo abbracciai stretto stretto », dopo di che la ragazza si rinchiude nel camerino, dove piange e ride, abbracciando prima il crocifisso, poi le « pareti » (p. 190). Le due sigle si incontrano e si compenetrano, bloccando in questo modo la forte passione. Quando Maria poco dopo si ammala, « questo piccolo stanzino » insieme a « quei mobili pare che sieno diventati parte di me » (pp. 200-201). E mentre la sintassi si contorce, essa si fissa negli oggetti della camera: « la forma dei mobili, e la fisionomia, direi, delle pareti mi son care » (p. 201). In mezzo a questa descrizione, Maria esprime la poetica della *Storia*:

> Com'è dolce ritornare alla vita dopo essere stati sul punto di abbandonarla! [...]. Tutto sembra nuovo e bello; sembra che la mente stanca si risvegli, e a misura che il pensiero corre ad una cosa cara si prova una grata sorpresa di trovarla più viva (*ibidem*).

Tornando con la mente ad oggetti già familiari, si prova il piacere di trovarli in una dimensione più viva, e ci si sente rinvigoriti. Questa esile dichiarazione, che ricorda senz'altro il piacere che Narcisa provava « a ritornare sui particolari di care e malinconiche rimembranze » (cfr. più sopra a p. 51), acquista un significato più preciso quando Maria dice addio al Monte. Seduta sul muricciuolo e fissatasi in « quella capannuccia », ella medita la immutabilità delle cose: « tutte queste cose », dice, « hanno una fisionomia particolare » (p. 208). L'interesse per la « fisionomia » delle cose ha dettato al tempo della *Storia* una variazione suggestiva come questa:

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 [...]. 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 (p. 168).

Nonostante le cento penitenze recitate allo scopo di attenuare questa tendenza immaginosa, Maria ammette che « giammai ho potuto difendermi da coteste idee » (*ibidem*). Non è che il suono delle porte chiuse dal babbo sia in qualche modo l'uguale dello stridìo acuto del mazzo delle chiavi, bensì che la ragazza sa distinguere il primo solo in termini di quest'altro. Le due percezioni, incrociandosi, assumono una risonanza metaforica atta a rappresentare il carattere — la « fisionomia particolare » — di ciò che è effettivamente il murato interiore della protagonista. È difficile per Maria godere gli atti della vita quotidiana; sicché o riesce come sopra a ridimensionarli in una luce poetica, o rimane trafitta nel tentativo di parteciparvi:

Volli passare in rassegna un'ultima volta quelle stanzine, la spianata, la capannuccia del castaldo, il muricciuolo, quel bel castagno che stende i suoi rami sul tetto! Ho abbracciato le pareti (p. 209).

La rievocazione risulta alquanto fiacca, e gli elementi centrali vanno almanaccandosi in abbracci disperati persino delle pareti. Le sigle, questa volta, non funzionano.

Ciò che impressiona comunque è la fermezza dell'impasto linguistico, che si accresce ora dal punto di vista del convento: « Ogni cosa qui serve a rinchiudere l'anima in sé stessa, a circoscriverla »; ma anziché farsi più intime le affezioni diventano mute e sorde « per tutto quello che non è Dio » (p. 213). Sentendosi chiudere alle spalle

« quella porta », le vengono a mancare « l'aria, la luce »: un capovolgimento per cui questi elementi si trasformano in un « silenzio », appunto, « di tomba » (p. 212). Si ode il mondo turbinare al di fuori e i rumori vengono ad estinguersi, si noti, « su queste mura come un sospiro » (*ibidem*). Quando le riviene il desiderio di abbracciar « pareti », queste le si configurano in uno spazio opprimente su cui strisciano « i fantasmi avvolti nel velo nero » (p. 224). E torna a rievocare il « caro stanzino » di Monte Ilice di cui, insiste, « le pareti mi conoscevano » (*ibidem*). Le percezioni oppressive, qui, richiamano alla mente solo quelle precedenti, del mondo « aperto ». Ritorna perfino la nota « ridente »: « la primavera è passata ridendo » ma senza mandare uno solo dei suoi « colori festivi su quest'angolo derelitto » (p. 224). La rievocazione è efficace perché la protagonista riesce di nuovo radicata alla condizione introduttiva: in un « angolo ». Sino a che, illudendosi ad occhi chiusi di « essere circondati di liete campagne, di luce, di aria », ed imbattutasi invece in « muri così alti » (p. 229), ella riduce pure la canuta Agata in una paurosa dimensione circoscritta:

> Essa si aggira senza tregua nel breve spazio della sua stanzuccia [...] e si affaccia alla grata come una bestia feroce, seminuda, urlando, ringhiando!... (p. 233).

Maria cerca rifugio ancora nelle « pareti », ma questa volta si ha paura dell'aria che si respira e « dello spazio », appunto, « che ne circonda » (p. 236).

Le sigle perdurano perché solo in questo modo può sorreggersi la struttura narrativa. Accanto alle altre vi è pure la sigla della « finestra », il cui significato è ancor più strettamente legato al movimento degli eventi. L'impossibilità di evadere dalla condizione reclusa si espri-

me mediante questa lente speciale, sino a che essa non coincide, inevitabilmente, con lo stesso difetto principale della *Storia*.

Alla fine della seconda lettera le altre sigle sono già ben articolate, mentre questa è preparata ancora casualmente: gli uccelletti si disputano le miche di pane « sul davanzale della finestra » (p. 168); Maria salta dal letto la mattina ed apre la finestra, « onde fare entrare quell'aria imbalsamata » (p. 169); la casetta dei Valentini si può vedere « dalla mia finestra » (pp. 170-171); ecc., ecc.. I primi accenni specifici all'oggetto sono concomitanti al nascere del sentimento amoroso: lo scrivere diventa difficile, e Maria passa tutta la notte « alla finestra » meditando la seguente domanda di Marianna: perché il nome di Nino, che è ricordato « venti volte » nelle prime lettere, « sembra poi evitato con molto studio nelle ultime? » (p. 181). Quando prova a rispondere, essa rimane sprovvista di una spiegazione razionale (pp. 181-185). Risponde quindi metaforicamente, dicendo la maniera in cui evita il giovane: « agucchio, agucchio alla mia finestrella » (p. 185). Di qui pensa sempre a Nino, il quale appare e scompare senza dire niente:

> Frattanto ieri l'altro [...] vidi un'ombra alla finestra. Era lui! che appoggiava i gomiti al davanzale e si teneva il volto fra le mani... Ti lascio immaginare come rimanessi! (pp. 185-186).

Il quadretto costituisce il resto della replica all'amica, la risposta più coerente di cui Maria sia capace. Allo stesso tempo, l'immagine del giovane appoggiato al davanzale si proietta al centro dell'idillio, diventandone appunto il fulcro scenografico (si pensi a questo punto alle circostanze « teatrali » in cui nacque questo romanzo « intimo », nel bel mezzo cioè dei vari tentativi drammatici del Ver-

ga: vedi più sopra, alle pp. 99-112). Si osservi l'evoluzione della suddetta immagine: Maria sta in camera, pensosa, « coi gomiti appoggiati »; « la finestra era aperta, e dietro la finestra c'era un'ombra », Nino, tornato di nascosto e ansioso di spiattellare come sia « ingiusta e cattiva » la matrigna; tale logica però cede nella descrizione, « lo vidi coi gomiti appoggiati sul davanzale », una percezione di natura scultorea che riprende il gesto precedente di Maria; Nino cerca di spiegare che Maria è una « vittima » poiché « costretta » dai genitori a farsi monaca; ciò viene prima negato, « Nessuno mi ha costretta, signore », e poi assorbito nella rappresentazione, « egli stava al buio nel vano della finestra »; Maria afferma che si farà monaca « per libera volontà », ed il giovane rimane inchiodato presso la finestra: « lì, allo stesso luogo, nella stessa positura, soltanto aveva il viso celato fra le mani ». Egli comprende correttamente che Maria intende abbandonarlo per il convento: « Voi mi lascerete adunque?... ». Essa invece si illude di essere pienamente ricambiata, e termina la lettera con la promessa di rimeditare questa novella felicità: « Ora ho bisogno di rimaner sola, di sognare, di pensare, di esser felice... » (pp. 194-196).

Visto nella prospettiva della sua lente speciale — questa finestra così decisamente, ma liricamente preverista — lo stesso dialogo amoroso conferma il carattere irrealizzabile dell'amore. Il pensare logico di Nino viene dominato in tutta la scena dal calcolatissimo discorso descrittivo. La medesima ottica ritorna a colorare la lettera nostalgica che subito segue: « Eravamo lì, alla finestra [...] felici, sognando » (p. 197). Quando la giovanetta viene confinata in camera essa ritrova la condanna, non nelle parole della matrigna, bensì nell'oggetto prelibato: « Arrossivo di quella finestra che stava lì [...] come un'inflessibile

accusatrice » (p. 198). La condanna che l'autore ha iscritto nell'eterna immobilità di quell'oggetto è assai più dura che non quella della matrigna. Ecco, quindi, da ora in poi come Maria amerà: « Agucchio, agucchio, gli interi giorni presso la finestra di cui le tende sono accuratamente chiuse » (*ibidem*). Col ritorno al verbo ironico « agucchiare » il motivo della finestra si è nettamente stabilito al livello di una sigla.

Nino è l'unico personaggio che condivide con la protagonista il particolare spazio narrativo che veniamo descrivendo. Non le poche parole che si scambiano ma il desiderio di vedersi alla finestra, di conoscersi forse un po' meglio: ecco il significato del loro intendimento. Un intendimento limitato, che deve nascondersi ai personaggi-« custodi » ma che, allo stesso tempo, deve aprirsi sempre più a Marianna. La ragion d'essere della *Storia* conserva intatto il problema per tutto il resto del romanzo: l'autore si è reso disponibile solo alla rievocazione puntuale della suddetta sceneggiatura e si è privato dunque delle molteplici reazioni degli altri personaggi. Ecco alcuni degli esempi più significativi.

Non Nino, ma la sua voce percepita attraverso la porta — « cotesta spina », « questa febbre » — diventa il fascino doloroso di Maria (p. 199). Lo si ripensa come prima, « lì, presso quella finestra, col volto fra le mani! » (*ibidem*), ma non si riesce a sapere che cosa faccia. Non si ha l'agire del personaggio bensì la sua presenza fissata nel luogo: un passo « dietro quella finestra »; oppure un colpo fantasticato « sui vetri » (p. 206). Si agitano così le percezioni di prima:

quando son ben sicura che nessuno potrebbe sorprendermi, apro pian pianino la finestra per vedere laggiù in fondo alla valle,

la casa dove egli abita [...] la sua finestra [...]. Poi cerco d'indovinare il punto del davanzale dove egli appoggerà i gomiti allorché aprirà la finestra (p. 199).

E si rimane convinti che il primo sguardo del giovane « cercherà la mia finestra » (*ibidem*). Sembra di « veder socchiudere la finestra », ma non appare nessuno. Si evita esplicitamente il contatto diretto: « questo solo! [...] saperlo laggiù [...] dietro quella finestra » (p. 205). Le medesime tendenze si esasperano nell'altro ambiente: « Ma *egli* avrebbe potuto venire [...] ma soltanto per farsi vedere » (p. 214); oppure, « Vederlo soltanto... da lontano... attraverso la gelosia! » (p. 234); e ritornano quindi i colpi fittizi picchiati « sui vetri » (p. 245). Se il motivetto delle *Rose* era apparso di sfuggita durante l'idillio, « ho trovato sul davanzale una rosa appassita » (p. 207), tale elemento riappare puntualmente nella seconda parte, quando suor Filomena, dopo di aver rivolto cioè un'ultima volta « il capo » della defunta « verso la finestra », racchiude nella lettera finale pure due « foglie secche » di rosa (p. 249).

La tecnica compositiva ritorna senza sosta alla scena dell'idillio, e tende in questo modo a deformare la seconda fase del romanzo in un'opera teatrale proprio alla rovescia: una serie di variazioni esagerate ed ossessive su tutti gli elementi possibili di quell'unica sceneggiatura. È stato certamente un errore affidare tale narrazione ad un personaggio mentalmente e fisicamente così debole. La sigla centrale, indovinata che sia, riesce meno espressiva delle altre; ma l'autore non cede affatto, e si sforza di rianimarla, seguendola con attenzione attraverso i momenti cruciali della sezione finale.

Prima di tutto, nel contesto dell'*erlebte Rede*: « Il signor Nino sposerà mia sorella... intendi?... Son venuti

a darmi la lieta novella!... » (p. 216). Il carattere « lieto » della notizia viene meditato attraverso le sbarre dell'onnipresente finestra:

> Essi parlavano. Dopo un po' di tempo ho potuto udire anch'io. Parlava mia matrigna... anche il babbo... Giuditta non diceva nulla... e neanche *lui*... Mia sorella aveva una veste e un cappellino color di rosa, sembrava felice. *Lui* le stava seduto accanto; aveva il suo cappello fra le mani e lo lisciava coi guanti... Non piangevo... mi pareva di sognare [...]. Poi si alzarono... (p. 217).

La cospicua assenza del dialogo è efficace perché la rappresentazione in questo caso è sostanziosa: l'aspirazione sartòria *si vede* tradita in Giuditta, umiliata anche nei lisciamenti di Nino. Maria partecipa però all'allegria; esclamando che « questa festa non avrà mai fine! » (p. 218); sognando poi la corona di fiori d'arancio della sposa: « Anch'io ho visto, ho sognato tutte quelle cose » (p. 219). Si affaccia, dopo qualche giorno, alla finestra e vede nella strada un Nino urbanizzato che fuma e ride: « il fumo saliva verso la mia finestra... » (p. 235). Lo osserva all'indomani dello sposalizio, tornato più lieto che mai al suo posto:

> lo vidi alla finestra di una casa poco lontana [...] coi gomiti appoggiati al davanzale, colla pipa in bocca, e respirava tutta quella festa di un bel mattino (p. 239).

L'autore abbandona il solito sgomento e partecipa stilisticamente all'aria contenta del personaggio maschile. Il tono, fattosi più flessibile, aderisce realmente ai sentimenti mattutini dello sposo, e la sintassi leggermente paratattica rende nettamente il suo respiro. Sulla stessa linea, ma più manierato, è l'ultimo notturno del romanzo. La finestra di Nino ha « un riverbero infuocato... »; e Maria,

spiando dal convento, cerca di contare « ognuno di quei piccoli oggetti » che aveva « l'impronta » della mano di Nino. Entra Giuditta: « Si accostò alla finestra [...] e si appoggiò al davanzale » (p. 241). Lo spazio poetico riserbato finora a Nino si contamina, e così si esaurisce la sigla.

Visto nel suo insieme, il libro appare disuguale: pur risalendo in parte verso la fine, la caduta narrativa e linguistica della seconda parte è evidente, poichè in essa la geniale ricerca della fisionomia « particolare » è andata a deformarsi in un sentimentalismo ossessivo. Lo scrittore, si sa, aveva fretta [46], e voleva dedicarsi all'*Eva*; ma ciò non basta a spiegare alcune delle scelte finali della *Storia.* Non è azzardato pensare che tali ossessioni trovino radici proprio nei sentimenti di Verga-uomo. Il documento che meglio soccorre in questo proposito, come s'è già visto altrove, è il dialogo con Dina, un gran numero di epistole talmente fitte e ripetitive da mostrare in pieno le manie più segrete dello scrittore. Le lettere furono redatte quando la vena artistica si era esaurita, cioè tra il 1893-1921, ed hanno certamente un tema unificatore: il legame con l'amica lontana.

Questo si articola variamente, ma nel segno di un'inguaribile ambivalenza personale la quale, alla distanza di quasi mezzo secolo, ripiglia alcuni stilemi ugualmente insistenti della *Storia.*

Anche il rapporto con Dina si verifica mediante il binomio ossessivo, « tenerezza » e « struggimento ». La tenerezza precede i loro incontri clandestini, e lo struggimento rinasce puntualmente dalla rimeditazione di questi incontri:

[46] Vedi le lettere a Ferdinando Di Giorgi, *Trentasei lettere inedite di Giovanni Verga,* a cura di A. NAVARRIA, in « L'Osservatore politico letterario », IX, 1963, pp. 43-65.

Che festa quando ti rivedrò e che strazio dopo! Come ti amo, e come tu vivi dentro di me e mi fai gioire e penare! (22 ottobre 1900, n. 48).

Come son lieto di volerti tanto bene, collo struggimento doloroso che mi è caro perché mi viene da te! (8 novembre 1900, n. 51).

Ti ho sempre dinanzi agli occhi, e nel cuore. Che dolcezza e che struggimento! (23 novembre 1900, n. 56).

Mi pare ancora un sogno che io abbia fatto; mi pare di averti ancora lì dinanzi, e sento un gran struggimento, una gran tenerezza, un desiderio grande di vederti ancora. Così lontana, così sola, povera anima mia! (4 febbraio 1901, n. 78).

L'uomo quasi vecchio condivide coll'antico personaggio la tendenza enfatica (si notino i tanti punti esclamativi ed anche l'espressione prediletta « che festa! »), la tendenza al sogno, e soprattutto l'ambivalenza linguistica di cui l'ossessione amorosa si nutre. Elementi che di per sé non direbbero molto se non si trascinassero dietro delle piccole manie indicative. Il Verga pure ama configurarsi alla finestra:

Pallanza è animatissima, ma a me piace assai più di notte, dalla mia finestra, sotto la luna. Sapete che vedo anche la vostra finestra colla mezza persiana chiusa? (15 settembre 1900, n. 40).

Egli è talmente sentimentale da invaghirsi dei luoghi stessi dove è stato con Dina. Eccolo prima in tono scherzoso:

Però domani sera voglio essere a Milano, senz'altra dilazione e vuol dire che lontani per lontani guarderò almeno il posto dove ti vedevo passare dalla finestra. Che sciocchezze, eh? (29 agosto 1900, n. 39).

Più seriamente poi quando, viaggiando da Pallanza verso

la Sicilia, gli si presenta l'opportunità di ammirare le finestre del loro scenario amoroso:

> A Roma per fortuna ebbi il tempo, tra l'arrivo del treno e la partenza per Napoli, di saltare in una botte, e correre da Morello in via dei Prefetti. Passai dinanzi all'Hôtel Milan, e vidi quelle finestre, che tenerezza e che tristezza anche in questo! (8 novembre 1900, n. 51).

Non si tratta di una posa ma di un bisogno cocentissimo: trovare « per fortuna » il momento, saltare, correre, e vedere infine quelle desiderate finestre. L'atteggiamento verghiano è uguale a quello di Maria in quanto supera di gran lunga ogni possibile misura della norma. Nel caso dell'autore il fascino dell'ambiente si verifica naturalmente in chiave erotica:

> Mi hai sentito vicino? Suonavano al circolo della musica che tu solevi canticchiare in quella stanzetta, ed io l'assaporavo e *ti assaporavo* cogli occhi chiusi, solo in un'altra stanza, e col giornale dinanzi al viso (23 novembre 1900, n. 56).

Un erotismo percepito ad occhi chiusi, gustato tra l'una stanzetta e l'altra, e che non è affatto alieno ai piccoli piaceri di cui poteva godere anche il personaggio:

> I cari fiori che avesti il gentile pensiero di mandarmi! I fiori di quella sera! [...]. Cara Dina, come è triste il profumo svanito di questi fiori, come è triste il ricordo dell'ora che non è più! (7 febbraio 1901, n. 79).

Un degno commento prosastico della poesia giovanile che non si ritrova più.

Il Verga ha insistito su elementi simili nella sua arte giovanile perché, da uomo, egli non ne poteva fare a meno. Il correttivo frettoloso di questa inclinazione, che determinò in fondo la rottura con Dina, fu inserito non

solo in una pagina ben nota di *Eros*[47] ma anche, inutilmente, nel libro della « capinera »: « il cuore è un gran pericolo... Se ci potessimo strappare il cuore, saremmo più vicini a Dio! » (p. 237). Una riflessione di natura autobiografica che non modifica in nessun modo il comportamento appassionato di Maria.

[47] « Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori [...]. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali » (ed. cit., p. 168).

Capitolo III

LA PRIMA FASE MILANESE: *EVA, TIGRE REALE, NEDDA*

1. *La persistenza dell'atteggiamento metaforico-prospettico.*

La carica metaforica e il dinamismo degli ambienti sono le costanti che si chiariscono lentamente, modificandosi quasi sempre a vicenda sino a raggiungere in *Nedda* quell'equilibrio metaforico-prospettico da cui prenderanno avvio alcune delle conquiste più alte della narrativa verghiana. Il costrutto metaforico permane nelle opere mature, al di sotto, al di sopra e al centro dell'orchestrato, sempre come un elemento di controllo, atto senz'altro all'espansione prospettica, ma senza quel martellamento a volte eccessivo delle opere più giovanili. La « finestra » e il « carro » [1], per esempio, insieme ai molteplici connotati del « mare » nei *Malavoglia*, oppure la « nappa del berretto » e le varie finestre « del cortile » in *Cavalleria rusticana*, sono immagini che perdurano nelle modulazioni narrative delle rispettive strutture, intersecandosi con altri elementi e prestandosi soprattutto a prospettive umane diverse.

La critica ha ormai sottolineato l'abilità metaforica verghiana; ma a partire dalle opere che sono posteriori a

[1] Si seguono qui, in parte, gli esempi citati da G. Cecchetti, *Il Verga maggiore...*, pp. 79-113. Il critico esamina con metodo rigoroso le immagini mature verghiane mostrando come queste, a forza di ripresentarsi, si trasformano in simbolo, i.e., nella sostanza poetica della trama. Si aggiunga che l'immagine giovanile della « finestra » riappare, ed è ricorrente, sia nei *Malavoglia* che in *Cavalleria rusticana*.

Nedda, non in quelle precedenti al « bozzetto », e non certamente come un elemento poetico-strutturale in rapporto alla questione geografica. Il Cecchetti, pur senza approfondire la ricerca sulla vitalità metaforica delle opere giovanili, conclude il suo studio sulla medesima linea: « Ma ne *I Malavoglia* questo procedimento [per cui le immagini, a forza di ripresentarsi, si trasformano in simbolo] si fa molto più complesso e più largo, in un intreccio ricchissimo di risultati, finché non vediamo che le immagini ricorrenti sono veramente la sostanza stessa dell'interiorità dei personaggi. Per cui non si può parlare di ripetizioni, e nemmeno di *Leit-motiv*, anche se per *Leit-motiv* s'intende un fatto caratterizzante. Sono mezzi di trasfigurazione poetica, anzi la trasfigurazione poetica in atto » [2].

