

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

7

(nuova serie)

Generi testuali nel verismo

CATANIA
2014

FONDAZIONE VERGA
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente

GIACOMO PIGNATARO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico

GABRIELLA ALFIERI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

Antonio Di Grado, Matteo Durante, Cristina Grasso,
Mario Pagano, Antonio Pioletti, Michela Sacco Messineo,
Giuseppe Savoca, Margherita Spampinato, Natale Tedesco,
Mario Tropea, Sarah Zappulla Muscarà

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Alfonzetti – Università di Roma - La Sapienza
Giovanna Alfonzetti – Università di Catania
Pietro Frassica – Università di Princeton
Enrico Ghidetti – Università di Firenze
Vincente González Martín – Università di Salamanca
Giorgio Longo – Università di Lille
Romano Luperini – Università di Siena
Annamaria Pagliaro – Università di Melbourne
Pierluigi Pellini – Università di Siena
Carla Riccardi – Università di Pavia
Paolo Tortonese – Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Anna Tylusinska-Kowalska – Università di Varsavia

REDAZIONE

Dora Marchese (coordinatrice)
Valentina Puglisi, Tamara Sabella (redattrici)

DIRETTORI

Nicolò Mineo, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro

DIREZIONE E REDAZIONE

Fondazione Verga – Via Sant'Agata 2 – 95131 Catania
tel. 095 7150623 – Fax 095 314392
e-mail: redazione.annali@fondazioneverga.it

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione
degli articoli *double blind peer review*.

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

7

(nuova serie)

Generi testuali nel verismo

CATANIA 2014

Direttore responsabile: Nicolò Mineo
Registrazione presso il Tribunale di Catania, n. 559 del 13.12.1980
ISSN: 2038-2243

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2014 FONDAZIONE VERGA

Finito di stampare nel mese di settembre 2016
da Euno Edizioni – Leonforte (En)
per conto della Fondazione Verga
presso Photograph – Palermo

INDICE

- 7 CARLA RICCARDI
Con il verismo nasce la novella moderna
- 23 ROSALBA GALVAGNO
Figure del Cristo ne *Il marchese di Roccaverdina*
di Luigi Capuana
- 61 MARGHERITA DE BLASI
Tra romanzo e novella. Coincidenze tra *X* ed *Eros*
- 71 DAMIANO FRASCA
Una lettura di *Quelli del colera* di Giovanni Verga
- 85 ROSA MARIA MONASTRA
Due serve verghiane: Lucia e Femia
- 93 NOVELLA PRIMO
Le maschere nella *Primavera* di Verga novelliere
- 105 ORESTE PALMIERO
«Mio caro Pino della montagna»: *In portineria*
e il teatro nel carteggio Verga-Giacosa
- 115 ANDREA MANGANARO
«La prima ispirazione della forma».
La genesi 'fiabesca' delle novelle di Verga
- 125 MILENA GIUFFRIDA
Nella biblioteca di Verga: suggestioni e modelli

- 135 ANTONIO DI SILVESTRO
Verga: gli abbozzi teatrali e il ciclo incompiuto
- 175 MARIA DI GIOVANNA
Squallide derive in *Artisti da strapazzo*.
Su due finali e altre varianti
- 205 GIULIA LOMBARDI
«In lei c'è una vera stoffa di novelliere».
Federico De Roberto autore di novelle
- 215 GIUSEPPE TRAINA
Ironia e umorismo nella narrativa breve
di Federico De Roberto
- 221 ROSARIO CASTELLI
Per un'edizione completa del teatro di
Federico De Roberto: testi rappresentati, inediti e rari

CON IL VERISMO NASCE LA NOVELLA MODERNA

Il saggio ripercorre le tappe fondamentali della narrativa verghiana che da *Una peccatrice* a *Eva* matura le tecniche e le tematiche veristiche attraverso l'applicazione dei principi del realismo europeo. Dal contatto con la novellistica scapigliata, in particolare di Tarchetti, nasce la prima raccolta, *Primavera*, campionario umano e fisiologia dell'amore sui vari gradini della scala sociale. Di qui si passa alla scoperta del motivo economico nell'*amour-passion* di *Vita dei campi* definitivamente sancito nelle *Rusticane* (in cui si innesta il motivo della scrittura come ricordo) e portato alle estreme conseguenze nelle sconfitte di *Vagabondaggio* e nel grottesco in *Don Candeloro e C.*¹

*The essay traces the milestones of Verga's narrative that from Una peccatrice to Eva mature veristic techniques and themes through the application of the principles of European realism. From contact with the short story of Scapigliatura, especially Tarchetti's short stories, comes the first short stories's collection, Primavera, a cross-section of mankind and love's physiology of the various rungs of the social ladder. From here we go to the discovery of economic reasons of the amour-passion of Vita dei campi, definitively sanctioned in Rusticane (in which the reason of writing joins as recollection) and taken to the extreme outcome in the defeats of Vagabondaggio and in the grotesque of Don Candeloro C.*¹

Inizio subito con il contestare il mio stesso titolo: sarebbe dovuto essere infatti «Con Verga nasce la novella moderna». Non esiste, infatti, un verismo prima di Verga, ma esiste un Verga verista o indirizzato verso la creazione del verismo prima di tutte le svolte indicate dalla critica nella seconda metà del Novecento.

Quando Verga nel febbraio 1880 pubblica *L'amante di Raja* impone la direzione decisiva alla dimensione creativa e alla base teorica della sua narrativa. È in questo preciso momento che possiamo affermare con piena convinzione: Verga è il verismo.

Fondamentale è con *Eva* il distacco dall'autobiografismo, sempre riaffiorante anche dopo la decisione di far morire l'ultimo importante *alter ego*, Enrico Lanti.

È molto significativo che Verga scriva la sua prima novella a Milano nel 1872 e scriva una novella ambientata a Milano, quella *X* che

rappresenta uno dei primi passi nella ricerca di cui l'ha designato erede Enrico Lanti nel finale di *Era*, questa sì una svolta: Enrico, ritratto dell'artista da giovane come già Pietro Brusio, Giorgio La Ferlita, deve morire per lasciare il posto allo scrittore scienziato del cuore umano, all'indagatore della catena causale, all'analista della psiche: triste, ma necessaria scienza. L'*x* dell'amore è anche il tormento di Alberto Alberti: e infatti la sequenza dell'incontro di Alberto con una mascherina prima e con la signora in dominò nero alla Pergola prelude all'incontro del narratore con *X* alla Scala e gli amori con Selene, ballerina alla Scala, fanno parte, con altre avventure sentimentali, proprio dell'esplicita ricerca dell'«*x* dell'amore» da parte di Alberto, tanto che le pagine relative di *Eros* sono quasi un pre-testo di *X*, uscita nel «Numero di Natale e Capodanno dell'Illustrazione italiana» 1873.

Ma perché sono significativi sia il luogo sia il tema? Lo scrittore è appena entrato in contatto con l'ambiente milanese, con gli scapigliati e le loro opere. Si può infatti affermare, senza tema di smentita, che un decisivo rivolgimento nel genere novella ha inizio proprio con i racconti scapigliati. Se pensiamo infatti alla novella storica di Tommaseo degli anni Trenta-Quaranta o ai testi guerrazziani o all'altro versante quello del racconto campagnolo, nonostante gli eccellenti esempi della Percoto e di Nievo non siamo ancora arrivati a definire le peculiarità del racconto breve, l'oggetto e la struttura del racconto.

Ci rifletterà Tarchetti, molto innovativo, anche se debole dal punto di vista teorico: il suo breve intervento sulla «Rivista minima», *Idee minime sul romanzo* (1865), è tuttavia assolutamente fondamentale per le due linee individuate, una tematica che pesca nella vita e nella società contemporanea per esigenze di realismo e per impegno etico, la seconda, stilistica, che sceglie la forma lunga e la forma breve del narrare come contenitori di temi attuali e la realizza o tenta di realizzarla con linguaggi nuovi e diversi.

«Se ad alcuno parranno strane e impossibili queste romantiche combinazioni nei miei viaggi, io ne sosterrò la verità a spada tratta, e gli risponderò colle parole di Sterne, che di ciò la fortuna non è prodiga ad alcun viaggiatore, tranne che al sentimentale» (*Un suicidio all'inglese*). La perentoria dichiarazione, quasi una sfida, chiude il primo vero racconto dello scrittore, dopo il bozzetto *La fortuna del capitano Gubart*. Sono le prime due prove narrative seguite nel 1865 da

Ad un moscone. Viaggio sentimentale nel giardino Balzaretti, *Il mortale immortale (dall'inglese)*, *Canti del cuore*, da *Idee minime sul romanzo*, Paolina – *Mistero del coperto* Figini, tutti pubblicati nella «Rivista minima», palestra di rinnovamento artistico e sociale al centro dei cruciali anni Sessanta. Siamo nel cuore della Scapigliatura: dai primi anni Sessanta Tarchetti è a Milano, dove intraprende quella ricerca sulla narrativa breve e sul romanzo che lo porterà a *Una nobile follia* nel '66 e a *Fosca* nel '69 (incompiuto per la morte precoce) e sempre nel '69 ai *Racconti umoristici* e ai *Racconti fantastici*.

Si è detto anni cruciali: il romanzo storico ha esaurito il suo successo e la sua funzione; lo stesso Manzoni ne decreta la non fattibilità con il discorso *Del romanzo storico* degli anni Cinquanta, Rovani nei *Cento anni* (1857-64) e Nievo nelle *Confessioni* (1859) ne mutano in profondo la struttura, le forme, le intenzioni. Ma, comunque, il romanzo ha raggiunto lo statuto di genere letterario; insieme è nata la forma breve ancora incerta nella struttura e nella forma narrativa: con le novelle storiche di Tommaseo (anni Trenta-Quaranta), ricordiamo quelle sentimentali e campagnole di Carcano (il pessimo Carcano secondo Dossi: «G.C. è di quelli infelici scrittori che sopravvissero alle loro opere»¹), quelle sempre campagnole, ma dense di forti tematiche morali e sociali (soprattutto in tema di ruolo femminile) della Percoto, quelle ancora campagnole e sorrette da un impegno etico e civile, da una forte critica sociale di Nievo. Soprattutto la Percoto e Nievo con la loro appartenenza all'area friulano-veneta e della Lombardia orientale continuano la linea del rinnovamento tematico condotto attraverso la rappresentazione di situazioni e personaggi contemporanei – modalità inusuale anche nel neonato romanzo – visti in una realtà dalle coordinate molto nette, sia pure da un angolo visuale deformato a favore della classe contadina. Ricordiamo i modelli, naturalmente europei: da Sterne onnipresente nell'Ottocento italiano (lo sarà anche in Tarchetti, Dossi) al Balzac del *Medecin de campagne* (1833), *Le curé de village* 1839, *Les paysans* 1844, *La mare au diable* 1846, *La petite Fadette* 1848, *François le champi* 1850 della Sand. E l'interesse dei nuovi racconti è anche linguistico, di testi che non si allineano al canone manzoniano della quarantana, ma scelgono più o meno consapevolmente il regionalismo dei *Promessi Sposi* del '27.

¹ C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 1988², nota 1361.

Contemporaneità e realismo, elementi che connotano anche i primi racconti degli scapigliati, quelli di Arrigo Boito (1867-74) e soprattutto i *Racconti umoristici* e i *Racconti fantastici* di Tarchetti: un elemento comune è la collocazione per lo più esotica e realistica insieme: la Polonia per *Il pugno chiuso*, l'America e l'Africa per *L'alfier nero*, Pompei e il Vesuvio (non si dimentichi che il mezzogiorno d'Italia è ancora un mondo ignoto e fascinatore, che è stato una delle sedi del romanzo gotico, pur considerando che una parte della sua vita militare Tarchetti la trascorse a Napoli) in *Un suicidio all'inglese*, la Germania nell'*Elixir dell'immortalità*, Londra e la Francia nel primo degli *Umoristici*, *In cerca di morte*, la fantastica isola di Potikoros, saldamente collocata però nell'arcipelago polinesiano, di *Re per ventiquattr'ore*. Seconda caratteristica la precisazione cronologica: attraverso le datazioni delle lettere di Roberto e Maria in *Un suicidio all'inglese*, dove tra l'altro il documento epistolare non solo è trascritto dal narratore come nell'*Ortis* o nel *Wertber*, ma è anche (insieme alle precisazioni di luogo e di tempo) il mezzo per provare la verità del racconto, un mezzo tipico del realismo che adotterà subito Verga in *Una peccatrice* (1866), sostenendolo con diari e fotografie, e in *Storia di una capinera* e più tardi, negli anni Ottanta in *Bollettino sanitario*, ultimo dei *Drammi intimi*, che sembra avere una sia pur tenue parentela proprio con *Un suicidio all'inglese*.

X è molto vicino tra l'altro come ambientazione e in parte come situazione iniziale a *I fatali* di Tarchetti uscito nei *Racconti fantastici* nel 1869. Confrontiamo i due inizi della vera e propria narrazione:

Nel carnevale del 1866 io mi trovava a Milano. Era la sera del giovedì grasso, e il corso delle maschere era animatissimo (*I fatali*).²

All'ultimo veglione della Scala, in mezzo a quel turbine d'allegria frenetica, avevo incontrato una donna mascherata ... (X).³

² E ancora: «Otto giorni dopo io mi trovava al caffè Martini», «Era trascorso così pressoché un anno», poi nelle *Leggende del castello nero*, «Nel 1830 io aveva quindici anni», «Nell'anno 1849, viaggiando al nord della Francia», *La lettera U*, «L'infelice che vergò queste linee, morì nel manicomio di Milano l'11 settembre 1865», *Un osso di morto*, «Nel 1805, domiciliatomi a Pavia», *Uno spirito in un lampone*, «Nel 1854 un avvenimento prodigioso». I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli 1967, 2 voll., II, pp. 10, 17, 45, 25, 64, 65, 73.

³ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979.

Situazione di festa, chi vi partecipa è mascherato; segue descrizione della folla in mezzo alla quale il narratore in prima persona individua il giovane bellissimo e fatale che incontra di nuovo la sera alla Scala, dove un rapporto misterioso fatto di sguardi si instaura tra questi e una fanciulla, che infine sarà la vittima del suo tragico influsso. E *X* è il resoconto in prima persona dell'incontro tra la giovane mascherata e il narratore durante il carnevale in un veglione alla Scala: situazione contemporanea, descrizione della folla con focalizzazione sulla mascherina, accuratamente descritta per penetrare il genere di fascino che emana come dai due giovani dei *Fatali*, relazione che si instaura tra due sconosciuti, con finale negativo. Non manca la premessa teorica che annuncia il tema: il dissolversi dell'amore e la ricerca del perché della sua caducità. Ma premessa teorica molto più intrigante per le tangenze con *I Fatali* è quella della *Coda del diavolo*. Isoliamo i passi più suggestivi della prefazione di Tarchetti e della premessa alla *Coda*:

Noi non possiamo non riconoscere che, tanto nel mondo spirituale quanto nel mondo fisico, ogni cosa che avviene, avvenga e si modifichi per certe leggi d'influenze di cui non abbiamo ancora potuto indovinare intieramente il segreto. Osserviamo gli effetti, e restiamo attoniti e inscienti dinanzi alle cause. Vediamo influenze di cose su cose, di intelligenze su intelligenze, e di queste su quelle ad un tempo; vediamo tutte queste influenze incrociarsi, scambiarsi, agire l'una sull'altra, riunire in un solo centro di azione questi due mondi disparatissimi, il mondo dello spirito e il mondo della materia. Fin dove la penetrazione umana è arrivata noi abbiamo portato la nostra fede; il segreto dei fenomeni fisici è in parte violato; la scienza ha analizzato la natura; i suoi sistemi, le sue leggi, le sue influenze ci sono quasi tutte note: ma essa si è arrestata dinanzi ai fenomeni psicologici, e dinanzi ai rapporti che congiungono questi a quelli. Essa non ha potuto avanzarsi di più, e ha trattenuto le nostre credenze sulla soglia di questo regno inesplorato. Poiché nell'ordine dei fatti noi possiamo ammettere delle tesi generali, delle verità complesse; non nell'ordine delle idee. Dove i fatti sono incerti, le idee sono confuse. Avvengono fatti che non presentano un carattere deciso, sensibile, ben definito, e che la nostra ragione calcolatrice non sa se negare od ammettere. Vi sono perciò idee incomplete, oscure, fluttuanti, che non possono presentarsi mai sotto un aspetto chiaro, e che non sappiamo se accettare o respingere. Questa incertezza di fatti, questa incompletazione di idee, questo stato

di mezzo tra una fede ferma e una fede titubante, costituiscono forse ciò che noi chiamiamo superstizione – il punto di partenza di tutte le grandi verità.

La coda del diavolo

Questo racconto è fatto per le persone che vanno colle mani dietro la schiena contando i sassi, per coloro che cercano il pelo nell'uovo e il motivo per cui tutte le cose umane danno una mano alla ragione e l'altra all'assurdo; per quegli altri cui si rizzerebbe il fiocco di cotone sul berretto da notte quando avessero fatto un brutto sogno, e che lascerebbero trascorrere impunemente gli Idi di Marzo; per gli spiritisti, i giuocatori di lotto, gli innamorati, e i novellieri; per tutti coloro che considerano col microscopio gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro, quando mettete la mano nel cestone della vita; per i chimici e gli alchimisti che da 5000 anni passano il loro tempo a cercare il punto preciso dove il sogno finisce e comincia la realtà, e a decomporvi le unità più semplici della verità nelle vostre idee, nei vostri principi, e nei vostri sentimenti, investigando quanta parte del voi della notte ci sia nel voi desto, e la reciproca azione e reazione, gente sofisticata la quale sarebbe capace di dirvi tranquillamente che dormite ancora quando il sole vi sembra allegro, o la pioggia vi sembra uggiosa – o quando credete d'andare a spasso tenendo sotto il braccio la moglie vostra, il che sarebbe peggio. Infine, per le persone che non vi permetterebbero di aprir bocca, fosse per dire una sciocchezza, senza provare qualche cosa, questo racconto potrebbe provare e spiegare molte cose, le quali si lasciano in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quello che vi cerca.⁴

Tarchetti, dopo un inizio sugli effetti sinistri di alcune persone, focalizza sul problema che gli sta a cuore: le cause o meglio il rapporto di causalità, l'analisi psicologica, la verità pur in un territorio incerto tra fatto reale e fenomeno paranormale. Verga cerca il motivo della incertezza tra ragione e assurdo e da scienziato del cuore umano si propone di scoprire «col microscopio gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro», di nuovo relazione tra cause e effetti; qui è un sogno che sconvolge la vita del triangolo catanese, là l'influsso mortale apparentemente inspiegabile del giovane bellissimo e fatale, appunto. E si ricordi che in Tarchetti è molto forte la presenza di Hoffmann filtrata attraverso Theophile Gautier e i suoi racconti

⁴ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 46.

fantastici che iniziano a uscire dai tardi anni Trenta (1839) fino ai *Romans et contes* del 1863, che contengono testi come *Avatar*, *Arria Marcella*, e soprattutto *Jettatura*, per *I fatali*. Insomma fonti europee filtrate attraverso uno scrittore scapigliato e che agiscono nel Verga milanese entrato in contatto con quella prima avanguardia italiana, un Verga che ha al suo attivo letture francesi, Dumas prima e i Goncourt e Balzac poi, un poco più tardi Zola. Non a caso nella sua biblioteca compare un'edizione dei *Contes fantastiques* di Gautier nella traduzione parigina del 1874, non Tarchetti, pochi scapigliati a parte Boito con tutti i drammi e libretti, Gualdo, ma con opere più tarde, Praga e *La colonia felice* di Dossi nella *princeps* del 1874. Ma sappiamo dalle lettere che molti libri gli venivano prestati, soprattutto dal diffusore di Zola in Italia, Felice Cameroni. E non è senza significato per i futuri sviluppi rustici la presenza nella biblioteca di Verga delle *Veillées de l'Ukraine* di Gogol, la traduzione edita a Parigi da Flammarion. Ma si ricordi che c'è anche molto Dostoevskij e molto Tolstoj, ma tutti volumi degli anni Ottanta o primi Novanta⁵.

Dopo il recupero memoriale di *Nedda* affiorata in una sorta di intermittenza del cuore, in un momento di relax e dopo il successo che gli sembra incredibile («una vera miseria») la novella confida ai familiari) la via della narrativa breve non è più fallimentare, ma si apre e si consolida appunto con le altre novelle di *Primavera*, una vera fisiologia dell'amore nei vari strati della società: questo è il compito che Verga si è dato e che non è contraddetto neanche dalla *Nedda* di ambiente rustico. Intanto un bozzetto di genere diverso viene proposto a Treves proprio nell'autunno del '74, aprendo così il laboratorio *Malavoglia-Vita dei campi*. Ma prima di passare a *Vita dei campi*, vorrei citare un altro probabile modello per «X», molto più vicino, quasi domestico, *Delfina*, che Capuana pubblica nella «Nuova Antologia» nel maggio del '72. La novella inizia così: «Senza dubbio l'avevo veduta un'altra volta. Ma dove? Ma quando? Per tutta la giornata non ci fu verso di ricordarmene»⁶.