L'indagine ora condotta sull'itinerario del primo Verga ha dimostrato che la metafora giovanile, più di un espediente, è una forza motrice che determina sia il carattere dei personaggi, sia la geografia narrativa dualistica, insomma l'intera struttura. Questa vitalità immaginifica contiene, è vero, un pericolo, poiché richiede una vita a sé; tende a diventare presto autonoma, alzandosi al tono alto infatti là dove dovrebbe o potrebbe modularsi. Ma tale forza, colta dall'inizio il più possibile vicina alle passioni dei personaggi, è ciò che s'è visto trasformarsi nella mobile geografia narrativa dei romanzi già analizzati. Per assecondarla negli incredibili andirivieni s'è fatto ricorso persino alle testimonianze autobiografiche, anche tarde (il Verga-uomo si esprime talvolta attraverso i rimasugli delle immagini ricorrenti), quando queste tornavano in qualche modo a far corpo con le vicende narrate. S'è sempre visto quell'unica forza motrice ampliare nell'ambiente compro-

[2] Ivi, pp. 95-96.

mettente della *Peccatrice* abitudini sorte spontanee nell'ambiente protettivo, sino ad ingarbugliarsi in un groviglio psicologico sconcertante, reso ancor più complicato da un malsicuro *erlebte Rede* e da una poco equilibrata intesa corale. La medesima spinta vitale si ritrova nella costruzione più fine, non più iperbolica, della *Capinera*, che, facendo uso di un *erlebte Rede* più logico ma privandosi di ogni possibile senso corale, si scontrò con il limite insormontabile di quell'unica scenografia ossessiva. L'ottica giovanile si esercitava dialetticamente sempre fra il polo dell'attività straordinaria e quello opposto dell'attività ordinaria. Ogni volta i due centri geografici si compenetravano, sforzando così al massimo passioni che riuscivano durature solo in funzione delle poche sigle ricorrenti. Visto in questa prospettiva, il percorso giovanile verghiano dimostra una costanza di propositi, e anche di risultati, piuttosto notevoli; ciò non vuol dire però che esso, visto per altri aspetti, non sia « faticoso » [3], come dice il Cecchetti, o addirittura « vulcanico, pronto al rivolgimento immediato » [4], come afferma il Piccioni. Anzi, queste osservazioni attestano la complessità del fenomeno letterario posta dalla produzione giovanile del Verga.

2. *Una propedeutica storica per le opere della prima fase milanese.*

Anche se *Nedda* per definizione è soltanto un bozzetto, e « siciliano », — sul quale la critica si è soffermata sottolineando in esso un cambiamento di stile tale da far parlare per anni di una « conversione » miracolosa — esso chiarisce alcuni dei problemi esaminati sin qui, che

[3] Ivi, p. 6.
[4] L. Piccioni, *Per una storia...*, p. 167.

si affacceranno senz'altro nelle opere verghiane della prima fase milanese. Nonostante il contenuto apparentemente così diverso, nonostante l'ancor più cospicua densità narrativa, il « bozzetto siciliano » rimane legato agli aspetti più autentici della ricerca giovanile, quali la carica metaforica e il dinamismo ambientale. Che tali costanti abbiano raggiunto già una sintesi espressiva è giusto il punto critico che bisogna esaminare nei suoi dettagli. Basta passare dunque rapidamente in rassegna, come ipotesi di lavoro, quelle linee dell'evoluzione verghiana capaci di indicare in che modo la perizia stilistica di *Nedda* scaturisca dall'esercizio giovanile; a ciò gioverà in buona misura l'analisi dettagliata sia di *Eva* sia di *Tigre reale.*

La risorsa verghiana del dialogo, rimasta finora relativamente in sordina, si innesta su un nuovo costrutto giovanile, il capitoletto intenso, e si dispiega interamente in *Eva.* Tale espediente (ecco un esempio di un intero capitoletto: « Un giorno [Eva] mi disse, quasi paurosa: ' Come farò a non amarti più? ' » p. 291) fa andare avanti l'azione, producendo effetti più suggestivi che non quelli dello schema epistolare; ma impedisce in parte che la tensione si generi nella maniera solita. La tensione di *Eva* — pur elaborando all'infinito un'immagine centrale (quella nuova del « focolare domestico » su uno sfondo fiorentino sempre invernale); pur utilizzando le stesse sigle della *Peccatrice* (la mano « affilata » e « bianca », il riconoscere la donna dal movimento della « testolina », il nascondere le lagrime « fra i guanciali »); e pur intonando l'insieme romanzesco, ancora una volta, alla « logica così strana del cuore umano » (p. 298) — deriva più da uno spiccato interesse psicologico che non dal dinamismo metaforico fra i due poli dell'ambiente. L'indagine psicologica è vivace, ma tende ad essere frettolosa, poi-

ché è svolta durante quei momenti rubati che i protagonisti cercano di concedersi o nello « scatolino elegante » della donna (il termine « scatolino » è ripreso dalla *Capinera*) o nell'appartamentino soffocante del giovane: il che costituisce una prospettiva, sempre circoscritta, sì, ed in parte duplice, ma allo stesso tempo diversa da quella propriamente geografica fin qui presa in considerazione. Una Sicilia-covo tende a scaturire anche da questo romanzo, non come il termine dialettico di un'autentica ricerca prospettica ma piuttosto come un *datum*, esasperato, che conduce di fatto ad un risultato superficiale. Se prima si poteva parlare legittimamente di compenetrazione dei centri geografici, questi invece si distinguono in *Eva* per le loro differenze. La Sicilia che ora si vuole tenere in disparte, che si tenta quasi di salvaguardare mediante una debita distanza (di qui deriva il carattere esagerato della « purezza » di cuore del protagonista siciliano), risulta non solo remota ma eccessivamente idealizzata, chiusa in un ambito folklorico. In *Eva* l'interesse per gli ambienti non è sufficiente per sfociare ancora nella vera crisi di essi.

La questione della geografia narrativa, coscientemente presente nello scrittore critico di se stesso

> In mezzo al grande stordimento della sua mente [di Giorgio La Ferlita, protagonista di *Tigre reale*] c'era un guazzabuglio confuso, doloroso, il passato, il presente, le vicende turbolente della giovinezza, i ricordi più lontani e insignificanti, Nata, suo figlio, Firenze, Erminia, la chiesuola di Tremestieri, il viso che avea Rendona quando gli avea detto « vedremo, » Carlo che solcava il mare, il treno che sbuffava alla stazione di Acireale, tutte queste cose che si urtavano, che si arruffavano, che si confondevano insieme (p. 436).

viene già parzialmente risolta nel tanto biasimato *Tigre reale* [5]. Lo scrittore, avendo acceso due fiamme amorose

diverse (Nata, la «tigre »-Erminia, la moglie) in due località completamente diverse, ammette che il « guazzabuglio confuso » del protagonista deriva dall'ansia di rifare « continuamente lo stesso cammino, dal viale Principe Amedeo alla chiesuola di Tremestieri » (*ibidem*): un cammino cioè da Firenze a Catania, dapprima reale, che va ripetendosi, sempre « da capo » (*ibidem*), come itinerario mentale. Dal travaglio del personaggio, che è in parte quello del romanzo, si generano i due poli strutturali. Se la tensione che ne deriva sembra tormentata, è pur vero che quella tensione ritrova in se stessa la forza non solo di riabilitarsi, ma di raggiungere momenti di vera poesia. Inoltre, in *Tigre reale* ricorre per buona metà l'immagine insistente di *Eva* (il « focolare domestico » su uno sfondo fiorentino invernale), ma qui l'elemento metaforico fa nascere — nel bel mezzo del romanzo e in ambiente appunto siciliano — un'apertura nuova: da immagine, il « focolare » si trasforma in motivo domestico, cioè in una situazione familiare assai sentita e abbastanza complessa (non è ancora — tanto per intenderci — l'impareggiabile « disperarsi insieme » dei *Malavoglia*, ma non è più quell'evasione folklorica di *Eva*). È soprattutto per via di questa trasformazione che il Verga arriva a *Nedda*: e precisamente ad una strategia metaforica più sostenuta, più flessibile e più consapevole.

Nedda riassume in sé il duplice aspetto dell'aspirazione narrativa giovanile. La tensione deriva dai due poli dinamici in chiara opposizione: l'uno stabile, esplicitamente morale, della fattoria del Pino (in effetti la trasfigurazione artistica di una delle proprietà etnee dei Ver-

[5] Vedi, in particolare, la valutazione negativa di R. RAMAT, *Etica e poesia...*, pp. 54-62.

ga); l'altro vagabondo, non custodito, di Bongiardo, dove è facile perdersi e dove infatti la protagonista si lancia con un certo entusiasmo tutto suo. Da tale contrasto nascono pure le sigle, poche come al solito, tutte però legate a quella centrale del « focolare domestico ». Il contrasto non riesce più enfatico, grazie alla nuova flessibilità metaforica capace ora di far sentire il significato della sigla centrale — quel riparo ospitale contro il tempaccio — anche quando tale sigla non appare esplicitamente. Il Verga, tornando a rimeditare in *Nedda* l'immagine del focolare domestico in contrasto col freddo circostante, ne trae una dialettica metaforica atta questa volta a farsi valere persino in maniera ellittica. La piccola odissea della protagonista è talmente fusa alle sue necessità semplicemente umane da non apparire più sotto la specie di un torturato itinerario geografico, ma tale tragitto rientra legittimamente entro i limiti severi del binomio covo-aperto che conosciamo. Un'attenta analisi rivelerà un percorso stilistico cruciale per l'autore in quanto gli permette finalmente una prospettiva multilaterale capace di cogliere le varie voci dei personaggi agenti nello spazio, apertura questa che sarebbe stata impossibile senza l'esperienza di *Eva*, ma più ancora di *Tigre reale*.

Per valutare correttamente i progressi di questa fase è d'uopo stabilire le date di composizione delle tre opere che veniamo analizzando, per le quali l'osservazione del Piccioni (« Un autore responsabile si assume pur sempre la responsabilità della data che impone al suo volume, e quando l'occasionale data di pubblicazione non lo soddisfa, fa presto a segnare quella vera in calce al volume. È un uso costante, seguito anche dal Verga: la *Storia di una capinera* uscirà nel '71, ma la prefazione porta la

data di mano del Verga, del '69 »)[6], appare semplicistica. Infatti, nonostante la cura verghiana per le date delle sue opere (le indicazioni precise vengono registrate con una certa frequenza nel carteggio col Capuana), non è possibile accertare pel manoscritto di *Eva* il momento di maggior impegno di scrittura. Secondo il Navarria, il romanzo fu steso inizialmente a Catania tra il '64 e il '65[7], e come concezione risale senz'altro al periodo della *Peccatrice*. Ma *Eva* fu ripreso nel '69 a Firenze, cioè intorno al tempo della *Capinera*; e terminato, secondo la testimonianza dell'autore, a Milano nel febbraio del '73[8]. Il romanzo fu dunque lungamente covato, abbracciando il periodo catanese e il periodo fiorentino e quello milanese, e come tale si distingue nettamente da ogni altra opera giovanile. Il lungo periodo d'incubazione (non sappiamo se il Verga lavorasse assiduamente ad *Eva* in quei nove anni), mentre permise il raggiungimento di uno stile più uniforme, non fece maturare la crisi, di cui s'è detto. Per *Eva* comunque non c'è altra scelta che accettare la data del '73 segnata dall'autore, sia pure con quelle riserve sopraindicate.

Le date di *Tigre reale* e di *Nedda* invece non sono problematiche poiché l'epistolario parla chiaro. *Tigre reale* fu ideato a Milano nel '73, steso a Milano ma anche in parte a Catania, e terminato a Milano nell'inverno del '74. Le due testimonianze pertinenti ci vengono dalle lettere dello scrittore al Capuana. La prima, del 14 dicembre '73, da Catania (dove il Verga proseguiva colla stesura e faceva pure le prime letture di Balzac): « Quanto al non

[6] L. PICCIONI, *Per una storia...*, p. 174.
[7] A. NAVARRIA, *Giovanni Verga...*, p. 31.
[8] Scrive il Verga al Capuana il 7 febbraio 1873 da Milano: « Io ho finito ieri l'altro il mio nuovo romanzo *Eva* »; in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 6, p. 22.

avere finito il tuo lavoro, consolati, ché hai un compagno. *Son dietro* ancora — come dicono a Milano — a dar l'ultima mano a *Tigre reale* che Treves aspetta dall'ottobre » [9]. Entro tre mesi, secondo la lettera al Capuana del 13 marzo '74, il romanzo è già pronto: « Ho scritto una novella, uno schizzo di costumi siciliani, per una nuova Rivista che si pubblica qui [a Milano]. Ho finito *Tigre reale* d'un pezzo » [10]. Il romanzo della *Tigre* è compiuto quindi all'inizio del '74, ed il Verga non menziona più problemi di scrittura intorno a quel libro. Che si tratti parallelamente di *Nedda*, terminata quando *Tigre reale* era stato terminato « d'un pezzo », sembra ugualmente chiaro non solo perché la novella uscirà fra poco su una « nuova » rivista milanese [11], ma quando essa apparirà in volume, quel volume conterrà soltanto uno « schizzo » di costumi siciliani, e sarà *Nedda* [12]. *Tigre reale* vedrà la luce invece nel giugno del '75 [13].

Riassumendo dunque: *Eva* fu ideato nel '64, ritoccato nel '69, ma terminato e pubblicato nel '73; *Tigre reale* fu concepito nel '73, terminato subito prima di *Nedda* nel '74, e pubblicato nel '75; *Nedda* fu scritta a fine inverno '74, e pubblicata nell'estate dello stesso anno.

[9] Ivi, n. 12, p. 28.

[10] Ivi, n. 14, p. 30.

[11] *Nedda* fu pubblicata la prima volta a Milano il 15 giugno 1874 sulla « Rivista italiana di scienze lettere ed arti », a. I, n. 4.

[12] *Nedda* sarà inclusa nel volume *Primavera e altri racconti*, pubblicato dal Brigola nel 1877.

[13] N. PATRUNO (*Verga's « Tigre Reale » and « Eros »: An Interpretation*, in « *La Fusta* », vol. I, 1976, pp. 5-24) accoglie la data di pubblicazione di *Tigre reale*, 1875, come quella essenziale, e dice erroneamente che *Nedda* è « prior to » *Tigre reale* (p. 6), mentre dalle testimonianze verghiane risulta l'opposto. Riproponendo dunque una cronologia più tradizionale (ancora in fondo quella di Luigi Russo), si ritorna al problema spinoso di *Nedda* come un'opera di fede siciliana sorta subito dopo, o, per lo meno, parallelamente al romanzo mondano della *Tigre*. Ignorare questa cronologia significa saltare a piè pari il problema che quelle date invece propongono.

Si vedrà, anche in funzione di questa rinnovata collocazione tradizionale, che *Nedda* segue i due romanzi in maniera tale da esigere dei precisi riferimenti metaforici.

3. Nedda *e l'anti-storicità della critica.*

Luigi Russo ha dedicato un intero capitolo del suo libro a *Nedda*, quello intitolato *Verga e il verismo* [14]. La scelta del titolo sta ad indicare una tappa nettamente diversa, legata solo marginalmente alle considerazioni del capitolo precedente (quello dedicato al Verga « sensuale e fantastico » del ciclo giovanile) e protesa, in effetti, verso il terreno fertile ancora da scoprire. È chiaro che il critico intende dedicarsi al suo autore in quanto cantore dei primitivi e derelitti, non come l'osservatore di personaggi irrequieti. Partendo dunque dalla lettura verghiana del famoso giornale di bordo (« Da marinaio », disse il Verga: « senza una frase più del necessario; breve. Mi colpì, lo rilessi: *era ciò che io cercavo senza rendermene conto distintamente*. Alle volte, si sa, basta un punto. Fu un fascio di luce! ») [15], e pensando a quella lettura come ad una « spinta » verso l'insorgente vena veristica, il Russo dice che le dottrine veristiche non orientarono lo scrittore in modo veramente nuovo, ma « ebbero per lui un valore semplicemente disciplinare, in quanto sollecitarono la sua liberazione artistica » [16]. *Nedda* sarebbe il primo bozzetto che segna « questo deciso orientarsi dell'artista » [17]. Il critico accenna poi ai luoghi dove l'atteggiamento narrativo scade da « rappresentativo » in « riflessivo » (nell'uso eccessivo, per esempio, dell'avverbio gio-

[14] L. Russo, *Giovanni Verga...*, pp. 55-84.
[15] Citato in L. Russo, *Giovanni Verga...*, p. 55.
[16] Ivi, p. 66.
[17] Ivi, p. 73.

vanile « voluttuosamente », oppure nella materialità lessicale di qualche indulgenza dialettale), ma giudica che tali difetti sono « accidentali » e « non costituiscono un difetto centrale » [18]. La novella rimane, per il contenuto e per lo stile, « uno *specimen* » specificamente « in abbozzo » dell'arte futura verghiana [19]. L'interpretazione del Russo ha avuto larga eco ed è stata fondamentale per le successive ricerche; non coglie però i possibili collegamenti fra *Nedda* e le opere precedenti.

Sulla stessa linea è il Cecchetti, il quale individua ed esamina prima le approssimazioni stilistiche, poi le qualità liriche del bozzetto, valutando in queste ultime alcuni precorrimenti della grande arte futura [20]. Senza soffermarsi ad un'analisi dettagliata delle opere meno mature, ma ponendo in relazione i limiti di quelle opere — e non le qualità — con i limiti di *Nedda*, egli non esita a collocare la novella « al centro » dell'evoluzione verghiana [21]. Pur rinvenendovi pagine intere che « introducono alla prosa dei capolavori » (particolarmente la scena amorosa: « ricondotta alle radici stesse del sentimento », a confronto della quale i « momenti simili » di *Eva*, di *Una peccatrice*, sarebbero talmente banali da non parere « nemmeno opera dello stesso autore »), egli trova che il Verga del bozzetto « non crea », ma meramente « trascrive » [22]. Avverte, molto più del Russo, il duplice stato d'animo verghiano: da un lato, « il poeta » che penetra nelle pieghe più intime del mondo che deve rappresentare; dall'altro, « il polemista » che si intromette nel racconto e spesso lo guasta. Si delineano così « due lingue diverse che

[18] Ivi, pp. 83-84.
[19] Ivi, p. 84.
[20] Vedi G. CECCHETTI, *Il Verga maggiore...*, pp. 1-25.
[21] Ivi, p. 7.
[22] Ivi, p. 18.

non son diventate linguaggio »[23], e si finisce per valutare tale duplicità come la cagione principale del « fallimento » del bozzetto[24].

Entrambe le letture della novella[25] hanno sottovalutato alcune costanti dell'esperienza giovanile di Verga: disposti i due critici ad avvalorare *Nedda* quasi esclusivamente per le sue anticipazioni, trascurano la sua collocazione storica come il migliore fra i tanti risultati ancora giovanili, e come efficace trama di chiarimenti teorici raggiunti dallo scrittore proprio in questo periodo. Il duplice atteggiamento narrativo, di cui si sono ora rintracciate numerose manifestazioni sin dalla *Peccatrice*, e che lascerà delle tracce perfino nel *Marito di Elena* (che è dell'82!), appare ai due critici come un ibridismo nuovo, tipico di *Nedda*, che impedisce ora la piena aderenza al mondo poetico cui si vorrebbe dar vita. Per vie simili, ma con conclusioni apparentemente diverse, si instaura così una zona di sviluppo non bene identificata, da cui emerge ancora una volta il quadro di un Verga maturo « convertito », non solo artisticamente superiore, ma di interessi fonda-

[23] Ivi, p. 18.
[24] Ivi, p. 24.
[25] Due letture che, in misura diversa, risentono di un certo influsso crociano poiché anche B. Croce (*Giovanni Verga*, in *La Letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, vol. III, 1915, pp. 5-32) aveva visto *Nedda* come una « spinta liberatrice » che coincideva con la scoperta verghiana della formula veristica (questo è lo spunto colto dal Russo), e non come un risultato ancora giovanile. Se poi il Croce dimostrò scarsa attenzione per i romanzi più giovanili (condannandoli tutti in nome di una « crosta formata » dalle consuetudini col bel mondo, asserendo anzi che il loro impeto « sensuale e fantastico » non era sufficiente « a riempire davvero un solo romanzo »), egli aggiunse pure la seguente osservazione: « Il Verga, per sua fortuna, non ha avuto mai un programma da attuare, idee da dimostrare o inculcare, e neppure idee rivestite d'immagini; ma soltanto immagini. E quel suo temperamento si rivela anche nella sua prima produzione » (ivi, p. 17). La tendenza esclusivamente immaginifica (« soltanto » immagini: questo è lo spunto sentito dal Cecchetti, applicato però unicamente al Verga maturo) viene estesa qui dal Croce anche alla prima produzione verghiana.

mentalmente diversi da quelli antecedenti. Se invece ci si attiene strettamente alla cronologia della prima fase milanese con il fine di considerare prima le nozioni teoriche verghiane e poi la carica metaforica e la tecnica prospettica, allora *Nedda* appare come esito composito e riassuntivo delle esperienze precedenti.

4. *Il Verga-lettore e i primi chiarimenti teorici della fase milanese.*

A Milano dunque si trasferisce l'autore nell'autunno del 1872 [26], stabilendosi in un piccolo appartamento della signorile via Principe Umberto [27], conformandosi più che mai a quel suo comportamento dignitoso e riservato [28], ma tornando sin dall'inizio, e spesso, presso i suoi a Catania. La distanza maggiore di Milano rispetto al covo d'origine costringe il Verga ad aumentare i « luoghi » di un itinerario geografico personale [29], il quale alimenta a sua volta

[26] Il Verga giunse a Milano durante l'epoca dei grandi sviluppi bancari, edilizi, e ferroviari della città. G. CATTANEO (*Giovanni Verga...*, pp. 113-118) descrive tali sviluppi degli anni sessanta, valutandone in particolare la moltiplicazione degli Istituti di Credito, la mole delle costruzioni ferroviarie, e soprattutto il rinnovamento edilizio del centro (fu edificata allora la Galleria) che produsse anche una rete ordinata di strade e di quartieri nuovissimi.

[27] N. CAPPELLANI (*Vita di Giovanni Verga...*, p. 181) descrive l'abitazione dello scrittore: il caminetto, i vasi di bronzo, l'orologio a pendolo, le grandi finestre che s'aprivano sopra un bel giardino — tutto l'occorrente insomma da suggerire « un salotto da *Eros* ». Il Cattaneo giudica il quartiere, « uno dei più ricchi e geniali di Milano », diverso comunque dalla zona di Monforte in cui generalmente abitavano gli « scapigliati » (p. 118).

[28] Il comportamento dello scrittore è del tutto alieno dalle abitudini « scapigliate »; così evitava i ritrovi « scapigliati » della trattoria Polpetta e del caffè Savini, preferendo invece l'atmosfera più decorosa del Cova. Frequentava anche i distinti salotti di Clara Maffei e di Vittoria Cima, dove gli piaceva intrattenersi in particolare col Boito e col « buon » Gualdo, e occasionalmente col Giacosa, col Capuana, e col De Roberto.

[29] La regolarità dei ritorni verghiani in Sicilia è significativa, e si

certe disposizioni spaziali, sempre dinamiche, delle opere che devono nascere.

Questo è un periodo fecondo in cui lo scrittore prova, come dice, « davvero la *febbre di fare* » [30], sentendosi presto incanalato nella *via crucis* del suo mestiere: « Tu sai meglio di me che in questa *via crucis* ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci, e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati per contare fra gli *ebrei erranti* di cotesta fede »[31]. Il riferimento allo scrittore di professione come una specie di viaggiatore con i piedi appunto « addolorati », non è casuale; ma sta ad indicare qui l'atteggiamento più vigoroso che va maturandosi nel Verga nei confronti dei giudizi della critica. Visti infatti « davvicino », i critici gli sembrano dei dispensatori di « tanti pettegolezzi, tante menzogne, e tante ladre usure sul più sacro lavoro dell'uomo » [32]. Ciononostante egli legge i loro articoli, anche quelli più ostili: « Io leggo attentamente tutte le critiche e cerco di approfittare degli appunti [...]. Del resto ti dirò come quell'autore, che se i critici trovano dei difetti in quelle due cosucce, io ce ne trovo assai più di loro e cerco di far meglio » [33]. Il passo si riferisce alla *Storia di una capinera* e ad *Eva*, ed è un indice della serietà d'informazione a cui adesso lo scrittore vuole attenersi.

desume in parte dal carteggio col Capuana: per esempio, la lettera del 13 novembre '72 è scritta da Catania; quella del 21 febbraio '73, da Milano; 17 settembre '73, da Catania; 13 marzo '74, da Milano; 23 agosto '74, da Catania; 22 gennaio '75, da Milano; e così via.

[30] Lettera del 5 aprile 1873, in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 8, p. 26.

[31] Lettera del 7 febbraio 1873, in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 6, p. 21.

[32] Sembra che il Verga si riferisca qui al Bersezio, critico allora della « Gazzetta Piemontese », il quale diceva sempre male delle opere verghiane. Nella lettera del 22 gennaio 1875 al Capuana il Verga lo definì « furibondo », ma continuava a leggerlo (ivi, n. 25, p. 40).

[33] Lettera ad Emilio Treves del 4 settembre 1873, citata in N. CAPPELLANI, *Vita...*, p. 185.

Egli moltiplica a Milano le sue esperienze culturali, e legge in circa due anni Balzac, i Goncourt, Daudet, ancora Dumas, de Musset, Barrière, Augier, Capuana, anche Catullo [34]; nel gennaio del 1874 giunge al Flaubert. Ammette che c'è molto da imparare dal maestro francese, ma *Madame Bovary* non è affine al suo temperamento perché le passioni dei personaggi hanno una durata troppo breve:

> ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra. Ma il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive [35].

Il Verga deve stendere fra poco la storia degli affetti di Nedda — affetti, che seppur modesti e contrariati ad uno ad uno dagli aventi, riescono ad aumentare d'intensità — e perciò egli si sente sconcertato in anticipo dalla brevità della « sensazione » flaubertiana: obiezione dettata non tanto da esigenza critica, quanto da un intimo bisogno di identificazione. Egli attribuisce alle passioni umane, come alle metafore, un carattere duraturo: si ricordino in proposito la lunga strumentazione del « pallore » di Pietro Brusio; ed anche la dichiarazione dell'autore riguardo alla passione di Maria « capinera », il cui sentimento amoroso rimane « ingenuo puro e caldo » « sino alla morte » (cfr. più sopra alle pp. 111-112). È proprio per que-

[34] Queste sono le letture menzionate dal Verga nell'epistolario di quel periodo.

[35] Lettera del 14 gennaio 1874, in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 13, p. 29.

sta coscienza della durata lunga delle passioni (ed implicitamente anche delle strutture) che il Verga è portato ad ammirare invece l'altro scrittore francesce, Emile Zola, esagerando forse il suo valore artistico con l'etichetta « il Tiziano del romanzo », ma sottolineando enfaticamente un solo aspetto strutturale (di non si sa quale romanzo zoliano): « La prima parte del libro, come *preparazione* è stupenda »; « la seconda » invece « non risponde alla grande e legittima aspettativa che la prima parte ha messo in corpo al lettore »; ma « la terza parte » dimostra « bellissime cose », e precisamente « molte ripetizioni dalla prima » [36]. Più di questo il Verga non disse perché egli non era un critico letterario; ma è chiaro, anche attraverso lo schematismo rudimentale di questi appunti, che le « molte ripetizioni » attinte dalla « stupenda » sezione preparatoria hanno una ben precisa risonanza stilistica, consonante alla tendenza espressiva seguita sempre dal Verga. Egli insomma, leggendo Zola, tende a confermare le proprie preferenze stilistiche.

Dalle scelte del Verga-lettore emergono inoltre più chiare altre tendenze che avranno pure una certa importanza per gli scritti di questo periodo: l'interesse cioè per la pausa narrativa, e il ruminare su certi significati nascosti sino ad estrarne il succo. È significativo che lo scrittore si renda conto di ambedue le tendenze nel medesimo contesto, cioè come reazione alla novella *Delfina* del Capuana. Non essendogli piaciuta la lettura ad alta voce fatta dallo stesso Capuana, il Verga si crede in diritto di esprimere un rimprovero: « Tu leggi orribilmente male, mio caro » [37]. Ecco invece come bisogna leggere *Delfina*: « la

[36] Lettera del 9 febbraio 1876, in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 38, p. 52, scritta cioè un anno e undici mesi dopo di *Nedda*.

[37] Lettera del 18 febbraio 1872, in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 2, p. 17.

vertigine » della confessione amorosa « si indovina », insiste il Verga, « più in quel che si tace che in quello che si legge »; l'intensità del sentimento amoroso si fa valere mediante l'osservazione delle pause, e tali silenzi producono una lettura più espressiva; allora si potranno sentire le « strette direi di mano convulse, brevi, rapide, energiche » della novella. Il Verga esagera, attribuendo all'opera del Capuana alcuni procedimenti suoi propri — la pausa suggestiva, le rapide pennellate — che gli sono serviti nel passato e che egli sta rimeditando proprio in questo periodo. Afferma dunque: « Or bene: io ho letto tutto *questo* [cioè per conto proprio], e non l'avevo capito che in nube confusamente alla tua lettura ». Ma la radice di questa sensibilità, ammette infine, deriva dal suo profondo ascolto poetico: « io ho un modo particolare di brontolare e di ruminare sopra certe frasi e certe parole che per la massima parte dei lettori passerebbero inosservate » [38]. Il Verga è generalmente modesto, ma si apre qui con l'amico vantandosi di una capacità di lettura per cui, brontolando sopra certe espressioni nascoste — quelle che passerebbero « inosservate » ad altri — egli giunge ad una lettura più penetrante. È possibile che tale tipo di lettura aiuti a legger meglio *Delfina*; ma, riandando ad altre letture verghiane, e considerando ancor più i migliori risultati di questo periodo, sembra che il Verga abbia trasferito al livello creativo la sua stessa capacità di lettura e che le « frasi » e « parole » menzionate qui siano quelle appunto ricorrenti perché le stesse, se incastonate bene nel contesto narrativo, sono le espressioni che *devono* sfuggire alla « massima parte dei lettori » (cioè ad una prima lettura). Il « brontolare » e il « ruminare » sopra certi vocaboli sembra comunque una tendenza prettamente gio-

[38] Medesima lettera del 18 febbraio 1872, ed. cit., p. 18.

vanile, diventata un pò più chiara in questi primi appunti milanesi.

5. *La prefazione di* Nedda.

Nedda contiene una prefazione in cui si contrappongono il malcontento e il proposito di redenzione, ma che si rivela in ogni istante coscientemente autobiografica. L'autore dialoga con se stesso: e mentre intravede la componente metaforica centrale, riesce soltanto a rimuginarla. Sente che c'è qualcosa di valido nell'immagine del focolare domestico, e si agita perché non ne ha ancora individuato l'elemento dinamico, quello che sia adeguato alle passioni che deve studiare. Ciò è chiaro, allorché si giunge, attraverso la lettura del faticoso preambolo, alla prima riga del racconto stesso:

> E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito, la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna. Pioveva, e il vento urlava incollerito (p. 92).

Ecco, sgorgata infine dal ruminìo precedente, la componente dinamica: la tempesta degli elementi. Si stabilisce così il contrasto linguistico « focolare-tempesta »; il quale agisce prima da elemento di transizione alla nitida messinscena (le venti o trenta lavoratrici del Pino vengono costrette a ripararsi « dinanzi al fuoco » ove fanno « fumare » le vesti « bagnate dalla pioggia », p. 92), e poi da controllo metaforico per l'itinerario, sia umano che geografico, di tutta la novella. Ma come il Verga rimane impacciato nel suo preambolo, così rimane ancora al di qua di una soluzione metaforica: lo scrittore, fedele alla sua usanza di svelare il nocciolo subito all'inizio (ed assolutamente

ignaro del criterio opposto che esporrà un giorno nell'*Amante di Gramigna*)[39], rivela soltanto l'aspetto più faticoso della sua invenzione, precisamente il « punto di contatto » fra la mente creatrice e il lavoro intrapreso.

Nedda, senza la prefazione, si reggerebbe da sé; e forse sarebbe strutturalmente più equilibrata. Notevole è la distanza fra lo stile introduttivo e la prosa più scarna della maggior parte della novella. Eppure l'autore conservò la medesima prefazione anche in edizioni posteriori a quella del 1874, tramandandola ai lettori come documento cruciale della propria evoluzione. Vediamo le ragioni più immediate del suo corruccio:

> Il focolare domestico era sempre ai miei occhi una figura rettorica, buona per incorniciarvi gli affetti più miti e sereni, come il raggio di luna per baciare le chiome bionde; ma sorridevo allorquando sentivo dirmi che il fuoco del camino è quasi un amico. Sembravami in verità un amico troppo necessario, a volte uggioso e dispotico, che a poco a poco avrebbe voluto prendervi per le mani, o per i piedi, e tirarvi dentro il suo antro affumicato, per baciarvi alla maniera di Giuda. Non conoscevo il passatempo di stuzzicare la legna [...]; non comprendevo il linguaggio del cepperello che scoppietta dispettoso, o brontola fiammeggiando; non avevo l'occhio assuefatto ai bizzarri disegni delle scintille correnti come lucciole sui tizzoni anneriti, alle fantastiche figure che assume la legna carbonizzandosi (p. 91).

[39] Qui nell'80 egli scriverà: « Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sôrta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine » (*Tutte le novelle*, ed. cit., pp. 168-169).

Questa prima metà si riferisce al passato, periodo in cui l'immagine del focolare era « sempre » una figura retorica, buona ad « incorniciarvi » i sentimenti ed inadeguata, per implicazione, ad approfondirli. Accanto a ciò vi è la preoccupazione che il fuoco del camino possa impadronirsi del narratore, diventandogli in qualche modo « troppo necessario », tirandolo anzi dentro per baciarlo « alla maniera di Giuda ». Il senso di questa minaccia non è chiaro, ma è ovvio che qualche aspetto dell'attività passata agita lo scrittore. Dominano i suoni aspri, nervosi: l'amico « uggioso e dispotico », l'antro « affumicato », il cepperello che « scoppietta dispettoso », la legna « carbonizzandosi ». Il malcontento viene sottolineato: allora « non conoscevo », « non comprendevo », « non avevo ». Queste negazioni, ripetute tre volte, fanno pensare ad una specie di confessione, quasi lo scrittore, irritato, volesse alludere alla macchia di un peccato.

La parte che segue si riferisce invece al tempo attuale, periodo meno turbato, e ciò si verifica anche nei suoni generalmente più armoniosi:

> Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffietto, m'innamorai con trasporto della voluttuosa pigrizia del caminetto. Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascerei un abito [...] incaricando le faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate, di farmi tenere gli occhi aperti, e di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri. Cotesto spettacolo del proprio pensiero che svolazza vagabondo intorno a voi, che vi lascia per correre lontano [...] ha attrattive indefinibili. Col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi [...] vedete l'altra parte di voi andar lontano, percorrere vertiginose distanze (pp. 91-92).

L'autore si sente protetto adesso dal caminetto (quanti personaggi del Verga giovane, inclusa Nedda, si immergono nei loro pensieri più intensi alla presenza di un foco-

lare?); egli riduce la parte materiale di sé, il corpo, alle proporzioni di un abito lasciato casualmente su una poltrona (non è questo l'atteggiamento quotidiano della donna-tigre?); il desiderio di fumare si spegne, e così il suo pensiero percorre vertiginose distanze (questo « correre » mentale, non è pure una costante della « rettorica » giovanile verghiana?)[40]. In questa circostanza il pensiero dello scrittore diventa corporeo; ed egli legge il racconto, per modo di dire, attraverso la luce del focolare. La facoltà che segue l'intrecciarsi delle cose nella fiamma è la fantasia; e questa, illudendosi di essersi liberata dagli ingombri del passato, viene associata con « farfalle innamorate », con elementi che vanno lontano (quasi allo stesso modo che la Maria più fantasiosa, nell'istante che notava il « fumo » levatosi « dai camini », s'illudeva di poter seguire colla mente i voli misteriosi, liberatori, di « due farfallette » (innamorate)[41]. Il Verga aveva cominciato scontento della « rettorica » giovanile, ma finisce per sentire il fascino proprio di quella. Se la prefazione di *Nedda* è un atto di redenzione — e certamente lo è (lo si vedrà meglio più avanti) — bisogna pur ammettere che tale redenzione è ben cosciente delle preferenze stilistiche del passato.

[40] Il fascino di Eva, per esempio, « faceva correre il vostro pensiero »; « e il pensiero corse » infatti « lontano verso tutte le ridenti follìe del cuore » (pp. 255-256); Giorgio La Ferlita pensa a Nata: « chissà dove correrà il suo pensiero! » (p. 405); Erminia pensa al cugino Carlo: « e il suo pensiero errava lontano »; più intensamente poi, ella « provava un gran desiderio [...] di seguirlo col pensiero nelle lontane regioni » (p. 425). In ognuno degli esempi, il modo di voler inseguire la materia appare analogo — almeno alla superficie — a quello descritto nel preambolo di *Nedda*.

[41] Vedi nella *Storia di una capinera* la lunga onda narrativa alle pp. 238-239.

6. *La nota dualistica di* Nedda.

Nedda è simile alle altre opere giovanili in quanto è la storia di un personaggio che si muove sempre da un luogo all'altro. Il nome della giovane è diminutivo per Bastianedda, ma le amiche la chiamano « la *varannisa* » perché viene da Viagrande [42]. Nedda è povera, ma aspira ad una vita migliore, e pur non essendo fisicamente robusta, essa trova il modo di moltiplicare le sue fatiche. La sua meta è modesta, ma necessariamente duplice: aiutare la madre che adora (l'adorazione della madre è simile a quella di Brusio, ma più severa); e poi, dopo la scomparsa della madre, ricostruirsi una vita per conto proprio, con Janu, con gli indumenti decenti, con la speranza anche di avere un bambino. Più cerca di aiutarsi, più le cose vanno male; ed essa finisce per perdere tutto ciò che le era diventato caro: il fidanzato, la reputazione, la bambina, il gruzzoletto di soldi, anche la « veste nuova, e il bel fazzoletto di seta » (p. 112) [43]. Nedda non perde mai lo slancio vitale. Questo infatti s'intensifica. Il carattere resistente di questo piccolo personaggio può sembrare, a causa forse della rustichezza, un risultato insolito: ma deriva come sempre dall'insistenza dell'autore sulla durata lunga, sui valori passionali che perdurano nelle sigle ricorrenti anche dopo la sconfitta dei personaggi. Non per nulla il Brusio annichilito continuava ad attrarre l'attenzione dello scritto-

[42] Narcisa era conosciuta a Catania per vari appellativi, fra cui « la contessa di Prato », e più spesso « la *Piemontese* » perché oriunda del Piemonte. Maria era conosciuta in ambedue gli ambienti, sia pure un po' anonimamente, come la « pazzerella ». Enrico Lanti fu « *badduzza* » in Sicilia, cioè pallina perché robusto, ma tale nome non può circolare nell'ambiente fiorentino ove egli è in preda alle febbri. Tali soprannomi indicano sempre un altro ambiente, quello a cui il personaggio potrebbe eventualmente far ritorno, e contribuiscono non poco alla ambientazione duplice di tutte queste opere.

[43] La veste nuova è una vera e propria meta in Nedda, come lo era per Maria; ma alla « capinera » era vietato il lavoro.

re sempre come una figura « maschia ed energica ». La radice di questa insistenza giovanile appare più romantica, nel senso storico della parola, che non naturalistica né tanto meno scapigliata, e si trasforma in *Nedda* nel segno più chiaro dell'insorgente poesia verghiana.

Vi è nella composizione psicologica di Nedda una certa ambivalenza, tra patetica e stoica, che è notabile soprattutto nello sguardo: « Gli occhi avea neri, grandi, nuotanti in un fluido azzurrino, quali li avrebbe invidiati una regina » (p. 94); e poi « alzò su quella che avea parlato [una compagna maldicente] certi occhioni neri, scintillanti, ma asciutti, quasi impassibili, e tornò a chinarli, senza aprir bocca » (p. 93). Domina senz'altro l'ottica più scarna: « scuoteva sempre il capo dopo aver taciuto, senza guardar nessuno, con occhi aridi, asciutti » (p. 94). I suoi occhi rimangono « asciutti » quando le muore la bambina (p. 113). Ma lo sguardo dualistico non è dimenticato. Lo si ritrova nell'attrazione chiaramente capineresca per Janu:

> Nedda sentiva dietro di sé, con gran piacere o con gran sgomento (non sapeva davvero che cosa fosse delle due) il passo pesante del giovanotto, e guardava (p. 107).

La parentesi è insolitamente esplicativa, ma il brano tradisce la parentela con l'atteggiamento degli anni precedenti: piacere *insieme a* sgomento. La maturazione dell'impulso dualistico si vede meglio nella scena in cui essa, mentre accetta il fazzoletto, lancia a Janu un'occhiata « fra carezzevole e selvaggia », nascondendosi poi nella casa vuota; ma tornando subito a sporger la testa onde vedere ancora il giovane sulla strada:

> Ella si fece rossa, come se la grossa spesa le avesse dato idea dei caldi sentimenti del giovane, gli lanciò, sorridente, un'occhiata fra carezzevole e selvaggia, e scappò in casa, e

allorché udì i grossi scarponi di lui sui sassi della viottola, fece capolino per vederlo che se ne andava (p. 106).

Questa ambivalenza è rapidissima, tutta interiorizzata mediante la sintassi paratattica; una sintassi che coincide con il modo di pensare del personaggio (« e [...] i grossi scarponi di lui [...] che se ne andava » potrebbero essere le parole di Nedda se ella sapesse raccontare). Un simile miglioramento si riflette nel momento erotico della novella, anche questo rimuginato in una luce ambivalente, prima mediante uno spazio bianco che permette di respirare (p. 110), poi dal brano seguente:

> Quando [Nedda] fu per svoltare l'angolo della sua casuccia si fermò un momento trepidante, quasi temesse di trovare la sua vecchiarella sull'uscio deserto da sei mesi (p. 110).

Questo tocco inaspettato denota la reverenza ancor istintiva per l'immagine della defunta; ma allo stesso tempo il senso di terrore della figlia, non più vergine, al cospetto di un possibile sguardo materno. In questo momento Nedda vuole, ma vuole anche non vedere la sua « vecchiarella » sull'uscio (il vocabolo di nuovo come mimesi della *forma mentis* del personaggio). Si tratta di un'ambivalenza davvero tragica che scaturisce, in un lampo, da tutti i particolari della scena immediatamente precedente: gli effetti del vino di Mascali, la spiegazione vivace dell'asino che raglia, la commozione della ragazza sentitasi penetrare da « tutto l'ardore di quel cielo di metallo », e l'azione febbrile di Janu:

> Egli la trattenne per le vesti, tutto stravolto, e balbettando parole sconnesse, come non sapendo quel che si facesse.
> Allorché si udì nella fattoria vicina il gallo che cantava, Nedda balzò in piedi di soprassalto, e si guardò attorno spaurita.

— Andiamo via! andiamo via! — disse tutta rossa e frettolosa.

Quando [Nedda] fu per svoltare l'angolo della sua casuccia [...].

Più manierato, e senza la pausa ancora così efficace, è il momento post-erotico di *Tigre reale*, cioè verso la fine, fra Nata e Giorgio in un albergo, mentre il bambino La Ferlita sta quasi morendo nell'ambiente domestico:

« È giorno diggià? » [dice Nata] Come ho dormito a lungo!... Aiutami per alzarmi, voglio vedere l'alba ».

Ei [Giorgio] la sollevò di peso, e tenendosi colle braccia al collo di lui, l'inferma andò sino alla finestra. Tutti nell'albergo dormivano ancora; alcuni impiegati della stazione andavano e venivano fra le rotaie colle lanterne accese: un gallo ritto e pettoruto su di una catasta di regoli, provava il suo mattutino (p. 413).

I vagabondaggi della « tigre » stanno per finire — essa era stata cosacca, parigina, boema, prima di diventare fiorentina e poi arrivare a questo remoto albergo siciliano — e ormai le mancano le forze; non ha la prontezza mentale di Nedda; né porta nel cuore, come Enrico Lanti alla fine, l'immagine indimenticabile di una persona cara. Nata vuole essere sola con Giorgio, ed ha invece due testimoni diversi che sorgono ad emblema dell'ambivalenza costante della ricerca verghiana giovanile: da una parte, le lanterne dei ferrovieri, che ben s'intonano agli itinerari più agitati di *Tigre reale*; e dall'altra, proprio quel gallo rustico che cantava, alla vigilia di *Nedda.* Quest'ultima coincidenza con la scena amorosa del « bozzetto » è significativa: l'attaccamento alle proprie immagini ricorrenti è uno dei segni dell'evoluzione chiarificatrice dello scrittore.

7. « *Focolare-freddo* » *cardine metaforico di* Nedda.

La struttura di *Nedda* si basa su una molteplicità di ambienti. I luoghi sono tre: quello disciplinato del Pino, pp. 92-99; l'ambiente pettegolo di Punta, il covo d'origine [44], dove però Nedda non si sente al pari delle altre ragazze con le belle mantelline, pp. 99-108; ed infine l'ambiente aperto di Bongiardo, dove la protagonista si guadagna meglio la vita e dove viene in contatto con usanze nuove, pp. 108-112. Il primo ambiente è caratterizzato come un posto decente, con focolare, con la paga giusta, in più « con minestra »; il secondo evita questi elementi, e tende a farsi notare per la miseria; il terzo è più luminoso ma meno custodito, e quindi senza focolare, senza fattoria e decisamente « senza minestra ». Nedda passa dall'ottimismo relativo del primo ambiente, all'atmosfera mista del secondo, alla vita sregolata del terzo; per « rannicchiarsi » poi, « al pari di un uccelletto ferito », nel proprio « nido » (p. 112). È il solito ritorno al covo. La novella contiene dunque, ma in forma moderata, un itinerario geografico non dissimile da quelli del passato.

La struttura interna dipende dal dinamismo tra il « focolare » e la « tempesta », cioè lo stesso contrasto linguistico derivato dalla prefazione, che viene lentamente rimuginato, approfondito, sino a raggiungere il binomio metaforico *focolare-freddo*. È notevole la cura con cui il Verga ottiene questo risultato. Le lavoratrici si riparano nella casa colonica della fattoria, imprecando contro il tempaccio, ed il vento urla di fuori. La fiamma dell'« immenso » focolare cuoce la minestra mentre fa « fumare »

[44] Per quanto riguarda il luogo d'origine di Nedda, il Verga menziona sia Punta (una località vicino Catania), che Ravanusa; ma quest'ultima è solo una contrada della prima.

gli indumenti bagnati dalla pioggia. La castalda (a differenza di quella capineresca) entra nel vivo della situazione, e « filava, tanto perché la lucerna appesa alla cappa del focolare non ardesse per nulla » (p. 92). Il cane reagisce ai medesimi elementi dialettici della scena, allungando il muso sulle zampe « verso il fuoco » e rizzando le orecchie « ad ogni diverso ululato del vento » (p. 92). Ogni gesto rispecchia la consapevolezza del freddo attraverso il movimento verso la sorgente del calore. La vasta cucina diventa « affumicata », e le ragazze vi ballano in attesa delle fave che « ballavano anch'esse nella pentola, borbottando in mezzo alla schiuma che faceva sbuffare la fiamma » (p. 92). La castalda grida « — Le vostre scodelle, ragazze! — » e scoperchia la pentola « in aria trionfale » (p. 94). Tutte si avvicinano al focolare ove la vecchia distribuisce « con sapiente parsimonia » le mestolate di fave.