Non è il primo incontro, ma è come se lo fosse perché il narra-

⁵ C. LANZA - S. GIARRATANA - C. REITANO (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, introduzione di S.S. NIGRO, Catania 1985.

⁶ L. CAPUANA, *Profili di donne*, in *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno 1973, 3 voll., I, pp. 7-25.

tore non ricorda e cerca affannosamente di mettere a fuoco la donna comunque ignota e misteriosa e subito descritta nel suo aspetto e nei suoi atteggiamenti esattamente come in *X* e nei *Fatali*. Il mistero fa nascere la passione, «una di quelle subitance, irragionevoli passioni che mi han reso così infelice». Ed è anche per Delfina e Eugenio un amore che non si realizza e si chiude nel momento in cui è rivelato, ma è un amore che non provoca morte, ma solo distacco dopo un istante di gioia realizzata nella stessa confessione del sentimento. A Verga la novella era piaciuta come scrive nella lettera del 18 febbraio 1872, anche se, nota, «avrebbe fatto scrivere tutto ciò a lei in una lettera d'addio», espediente che userà in *X*, anche se per costruire solo la tragica conclusione.

Ci si domanda, a parte quest'ultimo, tutti casi di interdiscorsività? Forse c'è stata una lettura e pure attenta: dunque una marcata intertestualità.

Nel 1876 *Primavera* esce da Treves, mentre prosegue la vicenda tormentata di *Padron 'Ntoni* tra passaggi da bozzetto a romanzo e viceversa e trattative sempre sull'orlo della rottura con l'editore; nel '78 poi la svolta decisiva e il famoso annuncio nel giorno di Pasqua del ciclo dei *Vinti* e il progetto di edizione in rivista secondo la proposta fatta a Sidney Sonnino che abbiamo ritrovato sul verso di una carta di *Fantasticheria*. Siamo nel febbraio del '78; dunque *Fantasticheria* è già scritta (si tratta di una prima stesura) e il romanzo in piena lavorazione; nell'agosto del '79 esce *Rosso Malpelo* che segna una precisa direzione tematica e strutturale-stilistica.

Nel novembre l'appunto ritrovato tra elenchi di opere uscite e cose da fare delinea un progetto di un nuovo volume di novelle da far uscire presso Treves prima de *I Malavoglia*:

(Preventivo 9 Novembre 79) Novelle – Per un volume di novelle da dare a Treves, formato *Eva* di pagine 200 occorrono righe 4400. Ne ho diggià in pronto: Fantasticheria | Rosso Malpelo [II come, il quando ed il perché [per un totale di righe] 2143 | Ne mancano ancora righe 2257.⁷

⁷ G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1987, p. XXVIII.

Un progetto che prevede un intensissimo lavoro. E dopo sei giorni, infatti, Verga inizia a scrivere *Jeli il pastore*, segnando in cima alla prima carta la data «15 Nov. 1879» e il titolo «*Jele il pastore*». È il primo di tre abbozzi che portano tutti stessa data e titolo, quasi a voler segnare un anniversario importante, quello dell'eliminazione dell'autobiografismo. Ma le prime ventidue carte che compongono *Jeli'* sono ancora all'insegna di quel recupero vagamente nostalgico del mondo siciliano che era iniziato con il folklore delle pendici tempestose dell'Etna su cui si muovono le raccoglitrice di olive e il primo personaggio siciliano collocato sull'ultimo gradino della scala sociale. Jele in tutti e tre gli abbozzi è l'amico del Verga bambino nelle campagne di Tebidi, è colui che gli insegna la vita selvaggia e libera dei campi, che lo coinvolge nell'amicizia con Mara in un verde paradiso degli amori infantili:

Jele fu uno dei miei primi amici e anche dei migliori, poiché quando il puledro zaino il quale non ne voleva sapere di me, mi buttò con un salto a montone a rompermi la testa sui sassi del vallone, Jele si lanciò in mio aiuto da quel precipizio da farmi rizzare i capelli così [...] e sprezzante del pericolo com'era (*Jele*).⁸

Non solo: i tre abbozzi si concludono tutti con la separazione tra i due ragazzi; il secondo con la battuta «Io starò coi puledri» di Jele che si allontana con procedimento da sigla cinematografica nel vasto paesaggio dei campi di Tebidi. J² aggiunge però la pagina del ritorno del padre di Jele in fin di vita per la malaria, primo segno dell'incrinarsi del idillio. Idillio che ancora in J³ doveva chiudersi con la separazione dei due fanciulli, con la stessa battuta e lo stesso panorama in dissolvenza. Non solo il deuteragonista è ancora lo scrittore bambino per tutta la prima metà del racconto, anche se all'inizio di c.1 sopra il rigo «Jele... fu uno dei miei primi amici» leggiamo la variante decisiva «Jele (...) aveva tredici anni quando lo conobbe il suo padroncino Alfonso», variante che deve essere stata operata solo dopo l'aggiunta della seconda parte, dove per Jeli si verificherà lo scontro con la dura realtà sociale e economica del paese.

È solo a questo punto che la nuova raccolta prende una precisa fisionomia: non più una sorta di replica, sia pur più matura, di *Pri-*

⁸ VERGA, *Vita dei campi*, cit., p. 137.

mavera, come faceva presagire il preventivo del 9 novembre 1879, dove convivono con *Rosso Malpelo* novelle come *Fantasticberia* e *Il come, il quando ed il perché*, ambedue coinvolte nel tema “caduta delle illusioni”, ma di ambientazione diversa, sia geografica sia sociale: l’una calata nel contrasto tra la vita misera di Acì Trezza e il brillante sfavillio dell’aristocratica amica milanese, l’altra nell’opposizione tra valori domestici e borghesi a Milano e tresche amorose da *high society* a Villa d’Este. Autobiografismo totale nella prima, metaforizzato nella seconda; comunque un inizio di studio fisiologico di perdita delle illusioni in due diverse orbite insieme allo squarcio sociale di *Rosso*, recupero e studio di una durissima realtà siciliana da poco indagata nel saggio di Sidney Sonnino *La Sicilia nel 1876*.

Ma quale il fatto scatenante dell’abbandono di una seconda fisiologia dell’amore nelle varie classi sociali dall’aristocrazia alla borghesia, dalla gente di paese (Tebidi e Vizzini) a, addirittura, la malavita (Catania), tanto da voler fissare in forme narrative anche il più efferato fatto di cronaca? Proprio dal testo che doveva concentrarsi su tale fatto viene la prova di un ripensamento ideologico fondamentale che permette di abbandonare sia l’autobiografismo sia la fortissima tendenza al recupero nostalgico di cui pure resta traccia in *Jeli il pastore* nel ricordo dei giorni spensierati della fanciullezza reso in discorso indiretto libero lirico evocatore:

Ah le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! I bei giorni d’aprile [...]; i bei meriggi d’estate [...]; Il bel cielo d’inverno [...]; Le belle sere d’estate [...]; il buon odore del fieno [...], tutti quei grandi avvenimenti trascorsi, che sembrano mesti, così lontani, e facevano guardare in alto, cogli occhi umidi, quasi tutte le stelle che andavano accendendosi in cielo vi piovevano in cuore e l’allagavano!⁹

Traccia sottile che si prolungherà fino alla novella programmatica delle *Rusticane*, *Di là del mare*, di coperto autobiografismo dove l’addio alla donna amata si fonde con l’addio al «paese lontano», alla «povera gente ignota» e alle sue vicende svoltesi tra le pendici dell’Etna e il Biviere di Lentini.

Determinante è l’abbandono della primitiva stesura di *Un processo* (tornerà in *Vagabondaggio*) di cui si conserva una sola carta che di-

⁹ VERGA, *Vita dei campi*, cit., pp. 13-14.

venta il verso della carta di raccordo tra le due parti di *Jeli* e che testimonia l'approfondirsi della riflessione sul rapporto di causalità.

Ecco il passo più significativo:

L'analisi rigorosa ha sovente di tali fosche dimostrazioni, e l'uomo che avea strappato la complicità del reato, un onesto padre di famiglia, avea forse calcolato sullo sgomento che doveva gettare nel cuore più puro quell'esame implacabile > della concatenazione dei sentimenti, della lezione delle passioni, dell'influenza delle circostanze, di tutto ciò che senza essere in noi ci fa essere quali noi siamo < che seguendo passo passo tutta la concatenazione del male, andava risalendo dal delitto alla colpa, dalla colpa al fatto, dal fatto all'orrore, dall'orrore alla leggerezza > andava a saldare a quella mano che resisteva sempre le prime anella del cuore di ogni uomo < dimostrava la lezione delle passioni.¹⁰

La definizione della storia e della struttura di *Jeli* in due parti che oppongono due realtà – il mondo della fanciullezza, certo con i suoi dolori che sfumano però in una vaga malinconia, e quello della vita adulta con le vere tragedie, con le finzioni e i tradimenti, con le violenze – è fondamentale per aprire la strada alle altre novelle; e subito è la volta della «storiella che ho sentito raccontare venti volte quando ero bambino», come ancora nel primo abbozzo Verga dichiara rivolgendosi a Salvatore Farina, storiella che non è quella di Raja/Gramigna ma di un racconto che entrerà nelle *Rusticane, Cos'è il re*. Subito abbandonato, mentre i rifacimenti della lettera al Farina si susseguono fino a giungere al manifesto definitivo fortemente orientato sull'analisi psicologica.

Jeli come tutte le successive novelle presenta, pur nell'estensione del racconto, le peculiarità del genere breve: una vita in sintesi colta nelle sue crisi che determinano una serie di punti di svolta.

Ma che cosa fa scattare l'aggiunta della seconda parte di *Jeli* e l'analisi dell'amore gelosia in un personaggio dalla psicologia elementare, si può dire il corrispettivo di Nedda, un'analisi in cui inizia a diventare essenziale la componente economica: *Jeli* si renderà conto di essere tradito solo quando vedrà don Alfonso che «s'era fatto grande, da non sembrare più quello; ed ora aveva una bella barba ricciuta al pari dei capelli, e una giacchetta di velluto, e una ca-

¹⁰ Ivi, p. LXXIII.

tenella d'ora sul panciotto», e quando questi «colla bella barba ricciuta, e la giacchetta di velluto e la catenella d'ora sul panciotto» – con ripetizione significativa degli elementi di bellezza, eleganza e ricchezza – prenderà Mara per mano per ballare.

È la fondamentale scoperta del motivo economico che fa muovere quel mondo recuperato inizialmente come unico depositario di valori antichi e ormai persi nell'affanno del progresso e della modernità, cui seguirà nelle *Novelle rusticane* l'analisi dei rapporti di forza della società siciliana, poteri secolari e opprimenti, che non mutano neppure nella apparente rivoluzione dell'impresa dei Mille, che anzi causerà nuova oscura violenza con fiammate di rivolta e durissime repressioni. Che cosa resta, dunque, caduta anche l'illusione di un mondo primitivo e in certo modo idilliaco? Forse solo il ricordo e come motivazione dell'arte lo scrivere per ricordare come teorizzato nella novella-epilogo *Di là del mare*. E insieme la necessità di proseguire il proprio percorso in un continuo vagabondaggio reale e metaforico: ed ecco *Il Bastione di Monforte* e le vie, le piazze, le case, il quarto stato e la piccola malavita di Milano. Ma anche un'importante riflessione sulla storia ancora scottante: non solo il disastroso equivoco risorgimentale della Sicilia che provoca le fiammate di ribellione e la dura repressione degli stessi generali garibaldini e che rivela il volto comunque violento del potere, ma anche le disonorevoli sconfitte della terza guerra d'indipendenza: Lissa, causa di ulteriori problemi per la morte di Luca ne *I Malavoglia*, Custoza prima realizzazione narrativa di una battaglia campale in *Camerati*, mentre nel romanzo lo scontro navale è narrato con grande impatto rievocativo dai marinai.

In *Camerati* i protagonisti sono tre: un goffo contadino verosimilmente del sud, Malerba, due smaliziati cittadini, il Lucchese e Gallorini. Il racconto si divide in tre parti: la vita nella caserma cittadina, la battaglia, l'incontro finale tra i protagonisti. Malerba, impacciato, incapace di adeguarsi alla disciplina militare, trascurato fin nella divisa, sordo ai divertimenti offerti dalle città in cui la guarnigione si trova, vittima degli scherzi dei due camerati furbi, marioli, piccoli dongiovanni, si presenta con la consueta tecnica dell'inizio *in medias res*:

– Malerba? – Presente! Qui ci manca un bottone, dov'è? – Io non so caporale. – Consegnato!

– Sempre così: il cappotto come un sacco, i guanti che gli davano

noia, e non sapere più cosa farsi delle mani, la testa più dura di un sasso all'istruzione e in piazza d'armi. Selvatico, poi! [...] Ma quando gli rubavano per ischerzo i mozziconi che teneva nascosti nella canna del fucile, imbestialiva, e una volta andò in prigione per un pugno che accecò mezzo il Lucchese – si vedeva ancora il segno nero – e lui cocciuto a ripetere: – Non è vero. – O allora, chi gli ha dato il pugno al Lucchese? – Non so. – Poi stava seduto sul tavolaccio, col mento fra le mani. – Quando torno al mio paese! – Non diceva altro.¹¹

Malerba è il modello del contadino meridionale, per cui ciò che conta è la terra, il lavoro nei campi, mentre le motivazioni unitarie non lo sfiorano neppure, se non nella costrizione del servizio militare, ed è l'icona dell'altra Italia, impermeabile alle ragioni ideali e politiche, che resiste a queste con l'indifferenza. Nel primo abbozzo Verga iniziava con il presentare uno dei personaggi scapati, prototipo di Gallorini o del Lucchese, («un poco di buono, sempre dietro alle gonnelle [...]. Talché persino padre e madre, quando tirò il numero alla Leva respirarono»), violento anche in caserma, tanto da finire alla fortezza di Finestrelle (siamo, dunque, a Torino) e a contrasto faceva entrare in scena «un calabrese [...], un vero contadino, che pareva pensar sempre al suo paese», che «se ne stava accoccolato nel cortile della caserma, col mento sulle mani, o andava per le strade fuori mano, ciondoloni, guardando i campi come un innamorato». Nella redazione definitiva la provenienza di Malerba non è specificata, perché la sua condizione è esemplare della condizione del proletariato meridionale, così come è esemplare la «guerra coi Tedeschi», annunciata genericamente, quasi fuori dal tempo e dallo spazio, con un attacco quasi favolistico: «In quel tempo cominciò a correre la voce che s'aveva a far la guerra coi Tedeschi».

La Storia così entra quasi sotto traccia nella narrazione. Verga non offre elementi espliciti, non informa sulla battaglia, concedendoci di identificarla di striscio: alla domanda di Malerba sull'identità del «pezzo grosso» salutato con la sciabola da tutti gli ufficiali basta la risposta familiarmente irriverente del Lucchese, «Vittorio» e l'identificazione «fra sé» di Malerba: «Quello è il Re!». Oppure il grido dell'avanzata, «Savoia!», la determinazione topografica e meteo-

¹¹ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 424.

rologica: la pianura accaldata della fine giugno (24 giugno è la data storica), in mezzo alla quale, in mezzo alla polvere della battaglia, Malerba, inetto in caserma e nella città, nonostante la pena di vedere i campi rovinati dalle truppe, si sente a suo agio e si comporta eroicamente: Verga si limita però a sottolineare che «ci aveva preso gusto e domandava: – Ora che si fa?». Nessuno gli risponde, perché è iniziata la ritirata; la battaglia è persa nello sconcerto del protagonista: «- O come? – diceva Malerba – O come? – E non sapeva capacitarsi». Anni dopo, quando si rivedono con Gallorini, questi, dopo esser stato prigioniero in Ungheria, con una piccola impresa lavora nelle ferrovie e non ha smesso di strologare di “politica” e di provocare, e Malerba ha, infine, una sua terra, ma è sempre legato a un’antica e eterna vita contadina:

– Tu non ne sai nulla del come va il mondo! Tu, se fanno una dimostrazione, e gridano viva questo o morte a quell’altro non sai cosa dire. Tu non capisci nulla di quel che ci vuole?
E Malerba rispondeva sempre col capo di sì. – Adesso ci voleva l’acqua pei seminati. Quest’altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla.¹²

Sembra che ormai la Storia non abbia più ha un rilievo assoluto nelle vite dei personaggi, come, invece, l’aveva avuto ne *I Malavoglia*, dove i provvedimenti che l’unificazione comporta, la coscrizione obbligatoria, la tasse sul sale, impoveriscono o limitano l’economia di Trezza, o risultano incomprensibili e oggetto di assurde congetture (il telegrafo), dove la notizia di Lissa arriva durante la festa per il fidanzamento di Mena e si abbatte violentemente come una seconda tempesta sui Malavoglia, quasi a determinare la cessione della casa del nepolo, la rottura del progettato matrimonio di Mena, la fine degli amori tra Ntoni e la Zuppidda, il nuovo incidente della *Provvidenza*; la Storia agisce, insomma, su una comunità coesa, pur nei conflitti.

Ognuno resta identico a se stesso, tranne che per minimi miglioramenti economici, in una sorta di individualismo egoistico o di scettica indifferenza: e non bastano le chiacchiere anticlassiste e vagamente rivendicative di Gallorini. Non c’è più una comunità legata da un’identità culturale e da antichi ideali, ma le classi si mescolano,

¹² Ivi, pp. 433-434.

iniziano le scalate sociali dell'individuo più forte, più abile, che piega gli eventi storici ai suoi interessi. Ecco quindi Gesualdo muoversi sullo sfondo dei moti del '21, del '48, insensibile alle questioni ideologiche, ma pronto a sfruttare i vantaggi economici che ne possono derivare, salvo poi vedersi abbandonato e in agonia nel 1860, nei giorni della presa di Palermo, in una lontananza totale dalla Storia. Seguiamo ancora il filo della grande Storia.

La rivolta della Gancia, mescolata all'impresa garibaldina della conquista di Palermo, è l'oggetto di uno degli ultimi racconti, *Epopea spicciola* – titolo ossimorico – compreso nel *Don Candeloro e C.*¹³, la raccolta che sancisce il fallimento del verismo e l'ultima delle disillusioni, la possibilità di indagare la realtà, di ricostruirne la verità profonda, perché tutto è “farsa tragica”, un altro ossimoro adottato per il primo titolo dell'ultima novella, la programmatica *Fra le scene della vita*. A raccontare è lo zio Lio, ancora una volta senza alcuna coordinata di tempo e di spazio, se non la visione della città «sdraiata in riva al mare» e l'allusione al Venerdì Santo, che permette l'individuazione di un fatto specifico: la rivolta partì il 4 aprile 1860 dal monastero della Gancia e si propagò, arrivando fino a Messina l'8, giorno di Pasqua: dunque l'unico dato cronologico è, forse volutamente, impreciso, perché ancora una volta l'episodio è lo *specimen* della cieca violenza della guerra e del risultato negativo che produce su chi la subisce, la campagna e i suoi abitanti:

Figuratevi i campi e gli orti! E la povera gente del paese che non c'entrava per nulla in quella lite, e non voleva entrarci. Alcuni vi lasciarono la pelle, infine – per difendere la sua roba. – La roba e la vita, perse!¹³

Prima la roba e poi la vita. La novella è esemplare per la narrazione della furia selvaggia dei soldati “svizzeri” chiamati a reprimere l'insurrezione, delle distruzioni, delle ruberie, degli oltraggi che colpiscono i poveretti che non son potuti fuggire dal villaggio, «la povera gente del paese che non c'entrava per nulla in quella lite, e non voleva entrarci», ed è indifferente se pur impaurita da quella «Gente venuta da casa del diavolo ad ammazzare e farsi ammazzare per un tozzo di pane», tanto indifferente da non saper distinguere,

¹³ Ivi, p. 785.

come dice lo zio Lio, se sono «dei nostri» o «di quegli altri», alludendo evidentemente con “nostri” all’esercito borbonico. La conclusione non è più una sentenza che sancisce il paradosso risorgimentale degli insorti di Bronte («In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c’era la libertà!...») né la tranquilla sicurezza di chi vive e opera sul ritmo della vita dei campi come in *Camerati*, ma l’amarissima constatazione del disastro:

Ma chi le pigliò peggio fummo noi poveri diavoli del paese: le case arse, i poderi distrutti, il ragazzo Minola con una baionettata nella pancia, la mamma Proscimo ridotta povera e pazza, e Nunzia con un figliuolo che non si sa di chi sia, adesso.¹⁴

Don Candeloro e C. con le sue farse tragiche, dal puparo ridotto al volgare *café chantant* alla Venere della danza, narrata sulla falsariga dei libretti d’opera riletti in controluce, agli innamorati che in maschera si affrontano ormai solo a calci in nome di una gelosia dettata da ragioni economiche è il punto d’arrivo della straordinaria parabola novellistica di Verga. Dalla maschera e dalla farsa tragica partirà Pirandello e dal racconto storico Sciascia, attento e critico lettore di *Libertà* e della *Chiave d’oro* per svelare la finzione, l’ipocrisia, la ragion di stato o la ragione economica in quei testi straordinari che sono *Gli zii di Sicilia* e *Il Consiglio d’Egitto*.