Segue la messinscena di Nedda in cui si ritengono, sia pure polemicamente (e perché no?) le componenti del binomio linguistico iniziale: « e la fiamma l'illuminò tutta » (p. 94); « l'immaginazione più vivace non avrebbe potuto figurarsi che quelle mani costrette [...] a raspar fra il gelo [...] che quei piedi abituati ad andar nudi nella neve [...] avrebbero potuto esser belli » (p. 95). Sempre l'immagine del focolare, più intenso il riferimento al freddo.

Stabilita la matrice linguistica, il Verga ci costruisce sopra:

— Maledetto tempaccio, che ci ruba la nostra giornata! — imprecò un'altra.

— To', prendi dalla mia scodella.

— Non ho più fame — riprese la *varannisa* ruvidamente, a mo' di ringraziamento (p. 95).

Il tempaccio è sentito in termini, non del focolare stesso, ma del suo valore quotidiano: la scodella di minestra; il quale valore viene subito approfondito per i diversi significati: « — Tu che bestemmi la pioggia del buon Dio », sentenzia la castalda ad una ragazza troppo loquace, « non mangi forse del pane anche tu! — » (p. 95). « — E non sai che pioggia d'autunno vuol dire buon anno! » (p. 96). Più parla la castalda, e più s'accalora: « ' — Hai forse lavorato in queste tre mezze giornate perché ti s'abbiano a pagare? —' rispose trionfante la vecchia » (p. 96). Con tal vociona trionfante ella « intuona » il rosario notturno: e « le avemarie si seguirono col loro monotono brontolìo » (p. 96). Quando Nedda non risponde come al Pino si deve, essa viene sgridata:

— Che modo è cotesto di non rispondere *amen!* — le disse la vecchia in tuono severo.

— Pensavo alla mia povera mamma che è tanto lontana —, balbettò Nedda timidamente (p. 96).

In un certo senso essa imita l'azione verghiana del prologo: sdraiatasi vicina al fuoco, e già mezza insonnolita, anche Nedda fa *correre lontano* il proprio pensiero.

La castalda dà la santa notte e va a dormire. Entra ora direttamente nel racconto un Verga insolitamente desideroso di spiegare, e l'analisi che segue costituisce la teoria di ciò che egli vuole raggiungere al livello metaforico. Si tratta infatti di un piano di lavoro, più succinto di quello della *Peccatrice*, ma trasmesso dall'autore stesso, non più affidato cioè alle percezioni parziali di qualche personaggio: è il segno di un Verga giunto alla crisi, poiché nelle opere veramente mature questo tipo di analisi percettiva verrà assorbito di nuovo nella vita dei personaggi stessi, ma attraverso il dialogo o il discorso indiret-

to vissuto. Dunque: qua e là, per la cucina « o attorno al fuoco », il Verga osserva i « giacigli » decenti delle lavoratrici. La calma del luogo emana dalla stessa vita del focolare, ed è avvertita nei « chiaroscuri » gettati dalle « ultime fiamme » sulle figure dormienti. Ciò gli ispira un commento più diretto, commosso: « Era una buona fattoria quella, e il padrone non risparmiava, come tant'altri, fave per la minestra, né legna pel focolare »; in più, « Le donne dormivano in cucina », presso il caldo, « e gli uomini nel fienile ». Tali nozioni suscitano la prefigurazione di ciò che sarà il disordine e il freddo del terzo ambiente: « Dove poi il padrone è avaro, o la fattoria è piccola, uomini e donne dormono alla rinfusa, come meglio possono, nella stalla, o altrove »; chi ha « una coperta di suo, la distende »; « chi ha freddo » — e quest'è l'elemento che si doveva raggiungere — « si addossa al vicino [...] s'ingegna come può ». Il risultato può essere grave, e allora il padrone dovrà negare la giornata di lavoro « alla ragazza la quale, essendo prossima a divenir madre, non potesse compiere le sue dieci ore di fatica » (p. 96). Il caso appunto di Nedda quando ella passerà nell'ambiente più aperto.

Mai come a questo punto della sua evoluzione il Verga è stato così meticoloso nel delimitare l'ambiente descritto per suscitare nel lettore soltanto le emozioni volute da lui. Bisogna però leggere questa meticolosità nella giusta prospettiva: la descrizione sopra citata non fa altro che misurare le varie possibilità (« fuoco », « giacigli », « chiaroscuri », « ultime fiamme », « buona fattoria », « fave », « legna »), anche quelle negative (padrone « avaro », fattoria « piccola », dormire « alla rinfusa », « nella stalla », « altrove », distendere « una coperta », « chi ha freddo si addossa al vicino [...] s'ingegna »), del binomio metaforico focolare-freddo. Il Verga di *Nedda* diventa pa-

ziente per poter riuscire più convincentemente metaforico; e cerca con tutte le sue forze di dominarsi, credendo fors'anche di imitare lo Zola: mettere bene « in corpo al lettore » solo quelle aspettative che sono idonee alla ripetizione espressiva (cfr. più sopra a p. 168).

Egli dunque torna, ancora, a chiarire la sua metafora. La mattina dopo: « e l'uscio che sbatteva ad ogni momento sugli stipiti, spingeva turbini di pioggia e di vento freddissimo » sulle più pigre che dormivano ancora. Queste vengono svegliate dal castaldo, severo quanto la sua vecchia, col ritornello dello stipendio giusto, « oltre la minestra »; che si alzino quindi per non derubare il buon padrone! (p. 97). Ma lo scrittore non è ancora soddisfatto. Assimila quindi il valore della « minestra » entro il giro metaforico con la frase « — Piove! — era la parola uggiosa che correva su tutte le bocche » (« bocche », s'intende, che quando fa cattivo tempo possono sfamarsi davanti al focolare perché, al Pino, questo vi è), adattando quel valore poi alla *forma mentis* della protagonista:

> — Ma pròvati ad andare a raccogliere una sola di quelle ulive che andranno perdute fra mezz'ora, per accompagnarla al tuo pane asciutto, e vedrai quel che ti darà di giunta il fattore.
>
> — È giusto, perché le ulive non sono nostre!
>
> — Ma non son nemmeno della terra che se le mangia!
>
> — La terra è del padrone, to'! — replicò Nedda trionfante di logica, con certi occhi espressivi.
>
> — È vero anche questo — rispose un'altra che non sapeva che rispondere (pp. 97-98).

Con questa logica « trionfante », Nedda si affianca alla logica severa della castalda (e per implicazione anche a quella dei padroni della fattoria) e come tale essa si distingue da tutte le altre lavoratrici. La prima parte del racconto termina:

— Vuoi che t'accompagni? — le disse in tuono di scherzo il giovane pecoraio.

— Vado con Dio e con Maria —, disse semplicemente la povera ragazza, prendendo la via dei campi a capo chino (p. 99).

Nedda s'incammina verso il suo villaggio che è lontano. La seconda sezione non contiene un solo riferimento diretto al focolare, ma il valore di un buon fuoco è evocato poeticamente mediante altri elementi. Nedda cammina sollecitamente e « le tenebre si fecero profonde » (p. 99). Trema perché ha paura, ma anche perché molestata dalle condizioni del tempo:

Ogni dieci passi voltavasi indietro, paurosa, e allorché un sasso, smosso dalla pioggia che era caduta, sdrucciolava dal muricciolo, o il vento le spruzzava bruscamente addosso a guisa di gragnuola la pioggia raccolta nelle foglie degli alberi, ella si fermava tutta tremante (p. 99).

L'acqua « raccolta » ed il vento si rifanno alla metafora centrale, suggerendo in questo momento delle avemarie dette « in fretta ». Il passo si fa più lesto: essa vede un lumicino, « allora si metteva a correre ». Il terrore e l'oscurità le fanno pensare al « misero giaciglio » della madre (il vocabolo « giaciglio » è già ricorrente), quando ode ad un tratto l'orologio di Punta, « così vicino che i rintocchi sembrava le cadessero sul capo » (p. 100). Giunge alla farmacia dove sente la voce del matto del villaggio, « canticchiando la solita canzone che l'accompagna da venti anni, nelle notti d'inverno », e si sente rinfrancata. Vi è un legame orchestrato fra tale voce, il freddo di questa notte, e l'energia fisica nel brano che segue:

Quando fu ai primi alberi del diritto viale di Ravanusa, incontrò un paio di buoi che venivano a passo lento ruminando tranquillamente.

— Ohè! Nedda! — gridò una voce nota.
— Sei tu, Janu?
— Sì, son io, coi buoi del padrone.
— Da dove vieni? — domandò Nedda senza fermarsi.
— Vengo dalla Piana. Son passato da casa tua; tua madre t'aspetta.
— Come sta la mamma?
— Al solito.
— Che Dio ti benedica! — esclamò la ragazza come se avesse temuto di peggio, e ricominciò a correre.
— Addio! Nedda! — le gridò dietro Janu.
— Addio! — balbettò da lontano Nedda.
E le parve che le stelle splendessero come soli (pp. 100-101).

Il quale legame va a consolidarsi in un'altra immagine-calore, tutta interiorizzata: le stelle che sembrano « soli ». Il movimento fisico può risolversi logicamente in questa immagine per due ragioni, sia perché Nedda si sente quasi ricoverata presso il giaciglio materno e poi perché il contatto con Janu le fa dimenticare il tempaccio notturno, e questo contatto si trasfigura rapidamente in una tacita promessa di calore umano. Mai nelle opere precedenti un risultato così perfetto; e sempre in quelle opere, specie nella *Tigre*, l'enfasi sullo stesso elemento, il correre da un luogo all'altro con un duplice pensiero nella mente. Visto in questa luce, il « bozzetto siciliano » sembra l'esito della sperimentazione precedente.

La scena si trasferisce all'interno del covo di Nedda, dove si attende già il prete. Quando la ragazza l'udì per la via, « tirò su la coperta tutta lacera » della moribonda; e mentre il prete compiva il suo ufficio, andò a guardare « come trasognata » il « sasso » dinanzi alla soglia su cui la madre « soleva scaldarsi al sole di marzo » (p. 101). Certo, senza il tirocinio della sezione iniziale questa piccola immagine di calore non potrebbe raggiungere l'ef-

fetto poetico proprio di calore buono che la vecchia, nel suo quarto d'ora, usava godersi.

La condizione della malata provoca nel racconto altri movimenti di azione:

Lo zio Giovanni vide a tarda ora della sera la Nedda che correva sulla strada di Punta.

— Ohè! dove vai a quest'ora?

— Vado per una medicina che ha ordinato il medico.

Lo zio Giovanni era economo e brontolone.

— Ancora medicine! — borbottò — dopo che ha ordinato la medicina dell'olio santo! già, loro fanno a metà collo speziale, per dissanguare la povera gente! Fai a mio modo, Nedda, risparmia quei quattrini e vatti a star colla tua vecchia.

— Chissà che non avesse a giovare! — rispose tristamente la ragazza chinando gli occhi, e affrettò il passo.

Lo zio Giovanni rispose con un brontolio. Poi le gridò dietro: — Ohè! *la varannisa*!

— Che volete?

— Anderò io dallo speziale. Farò più presto di te, non dubitare. Intanto non lascerai sola la povera malata.

Alla ragazza vennero le lagrime agli occhi.

— Che Dio vi benedica! — gli disse, e volle anche mettergli in mano i denari.

— I denari me li darai poi —, rispose ruvidamente lo zio Giovanni, e si diede a camminare colle gambe dei suoi vent'anni (pp. 101-102).

L'amicizia fedele di questo vecchio, incentrata nel movimento delle gambe ancora energiche, è rassicurante per Nedda più del calore di un buon fuoco. Ma il darsi da fare è inutile. La madre muore, e l'evento è sottolineato da una lugubre liturgia autunnale:

Un pettirosso, il freddoloso uccelletto del novembre, si mise a cantare fra le frasche [...] e saltando fra le spine e gli sterpi, la guardava con certi occhietti maliziosi come se volesse dirle qualche cosa: Nedda pensò che la sua mamma, il giorno

innanzi, l'avea udito cantare. Nell'orto accanto c'erano delle ulive per terra, e le gazze venivano a beccarle (pp. 102-103).

L'accenno all'uccelletto è artificioso al modo della *Capinera*, ma il riferimento alle ulive sprecate per terra suscita rapidamente un nesso dialettico con l'ambiente iniziale.

Nedda vuole partire subito per la Roccella dove c'è ancora la raccolta delle ulive. Lo zio Giovanni le parla invece di Aci Catena, dove la paga è giusta: però « senza minestra » (p. 103); per cui si riconosce, in chiave negativa, la sigla del primo ambiente. L'entusiasmo di Nedda è tipicamente giovanile: « — Posso partire anche stanotte » (p. 104). Ma il controllo dell'autore si è fatto più tenace: il personaggio prende cioè le informazioni; si chiude in casa, e accende la candela:

> Allora le parve di trovarsi sola al mondo, ed ebbe paura di dormire in quel povero lettuccio ove soleva coricarsi accanto alla sua mamma (p. 104).

L'immagine non è ovvia come quella del focolare. Si tratta di un calore semplicemente umano, necessario, perduto per sempre.

Fiorisce ora l'idillio con Janu, sorretto senz'altro da immagini di caldo: una volta che parlano, persino « i sassi umidicci fumavano » (p. 106); un'altra, Nedda prova il fascino del fumo della pipa: « Egli si volse in là, ed accese la pipa, come deve fare un uomo » (p. 106). Ritorna ora la giovanile immagine del sole allegro: « il sole, scintillante dalle invetriate della chiesuola, mandava i suoi raggi più allegri » sul fazzoletto stampato di belle rose (p. 106). Quando Nedda, vestita finalmente bene colla mantellina nuova fiammante, passa dinanzi al fumatore « fumando nella sua pipa tutta intagliata, ella sentì gran caldo al viso » (p. 106). I due fanno quindi i loro piani, si prepa-

rano a lasciare l'ambiente di Punta, e il brano termina con un rinnovato interesse per l'elemento-freddo:

> Janu infilò al suo bastone anche il fagotto di Nedda, e s'avviarono alacremente, mentre il cielo si tingeva all'orizzonte delle prime fiamme del giorno, e il venticello diveniva frizzante (p. 108).

Non a caso la transizione all'ambiente di Bongiardo si compie mediante un esile riferimento al freddo.

L'ultima sezione comincia con un secco discorso bancario a proposito dei nuovi capitali investiti a Bongiardo, di cui la conclusione è questa: « Era un'eccellente speculazione, come si vede », ed il proprietario pagava un ottimo stipendio: di nuovo, « senza minestra » (p. 108). Le ripetizioni sono frequenti, quasi come nei romanzi precedenti, ma l'autore non si accontenta della sigla e torna a spiegarla:

> Il male era che quei poderi quasi incolti mancavano di fattoria, e la notte uomini e donne dovevano dormire alla rinfusa nell'unico casolare senza porta, e sì che le notti erano piuttosto fredde. Janu avea sempre caldo e dava a Nedda la sua casacca di fustagno perché si coprisse per bene (p. 109).

Mancando la fattoria, cioè la casa colonica come quella del Pino, manca pure tutto il resto. Si rianima negativamente il binomio linguistico iniziale: « e sì che le notti erano piuttosto fredde »; e « Janu [...] dava a Nedda la sua casacca di fustagno ». Un'altra variante ritorna nel momento erotico: « c'era per l'aria una calma, un tepore, un ronzìo di insetti che pesava voluttuosamente sulle palpebre »; e poi « ad un tratto una corrente d'aria fresca » (p. 109). L'avverbio « voluttuosamente » è essenziale alla vita della novella perché *Nedda* fu concepita in piena crisi giovani-

le. La ragazza beve, poi « chinò gli occhi come se ci vedesse delle fiamme » (p. 110). La migliore fra le scene giovanili d'amore non è senza richiamo alle « fiamme », le quali ritornano, ridimensionate, nel brano seguente: « Venne la Pasqua, la gaia festa dei campi, coi suoi falò giganteschi » (p. 110), ma l'allegria delle lavoratrici non è più solidale. Le giovani, vedendo Nedda incinta, non le rivolgono più la parola; « E quelli che le davano da lavorare ne approfittavano per scemarle il prezzo della sua giornata » (p. 111). Janu muore, colto dalle febbri e per la caduta da un albero; e « Adesso, quando cercava del lavoro, le ridevano in faccia » (p. 112). Nedda non ha altra scelta che rinchiudersi nel « nido », ove le viene a mancare ogni sostegno umano. Perciò dà alla luce una bambina rachitica e stenta: « Alla povera bimba mancava il latte, giacché alla madre scarseggiava il pane » (p. 113). Non si tratta più di « minestra », ma proprio del pane. Ritorna quindi l'elemento del freddo, più esplicito che mai:

> Una sera d'inverno, sul tramonto, mentre la neve fioccava sul tetto, e il vento scuoteva l'uscio mal chiuso, la povera bambina, tutta fredda, livida, colle manine contratte, fissò gli occhi vitrei su quelli ardenti della madre, diede un guizzo, e non si mosse più.
>
> Nedda la scosse, se la strinse al seno con impeto selvaggio, tentò di scaldarla coll'alito e coi baci, e quando s'accorse ch'era proprio morta, la depose sul letto (p. 113).

Con quest'ultimo gesto tanto assurdo quanto inevitabile — « Nedda [...] tentò di scaldarla » — il binomio linguistico si esaurisce.

L'alto livello del linguaggio mantenuto dall'autore nel « bozzetto », mentre non può che ricordare certi tentativi più giovanili (cfr. specialmente gli esempi citati qui sotto), rappresenta un notevole avanzamento in quanto

gli elementi ripetitivi non si fanno notare tanto per il loro uso ossessivo, quanto per la loro modulazione espressiva.

8. *I « focolari » della capinera, di Eva e della tigre reale.*

Riconosciuta la carica metaforica di *Nedda*, si può meglio apprezzare l'evolversi di un simile binomio nelle opere precedenti. La storia ha inizio con la *Capinera*; cioè con la cena natalizia (fra i preparativi vi era anche la legna messa accuratamente « sul braciere »), un'occasione festiva da cui Maria era esclusa (« Ho contato le seggiole disposte attorno alla tavola, erano otto... la mia non c'era più... »), e che veniva preceduta da due brani consecutivi:

> Faceva freddo, il sole mi diceva addio, laggiù nella vallata si levava una fitta nebbia, gli uccelli non cantavano più. Come è mesto il silenzio del tramonto in inverno! Mio padre volle ch'io rientrassi in casa, e che mi mettessi a letto mentre la più bella luna del mondo faceva scintillare i vetri della finestra. Avrei desiderato che almeno mi lasciassero quel bel lume di luna, ma chiusero anche le imposte. Son malata, capisci? fa freddo... bisogna pure!... (p. 203).

Il primo era di tono patetico, e si riferiva al freddo invernale; mentre il secondo, al focolare:

> La sera si aspettavano i signori Valentini a cena. Che bella sera è mai quella del Natale! Anche qui, in questa solitudine, tutto ha un'aria di festa: il contadino che arriva canterellando dalla pianura per *fare il Natale* colla sua famigliuola, il fuoco che crepita sotto una buona caldaia, le villanelle che ballano al suono della cornamusa (*ibidem*).

Era, quest'ultima, una descrizione già compatta, ma che si agganciava con fatica sia al brano precedente sia al nucleo amoroso del romanzo. Il focolare ed il freddo servi-

vano tutt'al più come elementi di chiaroscuro; tuttavia erano già nella *Capinera*, contigui, non ancora fusi. Sono due elementi che continueranno a stimolare la fantasia verghiana solo sino a *Nedda*; dopo, essi si dissolvono come binomio narrativo. Si chiude in questo modo una specie di ciclo metaforico. Vale la pena quindi cercarne qualche riflesso nell'epistolario.

Un indizio vi è. Si tratta di una considerazione apparentemente materiale: il clima di Milano. La lettera del 13 marzo 1874 (che annunziava *Nedda* e *Tigre reale* come opere già compiute)[45] fa riferimento al « gran freddo » dell'inverno settentrionale, ed anche alla « minaccia » di avere « dei geloni ». La paura dei geloni può sembrare un tocco futile, o forse una posa poiché lo scrittore si era stabilito in un appartamento decente, col caminetto [46]. Resta un fatto però che *Eva* e *Tigre reale* rivelano un chiaro interesse per il freddo, ed un'attrazione addirittura per l'immagine calda del focolare. Sono due interessi che si protraggono per un periodo di tempo cruciale per il Verga, ma che non si possono capire pienamente senza le informazioni contenute nel resto di questa lettera.

L'atmosfera di Milano, continua lo scrittore, è idonea per « accostarci alla realtà di certe piccole cose che ci fanno piccini alla lor volta, e ci danno forze da giganti » (*ibidem*). L'osservazione può derivare senz'altro dalla soddisfazione di aver creato un personaggio come Nedda. Il Verga descrive poi il ritmo pulsante della città, non in termini dei nuovi sviluppi bancari, edilizi, ferroviari ecc.[47], bensì mediante la configurazione di un viaggiatore che è simile, davvero, al personaggio già superato Enrico Lanti:

[45] Lettera già citata nella n. 10.
[46] Cfr. più sopra la n. 27.
[47] Cfr. più sopra la n. 26.

e cioè, un artista « venuto improvvisamente dalla quiete [...] della nostra Sicilia [...] poeta, matto, impressionabile, nervoso come me », a sentirsi,

> penetrare da tutta questa febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, la soddisfazione del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro, pioverti da tutte le parti, dall'attività degli altri, dalla pubblicità qualche volta clamorosa, pettegola, irosa, dagli occhi delle belle donne, dai facili amori, o dalle attrattive pudiche (*ibidem*).

La frase, lunghissima, viene a scoprire un atteggiamento febbrile (« tutta questa febbre violenta di vita ») ed anche una disposizione ambivalente (i « facili amori » oppure le « attrattive pudiche ») che impressionano per la rassomiglianza col « matto » Enrico. Questi, abbandonata a sua volta la quiete della Sicilia, rivelava un carattere non solo febbrile ma sempre più disposto al duplice fascino di Eva: da una parte le seduzioni della maliarda, e dall'altra il sorriso pudico della vergine. Sempre gli stessi motivi: pazza passione e duplice attrattiva. L'epistola verghiana tende a ritrovare nel ritmo della città milanese, e alla distanza di circa un anno, due aspetti centrali di *Eva*. Ma là dove il Lanti e il suo compagno-ascoltatore subivano il fascino del clima invernale,

Lanti:

> « Oh! » esclamò [Eva] sorridendo e arrossendo, e buttandosi vivamente indietro. « Che bella sera! Vogliamo scendere? ».
>
> Saltò a terra leggiera come un uccelletto, e siccome la notte era freddina, si strinse al mio braccio.
>
> « Che bel freddo! » esclamò ridendo e rabbrividendo con tanta grazia che mi comunicò il brivido delle sue membra. « Corriamo! ».
>
> E corremmo come due fanciulli, ella posando appena i suoi piedini sul suolo, compiacendosi del fruscìo della sua

veste, e tirandosi sul viso il mantello che il vento gonfiava.

« Oh, com'è bello! » esclamava quando non tremava dal freddo. « Oh! che bella sera! ».

Quando fummo di nuovo in carrozza ella chiuse tutti i cristalli, e si rannicchiò in un angolo del legno tremando e ridendo a sbalzi: « Accostatevi di più » mi disse; « ho freddo ».

Le misi un cuscino sotto i piedi, e il paletò sui ginocchi.

« Ma voi avrete freddo! » diss'ella. « Facciamo a metà ».

Tirò indietro i suoi piedini, e gettò sulle mie spalle metà del suo mantello di velluto.

« Eccovi metà del manicotto », soggiunse. « Avete le mani gelate! Che piccole mani avete, signore! ».

E poscia con un sospiro tutto gaio: « Ah come si sta bene così! ».

Sentivo il suo corpicino delicato, tremante, raggomitolato in un cantuccio, e che mi mandava sul viso il suo alito tiepido e profumato (p. 278: la gita ai Colli).

L'amico:

Era ancor buio. Nella notte era caduta molta neve che imbiancava le strade e i tetti sicché la carrozza vi correva sopra senza far rumore, come se facessimo un viaggio fantastico (p. 332: *en route*, con Enrico, al luogo del duello).

Se ambedue questi personaggi-narratori sperimentavano la misura « estetica » degli elementi invernali (rivelando a modo loro una certa compatibilità), il Verga-uomo invece ne rifugge. Il freddo lo mette a disagio tanto da indurlo, al mese di marzo, a scrivere con i guanti alle mani:

Intanto perdonami i geroglifici: ti scrivo coi guanti — vedi che accanto a tante belle cose c'è anche un gran freddo qui, e dei geloni, o la minaccia di averli (lettera già citata).

Non è un tocco futile ma piuttosto un lapsus, semplicemente umano, un segno di preoccupazioni più gravi che egli stava cercando di risolvere sul piano letterario. Lo scrittore voleva indagare le varie possibilità del focolare domestico, e l'unica via di accesso che trovava era il

motivo del freddo. Perciò tale motivo appare frequentemente anche in *Tigre reale*. Dice il visconte de Rancy a La Ferlita nelle prime pagine del romanzo:

> Non sapete che [Nata] viene a passare l'inverno in Italia per motivi di salute? È una donna andata, mio caro, e se volete farle la corte, non avete tempo da perdere. Cerchiamo dunque (p. 353).

È così che la trama si mette in moto. L'elemento invernale ritorna subito ed è esso che stabilisce l'atmosfera stanca, tetra, di *Tigre reale*:

> L'inverno era sopravvenuto, grigio e triste. Giorgio rivide la contessa alle Cascine, raggomitolata in un angolo della sua carrozza, tremante di freddo sotto un mucchio di pelliccie e un bel sole di novembre che splendeva sul cielo puro ed azzurro. Era pallida, dimagrata, avea gli occhi stanchi, arsi di febbre, che vagabondavano distratti o pensierosi sulle alte cime degli alberi spogliate delle ultime foglie (pp. 355-356).

Il grigiore invernale e gli alberi senza foglie servono per inquadrare l'aspetto « tremante » di Nata, il momento di debolezza della donna feroce. Nata, ed Eva, tremano spesso; e il loro diverso tremore rispecchia due aspetti diversi della summenzionata preoccupazione letteraria: *Eva*, la fase eccitata, brillante, ma che sembra posporre certe importanti scoperte umane; *Tigre reale*, la fase malinconica, a volte astratta, ma che, riabilitandosi ad un certo punto, indica la via più autentica, quella appunto dei problemi domestici.

Ora, nonostante tutte le differenze stilistiche che esistono tra *Eva*, *Tigre reale*, e *Nedda*, le tre opere sono intimamente legate in quanto i romanzi sono come il diagramma esuberante e tormentato della strada fatta dal Verga *prima di* e *per* raggiungere quella ricapitolazione

storica — anche se scritta stentatamente — che la prefazione di *Nedda* è veramente. Il Verga non la soppresse perché conteneva la *sua* storia di scrittore ancor giovane.

Il focolare domestico è in *Eva* l'oggetto intorno al quale l'autore cerca di creare il ritmo narrativo del libro. A leggere il romanzo nei termini di questa immagine ricorrente, si notano in particolare gli sforzi verghiani per rendere dinamico l'elemento del freddo:

> Ma bisogna che ti dica quello che ero per farti comprendere quel che sono divenuto. Ero un genio in erba [...] abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in Santo Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta (p. 263).

> Quella notte [dopo aver visto Eva sul palcoscenico] non potei dormire; mi sentivo come se avessi tutti i nervi agitati; avevo bisogno di sfogarmi in qualche modo delle mie impressioni, e giacché mi parve che il pennello non avrebbe potuto esprimerle tutte, mi misi a scrivere... un vero delirio, un sogno da febbricitante, però senza pretese, e senza altro scopo che quello di accenderne il fuoco quando avrei avuto freddo.
>
> Ahimè! [...] il caldo del cuore durava ancora troppo per lasciar sentire il freddo alle membra, — ecco perché quello scritto che non raggiunse il suo scopo di comunicare la fiamma alle fascine del caminetto arse il mio cuore e consunse la mia vita (p. 269).

Un'esperienza corrosiva come questa chiarisce le parole introduttive di *Nedda* per cui lo scrittore temeva di essere « baciato » alla maniera di Giuda. Scrivendo quella prefazione il Verga non poteva ignorare nell'animo suo l'aspetto pericoloso dell'esperienza precedente. Nella pagina seguente, ancora:

> Eppure ero felice, tutto solo nella mia cameretta, fantasticando cogli occhi fissi sulla fiamma del caminetto (p. 270).

Ecco che appare l'aspetto fecondo della medesima attività, sottolineata nella seconda metà della prefazione al bozzetto. I due atteggiamenti sono pressoché uguali, per ora. Più avanti però si nota come si contorce questo personaggio-narratore, e con lui il binomio narrativo prediletto:

Rimanevo estatico, come inchiodato dinanzi a quella porta [della casa di Eva], respirando l'aria fredda della notte a pieni polmoni (p. 281).

Ella [Eva] entrò, sedette accanto al camino spento [...].
E si sforzava di non tremare, di non far scricchiolare i suoi dentini, come se avesse temuto di rimproverarmi il freddo glaciale che regnava nella mia cameretta. Sebbene cotesta delicatezza mi commovesse, io ero tutto vergognoso pel mio camino spento, pei miei mobili più che modesti, e pel mio vecchio mantello che avevo gettato su di una seggiola.
Ruppi il cavalletto e accesi il fuoco nel camino.
Ella sorrise; aveva le labbra violette e stese le manine tremanti sulla fiamma che le rendeva quasi trasparenti.
« Oh! che bel fuoco! » ripeteva (p. 283).

Oh! il bel sogno ch'era la sua leggiadra figurina, col sorriso dolce [...] là, in quel povero angolo della mia cameruccia, illuminata dalla fiamma del mio camino! (pp. 283-284).

Passavo i giorni sognando ad occhi aperti, alla finestra, o presso il camino, o gironzando per le vie — senza vedere, senza udire, senza pensare — e la notte divoravo avidamente tutte le ebbrezze (p. 290).

Improvvisamente mi arrestai dinanzi al camino, soverchiato dal fàscino mordente che quella lettera [del conte Silvani, il futuro amante di Eva] esercitava da un'ora su di me, e la presi in mano. Ella trasalì, ma non si mosse.
« Entrando ho interrotto la tua lettura »; le dissi, e le porsi la lettera.
Ella la prese vivamente.
« Oh, nulla d'importante ».

« Ebbene, leggila pure ».

« L'avevo già letta », e con un gesto naturalissimo la buttò nel camino.

Io non seppi dominare un movimento come per buttarmi sul fuoco (p. 304).

L'idea sola di avere Eva accanto a me, ad ogni ora della mia vita, sotto il mio medesimo tetto, mi avea creato altre volte delle estasi di paradiso. Avevo sognato le ridenti follìe di una eterna luna di miele, le passeggiate in campagna, la fiamma del caminetto, la lucerna della sera, i giuochi infantili, e i dolci silenzi. Avevo pensato a tutte le parole più comuni che ella avrebbe potuto dirmi nelle più insignificanti congiunture. L'avevo vista come un raggio di sole in tutti gli angoli della mia camera.

Ahimè! il domani, allorché la vidi sotto le povere cortine del mio letto, allorché ebbe freddo e non ebbi altro da metterle sui piedi che il mio paletò, allorché accese il fuoco del mio camino e si tinse le mani — quelle candide manine — e tossì due o tre volte pel fumo, allorché dovette trascurare i suoi capelli per fare il caffè, provai un dolore nuovo e come una spaventosa sorpresa; mi parve che la fata fosse svanita, e non rimanesse più che una bella donnina — di quelle che piacciono — ma io avevo bisogno di adorarla! (p. 307).

Delle notti intiere, col gomito sul guanciale, vedendola dormire accanto a me, bella, serena, quasi felice anche nel sonno — lei che mi aveva tutto sacrificato — domandavo a me stesso se ella soffocasse, come me, le medesime dolorose impressioni, oppure se non le provasse nemmeno perché mi amava di più, o in un altro modo, o se nella donna ci fosse, come un istinto provvidenziale, l'affetto del focolare domestico (pp. 307-308).

Mi sentii stanco, e mi rammentai che non avevo mangiato dal giorno innanzi [...].

Il freddo mi arrecava le convulsioni; avevo le vertigini; la mia camera era gelata, e le coltri della padrona erano povere come il mio vestito. Tutta la notte non potei chiudere occhio; provavo degli stiramenti convulsivi di stomaco (p. 317).

> Non l'avevo più vista [Eva]. La dicevano bella come prima [...]. Molti entusiasmi giovanili si scaldavano parlando di cotesta donna che avevo visto attizzare il fuoco del mio camino; e non rammentai altro che la sua bellezza, la sua eleganza, e il suo sorriso — ricordi che mi montavano alla testa come vampe di fuoco (p. 322).

Questi brani testimoniano che l'autore ha voluto costruire molte scene del libro intorno ad un solo oggetto. Quasi ogni volta che nella trama viene introdotto un nuovo elemento, ecco che subito appare il focolare, accompagnato spesso da diversi atteggiamenti di caldo o di freddo o di tremore. Il connubio focolare-freddo è una necessità stilistica del Verga giovane che anticipa qui, sebbene solo alla superficie, certi tocchi di *Nedda*: la figura muliebre colta in un « angolo » della camera e « illuminata » attraverso la luce della fiamma, il pensiero delle passeggiate « in campagna » con i giuochi « infantili » ed i « dolci » silenzi, la nozione dell'istinto « provvidenziale » della donna, « l'affetto del focolare domestico », le parole « più comuni », gli accenni alla fame e alle « povere » coltri della padrona di casa, i quali tocchi non raggiungono però l'altezza di una vera sigla, e non riescono ancora in azioni concrete a diventare metafora. Le ragioni di questo minor successo rispetto a *Nedda* (e sino a un certo punto rispetto alle sigle indimenticabili della *Peccatrice*) possono così individuarsi: non vi è una pietra di paragone, un altro ambiente dove l'immagine ricorrente possa essere dinamica (il focolare non appare nell'ambiente siciliano del romanzo, né esso si fa sentire per la sua mancanza); i due aspetti del binomio narrativo non sono sentiti sufficientemente per i loro valori umani, sicché l'elemento « freddo » non si modula, non si accresce, ma tende a rimanere sempre uguale a se stesso; non c'è una folla di personaggi essen-

ziali che possa reagire ai medesimi elementi ricorrenti (la vitalità metaforica della *Peccatrice* veniva spartita confusamente, ma appunto fra un bel numero di personaggi); infine il focolare non diventa un riparo contro gli elementi, ma tende a rimanere un bell'oggetto. Il binomio narrativo non diventa insomma dialettica. Così, anziché proiettare oggettivamente l'angoscia del personaggio, il quale viene distrutto da tutti quei sogni, aspirazioni, e vampe di fuoco, il Verga finisce per tradire il suo agitarsi di fronte al problema espressivo: in questo senso si può dire che *Eva* è un'opera autobiografica. La confessione introduttiva di *Nedda* presuppone precisamente l'esperienza liberatrice di *Eva*; e la paura di essere consumato dal fuoco alludeva senz'altro alle vicende del povero Enrico.

Una volta sola il Verga raggiunse in *Eva* un connubio perfetto tra il focolare e l'elemento-freddo. Una sera freddissima, « fioccava maledettamente », Lanti torna a casa e trova il camino spento:

> « Perdio! » dissi ad Eva aspramente; ella lavorava presso il lume. « Non vien certamente la voglia di tornare a casa ».
>
> Essa levò su me i suoi occhi sempre dolci e sereni, e non rispose.
>
> « Con una notte come questa farmi trovare una ghiacciaia! » ripresi. Vedevo che ella avea il viso livido, che tremava dal freddo sotto il suo scialle, e non pensai che in quella ghiacciaia ella avea dovuto pur starci tutto quel tempo in cui io avevo acconciato l'Europa a modo mio, seduto in un angolo ben riscaldato del caffè.
>
> « Non è freddo » rispose.
>
> « Perdio, s'è freddo! si gela ».
>
> « Non c'è più legna », soggiunse timidamente.
>
> « Non ce n'è più in Firenze? ».
>
> Ella chinò il capo sul lavoro e stette zitta (p. 309).

Questa è una donna convincente, magari farfalla tornata

bruco, ma credibile perché parla poco e dice molto. Gli elementi della scena — il dialogo troncato che si muta in silenzio, la timidezza, il lavoro, la povertà, lo sfondo del freddo — sono tutti ingredienti che aiuteranno il Verga a creare la psicologia di Nedda. Eva col capo chino, intenta a cucire, è una scoperta importante (i riferimenti al personaggio in quanto « sartina » sono ricorrenti, ma purtroppo parentetici) [48]; quell'altra, la cosiddetta « ballerina », è un astro che brilla ma non riesce ad emanare molta luce [49].

I riferimenti al binomio focolare-freddo sono ancora più frequenti nella prima sezione di *Tigre reale*, ove servono ad incorniciare le manifestazioni di una passione amorosa lungamente contenuta. Nata, già malata, si è invaghita di Giorgio, ma non osa darglisi; e quindi passa le giornate ricamando, meditando, osservando la fiamma del caminetto. Si legga la parte essenziale di questa vicenda, e si osservi la nuova agilità del binomio:

[48] Per esempio, « erano le due del mattino [...] la strada era deserta [...]. Eravamo soli, davanti a quella porta, come un commesso ed una sartina che fanno all'amore di nascosto » (p. 281); oppure quando Eva confessa: « Sai tu che cosa sarei senza la mia gonnellina corta e le mie scarpine di raso? Sarei una modesta operaia colle dita punzecchiate dall'ago [...]; invece ecco che cosa sono: faccio fare anticamera a tanti signori » (p. 295).

[49] Sia detto tra parentesi: *Eva* doveva essere la storia della « prima ballerina » del famoso teatro della Pergola (p. 272), destinata anzi al San Carlo di Napoli (p. 276). Ma il personaggio non ha nessun senso della serietà della professione: « E poi ci son anche dei bei momenti [sul palcoscenico] [...]. Sì... in mezzo a tutti quei lumi, e quella musica, e quegli entusiasmi... e si sente bella... » (p. 279). Eva non possiede la dignità della vera ballerina; il teatro le sembra « soprattutto » una « noia » (p. 279). Non si allena mai, come deve una professionista; ma si intrattiene quotidianamente, sino alle due del mattino, con i suoi « abbonati, giovanotti *chic* [...] quelli che dispongono dell'esito di uno spettacolo » (p. 295); per passare, a quell'ora, nelle braccia di un Enrico amoroso. Il Verga vedrà meglio in appresso, in *Artisti da strapazzo* ('87), *La serata della diva* ('94), e *Il tramonto di Venere* ('94), dove riprenderà un tema simile, ma con animo ben diverso.

Allorquando i due amici [La Ferlita e il de Rancy] si avvicinarono a lei [Nata], ella si era fermata dinanzi a un camino; vedendoli venire, aggrottò le sopracciglia con un rapido movimento, e fissò su di Giorgio, attraverso lo specchio, uno sguardo limpido e ghiacciato come il cristallo che lo rifletteva (p. 353).

Al di dentro quella dimora felice [di Nata] avea un altro aspetto. Nella stanza più lontana dalla via, nell'angolo più remoto, stava di solito Nata, vicino al camino, illividita dagli azzurri bagliori della fiamma, cogli occhi semichiusi, come enormi macchie nere sul viso smorto, allungando i piedi sul tappeto, abbandonando il capo sulla poltrona [...]. Tutte le altre stanze erano vuote, mute, fredde; il domestico passeggiava silenzioso nell'anticamera, e in mezzo a quel silenzio lo scoppiettare dei tizzi, il tic-tac dell'orologio, o il rumore delle carrozze che passavano nella via avea qualcosa di triste (p. 360).

Quello splendido giorno invernale non metteva né un raggio, né un sorriso in quella stanzina [...]. La luce attraverso la seta delle tende penetrava tenera, diffusa, e nell'angolo del caminetto era assorbita dai chiarori rossastri della fiamma. Nata, colle spalle rivolte a quel quadrato di luce azzurrina, sembrava quasi al buio (p. 360).

La Ferlita, il quale era venuto sognando senza sapere precisamente che cosa, ma tutto pieno dell'immagine di quella donna [...], a poco a poco era rientrato nella sua pelle vedendola da vicino e discorrendo tranquillamente con lei tanto semplice e naturale; Nata, così ritta dinanzi al fuoco, era assai leggiadra, ma nulla più, e solo allorquando fissavagli in viso gli sguardi, egli sentivasi sconcertato e perdeva qualcosa della sua disinvoltura (p. 362).

Nelle belle giornate di dicembre ella lagnavasi sempre d'aver freddo e stavano a discorrere accanto al fuoco che scoppiettava e illuminava di riflessi cangianti il viso scarno e sorridente di lei (pp. 362-363).

La contessa stava sempre meglio, riceveva quasi tutte le sere la de Rancy, Giorgio, e tre o quattro altri; di tutti i suoi amici, La Ferlita era divenuto il più assiduo, passava soventi le sere intere in via Principe Amedeo, presso il caminetto, col thè fumante sul tavolino (p. 364).

Nata aveva delle ore in cui irrompeva la sua natura selvaggia, specialmente quand'era sola; allora passava delle ore rannicchiata nella sua poltrona dinanzi al fuoco, cogli occhi spalancati ed astratti, non pensando a nulla, sentendo solo con voluttà carnale le aspre punture della fiamma (p. 365).

La scena non mutava però; la conversazione languiva come il fuoco che spegnevasi nel camino, e allorché si sorprendevano entrambi dopo una mezz'ora di silenzio, ella si alzava e gli dava la buona notte freddamente (p. 365).

[Giorgio] la guardava alla sfuggita [...] e sembravagli di seguire il pensiero di quella donna che doveva vedere dappertutto la tisi, nell'allegro fuoco del caminetto [...]. Ei rimaneva sorpreso, imbarazzato dinanzi a lei; quando non si udiva più la sua parola ironica o ghiacciata l'illusione facevasi ancor più completa; egli non osava più parlare, assorbivasi in una profonda astrazione contemplando tacitamente le trecce bionde di lei allentate sulla nuca, le mani candide incrociate sulle ginocchia e il viso pallido, su cui la fiamma alternava dei toni ardenti e dei lividi chiarori. Ella serbava inalterabile il suo viso di marmo, la sua indifferenza profonda e glaciale (p. 366).

Nata ripete alcune azioni e atteggiamenti di Eva, ma al livello di una inferma:

Una sera rimandò la sua carrozza e si fece accompagnare a piedi sino alla sua abitazione.

Faceva un freddo da lupi, ed ella tremava tutta, imbacuccata com'era. Giorgio era di cattivissimo umore, e avea tentato tutti i mezzi per dissuaderla; ella, pur sbattendo i denti dal freddo, rideva di lui e gli diceva che si divertiva mezzo mondo. La notte era serena e stellata, e fuori porta San Gallo non c'era più anima viva; Nata doveva stringersi

un po' nelle vesti e contro di lui. Quel silenzio profondo, quell'aria frizzante [...] l'allettavano, sembravano eccitarla (p. 368).

Nonostante l'eccitamento dell'aria « frizzante » (il termine viene ripreso in *Nedda*), ella resiste ancora:

Nata si lasciò condurre, docile e obbediente come una fanciullina; Giorgio rianimò il fuoco, avvicinò la poltrona al camino, le fece scaldare i piedi intirizziti. Ella era pallida, e di quando in quando si stringeva nelle vesti con un brivido di freddo; la fiamma alta la faceva sorridere. Ei non diceva più verbo, e sembrava prendere sul serio la sua parte; quando si fu riscaldata, e che il riverbero del caminetto cominciò a dare un po' di colore a quel viso di cera, le disse:

« Vi prego di scrivere queste quattro parole come se le pensaste, a guisa di ricordo per l'ultima sera che abbiamo passato insieme giocando a Giulietta e Romeo. ' Vi amo, parto, addio ' » (p. 375).

Ancora, insistendo che non ama:

Ella rimase cogli occhi fissi sulla fiamma (p. 375).

Si rode interiormente, ma vuole mantenere la necessaria distanza:

Ella era rivolta verso la fiamma, sembrava in volto ora bianca come una statua, ora livida come un cadavere (p. 376).

Il Verga ritorna con tenacia al suo binomio, e vi si industria attorno: se altri elementi di questa parte preparatoria tendono a scomparire, il binomio rimane un punto ben fermo. La contenutezza della passione amorosa, anche se non convince per intero, ha almeno l'apparenza del vero. Le descrizioni sono più sostenute, meno nervose di quelle di *Eva*: l'atmosfera invernale è intrecciata più abilmente alla lunga vita del focolare domestico, eppure non

ne diventa la componente dinamica. I due elementi sono paralleli, contigui, anche immedesimati, ma non sono tuttavia all'altezza di una vera dialettica metaforica e per ragioni simili a quelle di *Eva*: non vi è ancora la pietra di paragone di un altro ambiente in cui rimeditare il binomio narrativo; manca ancora una folla di personaggi essenziali fra cui spartire gli elementi ricorrenti; e infine, anche se il motivo del freddo invernale è meglio integrato nella condizione umana di Nata, esso non ha la forza per risolversi in maniera sufficiente. Il focolare non è insomma quel riparo ospitale contro gli elementi, ma resta una specie di rifugio adatto alla meditazione. Questa è la nota autobiografica del romanzo che riporta, ancora una volta, al ruminìo psicologico e linguistico del preambolo di *Nedda*.

Da tutti questi esempi appare chiaro con quale insistenza il Verga sentisse il fascino di questo tipo di metafora; ed egli non lo abbandonò, senza trarne qualche esito più preciso. Attenuò gli aspetti del binomio centrale e ne fuse il rimanente, con passione, in una ricerca più propriamente prospettica: in questo modo creò la seconda metà della *Tigre*.