¹⁴ Ivi, pp. 790-791.

ROSALBA GALVAGNO

FIGURE DEL CRISTO

NE *IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA* DI LUIGI CAPUANA*

La figura del Cristo ricorre in quasi tutti i capitoli de *Il marchese di Roccaverdina*, il capolavoro di Luigi Capuana. Tra le molteplici citazioni del Cristo disseminate lungo tutto il percorso narrativo (Gesù Cristo, Signore, Gesù sacramentato, Cristo in croce, Gesù crocifisso, Gesù Salvatore, Cristo agonizzante ecc.), una in particolare occupa un posto centrale non soltanto nella diegesi ma più in profondità nella struttura, ossia nella configurazione della soggettività dispiegata nel romanzo, la cui figura delegata principale è quella del protagonista, al quale risulterà fatale la visione del Crocifisso «vecchissimo di qualche centinaio di anni» depresso giù nel mezzanino del suo palazzo.

The figure of Christ recurs frequently in almost all the chapters of Luigi Capuana's masterpiece Il marchese di Roccaverdina. Among the numerous quotes of Christ scattered on the whole narrative plot (Jesus Christ, Our Lord, Christ in the Blessed Sacraments, Christ on the cross, the Crucified, the Saviour, Dying Christ, etc.), one of them in particular holds an important position, not only in the diegesis, but more deeply in the novel's structure. It is in the configuration of the subjectivity spread along the text, whose principal figure is that of the main character for whom the vision of the Crucified («vecchissimo di qualche centinaio di anni»! "who was hundreds and hundreds years old"), set down in his manor house's mezzanine floor, will prove fatal.

Frangar nec flectar!

Nel secolo scorso i Roccaverdina erano soprannominati i Maluomini... Coi nostri antenati non si scherzava. Ora siamo una razza incarognita; tu, agricoltore; io... almeno!...

(Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*)¹

* Riproponiamo qui, con parziali modifiche, un saggio pubblicato in *Il Cristo siciliano*, a cura di G. Savoca - G. Ruggieri, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo 2000, pp. 172-210.

¹ L. CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, a cura di G.P. Samonà, Milano, Garzanti 1974, p. 135. Si cita da questa edizione.

1. Un delitto passionale

Pallidissimo, con la testa china, gli occhi socchiusi pieno di terrore e di compassione, il prete aveva ascoltato il penitente, quasi dimenticando la sua funzione di confessore. Quella gran miseria umana, di cui egli ignorava i bassi avvolgimenti e le angosce, gli faceva stilare dalle palpebre cocenti gocce di lagrime che gli cascavano su una mano. Mai, da confessore, gli era accaduto un caso che avesse avuto almeno qualche lontana somiglianza con questo. E quel che più gli stringeva il cuore non era tanto il delitto confessato, quanto lo stato d'animo di colui che sembrava non avesse una chiara idea del gran sacramento di penitenza a cui era venuto a ricorrere. Mentre il marchese parlava, egli levava la mente a Dio, pregando per la contrizione del peccatore, invocando lumi perché i suoi consigli giungessero a serenare quell'anima sconvolta e rabbuiata (IX, p. 67).

Tale è lo sgomento dal quale è investito don Silvio La Ciura davanti alla confessione del marchese di Roccaverdina, una confessione paradossale che si può riassumere nella formula seguente: «Sono stato costretto in un momento di pazza gelosia a uccidere quel traditore e spergiuro di Rocco Criscione, ma se lo meritava», formula la cui enunciazione suona piuttosto come una sconfessione, una giustificazione cioè con la quale l'omicida tenta di sottrarsi da un lato alla sanzione della giustizia umana lasciando condannare al suo posto un innocente, il cacciatore Neli Casaccio e dall'altro alla giustizia divina andandosi a confessare da don Silvio per ottenere il perdono e l'assoluzione.

Un delitto passionale è il motivo attorno a cui Luigi Capuana tesse il romanzo de *Il marchese di Roccaverdina* pubblicato in volume, dopo un ventennale lavoro, nel 1901².

La *fabula* comprende all'incirca tre anni della biografia del protagonista Antonio Schirardi, marchese dell'antica razza dei Roccaverdina, che ha poco più di quarant'anni al momento della sua drammatica vicenda che si situa nell'ultimo trentennio circa del XIX se-

² L. CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Treves 1901 (parzialmente pubblicato in 22 puntate sul quotidiano «L'Orà» di Palermo dal 12 settembre all'11 novembre 1900).

colo, sotto il pontificato di Pio IX, verosimilmente dopo il 1870³. Ma all'interno della durata effettiva degli eventi della storia si apre nel racconto un altro tempo, il tempo del ricordo che abbraccia sia eventi lontani dell'infanzia del marchese, sia eventi più prossimi relativi alla sua relazione, durata circa dieci anni, con Agrippina Solmo, figlia di una raccoglitrice di ulive, della quale si era invaghito quando ella aveva 16 anni. All'interno della narrazione si aprono inoltre inserti dedicati a racconti di fiabe, miracoli, aneddoti.

Ora, la figura del Cristo ricorre in quasi tutti i capitoli del romanzo, costituendo una delle trame più significative dell'intero tessuto narrativo. In ben ventiquattro è presente nell'enunciato tramite il nome stesso di Cristo nelle seguenti variazioni e combinazioni: Gesù Cristo, Signore, Gesù sacramentato, Cristo in croce, Gesù crocifisso, Gesù Salvatore, Cristo agonizzante sulla croce, Cristo alla colonna, Gesù Cristo messo in croce, Cristo di ottone su croce, Gesù, Cristo, cento Cristì! Oppure attraverso delle figure sinonimiche e metonimiche: il crocifisso, la croce di legno, la croce, le crocette, la croce nera, il segno della santacroce, il sangue del mio petto, il vero sangue di Cristo, il cordone d'argento (del Cristo alla colonna), la corona d'argento del bambino Gesù (e forse si potrebbe inserire in questa lista il lessema «cuore», raro ma fortemente connotato). Si tratta nella maggior parte degli occorrimenti, di modi di dire, di locuzioni cristallizzate, di espressioni derivate dal linguaggio religioso ed entrate nel tesoro della lingua condivisa dall'intera comunità sociale che popola il romanzo.

Tra le citazioni del Cristo disseminate lungo tutto il percorso narrativo, una in particolare occupa un posto centrale non soltanto nella diegesi ma più in profondità nella struttura, ossia nella configurazione della soggettività dispiegata nel romanzo, la cui figura delegata principale è quella del protagonista, il marchese di Roccaver-

³ La congettura di questo termine *post quem* è motivata da ragioni interne al racconto. Il protagonista infatti, fallito il suo tentativo presso don Silvio, pensa di poter ottenere dal Papa, ritenuto superiore al «pretucolo» di Rabbato e in grado pertanto di garantirgli la certezza del perdono, l'assoluzione per l'assassinio di Rocco Criscione (X, p. 71). Delle iniziative di questo Papa (conte Giovanni Mastai Ferretti di Senigallia, 1846-1878), quella che il romanzo sembra pertinentemente presumere, se è vera la ricerca di una garanzia assoluta da parte del marchese che lo sollevi dalla colpa, è la proclamazione del dogma dell'*Infallibilità* in materia di fede e morale, che risale appunto al 1870.

dina, al quale risulterà fatale la visione del Crocifisso «vecchissimo di qualche centinaio di anni» (XV, p. 111) depresso giù nel mezzanino del suo palazzo.

La scena di questo incontro capitale descritta nell'ottavo capitolo viene già annunciata alla fine del settimo, laddove il marchese, incalzato da mamma Grazia, la vecchia nutrice addolorata per la cupa inquietudine del suo figlio di latte, adduce a giustificazione del suo dissimulato tormento il fatto che non trova certe scritture. Mamma Grazia rispondendogli prontamente che ce n'è una catasta nel mezzanino, continua a interpellarlo fino a enunciare ella stessa la ragione taciuta del suo turbamento, e cioè il ricordo fisso e inespugnabile dell'amante Agrippina Solmo scacciata dal marchese:

«Che ti cuoce figlio mio? Dimmelo. Pregherò il Signore e la Vergine Santissima del Rosario. Ho fatto dire una messa alle anime sante del Purgatorio perché ti diano la pace dell'animo... Senti; se è per quella... richiamala pure... Le farò da serva come prima!».

Il marchese alzò la testa e le spalancò gli occhi in viso, impaurito dalla chiaroveggente penetrazione di quella rozza e semplice creatura (VII, p. 50).

In queste poche battute di mamma Grazia si delinea già la complessa e contraddittoria articolazione tra una parola cristiana e una parola trasgressiva dell'etica cristiana, che pure suona affatto autentica e genuina nella bocca di una rozza e semplice creatura dotata di una chiaroveggente penetrazione. Mamma Grazia nello stesso tempo in cui prega «il Signore e [...] le anime sante del Purgatorio» è disposta a consentire, allo stesso fine di procurar la pace al marchese, che «quella...» venga richiamata. Il «Signore» qui evocato incarna allora una legge tollerante che è poi quella stessa rappresentata dalla vecchia nutrice nei confronti del suo figlio di latte, una legge paradossale che consente una scelta amorosa definita da don Silvio «sacrilegio» e «concubinato» (VIII, p. 65), e dalla stessa Agrippina e perfino da mamma Grazia «peccato mortale» (XIII, p. 98 e XXV, p. 194). Per quest'ultima poi il rapporto del marchese con Agrippina era stato frutto di una stregoneria, e tuttavia ella è disposta per la pace di suo figlio a servire di nuovo quella che lo aveva stregato⁴.

⁴ «Lo hai stregato! Lo hai stregato! Glielo gridava sul viso, povera vecchia! E ciò

Questo è dunque l'antefatto, anticipato alla fine del settimo capitolo, della discesa del marchese nel mezzanino che nuovamente annunciata nell'incipit dell'ottavo viene però differita e finalmente attuata solo alla fine dello stesso capitolo:

«Quantunque, il giorno dopo, mamma Grazia, lo avesse avvertito ch'ella aveva già dato aria al mezzanino, lasciando la chiave nella serratura dell'uscio perché dalla scala interna nessuno passava, il marchese non era disceso a ricercare le vecchie scritture» (VIII, p. 51).

1.1 *La visita alla Casina di Margitello*

Un impulso non ben precisato lo fa partire invece per Margitello («Margitello è un punto centrale...»), dirà il marchese un po' più avanti, X, p. 73) e vedremo come il testo, proprio in rapporto a un episodio della morte del Cristo, confermerà la centralità di questa terra preferita dal marchese tra le sue numerose proprietà.

1.1.1 *Il luogo della disgrazia*

Fatalmente per giungere a Margitello si doveva passare attraverso la carraia nel punto dove era stato assassinato Rocco Criscione, Rocco del marchese, il suo *factotum*, al quale l'altero padrone aveva imposto un matrimonio casto con Agrippina Solmo per costringersi a chiudere, spinto dall'insistente imperativo di sua zia la baronessa di Lagomorto, la felice ma illecita convivenza con l'amante.

nonostante, la rispettava, perché da colui ch'ella aveva nutrito col suo latte le era stato ordinato: «Voglio così, mamma Grazia!» (IV, p. 26). Ed ecco come Agrippina, con la stessa assoluta sottomissione della vecchia nutrice, dichiara al marchese di averlo amato: «L'ho adorato come si adora Gesù sacramentato... Mi ha preso dalla strada, mi ha colmata di beneficii, lo so!... Ma in compenso, non le ho dato il mio onore, la mia giovinezza, il cuore, tutto? Nessuno saprà mai quel che ho sofferto dal giorno che *roscezza* ... Quasi fossi stata uno straccio da buttar via!... Oh! Era padrone di fare quel che le pareva e piaceva. Mi disse: 'Devi giurare!'. Ed io giurai, davanti al Crocifisso. Mi sarei fatta polvere per essere calpestata dai suoi piedi!... Crede forse *roscezza* che non sentissi repugnanza?... Che la coscienza non mi rimordesse?. Che importava? Ero nel peccato (quando è destino, una che può farci?) e restavo nel peccato come prima. Per questo avevo giurato, alzando la mano diritta davanti al Crocifisso!... [...]» (IV, pp. 28-29).

Proprio sul posto della disgrazia, le ruote della carrozza:

avevano urtato in un mucchio di sassi che ingombrava la carraia: «Qui accadde la disgrazia!» disse Titta.

Quel mucchio di sassi indicava il posto dove era stato trovato il cadavere di Rocco Criscione, con la testa fracassata dalla palla tiratagli quasi a bruciapelo dalla siepe accanto. Chi era passato di là in quei giorni vi avea buttato un sasso, recitando un *requiem*, perché tutti si rammentassero del cristiano colà ammazzato e dicessero una preghiera in suffragio di quell'anima andata all'altro mondo senza confessione e senza sacramenti. Così il mucchio era diventato alto e largo in forma di piccola piramide (VIII, p. 52).

Col sostantivo «cristiano» viene nominata, in questo brano, la vittima del crimine che è stata privata oltre che della vita anche dei «sacramenti», postumamente amministrati con le preghiere dei passanti e con l'elevazione della piramide di sassi come di un simbolico sepolcro. A commentare questa circostanza è la voce narrante che si fa carico, probabilmente per l'interposta enunciazione di Titta il cocchiere, di un discorso cristiano che conserva qui tutta la sua autentica necessità.

Giunto a Margitello, il marchese si limita a fare un'ispezione di circa tre ore alla Casina. Una visita che non sembra avere alcuno scopo preciso se, una volta ultimata, «aveva ordinato a Titta di riattaccare le mule, ed era ripartito senza dare nessuna disposizione, senza mostrarsi sgomento né soddisfatto»⁵.

La visita alla Casina di Margitello costituisce dunque una deviazione rispetto alla visita nel mezzanino, alla quale il marchese si era del resto predisposto la sera precedente. Tuttavia, nonostante questa deviazione, o forse grazie ad essa, al marchese capita di riattraversare il luogo del delitto e di incontrare, sulla via del ritorno verso

⁵ «Poi il marchese era salito solo, nelle stanze superiori e il massaiò, dalla corte, gli vedeva spalancare le finestre, lo sentiva passare da una stanza all'altra, aprire e chiudere cassette di tavolini e di cassettoni, armadii, spostare seggiole, sbattere usci. Due o tre volte, il marchese si era affacciato ora da una ora da un'altra finestra quasi volesse chiamare qualcuno. Invece, aveva dato lunghe occhiate lontano e attorno, per la campagna, o al cielo che sembrava di bronzo, limpido, senza un fiocco di nuvole da dieci mesi, infocato dal sole che bruciava come di piena estate. Tre ore dopo, egli era disceso già, aveva ordinato a Titta di riattaccare le mule, ed era ripartito senza dare nessuna disposizione, senza mostrarsi scontento né soddisfatto» (VIII, pp. 52-53).

Ràbbato, dapprima il vecchio contadino Santi Dimauro e quindi l'avvocato don Aquilante Guzzanti.

1.1.2 Compare Santi Dimauro a casa del marchese

Il vecchio contadino è il primo personaggio a fare, nel romanzo, il nome di «Gesù Cristo» e a pronunciare l'espressione «lagrime di sangue» (II, p. 11). Questo primo appello a Gesù Cristo si situa non a caso nel contesto del secondo capitolo quasi interamente dedicato al personaggio di compare Santi, da cui il marchese acquista, non senza una certa violenza, un pezzo di terra di Margitello che, anticamente appartenuto al feudo dei Roccaverdina, era divenuto successivamente proprietà del vecchio. Il marchese con la subdola minaccia di inguaiarlo al processo seguito all'uccisione di Rocco Criscione, aveva preteso di riacquistare l'antica proprietà. Lo stesso compare Santi ci informerà di questa transazione in occasione di un suo dialogo col cavaliere Pergola, cugino del marchese, ritrovatosi insieme ad altri sulla spianata del Castello a contemplare lo spettacolo della pioggia finalmente arrivata dopo lunghi mesi di siccità:

«Anche voi qui, compare Santi? Ora non avete più niente da venire a vedere da questo lato».

«Vengo a guardare quel che non ho più, dice bene *voscenza*. La robba mia se la gode il marchese di Roccaverdina!».

«Ve l'ha pagata».

«Chi lo nega? Ma se l'è presa quasi di prepotenza; ed io ho dovuto appollaiarmi su le rampe delle Pietrenere, che sono rampe maledette!».

«Con questa pioggia però!...».

«Là, a Margitello, era la pupilla dei miei occhi! Lo sa *voscenza* com'è stato? Volevano impigliarmi nel processo... perché era corsa qualche parola di rabbia tra Rocco *del marchese* e me, pel limite di ponente. Rocco (il Signore gliel'avrà perdonato) faceva gli interessi del padrone a diritto e a torto; a torto per quel che mi riguardava» (XIX, pp. 142-143).

Minacciato dunque, anche se indirettamente, da eventuali ritorsioni al processo, compare Santi decide di offrire egli stesso la terra al marchese, ma con riluttanza e, come vedremo, non senza pentir-

sene in seguito. Nel fitto dialogo che vede a confronto il marchese col vecchio contadino davanti all'avvocato don Aquilante, compare Santi ormai costretto a rinunciare alla sua proprietà lamenta la sua scelta obbligata:

«Sono vecchio, eccellenza. Ho consumato la mia vita su queste zolle. Che vuole? Ho piantato io quegli alberi; e mi paiono figli miei. E quella casetta l'ho fabbricata io, con queste povere mani. *Voscenza* vuol bene a Margitello? Vuol bene alla casina, colà? È la stessa cosa per me. Chi poco ha, caro tiene. Le male persone però vogliono farmi passare una cattiva vecchiaia. Come hanno potuto dire che ce l'avevo a morte con la buon'anima di compare Rocco? E *voscenza* lo ha pure creduto! E il giudice istruttore mi ha pure tenuto due ore tra le tanaglie, per strapparmi di bocca: "L'ho ammazzato io!". Perché dovevo ammazzarlo? Perché compare Rocco faceva gli interessi del suo padrone? Perché più volte mi aveva accusato di alterare il limite? Il pretore però non ha potuto mai condannarmi. Basta! Ho detto finiamola! Il signor marchese vuole così? Sia fatta la sua volontà!».

La voce del vecchio tremava; le parole gli uscivano lentamente di bocca, quasi bagnate di lagrime.

«Ve l'ho già spiegato», disse don Aquilante. «Nell'operato del giudice istruttore il signor marchese non c'entra. La giustizia fa il suo dovere; non ha riguardi per nessuno».

«Ora hanno arrestato Neli Casaccio, poveretto!».

«Che ve ne importa? Badate ai fatti vostri».

«Sceglieremo due periti» fece il marchese «Stavo per dire di no, sentendovi piagnucolare. Non ve la rubo quella lingua di terreno; ve la pago... Vi piacerebbe, se qualcuno venisse in casa vostra a occupare una stanza? Così voi, a Margitello; siete in mezzo alla mia tenuta, come quell'estraneo».

«Ma io mi trovo là fin da quando i fondi attorno erano di altri proprietari. Se essi li hanno venduti a *voscenza*, che colpa ne ho io?... Quando dovrò dare il consenso al notaio mi sentirò strappare un brano di cuore. Purtroppo, in questo mondo, la brocca di terracotta che vuol cozzare col sasso ha sempre la peggio!».

«Ora non sapete quel che vi dite!», lo ammonì don Aquilante.

«Lo so anzi, signore avvocato! E il pianto che faccio io Gesù Cristo deve farlo scontare con lagrime di sangue a colui che ha ammazzato Rocco Criscione!».

«Lagrime di sangue deve piangere colui che ha tolto la vita a compare Rocco Criscione! È vero, eccellenza? Per *voscenza* è stato come

se le avesse troncato la mano destra. Compare Rocco era un altro padrone».

Rabbuiatosi in volto, il marchese andava su e giù per la stanza, stringendosi le mani (II, pp. 10-11).

Nel discorso di compare Santi l'appello a Gesù Cristo suona come la richiesta di un giusto intervento della punizione divina nei confronti del vero colpevole del delitto.