9. Tigre reale, *prima e seconda parte*.

Per valutare correttamente la dinamica di *Tigre reale* è essenziale esaminare da una parte una soluzione alquanto matura, cioè la gradazione prospettica di *Nedda* e dall'altra un risultato meno maturo, vale a dire i dualismi quasi-prospettici dell'*Eva*; poiché *Tigre reale*, riabilitandosi, produce una soluzione appunto intermediaria, assai feconda per il Verga.

La presenza di due stilemi in *Nedda*, mentre permette allo scrittore un buon passo in avanti, tradisce il

contrasto che perdura ancora. Ne è indizio il titolo stesso: *Nedda*, nome principale, ma anche « bozzetto siciliano », sottotitolo descrittivo che suggerisce un ambiente. E l'autore riproduce la duplicità del titolo nel contesto del racconto (*Nedda*, come *Eva*, è la storia di un singolo individuo). Ma in *Eva* il dolore individuale veniva sciorinato in pubblico dallo stesso sofferente, Enrico Lanti, e reso perciò sempre meno espressivo:

> Ahimè! [...]. Il vuoto che si era fatto nel mio cuore [...] mi avea prostrato intieramente, e avea isterilito il mio ingegno [...]. L'avvilimento mi snervava, e logorava la mia vita nell'ozio, sulle panche di un bigliardo o di un caffè (p. 314).

> Ahimè! la mia mente era vuota, come il mio cuore, come il mio stomaco. Andavo baloccandomi come un imbecille pei viali (p. 316).

> Mi aggirai tutta la sera per le vie come un fantasma, senza direzione, senza saper che fare, guardando stupidamente tutti quelli che incontravo (p. 317).

> Verso sera le mie sofferenze si fecero insopportabili. Uscii come un pazzo. Mi trascinai dinanzi a tutti i caffè e a tutti i teatri (p. 318).

A differenza di questo vago desiderio di trascinare il proprio dolore davanti ai « bigliardi », « caffè », « viali », « vie » e « teatri », che riusciva vacuo perché quei luoghi non avevano contorni precisi né erano popolati da personaggi conosciuti, Nedda soffre in silenzio, in un silenzio che trasmette rapidamente i segni di altre fisionomie e di altri luoghi, già familiari: le muore la mamma e Nedda, ammutolita, « si rammentò che non doveva andar più per le medicine a Punta » (p. 103); le muore il fidanzato, e senza aprir bocca, « volle correre in chiesa » dove « il prete

[...] sapeva la sua vergogna » (p. 112)[50]; quando le muore la bambina, Nedda rimane stupefatta:

la depose sul letto dove avea dormito sua madre, e le s'inginocchiò davanti, cogli occhi asciutti e spalancati fuor di misura (p. 113).

Il dolore individuale si è fatto sempre più muto, e di conseguenza, più espressivo: esso è figurato, fermato negli occhi spalancati. Con queste parole il ritmo narrativo viene momentaneamente arrestato. Ma ecco che riprende, e l'immagine scultorea della ragazza si trasforma in immagine uditiva:

— Oh! benedette voi che siete morte! esclamò. — Oh benedetta voi, Vergine Santa! che mi avete tolto la mia creatura per non farla soffrire come me! (p. 113).

Col grido finale Nedda diventa eloquente. Il suo dolore esplode nella forma e riempie di sé tutta la scena. La battuta finale conserva un aspetto dualistico poiché costituisce allo stesso tempo una condanna e una liberazione: *visualmente* è una condanna perché la ragazza-madre rimane lì, immersa per sempre nella condizione dolorosa; ma *sonoramente* è una liberazione in quanto batte (« benedette voi », « benedetta voi ») più sul sollievo amaro che non sul dolore; e *ritmicamente* è anche una liberazione perché quel dolore — ripetutamente represso verso la fine, espresso ad intervalli con un movimento o con un silenzio, finché era diventato esso stesso un ritmo espressivo — viene finalmente articolato.

Nedda è senza dubbio la storia di un singolo personaggio. Però l'interesse non è soltanto per la protagonista,

[50] Si noti come il supplizio del personaggio rimane legato al motivo giovanile del correre.

bensì per il gruppo che le sta attorno, la cui esistenza collettiva assume un rilievo notevole:

La sera del sabato, quando fu l'ora di aggiustare il conto della settimana, dinanzi alla tavola del fattore, tutta carica di cartacce e di bei gruzzoletti di soldi, gli uomini più turbolenti furono pagati i primi, poscia le più rissose delle donne, in ultimo, e peggio, le timide e le deboli. Quando il fattore le ebbe fatto il suo conto, Nedda venne a sapere che, detratte le due giornate e mezza di riposo forzato, restava ad avere quaranta soldi (p. 98).

Il caso di Nedda è rappresentato in rapporto alla gerarchia del Pino: prima viene il fattore, poi gli uomini forti, poi le donne chiassose, infine le timide fra cui Nedda. L'autore semina nel racconto altre voci della vita collettiva, quelle del « covo »:

Le ragazze del villaggio sparlarono di lei perché andò a lavorare subito il giorno dopo la morte della sua vecchia, e perché non aveva messo il bruno; e il signor curato la sgridò forte quando la domenica successiva la vide sull'uscio del casolare che si cuciva il grembiule che avea fatto tingere in nero, unico e povero segno di lutto, e prese argomento da ciò per predicare in chiesa contro il mal uso di non osservare le feste e le domeniche (p. 104).

Nedda fu vista allontanarsi piangendo dal confessionale, e non comparve fra le fanciulle inginocchiate dinanzi al coro che aspettavano la comunione. Da quel giorno nessuna ragazza onesta le rivolse più la parola, e quando andava a messa non trovava posto al solito banco, e bisognava che stesse tutto il tempo ginocchioni — se la vedevano piangere, pensavano a chissà che peccatacci, e le volgevano le spalle inorridite. — E quelli che le davano da lavorare ne approfittavano per scemarle il prezzo della sua giornata (pp. 110-111).

Sul sacrato incontrò il prete che sapeva la sua vergogna (p. 112).

Le comari la chiamavano sfacciata (p. 113).

Nessuno avrebbe saputo dire quanti anni avesse cotesta creatura umana; la miseria l'aveva schiacciata da bambina con tutti gli stenti che deformano e induriscono il corpo, l'anima e l'intelligenza — così era stato di sua madre, così di sua nonna, così sarebbe stato di sua figlia — (p. 95).

Vari individui commentano, anche se un po' genericamente, le vicende di Nedda: « le ragazze del villaggio », « quelli che le davano da lavorare », « il prete », « le comari », perfino quel « nessuno », magari l'autore stesso. Questo è molto diverso dalla pubblica esibizione di *Eva.* In *Nedda* c'è un vero e proprio commento, multilaterale, fatto da individui diversi ed in luoghi specifici: « sull'uscio del casolare », « in chiesa », « sul sacrato », e altrove (si pensi ai momenti invernali davanti alla farmacia di Punta, e a ciò che si diceva allora di Nedda; momenti certo fra i più felici della sua esperienza). Il racconto acquista così una chiara dimensione prospettica. Quel « nessuno » onniveggente, un po' troppo vicino ancora al personaggio, abbozza una prospettiva temporale in quanto vede il caso di Nedda non solo nel presente, ma nel passato (« così era stato di sua madre, così di sua nonna ») e anche nel futuro (« così sarebbe stato di sua figlia »). Ecco come si sviluppa e si chiarisce la ricerca prospettica nell'arte giovanile verghiana: dolore personale di un singolo individuo, fuso in un disegno umanamente, spazialmente, ed anche temporalmente più vasto. La gradazione prospettica è feconda, e porterà fra qualche anno alla complessità polifonica dei *Malavoglia.*

La duplicità prospettiva di *Eva* è invece più ovvia. Il romanzo, oltre ad essere la storia di una quasi-ballerina, è anche la storia di un quasi-pittore. I narratori sono due: Enrico (pp. 263-327) e lo scrittore-di-fiabe (pp. 255-263

e, di nuovo, pp. 328-343). Enrico prova un duplice sentimento per Eva. Vi trova la prostituta ed anche la vergine. Da una parte ne sente il « fascino », ma dall'altra, vuole « scappar via. Avevo paura, ecco! » (p. 274). Egli è talmente disorientato da subodorare « scrosci di risa soffocate » ed anche « palpiti virginei » nelle coperte da letto (color rosa) della donna (p. 287). L'altro narratore, personaggio chiaramente autobiografico, pretende di essere refrattario all'attrattiva, manifestando anzi « ripugnanza » per Eva (p. 338). Egli è generalmente così anonimo da sembrare paralizzato. Eppure si rivela sensibile al medesimo fascino duplice, scoprendo in Eva prima il « sorriso di vergine in cui lampeggiava l'imagine di un bacio » (p. 255) e poi uno sguardo femminile che « faceva correre il vostro pensiero alle cortine della sua alcova » (p. 255); insomma, una presenza muliebre talmente magnetica che « il pensiero corse lontano verso tutte le ridenti follìe del cuore » (p. 256). Queste corse mentali fanno preludio, di nuovo, al lessico introduttivo di *Nedda*, ma il romanzo tuttavia ne soffre, subendo fin dall'inizio una vera frattura. Nonostante le pretese di immunità, il sentire dello scrittore-di-fiabe ha un avviamento che è simile alla « pazza » passione di Enrico. Ciò non è stato notato dalla critica e costituisce una duplicità prospettica abbastanza confusa. Anche se « *Eva* ha, più degli altri romanzi giovanili, delle pagine convincenti », come ha sostenuto il Cecchetti [51], il romanzo rivela nell'insieme un'impostazione narrativa malcerta.

Il libro è essenzialmente un lungo monologo pronunziato da Enrico. Lo scrittore-di-fiabe ascolta, seduto in un palco di teatro, e poi fa le seguenti osservazioni:

[51] *Verga maggiore...*, pp. 3-4.

Egli mi aveva rovesciata addosso quella narrazione come una valanga, tutta di un fiato, quasi fosse stato uno sfogo supremo e disperato, con parole rotte, con frasi smozzicate, con accenti che solo il cuore sa metter fuori, e cui solo lo sguardo sa dare un significato. Io non potrei accennare la millesima parte dell'impressione che faceva quella dolorosa frenesìa, irrompente, concitata e febbrile di un uomo col piede diggià nella fossa, che gemeva, si contorceva ed urlava nel suono della voce, nel tremito delle labbra, nelle lagrime degli occhi, mentre la folla delle maschere urlava anch'essa ebbra di vino e di musica rimbombante. Tutto ciò mi saliva alla testa, mi ubbriacava. Ero rimasto attonito, quasi annichilito dinanzi a quella tempesta del cuore, come dinanzi ad una tempesta degli elementi (pp. 328-329).

Queste notazioni (aggiunte forse in un rifacimento milanese di *Eva*) sono acute, ed esprimono una certa insoddisfazione che si può attribuire al Verga stesso. Il monologo di Enrico era, almeno in parte, uno « sfogo » espresso con parole « rotte » e frasi « smozzicate ». Quella « valanga » narrativa era imperfetta in quanto il dolore individuale non era stato ancora superato, ricontemplato ad un livello più alto. Perciò gli accenti « che solo il cuore sa metter fuori » avrebbero bisogno di chiarificazioni ulteriori; e precisamente dello « sguardo » di Enrico, che solo — sono le parole testuali — « sa dare un significato » ad essi. Il narratore richiede una cosa improbabile: un lettore dotato d'immaginazione superiore a quella che è la resa stilistica, capace di figurarsi lo sguardo materiale di Enrico per poi cavarne il vero significato. Il Verga desidera rendere la narrazione più « vera » nel contesto della narrazione stessa, ed il brano è notevole per il bisogno assoluto di ricondurre la notazione autocritica entro i limiti del dato artistico. L'insorgente verismo verghiano si configura come una lotta interna, combattuta entro l'opera d'arte, non fuori di essa. Non è una dottrina ma un modo di sentire, ed assume

in *Eva* una forma perspicuamente dualistica: due narratori che, pur protestando, vogliono diventare uno.

I dualismi prospettici aumentano. Oltre ad essere monologo, *Eva* è in secondo luogo una conversazione fra due siciliani, incominciata a Firenze e terminata in Sicilia. La Sicilia è vagamente presente nel romanzo, sentita qualche volta con accenti efficaci:

> « Fummo a scuola insieme [dice Enrico]. Tu avevi una giacchetta coi bottoni dorati ch'era la tua disperazione, perché tutti ti canzonavano. Io ero così grasso che mi chiamavano *badduzza*; ti rammenti? ».
>
> « Sì ».
>
> « Adesso non son più *badduzza*! » diss'egli; e l'accento contrastava stranamente con la parola.
>
> « È vero, sei molto cambiato ».
>
> Egli tossì due o tre volte e non rispose (p. 260).

Ma il più delle volte l'isola è rievocata o folkloricamente (Eva firma il quadro dei Ciclopi di Aci Trezza: « *Eva — 22 Marzo* ». « Così ci avrò lavorato anch'io! » p. 284) o polemicamente (« Vivevo lontano dalla famiglia, in mezzo ad un mondo di usurai e di egoisti o di gaudenti [...]. Come vuoi che io potessi comprender l'arte in tali condizioni?... mettendomela sotto i piedi! » p. 321), oppure come metro col quale condannare il tenore di vita dell'ambiente della capitale:

> Che cosa porterei in mezzo alla mia famiglia che ha sacrificato tutto al mio egoismo?... i miei infami sogni? i miei sozzi desiderî? i miei disinganni colpevoli? Grazie a Dio, non sono arrivato così in basso da non comprendere che morrei di vergogna pensando ad Eva, nelle braccia di mia madre, e che profanerei vilmente le labbra di mia sorella, coi baci che ho dato a quella donna! (p. 328).

È soltanto alla fine che si compie la convergenza dal-

l'aperto al covo d'origine: qui è Lanti malato di tisi e qui è l'altro narratore che si avvia verso Aci Sant'Antonio per visitare il moribondo. Dice lo scrittore-di-fiabe:

> Fuori Aci Sant'Antonio, dopo un cinque minuti di corsa per quella bella strada che svolge agli occhi del viandante l'incantevole panorama della vallata di Aci, tutta seminata di ville e di villaggi, fra le vigne e i boschi d'aranci, sino al mare, la mia guida mi additò una casetta elevata su di un ciglione. Bisognò lasciare la carrozza e metterci per una viottola attraverso i campi.
>
> Alla svolta del sentiero mi si presentò la casa ridente ed ariosa, ornata di viti e di rosai, con una bella spianata sul davanti, e due magnifici castagni che le facevano ombra (p. 335).

Il paesaggio, visto nel suo insieme, non è interiorizzato. L'aggettivazione è banale: « l'incantevole » panorama, la casa « ridente », la « bella » spianata, due « magnifici » castagni. Questi sono i rimasugli della *Capinera.* L'atmosfera quasi gaia suscitata da tale aggettivazione è in stridente contrasto con il tragico fatto umano che sta per svolgersi. Però se si considerano alcuni tratti del brano, emerge un modo stilistico che fa pensare solo al Verga maturo:

> la vallata di Aci, tutta seminata di ville e di villaggi, fra le vigne e i boschi d'aranci, sino al mare.

Il respiro non è ampio. Il periodo non s'intona né allo stile di tutto il libro né a quello che immediatamente seguirà. Ma questo è, in germe, un paesaggio già tipico in quanto è strutturato con vari tratti dell'ambiente stesso, sovrapposti uno sull'altro tra le virgole, in modo che l'occhio del lettore venga diretto verso un punto preciso. Più che disegnato, si direbbe che l'unico paesaggio siciliano venga scoperto figurativamente, come nella vita. Sarebbe

erroneo parlare di due sofferti livelli linguistici, ma nascosto fra le tante pagine declamatorie del romanzo vi è anche questo esempio.

Il trasferimento geografico (incluso qualche sporadico progresso stilistico) avviene alla fine di *Eva*. Nel tentativo più difficile di *Tigre reale* invece la convergenza si articola in dettagli al centro del libro, dal capitolo 9° in poi, mediante l'uso di certi dualismi, diremmo, metaforico-prospettici, i quali vengono, se non propriamente stabiliti, almeno anticipati sin dall'inizio.

Tigre reale non contiene una vera e propria prefazione (cioè un breve scritto che precede il racconto, come in tutte le opere verghiane esaminate sin qui). Alla fine del secondo capitolo però ci si imbatte in una specie di piano di lavoro, non esauriente come quello di *Nedda* (cfr. più sopra alle pp. 180-182), ma succinto, piuttosto secco, che contiene un duplice giudizio: il primo, Nata (la slava) e Giorgio (« cotesto farfallino ») sono personaggi talmente irrequieti da meritarsi l'etichetta di « malsani »; il secondo, che deriva dal primo, dall'incontro dei suddetti non può che scaturire la catastrofe e « naturalmente », aggiunge il Verga. Si leggano con attenzione le due descrizioni:

> Cotesta donna avea tutte le avidità [...] capricci [...] sazietà [...] impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata [...]. Anch'essa, come Giorgio, aveva strascinato la sua stanchezza irrequieta dappertutto, in carrozza o in slitta, colla rapidità del vento (p. 354).

> Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma dovea scaturire naturalmente [...] come dall'urto di due correnti elettriche. Giorgio effeminato [...] fiacco per non aver mai combattuto sé stesso. — Quell'altra [la slava] [...] forte e risoluta, col cuore di ghiaccio e l'immaginazione ardente (p. 355).

L'autore non spiega in quale senso Nata e Giorgio siano « prodotti », cioè i risultati malsani di una società malata. Egli accetta, a priori, il fatto che sono malati, e non bada ad approfondire le radici sociali della loro malattia. Gli preme invece concretizzare « l'urto », l'aspetto drammatico.

Come nasce in effetti questo dramma? Dall'invenzione di un terzo personaggio, Erminia; la donna non viaggiatrice, non fatale, non malata, bensì casalinga, serena, anche colta; la donna forse che lo stesso Giovanni Verga avrebbe potuto amare (d'altra parte, la clausola dell'ascolto poetico verghiano « Si chiamava Nata, nome dolce come due note di musica », p. 352, non allude al fascino della slava puranche condannata?). Il dramma scaturisce non tanto dall'« urto » tra Giorgio e Nata, e nemmeno dal semplice paragone tra la slava ed Erminia; ma proprio all'interno dell'animo di Giorgio, dove le due donne diventano antagoniste e dove l'una — la « cattiva », la « peccatrice » secondo la morale ottocentesca — viene lentamente esorcizzata. Questo è però notevole: l'analisi verghiana, mentre da una parte distingue le due figure muliebri, tende pure a soffermarsi su alcuni paralleli, su certi gesti cioè e certe reazioni, i quali, illuminandosi a vicenda, sembrano indicare una comune esperienza muliebre, quasi una pari condizione dolorosa. Più che un esito incidentale al romanzo, dovuto magari ai limiti dell'apparato linguistico verghiano, è da considerare piuttosto un arricchimento di questa fase narrativa, meritevole senza dubbio di maggiore approfondimento.

Tigre reale è infatti pieno di tratti dualistici che vengono rafforzati da altrettanti parallelismi linguistici. Il romanzo si trasforma dalla storia di un pretenzioso « diplomatico in erba » (Pietro Brusio era « una celebrità in er-

ba », p. 93; e Lanti, « un genio in erba », p. 263) nella storia di un proprietario benestante ma senza più pretese. All'inizio Giorgio subiva il fascino della malata per l'imprevedibilità di lei, ma anche perché ella aveva i giorni « contati » (p. 356). Nata resisteva, glaciale. Arrivato il giorno della partenza (il diplomatico doveva trasferirsi nel Portogallo), l'atteggiamento glaciale si trasformava però in pianto: e « due grosse lagrime [...] le scorrevano lentamente sulle guance » (p. 373). Giorgio « s'era convertito » poi al matrimonio (il termine è significativo poiché La Ferlita è il primo di questi personaggi-viaggiatori ad accettare la vita coniugale) con la sana, giovane, e del tutto prevedibile Erminia Ruscaglia: « proprio un bel tocco di bruna », che « gli dava » per giunta i ventimila filari del suo stupendo vigneto (pp. 349-350). La donna sente a sua volta simpatia per il cugino Carlo (un marinaio abbastanza navigato) e avverte, parallelamente, il riaccendersi della vecchia fiamma tra Giorgio e Nata. Erminia, come prima la malata, resiste con tutte le forze ai propri impulsi amorosi; e non ammette che tacitamente il comportamento scandaloso del marito. Essa si ammala dunque di una febbre psicosomatica (la febbre di Nata era di origine psicosomatica), e si mette a piangere: « le lagrime le scorrevano zitte zitte sul viso » (p. 414). Piange per il proprio dolore, per la difterite del bambino, ma soprattutto per l'avvicinarsi della partenza del cugino, che ama ormai di un amore senza speranza: « E le lagrime le scorrevano pel viso, zitte zitte, senza che si curasse più di nasconderglíele » (p. 431). Piange di nuovo la « tigre » perché in preda a febbri sempre più reali: « Delle lagrime le scorrevano lente lente per le guance » (p. 412); ed ancor più perché intuisce le attrattive pudiche della sua rivale: « Chiuse gli occhi e due lagrime scesero per le sue guance

lentamente » (p. 410). Il ritmo di queste lagrime — cioè l'ascolto narrativo — è pressoché uguale in ambedue le inferme: « zitte zitte » oppure « lente lente », scorrenti « su » o « per » le guance. Si tratta di un *cliché*, ma di un *cliché* capace di rafforzare il parallelismo; il quale parallelismo diventa ancor più intenso allorché Giorgio subisce di nuovo il fascino della moglie, scoprendo nella poveretta inferma una forma di Nata: dapprima la ammira « come una natura superiore » (p. 427); poi, « con quel medesimo impeto che l'avea trascinato a tutti i fuorviamenti della passione » (p. 428); infine, « al pari di [...] una sfinge » (p. 437). Nata intanto si è rivelata appunto una « divinità » (come essa aveva promesso al centro del libro, p. 386). Questi parallelismi sono così ben tracciati da costituire la sostanza poetica della trama. Erminia e il bambino si salvano. Nata muore. Carlo parte, col cuore affranto. Dopo di che Giorgio ed Erminia rimangono soli, liberi insomma — questa sembra essere la conclusione — di affrontare, o no, i veri problemi della vita. Il romanzo non termina però prima di mostrare una dolorosa nota dualistica: passa il convoglio funebre della slava (« il fumo svolgevasi ancora lentamente dall'imboccatura della galleria »), e l'autore asserisce che « non rimaneva più altro del passato » (p. 441); ma non appena i La Ferlita giungono al remoto nascondiglio di Giarre, dove intendono vivere, essi trovano un dispaccio telegrafico di Nata: « Addio » (p. 442). La presenza reale della « tigre » si fa sentire un'ultima volta, in maniera indimenticabile. Il duplice valore del titolo del romanzo, *tigre* ma anche *reale*, è scavato nella costruzione sempre duplice della trama [52].

[52] Il lettore avrà notato, dalla paginazione citata in tutto il resoconto, che gli eventi procedono a salti; il riassunto proposto riflette sino al possibile la vera cronologia della trama.