Infatti poco più avanti, nell'explicit dello stesso capitolo, dopo un inserto dedicato alla presentazione di Agrippina Solmo, il testo conferma questa modalità enunciativa. Santi Dimauro, dopo avere acconsentito a vendere il suo terreno per settanta onze pur avendone chieste cento, non esita a dire rivolto a don Aquilante che ha fatto da mediatore:

«Fate come vi pare! Sono venuto qui ad affocarmi; coi miei propri piedi ci sono venuto. Il signor marchese non dovrebbe approfittarsi delle circostanze. Dio non vuole!» (II, p. 15).

1.1.3 Il marchese incontra compare Santi

Questi sono gli antecedenti dei rapporti tra il vecchio Dimauro e il marchese al momento del loro incontro sulla via di ritorno dalla visita alla Casina di Margitello:

A mezza strada della carraia di Margitello, là dove era il pezzo di terreno di compare Santi Dimauro, che aveva dovuto venderlo per forza, per evitarsi guai, il marchese, scorgendo dallo sportello il vecchio contadino seduto su un sasso rasente la siepe dei fichi d'India, coi gomiti appuntati sulle ginocchia e il mento tra le mani, avea ordinato a Titta di fermare le mule.

Compare Santi rizzò la testa, e salutò il marchese sollevando con una mano la parte anteriore del berretto bianco, di cotone.

«Voscenza benedica!».

«Che fate qui?», gli domando il marchese.

«Niente, eccellenza. Trovandomi al mulino, ho voluto dare uno sguardo...».

«Rimpiangete ancora questi quattro sassi?».

«Il mio cuore è sempre qua! Verrò a morirvi un giorno o l'altro» (VIII, p. 53).

Compare Santi torna a ripetere in queste brevi battute il termine «cuore» che aveva già pronunciato nel precedente dialogo. Il terreno di Margitello è per il povero vecchio il suo cuore stesso che gli è stato strappato e, come dirà più avanti, la «pupilla» dei suoi occhi⁶. Insomma ciò che è compromesso dalla perdita di questa lingua di terra è l'integrità stessa del corpo. In entrambi i dialoghi col marchese colpisce l'enunciazione di due verbi sinonimi che, per il destino che attende il vecchio contadino, risultano profetici: «affocarmi» e «morirvi», per non citare anche «impigliarmi» pronunciato dal vecchio a proposito del processo. Infatti compare Santi si impiccherà proprio sul terreno di Margitello davanti agli occhi del marchese che dopo questa orrenda visione precipiterà in una crisi irreversibile.

1.1.4 *Il marchese incontra don Aquilante*

Ma la discesa nel mezzanino è preceduta ancora da un terzo incontro, quello con don Aquilante che accetta l'invito del marchese a montare in carrozza dove intratterrà una conversazione sugli spiriti che finirà per terrorizzare il suo ospite:

«Qui, con questo sole?», tornò quegli a domandare.

«Voi siete scettico. Non importa. Vi convincerete un giorno o l'altro!» rispose don Aquilante.

Il marchese sentì corrersi un brivido per tutta la persona. Pure fece il bravo, sorrise; e quantunque avesse pregato don Aquilante di non più riparlargli di *quelle cose*, ed ora ne sentisse più che mai invincibile terrore, provò un impeto di sfida per vincere la sensazione che gli sembrava puerile in quel punto, all'aria aperta e con tutta quella luce (VIII, p. 54).

Al marchese sembra puerile essere vinto dal terrore all'aria aperta e con tutta quella luce, e si batte come in una sfida per vincerlo ancor prima che don Aquilante specifichi il contenuto delle sue allusioni⁷. Sono i bambini che hanno paura del buio. Ma lui non è un

⁶ CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, cit., XIX, p. 143.

⁷ Che tuttavia conosce già da una sua precedente conversazione con don Aquilante (I, 6).

bambino, e si trova pure all'aria aperta, in piena luce! Come mai allora quel terrore? Non ce n'è alcun motivo, a meno di non essere bambini o di credere alle «stramberie» degli spiritisti (VIII, p. 55 e 56)⁸. Più o meno questo è il *modus ratiocinandi*, cioè il dispositivo enunciativo di difesa attivo lungo tutto il romanzo fin negli ultimi tre capitoli in cui il marchese, prossimo alla verità e pur riconoscendo a sprazzi la sua colpa, rimane tuttavia prigioniero del suo dissidio fino a trasformarlo in ebetismo, impossibilitato a sciogliere, secondo le parole di don Silvio, i «bassi avvolgimenti e le angosce» «della gran miseria umana»⁹.

Questo modo dell'enunciazione, tra la denegazione e la sconfessione, assumerà anche tratti deliranti fino a fargli attribuire ad altri delle presupposizioni che egli stesso inferisce da frasi o atteggiamenti reputati o vissuti come minacciosi, rasentando così in alcuni momenti un vero e proprio delirio di persecuzione. E sovente alcuni personaggi e perfino alcuni oggetti o addirittura la stessa coscienza rappresentano, nelle allucinazioni del marchese, le molteplici figure del sosia.

Ed ecco come assalito dalla paura, nonostante si fosse sforzato di fare «il bravo», per l'ironica affermazione di don Aquilante a proposito del suo scetticismo, è egli stesso a evocare gli spiriti: «Ah! Venite a cercare gli Spiriti fin qui?». E don Aquilante risponde affermativamente ma al singolare, riprendendo e continuando così un suo precedente discorso sullo spirito ancora agitato di Rocco Criscione¹⁰:

«L'ho seguito a dieci passi di distanza, senza potere raggiungerlo. Ora è agitato; comincia ad aver coscienza della sua nuova condizione... Voi non potete intendere; siete fuori della verità, tra la caligine dei pregiudizi religiosi».

⁸ Sui rapporti di Luigi Capuana con lo Spiritismo si rinvia ai fondamentali saggi di M. TROPEA, *Gli spiriti di Capuana: saggi, novelle e romanzi sotto influsso. Luigi Capuana: vampiri e forze occulte nelle pagine e sulla scena. Punto (spiritico) su Capuana. Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi*, ora raccolti in ID., *Nomi, etnos, follia, "discordanze" negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento. Con uno scritto su Giuseppe Sciuti pittore*, 2ª ed. riveduta e accresciuta, Caltanissetta, Edizioni Lussografica 2014, pp. 147-214.

⁹ CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, cit., IX, p. 67.

¹⁰ «L'ho veduto ieri, per la prima volta. Non ha ancora coscienza di essere morto. Accade così per tutti gli uomini materiali. Erra per le vie del paese, si accosta alle persone, interroga, s'indispettisce di non ricevere risposta da nessuno...» (I, p. 6).

«Ebbene?», balbettò il marchese.

«Un giorno vi persuaderete, finalmente, che io non sono un allucinato, né un pazzo. Vi sono persone», soggiunse con severo accento, «che posseggono facoltà speciali per vedere quel che gli altri non vedono, per udire quel che gli altri non odono. Per esse, il mondo degli uomini e quello degli Spiriti non sono due mondi distinti e diversi. Tutti i santi hanno avuto questa gran facoltà. Non occorre, però di essere un santo per ottenerla. Particolari circostanze possono accordarla a un meschino avvocato come me...».

«E non vi è riuscito di raggiungerlo!», disse il marchese, con accento che avrebbe voluto essere ironico e tradiva intanto l'ansia da cui era turbato (VIII, p. 55).

Quest'ultima frase esclamativa pronunciata dal marchese è contrassegnata, come acutamente interpreta la voce narrante, da un accento che annulla l'ironia che avrebbe dovuto esorcizzare il turbamento, che invece predomina. Lo spirito di Rocco Criscione che l'avvocato dice di avere inseguito non è che una manifestazione di quelle figure del sosia che turbano l'inquieto protagonista dall'inizio alla fine della sua vicenda romanzesca. Anzi, quella di Rocco, Rocco del marchese, il suo *factotum* al quale egli impone perfino di sposare senza sposarla la sua amante, è la prima figura speculare e perturbante del marchese che viene introdotta nella narrazione¹¹. E il primo a evocarne lo spirito era stato proprio lo stesso don Aquilante¹².

¹¹ L'analisi capuaniana del «caso» del marchese di Roccaverdina si può leggere come una magistrale esemplificazione letteraria del fenomeno del «perturbante» per il quale cfr. S. FREUD, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, Torino, Boringhieri 1977, 9 voll., IX, pp. 81-218; ID., *Determinismo, credenza nel caso e superstizione. Puntti di vista in Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), in *Opere*, cit., IV, pp. 261-297. Una chiara e sintetica definizione del «perturbante» in *Dizionario di Psicanalisi*, Gremese, Roma, 2004, alla voce «estranità sentimento di»: «Senso di disagio e di bizzarria che si prova di fronte a un essere o a un oggetto che pure è familiare e pienamente riconosciuto». Tale «inquietante estraneità», [...] sarebbe provocata dalla comparsa nel reale di qualcosa che ricorderebbe troppo direttamente quanto vi è di più intimo, di più accuratamente rimosso. [...] il sentimento di estraneità sembra essere particolarmente forte laddove il meccanismo di duplicazione immaginaria appare prevalente (tema letterario del doppio)».

¹² «Sì... va bene; ma io non amo ragionare di queste cose», tornò a interromperlo il marchese che però non riusciva a nascondere il suo turbamento. «Lasciamo in pace i morti». «Invece i morti soffrono di vedersi dimenticati. Io lo attirerò verso di me, lo interrogherò per sapere proprio da lui...». «E quando sarete arrivato a sapere?... Che valore avrà la vostra testimonianza?». «Non voglio testimoniare, ma sapere, unicamente sapere. Ecco: io avevo già appreso, per altre vie che l'assassino è stato uno

Ed ecco come questa acuta analisi *ante litteram* del perturbante si delinea, in questo luogo preciso del testo, nella risposta del disincantato spiritista:

«Si è fermato presso il ponticello ed è rimasto un istante in ascolto; poi, tutt'a un tratto, udito lo strepito dei sonagli delle mule e il rumore delle ruote della vostra carrozza che saliva per la rampa sottostante, si è precipitato già pel ciglione dirimpetto. Evidentemente, ha voluto evitare d'incontrarsi con voi».

«Perché?».

«Ve l'ho detto. Egli comincia ad aver coscienza della nuova condizione. In questo caso, tutto quel che rammenta la vita ispira orrore. È il punto più penoso dell'altra esistenza. Rocco che già si accorge di non essere più vivo...» (*Ibidem*).

Non sapremo mai qual è l'origine o la causa di questo «orrore» a meno di non attenerci alla lettera del testo e cioè di attribuire l'«orrore» dello spirito di Rocco al fatto di non avere coscienza piena della propria morte. Ma cosa vuol dire non avere coscienza della propria morte nella prospettiva dello spiritismo, perché questa è la credenza di cui si fa portatore il personaggio di don Aquilante.

Il marchese non osava d'interromperlo, né osava di domandarsi se colui che gli parlava in quel modo avesse smarrito il senno o fosse ancora in pieno possesso della ragione. A furia di udirlo discorrere di queste stramberie, come il marchese soleva chiamarle, si sentiva attratto da esse, non ostante che da qualche tempo in qua gli ispirassero una gran paura del misterioso ignoto, a dispetto del suo scetticismo e delle sue credenze religiose.

E l'Inferno? E il Paradiso? E il Purgatorio? Don Aquilante li spiegava a modo suo; ma la Chiesa non dice si tratta di cose diaboliche? (VIII, pp. 54-56)

L'urto con la piramide di sassi che simula una sorta di sepolcro per il corpo di Rocco Criscione non benedetto dai sacramenti, l'incontro con compare Santi tornato su una terra che era stata sua e

solo, appiattato dietro la siepe di fichi d'India. «Il nome!» ho chiesto. Non me lo hanno potuto rivelare, per leggi inviolabili del mondo di là di cui noi ignoriamo la ragione» (I, p. 6).

nella quale desidera morire, l'incontro infine con don Aquilante che dice di avere visto proprio lì lo spirito agitato di Rocco Criscione, tutti episodi che destano nel marchese una paura che egli si sforza di dominare, anticipano con la loro sequela di «invincibile terrore» la visione profondamente perturbante del Crocifisso riposto nel mezzanino di palazzo Roccaverdina.

1.2 *La discesa nel mezzanino*

Sconvolto dal «torbido rimescolio di riflessioni e di terrori» il marchese fa rientro nelle deserte stanze del palazzo dove non si sente che lo strascicare delle ciabatte di mamma Grazia la quale, vedendolo, gli rammenta di avere lasciato la chiave nella serratura dell'uscio:

«E il marchese, per occuparsi di qualche cosa, quantunque veramente non avesse nessuna vecchia scrittura da ricercare, scendeva nel mezzanino» (VIII, p. 56).

La descrizione del mezzanino, del caos di polvere e di oggetti che vi sono accumulati obbedisce alla tradizione del *locus terribilis* che il narratore sfrutta adattandolo alla specifica situazione, nonché al contesto narrativo. Un esempio basti per vederne la correlazione contestuale. Un tratto che caratterizza lo stato di abbandono dei due stanzoni del mezzanino è, tra gli altri, il «tanfo di rinchiuso». Ebbene lo stesso lessema «tanfo» si incontra in un brano precedente dove al marchese di ritorno a casa da una visita alla zia «gli parve di rientrare in una spelonca», nella quale «si sentiva il tanfo della trascuratezza, del disordine e dell'abbandono» (VII, p. 48).

Ripromettendosi dunque di far fare un repulisti nel mezzanino, il marchese si sente frullare in testa le parole di don Aquilante che la narrazione duplica secondo la tecnica assai frequente delle riprese a ritornello (*reduplications*), ma questa volta con una variante che desta sorpresa:

Ma pur pensando a questo, tornavano a frullargli nella testa le parole di don Aquilante, quasi qualcuno glielie ripetesse sommessamente dall'angolo più riposto del cervello:

«Ha voluto evitare di *scontrarsi* con voi! Comincia ad aver coscienza della sua condizione!».

Ormai! Che doveva importargli delle stramberie dell'avvocato? Ma se fosse vero? Eh, via!... Ma, infine, se fosse vero?» (VIII, pp. 56-57; c. n.).

Mentre l'avvocato aveva detto «ha voluto evitare di *incontrarsi* con voi», il marchese interpreta *scontrarsi*, un equivoco che scioglie in parte l'enigma dell'agitazione dello spirito di Rocco. A essere drammaticamente agitato è in realtà il marchese che vuole mettersi al riparo dalla giustizia umana e da quella divina. E che teme un incontro o meglio uno scontro con la vittima, e quindi con la verità della sua colpa. È così che lo spirito di Rocco diviene una minaccia per il marchese, un sosia che potrebbe rivelare non essendo del tutto morto l'orrore del crimine¹³.

1.3 *La visione del Crocifisso*¹⁴

Perseguitato dalla frase di don Aquilante, il marchese si accinge ad attraversare la soglia della seconda stanza del mezzanino:

E si arrestò con un senso di puerile paura, appena passata la soglia dell'altra stanza. La stessa angosciosa *impressione* di una volta, di molti e molti anni addietro! Allora aveva otto o nove anni.

Ma allora il lenzuolo che avvolgeva il corpo del Cristo in croce, di grandezza naturale, appeso alla parete di sinistra, non era ridotto a brandelli dalle tignuole; e non si affacciavano dagli strappi quasi intera la testa coronata di spine e inchinata su una spalla, né le mani

¹³ Una irrisolta distinzione tra Rocco e il marchese era già emersa nel primo capitolo, durante la prima conversazione sullo spirito di Rocco avviata da don Aquilante: «Oh, vi prego di lasciarlo in pace... cioè, di lasciarmi in pace!» si corresse il marchese» (I, p. 7).

¹⁴ De *Il marchese di Rocca-terdina* esistono due magistrali versioni filmiche. La prima del 1943 del regista E.M. POGGIOLI e la seconda del 1953 di P. GERMI. Le sceneggiature dei due film, entrambi intitolati *Gelosia*, portano le firme prestigiose di Sergio Amidei e Vitaliano Brancati (*Gelosia* 1943), e di Giuseppe Berto (*Gelosia* 1953). Per un'analisi puntuale dei due film, che esaltano entrambi la scena del Crocifisso, si legga F. GIOVIALE, *Formalismo calligrafico, Turgori di melodramma*, «*Gelosia*» di Poggioli e Brancati, Germi e Berto, in ID., *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'Ottocento*, Calzanesetta-Roma, Sciascia 2000, pp. 49-94.

rattrappite, né i ginocchi piegati e sanguinolenti, né i piedi sovrapposti e squarciati dal grosso chiodo che li configgeva nel legno.

La vista di quel corpo umano, che il lenzuolo modellava avvolgendolo, lo aveva talmente impaurito da bambino, ch'egli si era aggrappato al nonno, al *marchese grande*, da cui era stato condotto là, ora non si rammentava più perché; e i suoi strilli avevano fatto accorrere mamma Grazia e la marchesa nuora non ancora assalita dalla paralisi. Il nonno aveva tentato di convincerlo che quello era Gesù Crocifisso, e che non ne doveva aver paura; ed era salito sulla cassapanca sottostante per togliere gli spilli dal lenzuolo e fargli vedere il Signore messo in croce dai Giudei, del quale la mamma gli aveva raccontato la storia della passione e della morte, un venerdì santo, prima di farlo assistere nella chiesa di Sant'Isidoro alla sacra cerimonia della Deposizione. Anche quella volta egli aveva strillato dalla paura, come altri bimbi suoi pari; e mamma Grazia era stata costretta a portarlo via in collo facendosi largo a stento tra la folla delle donne accalcate nella chiesa e quasi buia, e singhiozzanti e piangenti, mentre un prete picchiava con un martello sul legno della croce per sconfiggere i chiodi del Crocifisso, e una tromba squillava così malinconicamente che sembrava piangesse anch'essa.

Questi ricordi gli erano passati, come un baleno, davanti agli occhi della mente; e intanto la paura di bambino si riproduceva in lui ugualmente intensa, anzi raddoppiata dalla circostanza che il vecchio lenzuolo, ridotto in brandelli, rendeva più terrificante quella figura di grandezza naturale, che sembrava lo guardasse con gli occhi semispenti e volesse muovere le livide labbra contratte dalla suprema convulsione dell'agonia.

Quanti minuti non aveva avuto forza e coraggio d'inoltrarsi né di tornare addietro?

Quando poté vincersi e dominarsi, aveva le mani diacee e il cuore che gli batteva forte. E non riusciva a formarsi un'esatta idea del tempo trascorso. S'impose però, facendosi violenza, di fissare il Crocifisso, anzi di accostarsi a esso.

E soltanto dopo che si sentì un po' tranquillo, uscì dallo stanzone, indugiò un istante nell'atrio, e chiuse l'uscio a chiave. Ma nel salire le scale gli sembrava che quegli occhi semispenti continuassero a guardarlo a traverso la spessezza dei muri, e che quelle livide labbra contratte dalla suprema convulsione dell'agonia si agitassero, forse, per gridargli dietro qualche terribile parola! (VIII, pp. 57-58; il primo corsivo è nostro).

Il gran Crocifisso che appare per la prima volta in questa scena, la quale condensa due scene di un tempo anteriore, sarà al centro di

ben altri sette occorrimenti¹⁵. L'immagine del Cristo che si delinea in questo primo occorrimento è l'immagine focale, rispetto ad altre presenti nel romanzo e diversamente investite.

Il marchese dunque dopo la deviazione a Margitello, che ritarda e anticipa la visione traumatica del Crocifisso si arresta finalmente, colpito da un senso di puerile paura, sulla soglia della stanza dove è custodito il Crocifisso, assalito dalla stessa angoscia che lo aveva sorpreso in quello stesso luogo all'età di circa otto nove anni. L'angoscia dell'esperienza attuale gli rievoca un'analogia e altrettanto angosciata esperienza infantile. Anzi, le esperienze o le scene infantili suscitate dalla visione del Cristo sono precisamente tre: la prima è costituita, più che da una visione, dal racconto che la mamma fa al marchese bambino della passione e della morte di Gesù, prima di essere condotto in chiesa, il Venerdì Santo, per assistere alla cerimonia della Deposizione. È davanti a questa Deposizione che il bambino si mette a strillare costringendo mamma Grazia a portarlo fuori dalla chiesa di Sant'Isidoro. Dunque la prima scena, prima in ordine visivo ma seconda nell'ordine temporale, è questa della Deposizione la cui visione è successiva al racconto materno sulla passione e morte del Cristo. La terza scena, terza nel tempo, ma seconda nell'ordine della visione, è quella nella quale il bambino, condotto già nel mezzanino dal nonno, il *marchese grande*, s'impaurisce alla vista del Crocifisso coperto da un lenzuolo che sembra avvolgere, modellandolo, un corpo umano. Anche in questa circostanza il piccolo strilla sì da fare accorrere la madre e, di nuovo, la nutrice. Il testo ci informa opportunamente che la madre, in questa circostanza, non era stata ancora colpita da paralisi. Il dettaglio non è insignificante poiché la marchesa resterà confinata a letto colpita da paralisi in seguito a un aborto¹⁶. Il nonno, a cui il bambino impaurito si aggrappa, cerca di convincerlo che quello è Gesù crocifisso e che non deve averne paura. Anzi, per essere più persuasivo, sale sulla cassapanca sottostante al Crocifisso per togliere

¹⁵ Rispettivamente in IX, pp. 63-64; XI, p. 67; XIV, pp. 104-105 e 106; XV, pp. 108-111; XX, pp. 147-148; XXIII, p. 177; XXXIII, p. 261.