La struttura si divide in due parti: la sezione fiorentina (pp. 347-387, capitoli 1-8), tutta retrospettiva, di cui conosciamo già il valore metaforico; la sezione siciliana (pp. 387-442, capitoli 9-19), tutta attuale, per la quale s'è sottolineato lo scontento dello scrittore: un « guazzabuglio confuso ». Si narra la prima per arrivare alla seconda, cioè per mettere meglio a fuoco i problemi affettivi in un ambiente più ristretto. Ma quando l'azione si sposta dall'ambiente aperto — una Firenze notabile in verità più per il grigiore che per il fascino — si viene a scoprire che il covo siciliano contiene pure un certo grigiore ed anche i suoi pericoli. Se, in ambiente fiorentino, il de Rancy spingeva Giorgio verso la donna pericolosa (p. 353), egli aggiungeva poi parole assennate come queste:

> [Nata] è una donna bizzarra [...], so cosa vuol dire amare una di queste donne [...], si può perderci la testa, ma ecco dove sta appunto il pericolo, amico mio; noi abbiamo la testa sulle spalle per fare i nostri affari e il nostro interesse (p. 383).

E se, nell'ambiente siciliano, la mamma Ruscaglia si fa rispettare per i consigli prudenti, essa pur spinge la figlia ad intrattenersi un po' troppo col bel marinaio:

> Sopravvenne la signora Ruscaglia tutta trionfante:
> « L'avea detto io! Non poteva andar così! Giorgio dice che è facilissimo ottenere una proroga [per Carlo] di sei mesi per motivi di salute... insomma, se ne incarica lui. Tu [Carlo] non partirai! ».
> Erminia, ch'era accanto al cugino, udendo quelle parole, si scostò da lui con insolita vivacità, avvampò in viso, e per tutto il resto del tempo che durò la visita parve molto imbarazzata. Il povero ragazzo invece non dissimulava la sua allegrezza, da vero ragazzo.
> « A rivederci dunque! » le disse quando fu per andarsene.
> Ella gli strinse la mano senza dir nulla (p. 431).

La logica « trionfante » (il termine viene rimeditato in *Nedda*) della madre contrasta con il silenzio imbarazzato della figlia quasi come l'equilibrio del de Rancy con l'atteggiamento abbandonato di Giorgio. Tali parallelismi psicologici riflettono la diversa atmosfera dei rispettivi ambienti e tendono, sia pure un po' faticosamente, a riconciliarli. Ambedue gli ambienti possono mostrarsi, ad un tratto, salottieri o anche ipocriti. Prima Firenze:

> « Non avete visto come Brenti mi fa la corte? » gli disse [Nata].
>
> « Povero Brenti! [risponde Giorgio] Non vorrei che diceste la medesima cosa di me, con quel risolino che avete in bocca » (p. 370).

Poi la Sicilia:

> Gli uomini, almeno quelli che non avevano a chi fare la corte, a poco a poco s'erano ridotti nel gabinetto di Giorgio, a fumare e a ciarlare di donne e di politica [...].
>
> Quei giovanotti azzimati e in cravatta bianca, sdraiati sui canapè e sulle poltrone col sigaro in bocca, aveano finito col parlar tutti di donne, senza molti riguardi, come se di là non ci fossero ancora delle signore cui avevan rivolto cinque minuti prima delle cose profumate e vaporose, arrotondando le frasi e l'atteggiamento (p. 389).

L'ambiente salottiero siciliano, quando appare, è infatti più spinto di quello fiorentino. Questo intento di confrontare gli ambienti è importante, e fa preludio alla dinamica ambientale di *Nedda* nel senso che rappresenta un miglioramento acquisito. Si pensi ora alla luce folkloristica, eccessiva, della Sicilia quale essa era implicita nella trama fiorentina di *Eva*; e si pensi all'atmosfera realistica, solo a volte maldicente, della Sicilia malavogliesca. Il Verga sta cercando in *Tigre reale* una Sicilia che possa

essere un luogo come qualsiasi altro, un po' più appartato, ma non più paragone eccessivo, non più residenza lontana dei cuori « puri », quali quello di Enrico Lanti. Il riconoscimento della propria terra come luogo più concreto si compie decisamente in *Nedda*, ma l'avventura di *Tigre reale* non è da emarginare o eliminare.

Il nocciolo dell'interesse geografico della *Tigre* è più duplice che mai. Quando l'azione si sposta in Sicilia, lo stesso ambiente siciliano si suddivide in due parti: dall'una Tremestieri, il vero « covo », dall'altra Acireale, l'« aperto ». Le vicende domestiche (del protagonista) hanno luogo a Tremestieri, quelle estramaritali ad Acireale. I due ambienti sono distinti, ma necessariamente compresenti. Tra di essi si muovono Giorgio (per ragioni ovvie), il dottor Rendona (nella funzione di medico delle due inferme), e l'amico-narratore (per fare i bagni). Quest'ultimo è più curioso dello scrittore-di-fiabe di *Eva*: è discreto ma non innocuo; fa delle domande pertinenti; e si affanna a viaggiare col treno per Acireale (« quasi tutti i giorni facevo quel va e vieni », p. 407), per non parlare poi della sua onnipresenza a Firenze! Dal punto di vista geografico, come si vede, si tratta di un vero guazzabuglio. Il Verga non è giunto ancora alla geografia narrativa di *Nedda*, a quel paziente ristabilirsi entro le scene del racconto, e allora si muove continuamente, fidandosi in parte della propria testimonianza oculare. Se l'itinerario geografico di *Tigre reale* è il più affannato di tutti gli itinerari giovanili, è proprio perché la « ricostruzione intellettuale » [53] degli ambienti sta giungendo, ora, alla crisi.

[53] Il termine è verghiano e viene adoperato dallo scrittore intorno all'epoca dei *Malavoglia* nel seguente contesto (lettera al Capuana del 14 marzo 1879): « Anch'io faccio assegnamento su *Padron 'Ntoni*, e avrei voluto, se la disgrazia non mi avesse perseguitato sì accanitamente e spietatamente, darvi quell'impronta di fresco e sereno raccoglimento

È chiaro che lo spostamento ambientale è necessario all'ispirazione verghiana, sempre [54]. Nella transizione di *Tigre reale* il Verga muove i principali personaggi, andando con loro, là dove stanno stabilmente; più precisamente, dalla « dimora felice » di Nata (p. 360) alla « dimora tranquilla » di Erminia (p. 412), una transizione calcolata e come contrasto e, appunto, come parallelismo. Ma a differenza delle altre opere giovanili (tranne per *Eva* dove la carica prospettica è meno realizzata), l'autore conserva soltanto alcuni degli aspetti ricorrenti della parte preparatoria e abbandona quello centrale: il focolare domestico (per intenderci subito, sarebbe come se la « capinera » ritornata al convento rimeditasse soltanto le « pareti » e il « davanzale », ma non la « finestra » con « l'aria, la lu-

che avrebbe dovuto fare un immenso contrasto con le passioni turbinose e incessanti delle grandi città [...]. Perciò avrei desiderato andarmi a rintanare in campagna, sulla riva del mare, fra quei pescatori e coglierli vivi come Dio li ha fatti. Ma forse non sarà male dall'altro canto che io li consideri da una certa distanza in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi? » (in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 72, p. 80).

[54] Si pensi al dualismo geografico dei *Malavoglia*, agli ambienti lontani in cui vanno Luca, compare Alfio, il padre della Nunziata, 'Ntoni, Lia: ambienti lontani che generano la straordinaria tensione del romanzo e che distruggono, un po' alla volta, l'equilibrio morale della famiglia. Padron 'Ntoni per esempio, pensando e ripensando al luogo estraneo in cui è andata a finire la Lia, muore spiritualmente: « E l'andava cercando [la nipote fuorviata] per la casa, fingendo di aver perso il berretto; toccava il letto e il canterano, e si metteva a sedere al telaio, senza dir nulla » (p. 231). L'autore rimane a casa con quelli che ci stanno, non segue cioè l'itinerario geografico dei personaggi-viaggiatori. In questo disegno diventano importanti le immagini ricorrenti del mare — o « amaro » o « amaranto » o « brontolone » oppure « liscio » ma sempre lì in fondo alla strada — del balcone, della finestra, del nespolo stesso: immagini che crescono e diminuiscono ma che sono permanenti. Gli spostamenti ambientali dei *Malavoglia* sono così espressivi perché tenuti presenti al continuo fluire delle immagini e quindi, essenziali alla tensione centrale.

ce »). L'abbandona perché ora l'evidente calore dell'ambiente domestico ne prende il posto, senza bisogno del focolare fisico; o meglio, quel focolare fiorentino non era luogo di calda intimità soddisfatta, ma luogo dove si fissavano le fiamme o ad occhi spalancati o ad occhi socchiusi e lasciando sempre che lo spirito se ne andasse lontano dove quella desiderata intimità domestica avrebbe potuto essere, e non era; dove si sarebbe potuto trovare soddisfazione alle bramosie interiori, i cui struggimenti però continuavano a tormentare i due amanti. Il focolare della prima parte — si può affermarlo adesso, *post factum* — era metafora della realtà domestica della seconda parte.

Da tutto quanto sinora s'è detto, alcuni nodi rimangono a sciogliere: se il Verga allorché smette di vagheggiare quel focolare fisico (rifugio erotico, erotismo però represso) e si pone davanti al focolare vero (Erminia, affetti duraturi, problemi coniugali), riesce a mandare avanti la narrazione in maniera convincente; se i due suddetti livelli si annullano a vicenda o vengono proiettati in una dimensione più vasta; se queste donne, che si conoscono appena (la slava ha osservato una volta la siciliana: « l'ho vista al teatro... è bella! » p. 410), che sono emblematiche di due modi vitali opposti, vengono colte anche nella loro dinamica reciprocità; se la condizione domestica eventualmente raggiunta (« sembrava che quelle pareti domestiche [...] circondassero [Giorgio], lo abbracciassero quasi, per proteggerlo e per difenderlo », p. 436) appare come un programma attuato oppure un sofferto esito narrativo. Districare tutti insieme questi nodi non è facile e tuttavia la via più idonea sembra risiedere nella dinamica di un antagonismo che si trasforma continuamente in parallelo; specificamente, in una sottile ma spietata e a volte efficace alternanza linguistica, ispirata alle due figure muliebri e ri-

flessa, più o meno con successo, anche in altri personaggi del racconto. Tale dinamica si può meglio esaminare se ridotta prima a schema:

1. Il modo di piangere (già esaminato) colle lagrime scorrenti « lente lente » o « zitte zitte » sulle guance.

2. L'abilità di produrre un « effetto singolare » sulla figura maschile, di attrarlo ma anche di imbarazzarlo.

3. Le mani bianche o candide « come cera » (un ripensamento della vecchia sigla della *Peccatrice*).

4. La coscienza di non avere « che te », cioè un solo uomo, allorché si credono abbandonate.

5. L'abilità di diventare come una « lupa » oppure come una « belva » (vecchia sigla della *Capinera* che continuerà ad interessare lo scrittore anche dopo *Tigre reale*).

Oltre a questi elementi ricorrenti, le due donne sono accomunate in alcuni tratti caratteristici, quali, ad esempio, l'abilità di contenere gli impulsi passionali, la preoccupazione di un forte limite temporale, il ricordo di esperienze romantiche perdute, la preferenza per il colloquio semplice e fraterno, la tendenza al dialogo amoroso, mentre i rispettivi mariti passeggiano nella camera accanto. La comunanza di tutti questi modi è precisa, ma non sempre ovvia. I riferimenti sono più frequenti in Nata, più intimi in Erminia. Presi complessivamente, tali elementi rivelano certe identità che sono sorprendenti, ma senza le quali la tensione romanzesca cessa di esistere. Sospeso al centro si trova il povero Giorgio, che « sentivasi », dice il Verga, « il capo preso in una morsa gigantesca » (p. 435). Si tratta di capire come le pressioni della « morsa » siano generate dall'alternanza linguistica e, più importante, come la prospettiva ambientale del romanzo venga nutrita dalla femminilità delle due protagoniste.

L'aspetto tragico si fa sentire attraverso la percezione

dell'amico-narratore, il quale non sa dimenticare gli occhi di Nata:

> Io me ne rammento ancora, dopo tanto tempo, e non ho vista colei che una sola volta, e mi sembra d'averla ancora dinanzi agli occhi in quella gran sala d'albergo triste e nuda, mentre stendeva verso il fuoco le mani pallide e scintillanti di gemme, e mi fissava in volto gli occhi febbrili (p. 351).

L'angolo visuale è quello fiorentino, ma l'incontro fra i due ebbe luogo nell'albergo di Acireale. È significativo che l'unico accenno all'immagine del focolare in Sicilia venga trasmesso all'inizio, mediante la retrospettiva fiorentina. L'aspetto passionale rimaneva contenuto sino all'ottavo capitolo (al settimo, Nata dava a Giorgio un bacio inaspettato, dopo di che essa riacquistava il comportamento glaciale con un « Mi disprezzo! » p. 382). Solo quando la donna è certa che uno scambio amoroso non può più realizzarsi, ed è arrivato per giunta il marito a condurla via, essa confessa — ma per lettera — il grande amore:

> Quando ci siamo lasciati l'altro giorno né io né voi sapevamo che quello sarebbe stato il nostro ultimo addio. Ho molto sofferto, sapete [...]. V'erano dei momenti, quando meno lo sospettavate, in cui avrei voluto soffocarvi nelle mie braccia come una pantera gelosa. Vi amo! vi amo! ve lo dico adesso che non vi vedrò mai più; ve lo dico per inchiodarvi questa parola nel cuore, come ho la vostra immagine inchiodata nel mio. Sentite, ora che ve l'ho detto, ora che non mi vedrete più, voi non mi dimenticherete giammai; nessuna passione dell'animo vostro mi sarà rivale: l'amore, il giuoco, l'ambizione, tutto sarà meschino per voi al confronto della memoria di colei cui non avete baciato un dito. Ecco come voglio essere amata: se fossi stata vostra amante, forse saremmo finiti per voltarci le spalle senza dirci addio; ogni giorno che avremmo passato insieme ci avrebbe rapito un'illusione; l'oggetto del mio amore dev'essere superiore a tutti gli altri. Voglio pensare a voi, sempre, nei lunghi dolori, nel-

la solitudine, negli scoramenti che mi aspettano; voglio pensare che mi amerete come cosa al di sopra di voi, che mi cercherete dappertutto col pensiero anche quando sarò morta. Vi condanno a pensare a me, vi condanno ad adorarmi in ispirito, come una divinità, perché vi amo! Voi sapete che mi rimangono pochi mesi di vita — voglio sopravvivere in voi. Addio, Giorgio! vi faccio una promessa; verrò a morire vicino a voi (p. 386).

In base all'esperienza amorosa precedente (con Dolski, un amore senza ritegni ma divenuto umiliante per l'intervento erotico di una seconda donna, e terminato con il suicidio di Dolski), Nata temeva il terribile dissolvente dell'amore fisico; e perciò preferiva l'amicizia. Ora vuole essere adorata da Giorgio, « come una divinità », da lontano. Il Verga rispetta tale prerogativa meglio che nei romanzi precedenti, dove appariva lo stesso motivo, ma verso la fine, non al centro come qui. Ecco la reazione immediata di Giorgio, una delle pagine più belle del romanzo:

L'orologio sullo scrittoio suonava gli ultimi rintocchi delle ore che Giorgio non aveva udito; il vento faceva piegare la fiammella della candela; ei si accorse allora che la finestra era aperta. La via era silenziosa e deserta, in alto, al di sopra dei tetti che confondevansi vagamente nell'ombra, formicolavano delle stelle. La Ferlita stette qualche tempo alla finestra, assorto, senza sapere quel che stesse pensando; le ore suonavano a tutti gli orologi della città con toni diversi; di tanto in tanto si levava in mezzo al silenzio il fischio della stazione di Santa Maria Novella; l'unico pensiero, di cui egli avesse una percezione distinta, era che giammai avea creduto ci fossero tanti orologi a Firenze. Finalmente uscì, e andò nel viale Principe Amedeo senza saperne egli stesso il perché (p. 387).

La profondità del sentimento è proiettata sui dettagli consueti, tristi, di un paradigma notturno attentamente graduato; prima, « gli ultimi rintocchi » che non sono uditi

perché il personaggio è assorto nel trauma della sua perdita; poi, il lento risvegliarsi della mente man mano che le cose si confondono nel silenzio, sotto il formicolìo delle stelle; poi, tutti gli orologi percepiti più distintamente « con toni diversi » per segnare il risveglio della mente; infine, il « fischio » della stazione come un allarmante rintocco interiore (il brano viene intorbidato solo dalla riflessione superflua, « giammai avea creduto ci fossero tanti orologi a Firenze »). Giorgio, come Brusio prima di lui, va nella strada e cerca istintivamente le finestre della donna; ma invece di trovarvi le persiane chiuse, percepisce il segno ancor più chiaro della propria perdita: « l'*appigionasi*, in alto, appeso al cancello, che di quando in quando si muoveva nell'ombra agitato dal vento » (p. 387). Con questo tocco intenso si chiude la parte fiorentina.

Si misuri ora l'espansione strutturale del romanzo. Verso la fine c'è un brano che, per una parte si intona alla descrizione sopra citata degli orologi fiorentini, e, per l'altra, riflette compendiosamente la duplicità affettiva della trama siciliana (sottolineiamo le notazioni che rispecchiano la continuità strutturale fra i poli ambientali):

> L'orologio della camera suonava lentamente le ore una dopo l'altra, con rintocchi netti e sonori, *come uno squillo che gli era famigliare anch'esso*; poi rispondeva l'orologio della chiesa vicina, poi, ad uno ad uno, nel silenzio della notte, spesso confondendo insieme i rintocchi, tutti gli altri che conosceva, *che gli rammentavano delle altre ore* passate in quella stessa camera, che gli presentavano con una singolare chiarezza di contorni e di circostanze *le immagini di altri avvenimenti, di altri particolari minimi* che non credeva di ricordare più, che erano passati forse inosservati e che *ora, sfumati così nella lontananza*, avevano una idealità dolce, malinconica ed amara nel tempo istesso (p. 437).

Il Verga progredisce entro lo stesso romanzo, concentran-

dosi sulle medesime percezioni di prima, prolungandone infatti la durata nell'ambiente attuale, ma in maniera più oggettiva e con mano più ferma. I rintocchi suonano ancora lentamente; gli orologi, invece di giungere come prima ad un aggregato di « toni diversi », si presentano all'orecchio come elementi intimi, più conosciuti; a partire dallo squillo iniziale, netto e familiare « anch'esso », attraverso i suoni degli altri orologi che « rammentavano » a Giorgio avvenimenti precedenti, remoti, « che non credeva di ricordare più »; e che visti ora tramite la luce della coscienza, acquistano il valore più profondo, appunto, di « idealità dolce, malinconica ed amara nel tempo istesso ». Si tratta della moglie Erminia (il periodo termina « erano le ore passate accanto a quel canapè, mentre Erminia ricamava »), ma l'insieme è costruito in modo tale da suggerire una parte della vita affettiva condivisa proprio con Nata. Il brano è cruciale per la resa dell'alternanza linguistica non solo per il riferimento ad avvenimenti passati, bensì per la maniera di distinguere tali avvenimenti. Per esempio, la frase che segue immediatamente rievoca la sera quando marito e moglie non andarono al ballo, e stettero invece nella dimora tranquilla; Erminia ricamava, riempiendo con la magnifica veste « tutta la poltrona »; allora ebbero i « dolci colloqui, semplici, affettuosi », dicendosi « tutto » (*ibidem*). Questa reminiscenza rievoca, e genericamente e specificamente, un momento della trama fiorentina. Ecco la corrispondenza generica: l'azione si svolgeva solo raramente nei salotti fiorentini (avveniva un solo ballo, p. 353), più stabilmente nella « dimora felice » di Nata; ove la donna, vestita impeccabilmente e seduta nella sua poltrona (p. 360), soleva passare la serata in « tranquilla intimità » (p. 364), chiacchierando da « buon camerata » con Giorgio (p. 368); il quale ascoltava e faceva la

« buona azione » di aiutarla a contare « gli alberi del viale » (p. 362). Ecco la corrispondenza ambientale più specifica: la scena in cui Giorgio discorreva « tranquillamente » con Nata, « tanto semplice e naturale » (p. 362); allora lei pure lavorava ad un ricamo, tenendolo « attraverso alla luce per vedere se fosse disteso abbastanza [...] colle mani in alto, bianche come cera » (p. 361). Il ricamo è un po' esotico, « giapponese », ma notabile è il colore della mano, bianca come cera. Tale è pure la mano di Erminia: ella appoggia sulla giubba « nera » del marito « quella mano » specificatamente « candida come cera » (p. 389): parallelo questo calcolatissimo. Le due donne, più logicamente che non quelle della *Peccatrice*, tendono ad identificarsi per le caratteristiche esterne. Nedda pure tende ad assomigliare alla castalda, non per un atteggiamento esteriore, ma per la logica « trionfante ». I motivi paralleli sono diversi, ma sono sempre *muliebri* perché così funziona la tecnica giovanile verghiana.

A volte i paragoni della *Tigre* si confondono anziché compenetrarsi. Per esempio, la scena in cui Giorgio vuole riconciliarsi con la moglie (il corsivo è nostro):

> Singhiozzava forte, a scosse, senza staccarsi da lei; l'alba entrava dolcemente dalla finestra — come in quell'albergo — e imbiancava *quell'altro viso* trafelato d'inferma (pp. 438-439).

Il paragone diretto è troppo contrastante e non si riesce a sentire il valore poetico della dolcezza dell'alba. La mano verghiana è pesante e la bianchezza dei visi infermi non convince. Similmente si può dire di quest'altra corrispondenza (i corsivi sono nostri):

> Giorgio, affascinato, osserva Nata nella camera d'albergo mentre « la veste *bianca* la modellava rigidamente » (p. 412).
> Giorgio sente l'attrattiva di Erminia « in quella gran ca-

mera debolmente illuminata », di « quella donna vestita di *bianco* » (p. 389).

Il biancore degli indumenti colpisce per lo sforzo, per l'effetto speciale; il quale va notato in questa sede appunto come indice dell'intento verghiano di presentare le due donne in una dimensione correlativa.