¹⁶ «Allora vivevano il marchese padre, e quella santa della marchesa, bella come una madonna, che la paralisi delle gambe inchiodava in fondo a un letto, dopo l'aborto che l'aveva tenuta più mesi tra la vita e la morte» (V, p. 31).

gli spilli del lenzuolo e mostrare al nipote il Signore messo in croce dai giudei.

Si tratta di tre episodi infantili capitali che non a caso il narratore cita proprio in questo frangente della narrazione, nel momento in cui cioè il marchese adulto si ritrova senza un motivo preciso (come del resto egli non si rammentava più neanche del perché il *marchese grande* l'avesse condotto laggiù) davanti al Crocifisso che ora per di più gli capita di vedere in condizioni alterate rispetto alla visione avutane in compagnia del nonno.

È importante rilevare che nei tre episodi infantili intervengono presso il bambino impaurito la mamma, mamma Grazia, il nonno. La figura del Cristo quindi, più precisamente il racconto della passione e della morte del Cristo, la cerimonia della Deposizione nella chiesa di Sant'Isidoro, la visione infine del Crocifisso avvolto dal lenzuolo, è intimamente e faticamente legata per il marchese a queste tre figure. Dal lato della madre tale figura è doppiamente investita: in quanto sacrificio del corpo e coscienza o legge morale¹⁷, dal lato della nutrice sempre come corpo, ma un corpo al di qua del sacrificio; dalla parte del nonno come figura di cui non si deve aver paura e che i giudei, come dire gli altri, hanno condannato. Il che significa che essa si trasmette nel discorso pedagogico del nonno come una figura non investita dalla legge e quindi, paradossalmente, opposta a quella trasmessa dalla madre.

La soggettività del marchese si struttura pertanto a partire da queste diverse e contraddittorie figure del Cristo che si manifesteranno, fondamentalmente, in quella persecutoria del Cristo vendicatore, e in quelle femminili, variamente ed enigmaticamente deli-

¹⁷ «Santa e martire pure essa la cognata, col marito che pensava soltanto ai levrieri da far correre, vestito come un burattino, all'inglese, e che sciupava quattrini per questa sua smania e per le donne di teatro a Palermo, lasciando rodersi di gelosia e di umiliazione la bella e buona creatura che Dio poi aveva inchiodata paralitica nel letto dove era morta di sfinito» (XXV, p. 192). «Non v'ingannate. Ero timido; e poi allora vivevano mio padre e mia madre; mi sembrava che io non avessi il diritto di manifestare un desiderio, di prendere una risoluzione. Mi avevano educato a una sottomissione assoluta. Dopo, quando acquistai piena libertà... di fare a piacer mio, tante e tante cose erano mutate» (XXVI, p. 199). «In quanto a donne, egli è uscito di razza. Tutti i Roccaverdina sono stati donnaioi: il *marchese grande*, il padre del cugino, anche vecchio... è vero che, dopo, aveva la scusa della paralisi della moglie... Povera zia! Bocconi amari ne ha inghiottiti parecchi. Ed era bellissima...» (XXVII, p. 209).

neate, del Cristo misericordioso ma severo di don Silvio, della maternità permissiva e interamente oblativa di mamma Grazia¹⁸, dell'assoluta devozione filiale e al contempo materna di Agrippina Solmo¹⁹. Ma anche altri personaggi si annettono alcuni tratti del Cristo, come compare Santi Dimauro nel suo atto estremo di sacrificarsi col suicidio, perfino la zia baronessa di Lagomorto in una sua assunzione aristocratica e opportunistica del Cristo. E Rocco Criscione, vero doppio del marchese, e Neli Casaccio condannato innocente al posto del vero omicida.

Ma torniamo alla scena del Crocifisso. Il marchese, questa volta da solo, si arresta sulla soglia dello stanzone altrettanto impaurito come lo era stato da bambino, anzi doppiamente impaurito, poiché il lenzuolo corroso dalle tignuole lascia trasparire quello che prima avvolgeva: il corpo ferito e agonizzante del Cristo terrificante nella sua grandezza naturale e minaccioso nello sguardo e nella parola. Questa è l'immagine del Cristo che si impone al marchese, un'immagine profondamente perturbante fin lì dimenticata²⁰ soprattutto da chi, divenuto omicida, è tormentato da una colpa misconosciuta, sconfessata e sovente proiettata fuori di sé. Il Crocifisso dunque da oggetto inanimato e reale, ma anche altamente simbolico, appare al marchese, fin dall'epoca infantile, come qualcosa di animato, un vero e proprio spauracchio, un oggetto immaginario fantasmaticamente investito.

Ed ecco come la scena attuale ripete in qualche modo la scena infantile, nel provocare, raddoppiandola, la stessa intensa paura, e lo

¹⁸ «Ella lo chiamava così "figlio mio" da più di quarant'anni. Anzi, ora che la casa era vuotata e dai matrimoni e dalle morti, e vi rimanevano soltanto il marchese e lei. Il suo sentimento di maternità si era accresciuto fino al punto che in quei momenti le sembrava di non avergli dato il solo latte, ma di averlo partorito con gli stessi dolori con cui aveva messo al mondo la creaturina, frutto di un amore disgraziato, volata in paradiso pochi giorni dopo» (V, p. 31).

¹⁹ Ivi, IV, p. 28.

²⁰ Si accoglie naturalmente la definizione di Schelling, riportata da Freud, che ben si addice al nostro caso (*Unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato») e quella stessa di Freud: «Il perturbante trae origine da qualcosa di familiare che è stato rimosso»; e ancora: «Il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili rimossi sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive superate sembrano aver trovato una nuova convalida» (FREUD, *Il perturbante*, cit., pp. 86, p. 108, p. 110).

stesso tentativo violento di reagirvi con l'accostarsi e il fissare il Crocifisso quasi a volerne esorcizzare la minaccia, così come il nonno per sollevare il nipote dall'angoscia vi si era approssimato per liberarlo dal lenzuolo e farglielo vedere. Ma prima di potere decidersi a quest'atto, il marchese rimane per un tempo imprecisato come pietrificato davanti a questa visione. Ora, il testo recita: «Quanti minuti non aveva avuto forza e coraggio d'inoltrarsi né di tornare addietro?» come se fosse rilevante per il marchese computare questo tempo di sospensione oppure, più logicamente, come se non vedesse l'ora di sottrarsi a quell'angoscia improvvisa senza però riuscirvi in un tempo breve.

1.4 L'impiccagione di Santi Dimauro

Questo calcolo non quantificabile del tempo della pietrificazione davanti al Crocifisso richiama per contrasto un tempo esattamente calcolato, il tempo dello svenimento del marchese causato dall'impiccagione di compare Santi Dimauro. Infatti il vecchio contadino, che minacciava di voler morire sulla terra di Margitello, finirà con l'impiccarvisi, e proprio sotto gli occhi del marchese. Del suicidio del contadino il romanzo fornisce due racconti. Uno riferito dal cocchiere Titta alla marchesa Zosima Mugnos divenuta nel frattempo moglie del marchese. Un secondo riportato dal narratore che riferisce a sua volta «stranissime voci» che correvano attorno alla morte del vecchio.

Il primo contiene dei parallelismi sintattici e semantici che rinviano alla scena del Crocifisso, mentre il secondo contiene il calcolo esatto del tempo dello svenimento del marchese davanti al «repugnante spettacolo» dell'impiccato (XXVIII, p. 214).

Nel racconto di Titta le corrispondenze sono date dal sintagma verbale «non volevano andare né avanti né indietro», che raffigura l'improvviso arresto delle mule impaurite (XXVII, p. 212), equivalente al sintagma verbale «non aveva avuto forza e coraggio d'inoltrarsi né di tornare addietro», che raffigura l'impedimento che coglie il marchese davanti al Crocifisso (VIII, p. 58); e dall'aggettivo «pavonazzo» attribuito al cadavere di Santi Dimauro, che è lo stesso con cui erano state qualificate le labbra «pavonazze» del

Cristo²¹. Ma già in questo episodio, che si situa verso la fine del romanzo, la reazione d'angoscia alla visione traumatica dell'impiccato «pavonazzo» non potrà più essere dominata con un atto di sfida da parte del marchese il quale «sturbato» e ammutolito, sarà costretto a buttarsi nel letto:

Titta, saltato giù da cavallo, legata la mula a uno degli anelli di ferro confitti a posta nel muro ai due lati del portoncino, si affrettava ad entrare. Ella gli corse incontro nell'anticamera.

«Stia tranquilla, *voscenza*. È accaduto...».

«Il marchese sta male?».

«No, eccellenza. Devo andare dal pretore e dai carabinieri. Si è impiccato a Margitello: compare Santi Dimauro».

«Oh, Dio! Perché? Come?».

«È venuto a impiccarsi nel suo fondo venduto al marchese due anni fa. L'aveva detto tante volte: "Verrò a morirvi un giorno o l'altro!". E finalmente il disgraziato ha mantenuto la parola. Si era pentito di avere venduto quel fondo. Di tanto in tanto lo trovavano là, nella carraia, coi gomiti su le ginocchia e la testa tra le mani. "Che fate qui, compare Santi?". "Guardo la mia terra, che non è più mia!". "Avete preso un sacco di quattrini?". "Sì, ma io vorrei la mia terra!"».

«Perché l'ha venduta?».

«Oh! egli soleva raccontare una storia lunga. [...] "*Voscenza* vuole quel pezzo di terra? E se lo prenda!". Poi il vecchio si era pentito. Veniva a piangere là, quasi ci avesse un morto. Che colpa n'aveva il padrone? E ora, per fargli dispetto, si è impiccato a un albero... Chi se n'era accorto? Spenzolava davanti la casetta. Le mule della carrozza – gli animali hanno il fiuto meglio di noi cristiani – non volevano andare né avanti né indietro. Io guardo attorno per vedere di

²¹ Ma anche in un altro luogo si trova lo stesso aggettivo riferito alle labbra del Cristo: «...agitando le labbra tumide e *pavonazze*...» (XI, p. 77 c.n.). Come d'altronde lo stesso attributo qualificherà la vecchia pazza Mariangela, altro personaggio altamente perturbante per il marchese: «E non si turbava più, se udiva nella notte il rauco ritornello cantilenato della zia Mariangela "Cento mila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! Oh! Cento mila...". Quei diavoli mandati attorno alla povera pazza, cento mila qua, cento mila là, per tutte le case dei ricchi, gli facevano soltanto rivedere con l'immaginazione la figura della infelice, che portava i capelli tagliati alla mascolina, coperta di cenci, *pavonazza* in viso pel sangue che le saliva alla testa. Così andava girando per le vie, sboccata ma innocua, quando il marito non la incatenava al muro come una bestia feroce per costringerla a restare in casa» (XI, p. 82; corsivi nostri): Mi permetto di rinviare a riguardo a R. GALVAGNO, *La funzione lirica del "delirio" ne «Il marchese di Roccaverdina»*, in «Annali della Fondazione Verga», XVIII (2001), pp. 95-124.

che cosa s'impaurissero le povere bestie... Ah, Madonna santa! Salto giù di cassetta, scende di carrozza anche il marchese, tutti e due più pallidi del morto. Non lo dimenticherò finché campo!... *Pavonazzo*, con gli occhi e la lingua di fuori... Lo tocco; era freddo!... Allora siamo tornati a Margitello... Il marchese, *sturbato*²², *non poteva parlare... Ha dovuto buttarsi sul letto*. Ora sta meglio... E mi ha mandato per avvertire *voscenza*. Devo andare dal pretore e dai carabinieri... Il morto è là, che spenzola ancora... Ha voluto dannarsi!» (XXVII, pp. 211-212; corsivi nostri eccetto «*voscenza*»).

Dal narratore metadiscorsivo veniamo invece informati della durata precisa, «due ore», dello svenimento del marchese causato dal passaggio all'atto suicida di compare Santi:

Aveva trovato la casa piena di gente. La signora Mugnos, Cristina, il cavalier Pergola, don Aquilante erano accorsi alle prime notizie sparse per Ràbbato del suicidio del vecchio Dimauro. Correvano stranissime voci.

Il vecchio, preparato il cappio, atteso al passaggio il marchese, gli aveva imprecato addosso tutte le maledizioni del cielo e si era impiccato sotto gli occhi di lui. Il marchese, dallo spavento, cascato come morto per terra, trasportato alla Casina, era rinvenuto dopo *due ore!*... (XXIX, p. 221; corsivi nostri).

Nel commentare insieme al cavalier Pergola il triste evento don Tindaro nel prendere le parti del nipote che secondo lui a ragione vuole ricostituire la proprietà di Margitello frantumatasi a causa della cessazione dei fidecommessi, fa ricorso a una sorprendente citazione evangelica, all'episodio della spartizione delle spoglie di Gesù Cristo giocate ai dadi dai crocifissori²³.

«Diteglielo anche voi, cavaliere; non è un'imprudenza pretendere che il marchese renda quel fondo agli eredi?».

«E senza chiedere la restituzione del prezzo, aggiungerci io! Settant'onze non fanno né ricco né povero il marchese di Roccaverdina; con quella spanna di terreno o senza di esso, Margitello sarà sem-

²² *Sturbare*: Impedire, interrompere lo svolgimento di qualcosa. *Region*. Provocare uno stato di disagio fisico o morale [lat. (*e*):*sturbare*]. Cfr. G. DEVOTO - G.C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, s. v.

²³ Mt 27, 35; Mc 15, 24; Gv 19, 23; Lc 24, 54.

pre Margitello. Margitello ha fatto come il pesce grande che ingoia il pesce piccolo; si è mangiato Roccaverdina. Roccaverdina, che è il titolo di famiglia, è sparito in Margitello, dopo l'abolizione dei fidejcommessi. Un pezzo tu, un pezzo io, un pezzo quegli... *come le spoglie di Gesù Cristo*, che i crocifissori si giocarono ai dadi. Dico così per modo di esprimermi... Il marchese, d'altra parte, non ha torto. «Perché debbo avere quella soggezione in casa mia? Per questo ho comprato qua, ho comprato là, sbarazzandomi di tutti i vicini». Ora Margitello è un gran rettangolo, chiuso dai quattro lati dallo stradone provinciale e dalle carraie comunali, perfettamente isolato. Ma quel vecchio testardo voleva star conficcato là per far di dispetto al marchese...» (XXIX, pp. 221-226; corsivi nostri).

Attraverso questa citazione che porta sulle spoglie del Cristo, il testo svela le ragioni profonde che fanno dei due padroni della spanna di terra di Margitello, due irriducibili. Abbiamo già indagato le ragioni del contadino per il quale la terra è il suo «cuore», la sua «pupilla», insomma forse più che il suo avere, il suo stesso essere. Anche per il marchese è in gioco la stessa posta, per lui che non a caso è anche nominato il marchese contadino, appellativo che lo assimila per questo tratto allo zio don Tindaro, la cui passione e occupazione era quella di scavare le terre alla ricerca di tesori archeologici, ma contadino anche perché, curiosamente, i suoi unici reali interlocutori erano nella sua tetra e aristocratica misantropia solo i contadini²⁴. Nella lingua di terra di Margitello quindi è in gioco l'integrità della proprietà («perché debbo avere soggezione in casa mia» dice il marchese) altrimenti esposta alla frantumazione, come le spoglie del Cristo erano state oggetto della profanazione dei crocifissori, ciò che al livello ideologico del discorso di don Tindaro si enuncia come affermazione del diritto, per quanto ormai perentorio, all'integrità del feudo. Si tratta, in altri termini, di mantenere a ogni costo il possesso di un oggetto²⁵ che è inalienabile e insostituibile, pur con motivazioni diverse, per entrambi i protagonisti della contesa.

²⁴ «Verso il tramonto, i contadini [...] il marchese si degnava di attaccar discorso con loro; e li interrogava, e dava consigli» (V, p. 33). «Marchese contadino mi chiamava una volta lo zio don Tindaro; e me ne glorio, ve lo confesso. Avrei potuto vivere in ozio come tant'altri, meglio di tant'altri... e faccio il contadino» (XXI, pp. 244-245).

²⁵ Devo a padre Gaetano Zito l'interessante suggerimento di un'altra citazione biblica che sembra condividere profondi legami col tema, qui dominante, del possesso di un oggetto. Si tratta della parabola del povero che possedeva una sola pecora uccisa

1.5 *La confessione-sconfessione*

Il marchese decide di recarsi da don Silvio per confessarsi, proprio in seguito alla prima sconvolgente visione del Crocifisso.

Nonostante tenti di resistere, per ben una settimana, alla paura suscitatagli dalla figura del Cristo, sforzandosi di attribuirgli alla sua immaginazione esaltata, non riesce a soffocare quei «sentimenti religiosi» cui era stato educato dalla madre e che la vivissima impressione dell'inattesa vista del Crocifisso gli aveva fatto rifiorire nel cuore.

Ma l'immagine del Cristo continua a perseguirlo anche fuori dal mezzanino, e nell'allucinazione che lo assale subito dopo la confessione dell'omicidio, l'enunciazione di quella parola terribile, minacciata ma rimasta sospesa nella prima apparizione, viene questa volta proferita dal Cristo: «Assassino!». La sua stessa parola dunque, poiché è il marchese a confessarsi come l'assassino di Rocco Criscione, viene in un unico e simultaneo movimento enunciativo, attribuita a un altro, qui al Cristo:

[...] Il marchese aveva paura della sua stessa voce, davanti a quel sant'uomo, nella penombra della nuda cameretta. Ma già egli aveva pronunciato le fatali parole: «Ho ammazzato io Rocco Criscione!». Quel segreto, da cui era stato torturato tanti e tanti mesi, gli era finalmente sfuggito di bocca! Ed ora egli sentiva bisogno, più che di accusarsi, di difendersi, di scolarsi anche!

Dopo che la giustizia umana non poteva più; colpirlo, si sentiva oppresso dal terrore della giustizia divina. Gli sguardi semispenti di quel gran Crocifisso lo inseguivano fin là, dal mezzanino; e ora, quasi le avesse sotto gli occhi, egli vedeva agitarsi quelle livide labbra che gli era parso volessero pronunciare la parola Assassino! e gridarla forte perché tutti la udissero e tutti apprendessero!

Invano egli aveva tentato di persuadersi che tutto questo era opera della sua immaginazione esaltata. I sentimenti religiosi con i quali era stato educato dalla madre, attutiti dall'età, dai casi della vita, dalla poca frequenza con cui li aveva praticati specialmente in questi ultimi anni, suscitati quel giorno dalla vivissima *impressione dell'imat-*

da un ricco per allestire il banchetto con gli amici che il profeta Natan racconta in un discorso di rimprovero a Davide dopo che questi ha commesso adulterio con Betsabea e l'assassinio di Uria (cfr. 2 Sam 12, 1-10).

tesa vista del Crocifisso, gli erano rifioriti, da una settimana, nel cuore con la stessa semplicità, con la stessa sincerità di quand'era fanciullo. Egli vi aveva opposto, sì, una specie di resistenza, quasi per istinto di conservazione, di difesa personale; ma quella notte, nello sconvolgimento della natura, il suo coraggio, il suo orgoglio avevano vacillato, avevano ceduto.

Ed era uscito di casa, spinto pure dalla certezza che nessuno, durante la tempesta scatenatasi su Rabbato, lo avrebbe visto entrare dal prete, nessuno avrebbe potuto sospettare niente dell'atto ch'egli andava a compire.

Per questo non era umile davanti al confessore, per questo si ostinava a ripetere; «Se lo meritava!» parlando dell'ucciso (IX, pp. 63-64; corsivi nostri).

In questo secondo occorrimto della scena del Crocifisso la descrizione del Cristo è identica alla precedente eccetto la presenza nell'enunciato della terribile parola «Assassino!», prima solo implicita nell'enunciazione.

Ma in questo nono capitolo si delinea l'altro Cristo, il Cristo di don Silvio, sia come referente, il Crocifisso di ottone posseduto dal prete, sia come immagine emblematica dello stesso don Silvio, il cui ritratto si oppone a quello del marchese. Questi due ritratti sono ripetutamente e riccamente descritti in numerosi luoghi del romanzo, ma qui il narratore ce ne fornisce i tratti distintivi fondamentali: un gigante il marchese, un magro corpicino don Silvio. E così come il Crocifisso del marchese è a grandezza d'uomo, quello di don Silvio è un Crocifisso da tavolo:

Alto, robusto, con la cappotta di panno scuro il cui cappuccio gli nascondeva metà della faccia, il marchese di Roccaverdina sembrava un gigante di fronte al magro corpicino del prete, in quella cameretta²⁶ imbiancata a calce e che aveva, soli mobili, il tavolino con su un Crocifisso di ottone, i volumi del breviario e poche carte alla rinfusa, il lettino con la coperta bianca e quella Madonna Addolorata al capezzale, e due seggiole col piano rozzaamente impagliate, una davanti al tavolino e una accanto al letto (IX, pp. 60-61).

²⁶ Ed ecco la stupenda descrizione della cameretta di Agrippina Solmo che tradisce, per via di un sintagma praticamente identico nel testo di don Silvio («il lettino con la coperta bianca»), la profonda somiglianza che accomuna questi due umili personaggi: «E nell'atto di stendere la mano al pomo di rame dell'uscio, quasi la parete

E un po' più giù, sempre nella stessa pagina, in un ulteriore e più dettagliato ritratto della figura gigantesca, il narratore svela quello che di perturbante mostra l'immagine stessa del marchese, un'immagine medusea, tentacolare, la cui descrizione precede l'impossibile atto della confessione per colui che giustifica e in definitiva non ammette il proprio crimine:

Il marchese era rimasto in piedi, e l'ombra della sua persona proiettata dal lume si disegnava nera e ingrandita su la parete bianca, ingombrandola con la larghezza delle spalle e del torace, toccando la volta del soffitto con la testa attorno a cui si sparpagliavano, enormi come tentacoli di polipo, i ciuffi di capelli che egli aveva arruffati con rapido atto delle dita irrequiete (IX, p. 61).

Alla quale si contrappone di nuovo quella di don Silvio:

La voce di don Silvio aveva preso un accento solenne; e il marchese che, quantunque ginocchioni, si trovava con la fronte all'altezza della testa del prete sorretta da un braccio appoggiato al tavolino, rimase stupito della severa dignità di quel viso pallido, emaciato dal digiuno e dalla penitenza, che nelle circostanze ordinarie aveva un'umile espressione di sorridente dolcezza e di *bontà quasi femminile*.

Per vincere quest'*impressione* che lo aveva assai *turbato*, il marchese aspettò che il vento riprendesse a soffiare e a urlare; e giusto nel momento in cui parve che esso volesse trascinar via nella sua furia tutte le case del vicolo, ballbettò.

«Padre, ho ammazzato io Rocco Criscione!...» (IX, p. 62; corsivi nostri).

1.6 *L'interna visione*

Il terzo occorrimiento del Crocifisso nell'undicesimo capitolo si presenta come un ricordo suscitato non tanto da una frase o da una parola come era avvenuto in presenza di don Silvio («la voce di Dio» IX, p. 63), ma da uno strano fenomeno della memoria, una

fosse sparita a un tratto, le parve di vedere *il lettino con la coltre bianca*, e il tavolino con lo specchio, e il lavamano di ferro, e le vesti appese al muro, e la cassa nuova di abete, tinta in verde, allato all'uscio, con la biancheria che ella si era cucita da sé a casa sua, prima che il marchese si risolvesse di farla venire là, seccato di andare da lei, di notte, a ora tarda, in quel remoto vicoletto dov'ella abitava...» (IV, p. 27, corsivi nostri).

sorta di «interna visione», di cui il marchese si stupisce. Gli capita infatti di vedere improvvisamente, come se fossero delle apparizioni reali, Rocco Criscione e Agrippina Solmo:

Apparivano improvvisamente e allo stesso modo sparivano, e non gli lasciavano altra *impressione* all'infuori dello sbalzo e di quella curiosità di sapere per quale nascosta ragione fossero apparsi e spariti.

Soltanto allorché, allo stesso modo, egli rivedeva il gran Crocifisso che lo guardava, lo guardava con gli occhi velati dallo spasimo dell'agonia, agitando le labbra tumide e pavonazze per pronunciare parole che non prendevano suono, soltanto allora egli si sentiva rimescolare da terrore quasi puerile, e chiamava subito:

«Mamma Grazia!».

In quel momento voleva qualcuno che gli stesse vicino e lo aiutasse a vincere quell'*impressione*.

Mamma Grazia accorreva.

«Che vuoi, figlio mio?».

Ed egli la intratteneva con un pretesto qualunque, fino a che la *interna visione* non si affievoliva, non si cancellava e non lo lasciava di nuovo tranquillo (XI, p. 77, corsivi nostri).

Il ricordo del gran Crocifisso, per nulla rasserenante al cospetto di quelli nostalgici e pacificanti di Rocco e di Agrippina²⁷, si presenta però «allo stesso modo» cioè con la stessa insistenza e intermittenza di quelli, e inoltre lo investe di un tale puerile terrore da spingerlo a ricorrere a mamma Grazia.

Il Cristo è descritto sempre con gli stessi tratti delle visioni precedenti, alcuni ripresi con dei sinonimi: «velati dallo spasimo dell'agonia» al posto di «semispenti» per gli sguardi; e «tumide e pavonazze» al posto di «divide» per le labbra.

²⁷ I ricordi di Rocco e di Agrippina hanno alcuni tratti inconfondibili, limpidi e immotivati, come quelli dei cosiddetti ricordi di copertura (S. FREUD, *I ricordi di copertura* (1899), in *Opere*, cit., II, pp. 435-453): «Rivedeva ora Rocco ora la Solmo in un particolare atteggiamento, come li aveva visti anni addietro, in qualche circostanza insignificante, in campagna o in casa sua; e non riusciva a spiegarsi perché mai quei ricordi gli scattassero dalle oscure profondità del cervello *limpidi, precisi*, senza che nessun apparente: richiamo avesse potuto sollecitarli [...] E mai l'uno o l'altra in circostanze gravi, in atteggiamenti di rimprovero o di accusa, o semplicemente in atto di discorrere con lui o di stare ad ascoltarlo, no; ma occupati in qualche faccenda per conto loro, senza sospetto di essere osservati» (XI, pp. 76-77; corsivi nostri).

L'irruzione del ricordo si precisa inoltre come «interna visione», ciò che conferma ancora una volta l'effetto perturbante che il gran Crocifisso provoca nel marchese. E se si presenta con le stesse modalità dei ricordi di Rocco e di Agrippina è perché paradossalmente si configura anch'esso, benché di segno opposto – tanto erano insignificanti quelli, tanto è angosciante questo –, come un ricordo di copertura che copre e al contempo svela il ricordo più prossimo e inquietante del terribile don Silvio:

Qualche volta gli passava anche per la testa il timore che don Silvio non andasse a denunciarlo, in un impeto d'ingenuità o di compassione pel condannato a torto.

Incontrandolo, è vero, il sant'uomo lo salutava umilmente, al suo solito, con quel soave sorriso che gli illuminava il volto pallido e scarso... (*Ibidem*).

Accanto al discorso cristiano che è quello che in realtà struttura il romanzo, che ne costituisce più propriamente la lingua, la narrazione articola altri discorsi che si oppongono o meglio polemizzano con quello cristiano e che sono fondamentalmente due: il discorso, sarebbe più esatto dire il sapere, dello spiritismo assunto, come abbiamo visto, dal personaggio di don Aquilante e il discorso della scienza sostenuto dal cavalier Pergola, entrambi inefficaci a calmare l'angoscia del marchese da un lato e a soddisfarne il bisogno di «certezze» dall'altro.

Lo spiritismo, così come viene spiegato dall'avvocato, sostituisce in realtà alla credenza cristiana, la credenza negli spiriti, anche se narrativamente ha una funzione demistificante riguardo al delitto. Infatti, a seconda della prospettiva dalla quale lo si analizza, esso si configura come un'appendice superstiziosa, popolare e degradata della credenza cristiana, oppure, all'opposto, una laicizzazione e paradossalmente una radicalizzazione del discorso religioso in chiave filosofica, che sembra essere, nel romanzo, quella propriamente accolta da don Aquilante²⁸.

²⁸ «Spiegatevi». «In due parole. Voi siete tranquillo, avete fede nella Chiesa, credete alla Trinità, all'inferno, al paradiso, al purgatorio, alla Madonna, agli angeli, ai santi... è comodo. Non sospettate neppure che ci possa essere una verità più vera di quella che insegnano i preti...» Il marchese abbassando la testa, vergognoso di non aver mai avuto il coraggio di manifestare sinceramente le sue convinzioni mutate, do-

Il discorso della scienza si rivela anch'esso del tutto inadeguato per il tormentato marchese che aveva cercato nei libri prestatigli dal cugino miscredente una impossibile pacificazione. Ancora più deludente e addirittura derisorio gli apparirà il credo nella scienza allorché scopre la paura superstiziosa del cavalier Pergola davanti al pericolo della morte. Anzi l'aver trovato il cugino circondato dalle reliquie cristiane e in compagnia del prete lo precipiterà in uno sconforto senza precedenti (XXII, pp. 170-172). Il Cristo di cui parla il cavalier Pergola si riduce quindi al noto ideologema del discorso anticlericale:

«I preti cattolici hanno preso Dio agli ebrei e hanno inventato Gesù Cristo».

«State zitto! Inventato?».

«Gesù Cristo era un uomo come voi e come me, bravo, caritatevole, che odiava i sacerdoti, che non voleva templi... Che ne hanno fatto i preti? Un dio, col papa, coi cardinali, con chiese piene di fantocci, di madonne e di santi...» (XI, p. 80).

mandò: «Quale?» «Quella che è stata rivelata al mondo dallo Swedenborg, dall'apostolo della Nuova Gerusalemme...» (XXIII, pp. 174-175). Ma cfr. anche XI, pp. 78-82; XVII, pp. 123-124; XXII, pp. 167-168. Capuana si è sovente soffermato sulla condizione della religione nel suo tempo segnato dal predominio sempre crescente della scienza. Per quel che concerne in particolare il rapporto della religione cattolica con la scienza e lo spiritismo interessa qui menzionare l'articolo *L'avvenire della religione* nel quale lo scrittore evoca, nell'ambito di una riflessione sulla specificità della religione in rapporto alla filosofia e alla scienza, una precisa figura del Cristo: «Come si comportano col popolo la filosofia e la scienza? Da un lato, distruggono arditamente; è il loro diritto, è il loro dovere di scienze. Dall'altro poi, lamentano gli effetti dell'opera loro. Il Cristo, per esempio, era pel popolo il figliuolo di Dio, il Redentore, la seconda persona della Trinità. Dio restava già una cosa troppo astratta, e il Cristo lo aveva reso uomo, sollevando così l'uomo a Dio [...]. Che ha fatto invece la scienza? Ha detto che Cristo non fu Dio: ha ridotto il predicatore di Nazaret alle proposizioni d'un allucinato; distruggendo l'idea della colpa originale, ha distrutto l'illusione della necessità del mediatore [...]. Che cosa potrà sostituire la scienza? Nulla, assolutamente nulla che equivalga al Cristo del Cattolicesimo, [...]». Ma il popolo provvederà a forgiarsi una nuova religione a dispetto della scienza, e questa nuova religione: forse quella dell'avvenire, potrebbe essere, secondo Capuana, lo spiritismo, una religione: «come può esserla però nel secolo XIX, cioè senza rito, senza prete, e con una certa apparenza scientifica» (Recensione di L. CAPUANA al libro di T. MAMIANI, *Della religione positiva e perpetua del genere umano, libri sei*, Milano, Treves 1880, pubblicata in volume negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie, Catania, Giannotta 1882). Noi citiamo da L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma 1995, p. 220 e p. 222.

1.7 Il marchese regala il Crocifisso al convento di Sant'Antonio

A Ràbbato scoppia a causa di una siccità prolungata una carestia che comincia a seminare vittime soprattutto tra la povera gente. Don Silvio manifesta in questa circostanza la sua natura profondamente fiduciosa nel Gesù Salvatore da lui invocato per propiziare la pioggia e soccorrere i bisognosi. Ed è proprio in questo contesto che viene riproposto il ritratto dell'umile prete assimilato emblematicamente a Gesù Cristo:

E il sant'omo, che aveva gran fede ed era ingenuo quanto un bambino, dicendo messa, ogni mattina picchiava con le nocche delle dita alla porticina dorata del tabernacolo, e con commovente semplicità, invocava:

«Gesù Salvatore!..... Gesù Salvatore!... Ti sei dunque dimenticato di noi?».

E, dopo messa, via, di casa in casa, a chiedere l'elemosina per gli affamati, riempiendosi le tasche coi tozzi di pane che gli davano, portandone in un fazzoletto, fin nella falda del mantello; e, due tozzi qua, tre tozzi là, uscìo per uscìo in quelle sudice catapecchie dove i malati di tifo guarivano per miracolo, senza assistenza di medici, senza medicine... E avrebbero preferito di morire!

Sembrava una larva anche lui; e intanto saliva e scendeva scale, correva da un quartiere all'altro, con quei suoi brevi passi da perniciosotto, rasentando il muro dei vicoli, quasi non volesse farsi scorgere; portando dappertutto, oltre il soccorso materiale, il conforto di una buona parola, di un sorriso, d'una benedizione. E pane e pane e pane, che non si capiva d'onde potesse cavarlo; talché la gente credeva che gli si moltiplicasse tra le mani, come una volta a Gesù Cristo (XIV, p. 103).

Nello stesso capitolo e in un gesto di apparente generosa oblatività, anche il marchese offre il suo tributo per il sostegno morale e religioso della popolazione di Ràbbato oppressa dalla carestia e per la quale padre Anastasio, guardiano del convento di Sant'Antonio, organizza una processione di penitenza per invocare la pioggia. Il marchese decide di regalare il suo Crocifisso al convento di Sant'Antonio a patto che la processione per il trasporto parta da casa sua:

Ospite incomodo quel Crocifisso che, di tanto in tanto, pareva si

svegliasse per turbare con la sua importuna visione la coscienza del marchese!

Egli non avrebbe dovuto badargli più, dopo che il cugino Pergola gli aveva sbarazzato il cervello di tutte le superstizioni dei preti. Intanto, che cosa poteva farci? la figura di quel Cristo agonizzante su la croce, abbandonato laggiù nello stanzone del mezzanino, con la testa, le mani e le ginocchia fuori dai brandelli del lenzuolo rosso dalle tignuole, come egli lo aveva inattesamente visto quel giorno... che cosa poteva farci?... quella figura gli dava un senso di inquietudine, di malessere ogni volta che gli invadeva l'immaginazione.

E meno male se, col *fantasma* di essa, altri ed ugualmente tetri, non gli si fossero ripresentati davanti, altri che egli già credeva scacciati lontano e da parecchio tempo!

E così, ora ecco Rocco Criscione, a cavallo della mula, nell'oscurità, tra le siepi di fichi d'India di Margitello, che veniva avanti, canticchiando sotto voce – gli era rimasto nell'orecchio! – *Quannu passù di cà, passù cantannu* e non aveva avuto tempo di dire: Gesù! Maria!...con quella palla ben assestata che gli aveva fracassato la testa! E il tonfo del corpo!... E lo scalpito della mula che fuggiva spaventata!... E il gran silenzio nell'oscurità, terribile, seguito allo scoppio della fucilata!...

E così, ora ecco Neli Casaccio che dal gabbione delle Assise, alzando la mano destra e piangendo, gridava: «Sono innocente! Sono innocente!». E tanto forte, che il suo giuramento sembrava si trasformasse in urlo, in quegli urli del vento, la notte della confessione, e ch'egli assumesse le sembianze di don Silvio, pallido, con la stola, e inesorabile: «Bisogna riparare il mal fatto! Ah, marchese!».

Nervi! Immaginazione esaltata!..... Se lo ripeteva cento volte, n'era persuasissimo. Ma che cosa poteva farci? (XIV, pp. 104-105; il primo corsivo è nostro).

In questo quarto occorrimto è il fantasma del Cristo agonizzante sulla croce a inaugurare la sequenza delle altre immagini a esso collegate, quella di Rocco Criscione, di Neli Casaccio e infine di don Silvio, tutti e tre vittime e al contempo persecutori per il marchese tormentato da una colpa che non riconosce, e che approfitta di una circostanza fortuita per sbarazzarsi dello scomodo fantasma.

«Ho un gran Crocifisso. Ve lo regalo per la vostra chiesa, padre Anastasio. E farete la processione trasportandolo da casa mia». L'idea gli era balenata in mente tutt'a un tratto. Il marchese si stupiva di non averci pensato prima.

«Quando il Crocifisso non sarà più; laggiù nel mezzanino, col lenzuolo roso dalle tignuole,» egli rifletteva, «i miei nervi rimarranno certamente tranquilli, e tutto il resto si cheterà anch'esso. Che diamine!».

E sorrideva in faccia a padre Anastasio profondentesi in ringraziamenti con quel naso che pareva volesse squillare proprio come una tromba, con quegli occhi che, dalla gioia, si sgangheravano più dell'ordinario...

«Che fortuna pel convento! Un Crocifisso grande?».

«Al naturale».

«Di carta pesta?».

«Scolpito in legno duro e con una croce immensa. Non lo reggeranno due uomini. Figuratevi che un giorno...».

Suo malgrado, senza poter ritenersi, il marchese si sentì spinto a raccontare quel che gli era accaduto quel giorno.

«Ha avuto paura?».

«Un pochetto» (XIV, pp. 104-105, 106).

1.8 La processione

Naturalmente neanche il regalo del Crocifisso mette al riparo il marchese dalla paura di essere accusato, perché continua a essere irritato dall'insinuazione del prevosto Montoro e, addirittura, dalla convinzione che tale insinuazione l'avesse suggerita a quest'ultimo lo stesso don Silvio. Soltanto per un momento nell'assistere dal balcone alla processione gli sembra di vedere il Cristo ridotto da oggetto quasi colossale a piccole proporzioni:

«Ah!, cugino! Sentirsi dire dal prevosto: "Vi dava noia in casa quel Crocifisso, marchese? Meglio tenerlo nascosto nel mezzanino, che esporlo nella chiesucola di un convento ridotto una mandria indecente da padre Anastasio e dagli altri frati!". Predica la morale, lui! **il signor prevosto**, quasi non si sapesse...». [...]

E ripeteva che, soprattutto, lo avevano irritato le parole del prevosto: «Vi dava noia in casa quel Crocifisso, marchese?». Da che cosa poteva sospettarlo quel faccione da mulo del prevosto? Doveva averglielo suggerite, certamente, don Silvio La Ciura!

E il giorno della processione... [...]

«[...] Ecco il Crocifisso».

Dovette affacciarsi anche lui.

Si attendeva di riceverne un'*impressione* violenta e avrebbe voluto evitarla. Invece, alla luce diffusa, nello spazio della via, il suo Cro-

cifisso gli parve rimpicciolito di proporzioni e meno doloroso di aspetto. Egli stentava a persuadersi che fosse proprio quello che laggiù, alla parete del mezzanino, gli era sembrato quasi colossale e così terrificante con quegli occhi semispenti e quelle sanguinolenti piaghe che spuntavano dagli strappi del lenzuolo!

Intanto, padre Anastasio se lo portava via, in coda alla processione, a dispetto dei canonici di Sant'Isidoro... Solo don Silvio non aveva voluto... mancare, e, confuso coi più umili, con la corona di spine in testa, a piedi scalzi, si sbatteva forte la disciplina su le magrissime spalle.

E quel giorno, a quella vista, il marchese si confermò nel sospetto che don Silvio avesse suggerito al prevosto le parole: «Vi dava noia in casa Gesù Crocifisso?». Non intendeva di ripeterglielo in quel momento col prender parte, lui solo della parrocchia di Sant'Isidoro, alla processione promossa da padre Anastasio?

Il marchese aggrottò le sopracciglia e si ritrasse indietro.

Quando la via tornò deserta e silenziosa, traversata soltanto da qualche povera donna che infilava frettolosamente un vicolo per arrivare in tempo alla chiesa di Sant'Antonio e ricevere la benedizione del Crocifisso *nuovo*, come dicevano, quantunque fosse vecchissimo di qualche centinaio di anni, il marchese era già tranquillo, col gran sollievo della liberazione finalmente ottenuta, che gli traspariva dagli sguardi e da tutto l'aspetto (XV, pp. 108-111; il primo corsivo è nostro).

1.9 L'impronta

Il Crocifisso è finalmente uscito dal palazzo. Il marchese non ha più ragione di temerlo, tuttavia anche la mancanza – il testo la definisce esattamente «impronta» – di questo oggetto così ingombrante si rivelerà più terrificante del Crocifisso stesso.