Più riuscite sono invece le corrispondenze derivate dalle variazioni sull'aggettivo « singolare ». La vitalità linguistica di questa sigla è spartita fra Nata, Erminia, ed anche Giorgio, in maniera tale da preludere ad una forma corale. Il valore della sigla viene sottolineato al 9° capitolo, nell'atmosfera festiva con cui si celebra la nascita del primogenito di La Ferlita. Il capitolo è composto di sei pagine (388-393) fitte fitte di chiacchiere, le quali vanno in parte smarrite perché trasmesse da personaggi senza fisionomie distinte. Il lettore non sa chi siano Crespi, Falchi, Alfonso, Giulio, De Natale, Bassano, Vernetti, e, almeno ad una prima lettura, gli riesce difficile a correlare ciò che dicono [55]. In tale atmosfera collettiva si delinea il contrasto,

[55] L'intento però è chiaro: scoprire l'atteggiamento della « tigre » in Sicilia mediante la ricostruzione dell'antico rapporto con Giorgio. Tra il chiacchierio vi è anche la notizia erronea — e come tale significativa — della morte di Nata: « Si diceva anche ch'era una bella donna! Chi dice di sì e chi dice di no... Ma infine, sapete, una donna che vi cura colla omeopatia! ». « E Giorgio l'ha piantata? ». « No, è stata lei che l'ha piantato. Il danno, le beffe, e l'uscio addosso! ». « Giorgio s'è dato pace però ». « Ed ella è andata a morire in un angolo di qualche albergo, come tutte coteste gran signore tisiche che vengono dal Nord » (p. 392). La notizia è notevole appunto perché sbagliata, espressa da uno che vive nel Sud, e che quindi non può essere al corrente di ciò che era avvenuto a Firenze; meglio, come dice lo stesso personaggio, al « Nord ». Non è la « confusione » polifonica dei *Malavoglia*, ma è certo un avviamento al coro. Basta leggere poco avanti. Domanda uno: « Come si chiama? ». Risponde un altro, un po' più al corrente: « Chi lo sa? Si fa passare per signora Conti, ma pronunzia questo nome come se fosse turco ». Dice un altro, informatissimo: « Anche quella di La Ferlita nascondeva il suo vero nome sotto un pseudonimo » (p. 392). Questo tentativo di costruzione segna un passo in avanti, ed aiuta a comprendere la sintesi unitaria raggiunta in *Nedda*.

già umoristico, tra il Giorgio-rompicollo e l'attuale padre-modello. Quando questi si pavoneggia « trionfante » col marmocchio tra le braccia, l'amico-narratore ne osserva l'aria « singolare » (p. 388). L'intento è di risvegliare nella memoria del lettore altri accenni consonanti. Eccone alcuni, tolti dalla ambientazione siciliana: Rendona, accortosi dell'interesse di Giorgio per l'ammalata dell'albergo, gli dà una stretta di mano « singolarmente espressiva » (p. 400); Giorgio, sentitosi colpevole, rivela le premure per la moglie « ma in modo singolare » (p. 404); e quando egli, spinto dalla « singolare agitazione » a fare una domanda stupidella a Rendona, il dottore dice all'amico-narratore: « Che maniera singolare di farmi siffatte domande in presenza della moglie! » (p. 406). La sigla aggettivale è colta così in Giorgio; ma essa vuole correlarsi anche con l'atteggiamento della moglie in quanto le parole di Erminia producevano un preciso « effetto singolare » (p. 397). Perciò gli occhi « spalancati » dell'Erminia febbricitante possono fissare il marito « con [...] singolare tenacità » (p. 438). È chiaro da ciò che una parte della vitalità linguistica dell'ambiente siciliano deriva dall'uso ricorrente dell'aggettivo « singolare ».

Ciò tende a ripetere un procedimento simile già sperimentato nella parte fiorentina. Ad esempio, Giorgio creava effetti straordinari quando giovavasi dell'abitudine (da ex-poeta) di gironzolare « col naso al vento » (p. 348); Nata inviava al diplomatico un « biglietto singolare » (p. 351); allora gli occhi ardenti di lei « facevano un effetto singolare » (p. 366); Nata « impacciava » Giorgio e « gli faceva un effetto singolare » (p. 369); il de Rancy osservava che essa doveva « avere delle idee singolari » (p. 383), e rimaneva impressionato dalle parole muliebri per il loro « effetto assai singolare » (p. 384); quando la « ti-

gre » si presenta all'amico-narratore, egli rimarrà colpito appunto da « quell'ambasciata fatta in modo singolare » (p. 402). L'aggettivo è dunque seminato in ambedue gli ambienti, fra i tre protagonisti, e raggiunge effetti corali, sia pure modesti, mediante l'intervento di personaggi accessori.

Meditato è anche il parallelismo della febbre. Rendona afferma al capitolo 9° che Nata non è ancora morta, ma che ha la febbre « alla fine del terzo grado », aggiungendo: « Non capisco perché i medici di laggiù mandino qui [in Sicilia] i loro malati quando sono a questo estremo » (p. 392). Il lettore viene informato nel paragrafo susseguente che Erminia è già indisposta: « Fermati ancora, Rendona », dice Giorgio, « sembrami che Erminia abbia un po' di febbre » (p. 393). « Ha un po' di febbre, è vero », reitera il medico all'amico-narratore; « ma che diavolo ha suo marito? Mi ha fatto cento domande sulla mia ammalata di Acireale » (p. 393). Si noti con quale agilità l'interesse narrativo si sposta da un personaggio all'altro, puntando — nel medesimo contesto e con l'accostamento di vari segmenti di dialogo — sia alla febbre di Erminia che a quella della slava. L'infermità di quest'ultima (come si è già accennato) era di origine psicosomatica. L'infedeltà di Dolski fu per Nata un colpo mortale: « Ripartii senza vederlo, senza fargli un rimprovero: mi ammalai lungo il viaggio, e quando giunsi a Pietroburgo, dissero ch'ero etica » (p. 378). Senza muoversi di casa sua, pure Erminia manifesta dei sintomi allarmanti; e, come la « tigre », non si cura, né osa rimproverare quel marito di cui sa ormai non solo l'infedeltà ma buona parte della « leggenda » cioè del viale Principe Amedeo:

> Erminia avea una febbre violenta con delirio, e il male mostravasi tanto più pericoloso quanto più era stato trascurato,

e sembrava irrompere tutt'a un tratto, con una veemenza che non dava tempo a combatterlo (p. 434).

[Erminia] faceva sforzi sovrumani per dissimulare il suo stato; la febbre che da quasi una settimana l'assaliva tutte le sere era divenuta violenta; ella però era alzata, e cercava di occuparsi [...]; le mani le tremavano (p. 431).

È una descrizione della moglie, ma potrebbe passare per un momento « tremante » dell'esperienza di Nata. Il Verga drammatizza nella siciliana certi antichi dolori della slava (la malattia, l'inabilità di opporsi alla stessa, il delirio, il silenzio verso l'uomo traditore), controllando in questo modo la reazione del lettore. Egli raddoppia l'effetto sicché il paragone muliebre diventa inevitabile.

La dinamica si fa più intensa verso la fine, estendendosi a includere persino una parte dell'idillio fra Erminia e Carlo. Il sostrato psicologico dell'idillio rivela alcune connessioni con la vicenda centrale: Erminia fa sul cugino un effetto simile a quello di Nata su Giorgio — « mi fai un effetto singolare! » ammette Carlo (p. 397); il loro rapporto si basa sui ricordi del passato, effettivamente consonanti con quelli della parte fiorentina: « Ti rammenti di quel tavolinetto presso il quale tu solevi ricamare? » chiede Carlo (p. 398); a quei tempi la cuginetta si comportava un po' come una piccola tigre, perciò il narratore l'ammoniva (all'inizio) di dimenticare quel volume del Prati, « prestato e ridomandato venti volte, dal quale avete invano cercato di far scomparire i segni impercettibili fatti coll'unghia » (p. 351). L'idillio fra i cugini è parallelo a quell'altro, in quanto anch'esso è limitato da un elemento temporale, cioè l'imminente partenza di Carlo. Tali identità diventano significative se si tiene presente l'attività specifica delle due donne:

Quindi per un motivo o per l'altro i due cugini si vedevano tutti i giorni — ne avevano così poco da stare insieme! Però con tacito accordo non erano più tornati sui « ti rammenti », dopo che una volta Erminia, seria seria e chinando gli occhi, avea risposto a lui che le parlava d'un certo volume del Prati: « Non mi rammento più [...] non leggo che di rado » (p. 399).

Erminia cerca di mettersi il cuore in pace, rifugiandosi nei doveri domestici. Ma l'autore segue con attenzione il suo tormento interiore sino a farlo scattare nella spontanea implorazione, « Non te ne andare [Carlo], non abbiamo che te, lui [il bambino] ed io!... » (p. 415). Nel capitolo precedente Nata aveva detto a Giorgio: « Non ho che te » (p. 412). E di nuovo: « Vieni... Non ho che te » (p. 413). Il Verga raddoppia l'effetto, concentrandosi sulla scelta lessicale limitata, « non abbiamo » o « non ho *che te* »; trasferisce cioè da un personaggio all'altro un unico sentimento, costringendo il lettore a riconoscere la comunanza emotiva (i.e., il terrore sia di Nata che di Erminia) che sta dietro a quel sentimento. Questo duplice andamento è essenziale al raccontare verghiano. E viene sfruttato sino in fondo per cavarne il maggior esito.

Carlo, fuori di sé, afferra la mano della cugina. È il momento più intenso dell'idillio: « Non si dissero altro. Si sentiva il passo di Giorgio nell'anticamera » (p. 426). Ciò ripete, ad un livello più intimo, un momento della scena amorosa fra Nata e Giorgio, con il marito di lei che passeggia nella camera accanto: « Per caso si udì un lieve rumore dietro l'uscio [...] ' mio marito ' » (p. 409).

Le ripetizioni diventano spasimo. Nata e Giorgio s'erano promessi di rivedersi:

> « Addio! » gli disse ella risolutamente, ma con uno sforzo — avea la voce commossa e gli occhi pieni di lagrime. « Ritornerai stasera? ».

« Sì ».
« Me lo prometti? ».
Gli teneva le mani.
« Sarà per poco ancora! [...]. Sarà per poco ancora! » (p. 413).

Erminia e Carlo ripetono uno scambio molto simile:

« Quando partirai? » domandò alfine Erminia con voce spenta.
« Sabato ».
« Verrai ancora prima di partire? ». [...].
« Sì, tutti i giorni!... non ne restano che due... » (p. 431).

Il limite temporale di Nata — « Sarà per poco ancora! » — era implicito dall'inizio alla fine; e si è infiltrato nel tormento di Erminia in quanto i giorni di questa sono pur contati: « non ne restano che due... ». Perciò le lagrime di Erminia che scorrono « zitte zitte » (p. 414) devono far pensare alle altre che scorrono « lente lente » sulle guance della « tigre » (p. 412).

Nata, sentendosi morire, diventa una belva: « avvinse » Giorgio « in un abbraccio da lupa » (p. 409). Erminia, temendo per la vita del bambino, diventa feroce: « allora ella si avventò con un salto da belva », e si riprende il figlio « con un'aria feroce », « adagiandolo » poi sul letto (p. 418). Nata, annaspando colle mani verso il letto, viene deposta lì con l'impiego dello stesso verbo: Giorgio « ve l'adagiò [...] stecchita come un cadavere » (p. 412). Le due scene, di significati così diversi, vengono realizzate analogicamente per mezzo di queste meditatissime corrispondenze linguistiche. Nei due casi, la percezione narrativa rimane identica.

A conclusione si può dire che il Verga è giunto alla fine del suo lungo e drammatico viaggio conseguendo per i protagonisti, 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 buon senso e del buon costume, colonne portanti 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 sua maturità.

BIBLIOGRAFIA

R. Barbiera, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in « La Lettura », XXII, 1922, pp. 168-172.

A. Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

G. Berardi, *Mito dei primitivi e coerenza storica in « Tigre reale »*, in « Studia Ghisleriana », ser. II, vol. II, 1957, pp. 343-383.

T. G. Bergin, *Giovanni Verga*, New Haven, Yale University Press, 1931.

R. Bertacchini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium, 1969.

G. P. Biasin, *Literary Diseases, Theme and Metaphor in the Italian Novel*, Austin-London, University of Texas Press, 1975.

—, *Il romanzo « Sulle lagune » del giovane Verga*, in « Rassegna della letteratura italiana », 74, 1970, pp. 394-416.

R. Bigazzi, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978.

L. Bigiaretti, « *Nedda* » *e altre novelle*, Roma, Curcio, 1977.

U. Bosco, *Realismo romantico*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1959.

V. Brancati, *L'Orologio di Verga*, in « Il Mondo », 27 settembre 1955, pp. 9-10.

E. Caccia, *Tecniche e valori dal Manzoni al Verga*, Firenze, Olschki, 1969.

G. Cambon, *History and the Italian Pastoral*, in « Italica », XXXVIII-3, 1961, pp. 217-226.

—, *Verga's Mature Style*, in « Comparative Literature », XIV-2, 1962, pp. 143-151.

N. Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940.

L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. POMILIO, Bologna, Cappelli, 1972.
G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET, 1963.
G. CECCHETTI, *Giovanni Verga*, Boston, Twayne, 1978.
—, « *Eros* », in « Forum Italicum », V-2, 1971, pp. 169-179.
—, *Il Verga maggiore*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
S. B. CHANDLER, *The Movement of Life in Verga*, in « Italica », XXXV-2, 1958, pp. 91-100.
—, *Verga's Fortune in English Periodicals: 1881-1892*, in « Italica », XXXIX-4, 1962, pp. 260-267.
A. M. CIRESE, *Intellettuali, folklore, istinto di classe: note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976.
I. CREMASCHI, *L'Inedito « Amore e Patria » di Giovanni Verga*, in « Galleria », XV, 1965, pp. 128-132.
B. CROCE, *Giovanni Verga*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1915, pp. 5-32.
G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.
F. DE FELICE, *Le donne che amarono Giovanni Verga*, Roma, Ciranna, 1964.
P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969.
F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. MUSUMARRA, Firenze, Le Monnier, 1964.
A. J. DE VITO, *Il teatro nell'opera narrativa di Giovanni Verga*, in « Italica », XXXV-2, 1958, pp. 101-111.
G. DEVOTO, *Giovanni Verga e i « piani del racconto »*, in *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 202-214.
S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.
G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, Roma, Bulzoni, 1977.
—, *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di storia patria per la Sicilia orientale, 1977.
D. GARRONE, *Giovanni Verga*, Firenze, Vallecchi, 1941.
G. GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, Bologna, Zanichelli, 1919.
E. GIACHERY, *Verga e D'Annunzio*, Milano, Silva, 1968.

P. GUARINO, *A proposito della « conversione » verghiana*, in « Belfagor », XXII-2, 1967, pp. 186-194.

S. GUARNIERI, *L'opera di Verga sino ai « Malavoglia »*, in « Galleria », XV, 1965, pp. 63-84.

W. HEMPEL, *G. Vergas Roman « I Malavoglia » und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln, Bohlau, 1959.

R. LUPERINI, *Elementi predecadenti ed elementi veristici nei « Malavoglia »*, in « Galleria », XV, 1965, pp. 85-112.

—, *Verga*, Bari, Laterza, 1977.

—, *Verga e le strutture narrative del realismo*, Padova, Liviana, 1976.

G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970.

G. MARIANI, *Giovanni Verga*, in *Letteratura Italiana - I Maggiori*, vol. II, Milano, Marzorati, 1956, pp. 1203-1273.

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

W. MAURO, *Cultura e società nella narrativa meridionale*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.

V. MORETTI, *I conflitti di « Una peccatrice »*, in « Rivista trimestrale di letteratura », X, 1977, pp. 177-204.

C. MUSUMARRA, *Verga e la sua eredità novecentesca*, Brescia, La Scuola, 1981.

—, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.

—, *Vigilia della narrativa verghiana*, Catania, Giannotta, 1971.

A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Catania-Roma-Milano, La Navicella, 1964.

G. NICCOLAI, *I romanzi a stampa del periodo catanese*, Firenze, Vannini, 1970.

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

N. PATRUNO, *An Interpretation of Verga's « Eva »*, in « Romance Notes », XVII, 1976, pp. 57-65.

—, *Language in Giovanni Verga's Early Novels*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1977.

—, *Verga's « Tigre Reale » and « Eros »: An Interpretation*, in « La Fusta », I-2, 1976, pp. 5-24.

L. PICCIONI, *Per una storia dell'arte del Verga*, in *Lettura*

leopardiana e altri saggi, Firenze, Vallecchi, 1952, pp 161-285.

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

G. RAGONESE, *Interpretazione del Verga*, Palermo, Manfredi, 1965.

—, *Prolegomeni a « I Carbonari della montagna »*, Palermo, Manfredi, 1975.

O. RAGUSA, *Narrative vs. Stylistic Structure in « I Malavoglia »*, in « The Romanic Review », LXII-3, 1971, pp. 211-230.

—, *Verga's Milanese Tales*, New York, Vanni, 1964.

R. RAMAT, *Etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga*, in *Ragionamenti morali e letterari*, Bari, Macrí, 1945, pp. 43-87.

S. ROSSI, *Il rifiuto della « capinera »*, in « Realtà del Mezzogiorno: mensile di politica economia cultura », XIII, 1973, pp. 262-280.

L. RUSSO, *Giovanni Verga*, 1919; ristampato Bari, Laterza, 1968.

A. RUTA, *Noterelle di poetica verghiana: le prefazioni ai romanzi giovanili*, in « Periodico trimestrale di cultura », 40, 1974, pp. 194-204.

R. SALSANO, *Rilievi testuali sul primo Verga*, Roma, Palombi, 1979.

G. SANTANGELO, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

N. SAPEGNO, *Appunti per un saggio sul Verga*, in *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari, Laterza, 1962, pp. 256-270.

R. SCRIVANO, *Il Verga tra scapigliatura e verismo*, in « Belfagor », XX-6, 1965, pp. 653-663.

A. SERONI, *Verga* [Storia della critica], Palermo, Palumbo, 1960.

G. SINICROPI, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in « Italica », XXXVII-2, 1960, pp. 89-108.

P. M. SIPALA, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Pàtron, 1983.

—, *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron, 1976.

—, *L'ultimo Verga e altri scritti verghiani*, Catania, Bonanno, 1969.

L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei « Malavoglia »*, in « Belfagor », XI-1, 1956, pp. 37-53.

J. M. THRESHER, *From « Capinera » to « Blackbird »: Some Thoughts on Translation*, in « C.N.L. Quarterly World Report », II-2, 1979, pp. 13-15.

G. TROMBATORE, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia e altri studi*, Palermo, Manfredi, 1960.

AA. VV., *Incontri siracusani su Giovanni Verga*, Siracusa, Amministrazione provinciale di Siracusa, 1981.

AA. VV., *« I Malavoglia »* [Atti del Congresso Internazionale di Studi], 2 voll., Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 3, 1982.

AA. VV., *« I Malavoglia » di Giovanni Verga, 1881-1981*, a a cura di C. MUSUMARRA, Palermo, Palumbo, 1982.

AA. VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga* [Atti del I Convegno di Studi], Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 1, 1981.

AA. VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga* [Atti del II Convegno di Studi], Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 2, 1981.

AA. VV., *Studi verghiani*, a cura di L. PERRONI, Palermo, Edizioni del Sud, 1929.

G. VERGA, *I Carbonari della montagna, Sulle lagune*, a cura di C. ANNONI, Milano, Vita e Pensiero, 1975.

—, *I Carbonari della montagna, Sulle lagune*, letti da F. BRANCIFORTI e G. CINGARI, Edikronos, Palermo-Milano, 1981.

—, *Eros*, Milano, Mondadori, 1965 [B.M.M.]. E *ibidem* 1976 [Oscar].

—, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1962 [B.M.M.]. E *ibidem* 1970 [Oscar].

—, *Il marito di Elena*, Firenze, Vallecchi, 1921 [Biblioteca Verde Bemporad].

—, *Mastro don Gesualdo*, Milano, Mondadori, 1957 [B.M.M]. E *ibidem* 1970 [Oscar].

—, *Nedda*, in *Opere*, a cura di L. RUSSO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 89-113.

—, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre rea-*

le, Milano, Mondadori, 1965 [B.M.M.]. E *ibidem* 1970 [Oscar].

—, *Prove d'autore* [opere teatrali finora inedite, varianti, progetti], a cura di L. JANNUZZI e N. LEOTTA, Lecce, Milella, 1983.

—, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1960 [B.M.M.].

—, *Tutte le novelle*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1967 [B.M.M.]. E *ibidem* 1970 [Oscar].

—, Lettere:

1. *Un idillio di Giovanni Verga* [Lettere a Maria Brusini], a cura di S. LOPEZ, in « L'Italia letteraria », 21 e 28 aprile e 5 maggio 1929.
2. *Lettere di Giovanni Verga a sua madre*, a cura di L. PERRONI, in « L'Italia letteraria », 20 e 27 luglio, 3, 10, 17 e 24 agosto 1930.
3. *Lettere al suo traduttore* [lettere a Edouard Rod), a cura di F. CHIAPPELLI, Firenze, Le Monnier, 1954.
4. *Trentasei lettere inedite di Giovanni Verga* [lettere a Ferdinando Di Giorgi], a cura di A. NAVARRIA, in « L'Osservatore politico letterario », IX, 1963, pp. 43-65.
5. *Lettere d'amore*, a cura di G. RAYA, Roma, Tindalo, 1972.
6. *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. RAYA, Firenze, Le Monnier, 1975.
7. *Lettere sparse*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, Roma, Bulzoni, 1979.
8. G. RAYA, *Carteggio Verga - Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

SOMMARIO

Introduzione 7

Cap. I - La fase iperbolica: *Una peccatrice* 19

1. *Verga « catanese »* (p. 19); 2. *La doppia cifra dell'introduzione* (p. 22); 3. *Altri segni della duplicazione: Angiolini e il personaggio-narratore* (p. 26); 4. *Le coordinate dell'ambivalenza* (p. 30); 5. *L'itinerario geografico e le varie ri-narrazioni* (p. 33); 6. *L'originalità di* Una peccatrice (p. 38); 7. *Personaggi semplici e personaggi a più dimensioni* (p. 39); 8. *Mondo protettivo e precipizio* (p. 52); 9. *Le sigle dell'immaginario provinciale* (p. 59).

Cap. II - L'esperienza fiorentina: la *Storia di una capinera* 77

1. *Il declino della presentazione* (p. 77); 2. *I due romanzi a confronto e la metafora della* Storia (p. 82); 3. *L'itinerario fiorentino come premessa dialettica alla* Storia (p. 87); 4. *Nel pieno fervore di Firenze* (p. 99); 5. *La componente antinomica del romanzo* (p. 112); 6. *L'ambivalenza sentimentale di Maria* (p. 117); 7. *L'inibizione di Maria tra l'uno e l'altro « convento »* (p. 122); 8. *Marianna e l'eco dei personaggi minori* (p. 126); 9. *La sigla metaforica della* Storia (p. 131).

Cap. III - La prima fase milanese: *Eva, Tigre reale, Nedda* 153

1. *La persistenza dell'atteggiamento metaforico-prospettico* (p. 153); 2. *Una propedeutica storica* (p. 155); 3. Nedda *e l'antistoricità della critica* (p. 162); 4. *Il Verga-lettore* (p. 165); 5. *La prefazione di* Nedda (p. 170); 6. *La nota dualistica di* Nedda (p. 174); 7. « *Focolare-freddo* » *cardine metaforico di* Nedda (p. 178); 8. *I* « *focolari* » *della capinera, di Eva e della tigre reale* (p. 189); 9. Tigre reale, *prima e seconda parte* (p. 203).

Bibliografia 235

Stampato a Palermo
nel settembre 1987
per i tipi della Luxograph

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE

Serie Convegni

1. *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Catania 1981.
2. *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catania 1981.
3. *I Malavoglia*, Catania 1982, voll. 2.
4. *Capuana verista*, Catania 1984.

Serie Studi

1. C. CUCINOTTA, *Le maschere di Don Candeloro*, Catania 1981.
2. G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto nei « Malavoglia »*, Catania 1985.

Serie Carteggi

1. F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di M. EMMA ALAIMO, Catania 1985.

Annali, vol. I (1984).