E l'episodio spaventoso suscitato dalla visione, anche questa improvvisa, dell'impronta lasciata sulla parete ingiallita dal Crocifisso rimosso, è preceduto non a caso dall'icastica citazione biblica dell'analogo episodio del convito di Balthassar (Dan 5,1-30), nel quale è anche questione di impronte, di segni (lettere) misteriosi tracciati da una mano su una parete bianca:

In quelle ore, in quei giorni, ogni sua sicurezza di coscienza svaniva, quasi si fosse potuto trovare daccapo col processo riaperto, con la imminente minaccia che qualche indizio sfuggito alle prime indagini del giudice istruttore dovesse rimetterlo su le peste di lui;

quasi le parole rivelatrici, nella confessione, avessero potuto *imprimersi* con misterioso processo su le pareti imbiancate a calce della cameretta di don Silvio e apparire, tutt'a un tratto, come le bibliche parole di fuoco nel convito di Balthassar, per perderlo irremissibilmente; quasi le *magherie* di don Aquilante, andate a vuoto l'altra volta, potessero, per ignote condizioni, da un momento all'altro riuscire; quasi tutte le cose apprese nei libri datigli a leggere dal cugino Pergola fossero dottrine inconsistenti, fallaci, ed egli si fosse vanamente rassicurato intorno a questa e all'altra vita! (XX, p. 147, corsivi nostri).

Il marchese è dunque turbato da tali «magherie» quando gli capita di scendere nuovamente nel mezzanino:

Una mattina aveva dovuto scendere, con Titta e un falegname, nei mezzanini per vedere se certe vecchie tavole ammonticchiate nella prima stanza fossero ancora adoperabili.

Vi era sceso, calmo, senza nessun timore che il ricordo del Crocifisso regalato alla chiesa del convento di sant'Antonio potesse turbarlo.

Ed era risalito più sconvolto che se gli fosse accaduto di ritrovare di nuovo al suo posto la sanguinante figura inchiodata su la gran croce nera e avvolta nel lenzuolo sbrandellato.

Su la parete ingiallita dal tempo, lo spazio coperto dalla croce e dal Cristo avvolto nel lenzuolo aveva conservato intatto il colore primitivo, e la impronta dei tre bracci della croce e del corpo del Cristo era rimasta così netta, così precisa, da sembrare segnata a contorni sul giallo della parete da l'abile mano di un pittore che non aveva potuto svilupparla e dipingerla.

Il marchese si era poi dato piena spiegazione del fatto; ma l'*impressione improvvisa* era stata così forte che egli aveva potuto vincerla a stento durante la giornata (XX, pp. 147-148; corsivi nostri).

La descrizione dell'impronta così netta contrasta con l'immagine non dipinta dal pittore, che lascia vuota la sagoma della figura già disegnata. E ancora, anche in questa descrizione in negativo dell'immagine del Cristo, si ripete il particolare della «figura sanguinante» ulteriormente indiziata dal sintomatico aggettivo «inchiodata»²⁹.

Come di consueto, l'episodio del Cristo è contiguo a un episo-

²⁹ La madre del marchese sarà indiziata dallo stesso attributo, come abbiamo letto in XXV, 192, cfr. la nota 15.

dio in cui Agrippina Solmo è qualificata da alcuni tratti che sono attribuiti anche al Cristo: il rigetto, la terribile espressione degli occhi e, più enigmaticamente, le lettere che di tanto in tanto ella faceva scrivere per il marchese, lettere che richiamano sia le parole di fuoco dell'episodio biblico sia le lettere impresse sulla parete bianca della cameretta di don Silvio:

Un altro giorno, entrato nella cameretta dove si era rinchiuso per tirarsi una revolverata alla tempia, gli era tornata in mente la scena avvenuta là fuori tra lui e la Solmo corsa a cercarlo colà. E gli era parso di rivedersela davanti, con quegli occhi accesi che lo scrutavano, mentr'ella gli diceva: «Non sono più niente per *voscenza!* Mi scaccia come una cagna arrabbiata. Che ho fatto? Che ho fatto?». Se non che ora gli sembrava di non aver notato allora la terribile espressione di quegli occhi che forse volevano dirgli: «Io so! Ma taccio! E *voscenza* lascia credere che ho fatto ammazzare io Rocco Criscione?... Io so! Ma taccio!».

Sospetto che non gli era passato mai per la testa. Perché gli spuntava in mente ora?

Le brevi lettere che di tanto in tanto ella gli faceva scrivere quasi per rammentargli che era viva, non significavano forse: «Io so! Ho taciuto finora; ma potrei parlare. Non mi disse, ricorda *voscenza?* meglio per te e per me se lo avessi fatto ammazzare tu? Che intendeva?». Gli era parso di sentirla parlare così!

Anche quel giorno avea dovuto stentare per vincere l'ossessione dell'orribile sospetto, E per ciò e per altro ancora egli aveva talvolta la turbatrice sensazione di camminare su un terreno poco solido che avrebbe potuto, da un momento all'altro, sprofondarglisi sotto i piedi.

Si aggrappava a tutto, per sostenersi; e, appena sentitosi di nuovo rassicurato, sorrideva di quei terrori, se la prendeva coi suoi nervi (XX, pp. 147-148).

E, ancora, il colore primitivo più chiaro del colore della parete ingiallita dal tempo, lasciato dall'impronta del Crocifisso e in contrasto più accentuato col colore nero della croce, si trova anticipato, alla fine del capitolo precedente, da una straordinaria immagine fugitiva di Agrippina Solmo, descritta senza specificazioni corporee, come «una figura bianca»:

Il marchese intanto, tenendo ancora fissi gli occhi su gli eucalitti

grondanti d'acqua, rincorreva col pensiero *una figura bianca*, con le trecce nere sotto la mantellina di panno blu cupo; e rincorrendola per luoghi da lui visti anni addietro, tra casupole arrampicate a la roccia quasi ad accovacciarvisi al riparo dal vento, sentiva un sordo impeto di gelosia diversa di quella sentita una volta... Poteva forse dubitare ora? Poteva forse indignarsi?... Non era egli stato contento che colei fosse andata ad abitare in quella lontana città mezza rannicchiata nell'insenatura di una roccia, in una di quelle casupole arrampicate su pei fianchi di essa per accovacciarvisi al riparo dal vento? (XIX, p. 146; corsivi nostri).

Queste tre scritture misteriose hanno la funzione di presentificare al marchese il suo stesso segreto, sicché l'impronta del Crocifisso assume la sua più profonda significazione se si legge retroattivamente come la lettera reale originaria che si è impressa nel corpo del marchese, segnandone il destino. Ecco perché l'impronta può diventare più spaventosa della stessa immagine agonizzante del Cristo, perché essa mostra la traccia indelebile dell'impressione anche in assenza di un corpo dipinto, secondo la similitudine del pittore. Si sarà notato che il Cristo fin qui descritto è agonizzante, mai morto. E che a dispetto della sofferenza che lo inchioda alla croce guarda minaccioso e proferisce moniti terribili. La straordinaria articolazione della «lettera» spiega dunque perché la prima scena traumatica, prima logicamente oltre che cronologicamente, è costituita dal racconto della passione e della morte di Gesù fatto dalla madre al marchese bambino e, in successione contigua, la scena della Deposizione che scatena la prima crisi fobica del piccolo.

1.10 *L'intima voce*

Svanita l'immagine piena dell'oggetto perturbante, ecco articolarsi nel testo una delle figure più rarefatte del sosia. Non si può a rigore neanche parlarne di figura, perché essa è «senza forma, senza nome, simile a un terribile misterioso fantasma», la figura completamente disincarnata dell'Io dimidiato, della coscienza che si mette a parlare come fosse «un altro», come «qualcuno» che assume toni perfino irrisori:

Interrompeva la lettura, rifletteva, ragionava a voce alta, quasi avesse là davanti una persona con cui discutere, passeggiando su e giù

per la camera, tentando invano di combattere i terrori che gli insorgevano attorno da ogni parte, e non soltanto a spaventarlo ma a irriderlo. Un'inesorabile lucidità di coscienza lo faceva irrompere contro se stesso:

«Eh? Ti sarebbe piaciuto che Dio non esistesse! Ti sarebbe piaciuto che l'anima non fosse immortale! Hai tolto la vita a una creatura umana, hai fatto morire in carcere un innocente, e volevi goderti in pace la vita quasi non avessi operato niente di male! Ma lo hai visto: c'è stato sempre qualcuno che ha tenuto sveglia in fondo al tuo cuore il rimorso, non ostante tutto quel che tu hai fatto per turarti gli orecchi e non sentirne la voce. E questo qualcuno non si arresterà, non si stancherà, finché tu non abbia pagato il tuo debito, finché tu non abbia espiato anche quaggiù!...».

Parlava e aveva paura della sua voce, che gli sembrava la voce di un altro; parlava e abbassava la testa, quasi quel *qualcuno* gli giganteggiasse di fronte, senza forma, senza nome, simile a un terribile misterioso fantasma, facendogli sentire la stessa prepotente forza da cui, la notte che il vento urlava per le vie, era stato trascinato in casa di don Silvio per confessarsi e sgravarsi la coscienza dell'orrido incubo che l'opprimeva. Ed ora, che doveva egli fare? Accusarsi, come gli aveva imposto don Silvio? Gli sembrava inutile ormai. Neli Casaccio era morto in carcere. Nessuno, all'infuori di lui, pensava più a Rocco Criscione! Che doveva egli fare? Andare a buttarsi ai piè del papa per ottenere l'assoluzione, per farsi imporre una penitenza? Oh! Non poteva più vivere così...

E tornava a irrompere contro se stesso:

«L'orgoglio ti acceca!... Non vuoi macchiare il nome dei Roccaverdina!... Dei *Maluomini* Ah! Ah! E vorresti continuare a ingannare il mondo. come hai ingannato la giustizia umana!... Hai scacciato di casa il tuo Cristo, che t'importunava col rimprovero della sua presenza!... Ed ecco dove ora ti trovi! Egli, sì, egli ti è stato addosso, non ti ha dato tregua. E ti perseguiterà, fino all'estremo, e smaschererà la tua ipocrisia, inesorabilmente!... Che cosa potrai tu contro di lui?» (XXIII, pp. 176-177).

1.11 *L'esplosione della follia*³⁰

Siamo così giunti alla fine del romanzo, al penultimo capitolo, dove il fatidico Crocifisso ritorna per l'ultima volta (l'ottava precisa-

³⁰ Per l'analisi della follia mi permetto di rinviare a GALVAGNO, *La funzione lirica del "delirio" ne «Il marchese di Roccaverdina»*, cit.

mente), perfettamente interpretato, grazie alla configurazione retorica del discorso costruito secondo precisi parallelismi antitetici lessicali e sintattici, come quell'oggetto profondamente inquietante di cui il marchese ormai in preda ai sintomi della follia (delirio, urli, occhi sbarrati, allucinazioni, regressione afasica che si esprime con interiezioni e borbottio confuso di suoni) e senza più neanche la tregua che le «intermittenze di pensiero» (XXX, p. 233) gli avevano fino a poco prima concesso, non riesce a liberarsi, non riesce a guarire:

Dovevano imboccarlo, indurlo a inghiottire con minacce, ingozzarlo talvolta come una bestia. Opponeva resistenza, serrava i denti, agitava furiosamente la testa – «Oh! Oh! Ah! Ah!» – e il ritmo di questi urli si udiva fin dalla spianata dal Castello, ora che il dottore aveva fatto trasportare il marchese in una stanza più larga e più ariosa, dove si era potuto rizzare comodamente l'apparecchio per la doccia, arrivato il giorno avanti.

Steso sul letto, con la camicia di forza, il demente sembrava avesse intervalli di calma, allorché con gli occhi sbarrati, fissi in qualcuna delle sue continue allucinazioni, borbottava accozzaglie di suoni che avrebbero voluto essere parole; ma era calma illusoria. La forza dell'allucinazione lo domava, travagliandolo internamente, ed egli usciva da quello stato scoppiando in urli più violenti, più forti, in esclamazioni di terrore:

«Eccolo! Eccolo!... Mandatelo via! Ah! Ah! Oh! Oh! Il Crocifisso! ... Rimettetelo al suo posto, giù, nel mezzanino! Oh! Oh! Ah! Ah!». E i nomi di Rocco Criscione, di Neli Casaccio, di compare Santi Dimauro, facevano capire il tristo cumulo di *impressioni* che gli aveva sconvolto il cervello, dove la pazzia già si mutava in ebetismo, senza speranza di guarigione (XXXIII, p. 261, corsivo nostro).

MARGHERITA DE BLASI

TRA ROMANZO E NOVELLA.
COINCIDENZE TRA *X* ED *EROS*

La novella *X* e il romanzo *Eros* presentano una serie di punti in comune, come le riflessioni di Verga sulla fisiologia, sulle modalità, sulle cause e sugli effetti dell'amore, temi molto presenti nelle ricerche giovanili dello scrittore. Le vicinanze tra i due testi hanno fatto pensare che le due stesure siano state concepite in momenti vicini; questo contributo intende, pertanto, esemplificare la questione ed offrirne un'ipotesi interpretativa, attraverso la ricognizione dei punti di contatto tra i due testi.

The short story X and the novel Eros share several traits, such as Verga's reflections on the causes and effects of love, very present themes in the writer's youth research. The proximity between the two texts makes us think that the two drafts have been designed in close moments. This paper intends to exemplify the issue and to offer an interpretive hypothesis, through the recognition of the connections between the two texts.

La novella *X* e il romanzo *Eros* presentano una serie di punti di contatto: al centro di entrambi i testi vi sono, infatti, le riflessioni di Verga sulla fisiologia, sulle modalità, sulle cause e sugli effetti dell'amore, temi molto presenti nelle ricerche giovanili dello scrittore¹. Le vicinanze tra i due testi hanno fatto pensare che *X* possa derivare da una sequenza del romanzo, o da più episodi di esso, oppure che le due stesure siano state concepite nello stesso momento². Scopo di questo contributo è esemplificare la questione ed offrirne un'ipotesi interpretativa.

Al fine di chiarire la questione dei tempi di composizione, è ne-

¹ A tale proposito Carla Riccardi ha ricordato, nel suo intervento, oltre ad *X*, anche *La coda del diavolo* e altre novelle di *Primavera e altri racconti* come esempi di fisiologia d'amore. Cfr. anche M. MUSCARIELLO, *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Napoli, Liguori 2001.

² Il riutilizzo di stesure abbandonate in precedenza, inoltre, non è una novità per gli studiosi di Verga. Basti pensare a *Certi argomenti* che deriva dalla prima redazione di *Tigre reale, Cavalleria rusticana* dal bozzetto *Padron 'Ntoni, Come Nanni rimase orfano e Mondo piccino*, rifiusi poi in *Vagabondaggio*, dagli abbozzi del *Mastro-don Gesualdo*.

cessario effettuare alcune precisazioni a proposito dei manoscritti di entrambi i testi. Non sono ancora stati trovati manoscritti autografi di *X*, ma le tematiche simili e i tempi dei lavori hanno fatto pensare che alcune idee presenti in *Eros* siano state al centro della composizione del racconto. La novella *X*, contenuta nella raccolta *Primavera e altri racconti*, è stata scritta intorno al settembre 1873 e pubblicata nel dicembre 1873 nella «Strenna italiana per l'anno 1874». La composizione di *Eros* ha avuto inizio all'incirca nello stesso periodo, come dimostra la prima traccia del romanzo presente nell'epistolario verghiano: «In gennaio [...] vi darò un altro romanzo; il quale sin oggi si chiama *Aporeo*, ma potrebbe cambiare di nome dall'oggi al domani, tanto più che mi pare il greco ci si senta troppo»³. Nell'ottobre del 1873, infatti, lo scrittore prometteva di consegnare il lavoro a gennaio del 1874 ma, come si vedrà, la scrittura durò più a lungo.

A questo punto, considerando l'inizio quasi in contemporanea delle due stesure, si prospettano una serie di possibilità: ci si potrebbe trovare di fronte ad un rifacimento di un episodio scritto per il romanzo riutilizzato nella novella oppure di una suggestione presente in due testi scritti nello stesso periodo. A tal proposito è necessario menzionare l'ipotesi secondo cui *Eros* sarebbe stato composto «a parti»⁴. Alcune sezioni del testo sarebbero state, pertanto, composte in momenti diversi e poi «ricomposte» in una stesura unica solo in un secondo momento. È lo stesso Verga, infatti, a parlare della composizione di *Eros* come di una stesura «a parti», in cui le singole sezioni sono state composte autonomamente le une dalle altre. Il 25 giugno del 1874 scrisse ai familiari: «Ho quasi finito di copiare la 2^o parte del romanzo. [...] che la 2^o parte non è l'ultima, ma ce n'è anche una terza, ch'è la più lunga e che sarei quasi tentato di dividere in due»⁵.

³ G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 27. Lettera di G. Verga all'editore Treves del 12 ottobre 1873. In greco ἀπορέω vuol dire «essere privo di consiglio, essere in dubbio» e rappresenta la condizione del protagonista.

⁴ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI - G. GALASSO, *I tempi e le opere di G. Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 59-170, alle pp. 90-98. Questa teoria – considerata probabile – è stata molto discussa per la datazione di *Eros*.

⁵ Lettera di G. Verga alla madre da Milano, 25 giugno 1874, in G. SAVOCA - A.

La composizione di *Eros* durò, infatti, più del previsto; all'inizio della composizione, Verga era sicuro che in poco tempo avrebbe completato la scrittura del romanzo, ma si accorse dopo poco della mole di lavoro che avrebbe dovuto affrontare e del valore dell'opera che stava approntando. Scrisse perciò alla famiglia per scusarsi del protrarsi del suo soggiorno milanese e per informarli sui progressi del suo lavoro:

sembrami che questo lavoro sia niente inferiore ai migliori francesi, e dovrebbe levare molto grido. Intanto siccome sento la grande difficoltà del soggetto, che mi piace assai, e sento anche la grave responsabilità di contentare l'aspettativa del pubblico forse montata e perciò stesso troppo esigente, e siccome infine voglio proprio [*sic*] fare un'opera d'arte perfetta, per quanto è in me, così vado avanti lentamente, ritocco, rifaccio, correggo continuamente, e voglio proprio [*sic*] che riesca un lavoro che assicuri stabilmente la mia riputazione. Vi prego di perdonarmi se per coteste ragioni sarò forse costretto ad indugiare qui qualche mese dippiù, e a spendere qualche cosa dippiù; ma capisco perfettamente che adesso sono in un punto decisivo della mia vita, che si tratta di combattere la più grande battaglia per trionfare decisamente, e che perciò devo presentarmi armato di tutte le mie armi.⁶

Attorno al nuovo romanzo si creò, anche per questo, una certa aspettativa, soprattutto dopo l'indiscrezione di Treves che ne parlò ai giornali⁷. A causa del protrarsi del lavoro l'autore continuò a rimandare, in più di un'occasione, il suo ritorno in Sicilia per terminare il romanzo: «Speravo di aver già finito a quest'ora, invece eccomi ancora fra le mani certi dettagli che visti da lontano sembrano

DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, pp. 377-378.

⁶ Lettera di G. Verga alla madre da Milano, 22 marzo, in SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 271.

⁷ Il 26 marzo del 1874, infatti, Verga parlò di Treves alla madre: «mi ha detto cento volte che desidera leggere almeno il principio, e che ha già fatto annunziare dai Giornali, e ne ha scritto anche al *Fanfulla* la primissima pubblicazione del mio lavoro, dicendo anche il titolo, *Aporeo*. Io mi gli son mostrato dispiaciuto di cotesto, prima di tutto perché con questa grande *riclame* preventiva corro il rischio di riescire inferiore all'aspettativa, in secondo luogo perché non voglio legarmi con lui prima di far patti chiari e metterli in carta, in terzo luogo perché ancora non son ben deciso se lascerò questo titolo al romanzo». SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 273-274.

piccoli e che poi abordati da vicino prendono uno o due capitoli ciascuno»⁸. Il 16 luglio scrisse finalmente ai parenti per informarli che il romanzo, ancora intitolato *Aporeo*, era quasi completo: «Il mio lavoro è quasi terminato, mi mancano soltanto due o tre capitoli (gli ultimi figliarono e diventarono dieci) e sento che saranno i più belli ma i più difficili, e vi confesso che in certi momenti sono assalito da vero scoraggiamento, proprio all'ultimo gradino della scala»⁹.

La composizione di *Eros* giunse al termine definitivamente pochi giorni dopo, alla fine dell'estate del 1874; il 2 agosto, infatti, Verga scrisse ai familiari: «Oggi, o al più tardi domani, avrò terminato, e nel corso dell'entrante settimana in un modo o in un altro, o con l'uno o con l'altro spero aver anche terminate tutte le trattative e conchiuso il tutto»¹⁰; e il 4 dello stesso mese: «Oggi finalmente ho finito completamente e mandato il manoscritto al Treves»¹¹.

Si potrebbe pensare che la composizione dei due testi sia stata, almeno in una fase iniziale della stesura di *Eros*, quasi contemporanea, che non si possa, quindi, datare con esattezza l'uno o l'altro testo ma si debba pensare ad una composizione più complessa in cui due testi diversi siano stati pensati ed elaborati quasi in contemporanea. Altra ipotesi è quella secondo cui Verga avrebbe iniziato il testo per la Strenna mentre era al lavoro per *Eros* decidendo di approfondire in un racconto uno dei temi del romanzo. Il capitolo XXXIX, che è quello in cui vi sono più vicinanza, però, è stato probabilmente scritto dopo la pubblicazione di *X*¹², intorno alla primavera-estate del 1874. Sussistono, pertanto, due possibili ipotesi: potrebbe essere una sezione di *Eros* a derivare da *X* oppure, come appare più probabile, prima di scrivere la parte finale del romanzo, lo scrittore aveva già in mente quella porzione del testo – e forse nel aveva scritta una parte – e l'aveva utilizzata anche per *X*.

Non essendoci attualmente, come già detto, tracce manoscritte che avvalorino l'una o l'altra teoria, si può, a questo punto, procedere

⁸ Lettera di G. Verga alla famiglia da Milano, 18 giugno 1874, ivi, pp. 362-367.

⁹ Lettera di G. Verga alla famiglia da Milano, 16 luglio 1874, ivi, pp. 395-397.

¹⁰ Lettera di G. Verga al fratello da Milano, 2 agosto 1874, ivi, p. 408.

¹¹ Lettera di G. Verga al fratello da Milano, 4 agosto 1874, ivi, p. 409.

¹² M. DE BLASI, *Per l'edizione critica di «Eros»*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI (2013 ma 2016), pp. 147-166.

ad un'analisi interna ai testi, cercando di metterne in luce le affinità.

Per quanto riguarda gli elementi interni ai due testi, si partirà dal primo punto di contatto di cui si è detto, cioè la riflessione dell'amore. Basta leggere le prime righe di X:

Quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano, e si rivela nelle grandi come nelle piccole cose, nella sete di scienza come nella curiosità del bambino, è uno dei principali caratteri dell'amore, direi la principale attrattiva: triste attrattiva, gravida di noie o di lagrime – e di cui la triste scienza inaridisce il cuore anzi tempo. Cotesto amore dunque che ha ispirato tanti capolavori, e che riempie per metà gli ergastoli e gli ospedali, non avrebbe in sé tutte le condizioni di essere, che a patto di servire come mezzo transitorio di fini assai più elevati – o assai più modesti, secondo il punto di vista – e non verrebbe che l'ultimo nella scala dei sentimenti? La ragione della sua caducità starebbe nella sua essenza più intima? e il terribile dissolvente che c'è nella sazietà, o nel matrimonio, starebbe nell'insensato soddisfacimento d'una pericolosa curiosità?¹³

Uno dei manoscritti riconducibili alle prime fasi di composizione di *Eros* si pone sulla stessa linea, parlando della ricerca del protagonista: «Racconterò di un uomo che dubitò di tutto perché avea troppo creduto, e che spezzò la sua vita come un giunco quand'ebbe bisogno di credere»¹⁴.

La stessa ricerca sull'amore che caratterizza il carattere del protagonista è presente nel capitolo XXXIX di *Eros*, in cui la ballerina Selene vede Alberto come «quell'amante che la teneva a distanza, e che cercava l'x dell'amore, le rendeva l'orizzonte più uggioso delle

¹³ G. VERGA, X, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1989, p. 56.

¹⁴ Il manoscritto in questione, che abbiamo chiamato C, fa parte dei materiali verghiani attualmente custoditi presso l'Università di Pavia e consultabili solo in microfilm, poiché attualmente sottoposti a sequestro giudiziario. C sembra essere riconducibile ad una primissima redazione, come lasciano pensare le molte correzioni e la scelta di cassare successivamente quasi tutto il testo; inoltre la presenza di nomi di personaggi ascrivibili – anche secondo Branciforti – a una fase iniziale della scrittura confermerebbe l'ipotesi: il protagonista, infatti, si chiama ancora *Gustavo Crespi*, mentre la cugina si chiama *Lucia*. Cfr. DE BLASI, *Per l'edizione critica di «Eros»*, cit. Come ha ricordato anche Carla Riccardi nel suo intervento anche ne *I fatali* di Tarchetti (1869) è presente una riflessione iniziale dello stesso tenore.

grigie nubi d'inverno»¹⁵. Proprio in questo capitolo si trova una palese affinità tra i due testi, la *X*, infatti, dà il titolo alla novella e si trova anche nel suo tragico finale, mentre in *Eros*, come si è appena visto, sta a rappresentare la spasmodica ricerca che Alberto non riesce a portare a termine e che la ballerina Selene non riesce a comprendere

Altri elementi che fanno pensare ad un rapporto molto stretto tra i due testi sono soprattutto tematici. Il primo è la presenza di una donna con una maschera¹⁶; in *X*, infatti, la fanciulla protagonista è mascherata la prima volta che viene vista dal protagonista maschile:

All'ultimo veglione della Scala, in mezzo a quel turbine d'allegria frenetica, avevo incontrato una donna mascherata, della quale non avevo visto il viso, di cui non conoscevo il nome, che non avrei forse riveduta mai più, e che mi fece battere il cuore quando i suoi sguardi s'incontrarono nei miei.¹⁷

In *Eros*, nel capitolo XX, si trovano ben due donne mascherate che si contendono l'attenzione di Alberto, la prima è una donna misteriosa, la seconda è Adele:

Tutt'a un tratto una bella mascherina gli si fermò di faccia, saettandolo di un sorriso indiavolato e con due occhi scintillanti attraverso i fori della maschera.

- Ciao!

Alberto le fissò addosso un lungo sguardo, che valeva per lo meno quanto il *ciao*.

La mascherina era vestita da paggio italiano del XIII secolo, svelta, fresca, elegante, e sembrava bella come un amore.

[...] Ei si vide accanto una signora in dominò, vestita di nero, tutta velata, senza un gioiello. Di quelle due donne mascherate che si contendevano il suo braccio l'una era modellata come una Venere dal costume atillato, avea i capelli ricci, l'occhio sfolgorante, il collo alabastrino, era rosea, civettuola, affascinante; l'altra non avea che il portamento del capo, l'eleganza della taglia, l'attrattiva del-

¹⁵ G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1997, p. 156, cap. XXXIX.

¹⁶ Cfr., in questo numero, N. PRIMO, *Le maschere nella «Primavera» di Verga novelliere*, pp. 95-106.

¹⁷ VERGA, *X*, cit., p. 56.

l'accento, il profumo aristocratico del fazzoletto, e le trine che cadevano sul guanto grigio – e bastò. Costei prese il braccio del giovane come cosa propria, e la folla li separò ben tosto dal paggetto. Andavano verso i corridoj dei palchi, la donna mascherata innanzi, salendo le scale con passo franco e leggero, senza dire una parola, rialzando un po' i lembi del vestito sulla sottana ricamata.¹⁸

Prima di arrivare ad *Eros* e ad X, però, va tenuto presente che elementi affini a quelli presenti in questi due testi si incontrano anche in opere giovanili di Verga. Basti pensare a *Sulle lagune*, opera del 1863, in cui il protagonista Stefano de Keller racconta di aver visto il braccio di una fanciulla dalla finestra di casa sua e di essersi innamorato di lei. Nel sesto capitolo finalmente rivede la fanciulla al Teatro Apollo:

Non importa; ecco là dietro quella quadriglia una graziosa mascherina, che col suo ricco dominò in velluto nero sembra troppo trista per una festa sì allegra. Sentimi Stefano, io l'ho veduta da lungi, si aggira da qualche tempo attorno a te, ma quando ti mischi alla folla, fa un gesto disperato e si allontana spesso recando il fazzoletto agli occhi... Ora mi è nato un sospetto.¹⁹

Stefano sembra disinteressato alla mascherina che lo osserva, ma quando sta per avvicinarsi ad un'altra signora presente in teatro, la mascherina si poggia al suo braccio richiamando la sua attenzione. La prima volta che l'ha vista, il soldato si è innamorato del suo braccio, la seconda è proprio lei, con il suo braccio, a sfiorarlo. Il linguaggio del corpo ha, in questo caso, come negli altri proposti, una parte importante nel sorgere dell'amore, poiché il corpo sopperisce alla mancanza della vista determinata dalla presenza delle maschere. Il tema della maschera che copre il volto dell'amata e quello dell'amore sorto senza vedersi sarà molto presente in X ed *Eros*, dimostrando che quello che in *Sulle lagune* è solo un'idea *in nuce* prenderà forma in maniera più completa nelle opere seguenti. Dopo circa un

¹⁸ VERGA, *Eros*, cit., pp. 98-99.

¹⁹ G. VERGA, *Sulle lagune*, in ID., *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, a cura di R. Verdirame, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, I, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1988, p. 415. In questo caso sono parole di Collini, l'amico del protagonista.

decennio, in *Eros* e in *X* alcuni dei temi presenti nell'opera giovanile saranno infatti approfonditi e resi meno 'schematici'.

Un altro elemento di vicinanza tra i due testi è la presenza del Teatro alla Scala: in *X* è là che il protagonista vede la donna mascherata la prima volta. Anche in *Eros* la Scala ha un ruolo centrale nella vicenda: proprio in un palco del teatro la madre di Alberto viene vista con il conte Armandi dando inizio alla sventurata vita del protagonista. Sempre alla Scala la donna muore di pleurite, lasciando il figlio orfano. Selene, l'amante di Alberto, inoltre, è una ballerina di quello stesso teatro; un collegamento più stretto, però, è dato dal fatto che la mascherina del ballo alla Pergola parli la «lingua ufficiale del palcoscenico della Scala»²⁰ (cioè con ogni probabilità il milanese) pur essendo a Firenze. Perché la maschera dovrebbe parlare milanese se sono a Firenze? Avrebbe senso se la mascherina fosse di provenienza lombarda, il che fa propendere per l'ipotesi che si tratti della ballerina Selene. Sembra delinarsi quindi un vero e proprio cortocircuito che dimostra come quel luogo avesse un forte valore simbolico per lo scrittore, che si trovava a Milano nel periodo in cui lavorava alla stesura di *Eros*.

Sempre dello stesso tenore è la similitudine per cui in entrambi i testi è descritto un veglione, alla Scala in *X*, alla Pergola in *Eros* nel cap. XX. Mentre Verga era a Milano ebbe, in più di un'occasione, infatti, la possibilità di partecipare a Veglioni, come dimostra la lettera del 29 gennaio 1874 scritta da Milano alla madre: «Il Carnevale annunzia freddino se bene tutte le cantonate sieno tappezzate di annunci di Veglioni a tutti i teatri»²¹. Questa ambientazione, inoltre, è presente in molte novelle di *Per le vie*, come *In Piazza della Scala*, *L'osteria dei "Buoni amici"*, *Via Crucis*, *Al veglione*, dimostrando come l'autobiografismo abbia un ruolo importante nella produzione del periodo milanese²².

Un altro punto di contatto tra i due testi è nella trama: la donna mascherata della novella, infatti, racconta di essere stata abband-

²⁰ VERGA, *Eros*, cit., p. 98.

²¹ Lettera alla madre da Milano, del 29 gennaio 1874, in SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, cit., pp. 212-213n.

²² Inoltre, come ha ricordato Carla Riccardi, anche ne *I fatali* di Tarchetti l'ambientazione è il carnevale milanese, questa volta del 1866.

nata da un cugino, come Adele è stata lasciata dal cugino Alberto, in *Eros*. In questa circostanza si riconosce la ripresa di un motivo presenta in altre novelle che in *Primavera e altri racconti* presentano amori finiti male.

La particolare contiguità tra *Eros* e *X* risalta ancora di più se si considerano ulteriori affinità che si notano con altre opere di Verga. Basterà ricordare *La coda del diavolo*, in cui i protagonisti si mascherano in occasione della festa di Sant'Agata, e *Era* (pubblicata lo stesso anno in cui fu scritta *X* e in cui iniziò la composizione di *Eros*, 1873). Durante un veglione in maschera che si tiene a La Pergola di Firenze il pittore Enrico Lanti scommette con alcuni giovani che riuscirà a baciare una bella mascherina. In questo caso, però, l'amore non nasce vedendo una donna mascherata; Enrico, infatti, aveva già visto Eva prima di incontrarla mascherata al veglione della Pergola ed è spesso lo stesso Enrico a togliersi la maschera. Nel III capitolo la sfilata per raccontare la sua storia all'amico scrittore, nel capitolo XLIII se la toglie per cercare di convincere Eva a tornare insieme.

Non si tratta, quindi, di un amore nato senza vedersi, ma la presenza della maschera e dei veglioni indica una forte presenza di questi elementi nell'immaginario verghiano, come dimostrano appunto le lettere e le novelle e come dimostra, facilmente, il confronto tra gli elementi costitutivi della novella *X* con il romanzo *Eros*. Questi casi ora ricordati mettono in luce affinità di tipo circostanziale, non direttamente funzionali ad uno svolgimento specifico della narrazione. I punti di contatto tra *X* ed *Eros* riguardano, invece, come si è cercato di dimostrare, contatti ben più significativi tra i due testi.

DAMIANO FRASCA

UNA LETTURA DI *QUELLI DEL COLÈRA*
DI GIOVANNI VERGA

L'articolo è una lettura della novella *Quelli del colera* di Verga, contenuta nella raccolta *Vagabondaggio* del 1887. Servendosi di una prospettiva dal basso, Verga racconta la reazione di due comunità paesane (il paese di San Martino e quello di Miraglia, nella Sicilia orientale), colpite dal colera del 1837. La folla, spaventata dal diffondersi dell'epidemia, reagisce scegliendo come capro espiatorio un gruppo di commedianti e una famiglia di «zingari». L'articolo mostra come Verga utilizzi ampiamente un articolo di Pitrè sul colera, e inoltre scelga di stabilire un dialogo intertestuale con alcuni noti passi dei *Promessi sposi* di Manzoni e intratestuale con alcune sue precedenti novelle e romanzi.

*This essay is a close reading of *Quelli del colera*, a short story from the collection *Vagabondaggio*, published in 1887. Using a popular internal narrator, Verga analyses the two village's reactions (the village of San Martino and the village of Miraglia from East Sicily) in confronting cholera epidemic in 1837. The crowd of villagers become terrified of the plague and react by choosing several scapegoats, a band of street artists and a gypsy family. This essay describes how Verga greatly used an article written by Pitrè on cholera and also aims to highlight the intertextual relationship between *Quelli del colera* with some selected passages from Manzoni's *Promessi sposi* as well as the intratestual relationship between Verga's previously written works.*

È credenza, antica per lo meno quanto la peste di Atene descritta da Tucidide, che la malizia umana giungesse a tanto, da diffondere la peste ad arte. Quando la ragione sonnecchiava serva della superstizione e dell'autorità, o delirava ebbriata da fanatismo, rinacque e si saldò una tale credenza.

(Cesare Cantù)

1. Cinque minuti di panico

Seguita da *Lacrymae rerum*, *Quelli del colera* è la penultima novella di *Vagabondaggio*, la raccolta pubblicata nel 1887 dall'editore Barbera di Firenze. Anche *Quelli del colera* declina il tema dell'«andare di qua e di là per il mondo» che è, come ha notato la critica, una delle dorsali che connette un macrotesto eterogeneo¹. A vagabondare e a spostarsi per il mondo in questa novella sono degli sradicati, degli indigenti che restano, loro malgrado, vittime dei pregiudizi di alcune comunità paesane. Collocati nella Sicilia orientale (come si desume facilmente dai continui riferimenti ad una toponomastica compresa tra Enna e Catania), i fatti narrati in *Quelli del colera* rimandano al 1837, quando effettivamente il Regno delle Due Sicilie fu colpito da una grave epidemia di colera. Nella finzione testuale, infatti, il narratore anonimo ricorda, assecondando movenze oralizzanti riscontrabili anche in altre novelle della raccolta, episodi risalenti a cinquant'anni prima («Ancora, dopo cinquant'anni, Scaricalasino, il quale è diventato un uomo di giudizio, dice a chi vuol dargli retta che il colera ci doveva essere»²) e dà corpo a una corrispondenza cronologica studiata da Verga per il lettore che, nel 1887, teneva in mano la prima edizione di *Vagabondaggio*, fresca di stampa.

Quelli del colera amplia e rimaneggia notevolmente un precedente bozzetto del 1884 apparso in *Auxilium* (una rivista, spiega il suo sottotitolo, a cura del «Comitato Milanese di Beneficenza per gli Italiani danneggiati dal colera») e che è intitolato, tematicamente e secondo uno specifico angolo visuale, *Untori*³. Il passaggio dalla parola «untori» al sintagma «quelli del colera» è all'insegna di un aumento graduale di ambiguità. Se è manifesto per chi si accinge a leggere la novella chi sia un untore, meno manifesto è invece chi siano «quelli del colera». Cambiando il titolo, dall' '84 all' '87, Verga può giocare con l'orizzonte d'attesa del lettore. «Quelli del colera» sono, non co-

¹ G. LO CASTRO, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2001, p. 142; G. TELLINI, *L'invenzione della realtà. Studi vergghiani*, Pisa, Nistri-Lischi 1993, pp. 45-50.

² G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 598.

³ «Untori» si legge in P. MARCHI, *Concordanze vergghiane*, Verona, Fiorini 1970, pp. 285-287.

me potrebbe suggerire l'incipit della novella («Il colèra mieteva la povera gente colla falce, a Regalbuto, a Leonforte, a San Filippo, a Centuripe, per tutto il contado – e anche dei ricchi»⁴) le vittime del contagio, ma sono le vittime del pregiudizio collettivo. Al centro di questa novella troviamo il racconto di alcuni episodi di esasperata ferocia ai danni di uomini e donne, forestieri, accusati di essere untori e dunque di diffondere, di proposito e attraverso l'inganno, la malattia. Dopo una parte iniziale caratterizzata da una carrellata su dei presunti casi di contagio, la novella si sofferma sui fatti di San Martino, dove la morte di alcuni paesani inferocisce la folla che si scaglia nottetempo contro dei commedianti di passaggio, stanziatisi con «una casa di legno» presso il «Prato della Fiera, appena fuori del villaggio»⁵. Nella terza parte di *Quelli del colèra* infine si racconta di quanto avvenuto a Miraglia, dove a farne le spese sono ancora una volta dei forestieri, degli «zingari», i quali anche loro si portano dietro «tutta la loro casa in un carretto sconquassato, coperto da una tenda a brandelli»⁶. In quest'ultimo caso, l'aggressione della folla è talmente violenta che a perdere la vita sarà persino una giovane madre (una «bella bruna») intenta a proteggere il figlioletto dalle scuri dei paesani.

Se la novella ottocentesca mette al centro un «evento inaudito», una situazione di crisi⁷, bisognerà allora dire che il trauma su cui focalizza l'attenzione la novella *Quelli del colèra* non sono tanto (o solo) i lutti causati direttamente dal colera, quanto il caos e la confusione generati dalla reazione incontrollata degli abitanti dei paesi di fronte alle avvisaglie di epidemia. A Miraglia i paesani stanno inoperosamente con le «mani in mano», aspettando la catastrofe, richiamando una gestualità tipica del mondo verghiano⁸. E d'altronde in *Fantasticheria* il colera rientra insieme al «tifo», alla «malannata», alla «burrasca» nell'elenco delle catastrofi che danno, a detta del personaggio-scrittore, «una buona spazzata» ai conglomerati umani. Prima di ri-

⁴ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 590.

⁵ Ivi, p. 591.

⁶ Ivi, p. 598.

⁷ A. GAILUS, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo*, vol. II - *Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi 2002, p. 509.

⁸ Cfr. G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura de «I Malavoglia»*, Firenze, Accademia della Crusca 1983.

comporsi e «ripullulare» «sempre nello stesso luogo», il «brulicame» dei sopravvissuti vive «cinque minuti di panico e viavai»⁹. Come altre opere verghiane, anche questa novella di *Vagabondaggio* si sofferma su questo lasso di tempo in cui gli uomini e le donne, costituiti in folla, cedono al panico. Il genere novella qui si configura come il genere che racconta la messa in crisi di un ordine, la cui riaffermazione finale non poggerà su basi rinnovate né liquiderà davvero la possibilità di un futuro ritorno dell'eccesso e del trauma raccontati¹⁰.

2. In un mondo piccino

Ingrediente spesso sfruttato nelle trame verghiane, il colera attraversa per esteso la produzione dell'autore da *Storia di una capinera* in poi, passando per le novelle e i romanzi successivi. Numerosi appaiono così i richiami intratestuali che legano *Quelli del colera* ad altre opere verghiane e che si affiancano ai richiami a Manzoni e ai *Promessi sposi*, che con le pagine sulla peste e non solo fanno più volte, come vedremo, da modello. Ed è un modello ripreso e contraddetto, ragionando non più sulla peste a Milano e in un macrocosmo¹¹, quanto, quasi per risarcimento, sull'arrivo dell'epidemia, per dirla con il primo titolo di *Vagabondaggio*, in un «mondo piccino». Spostando il riflettore, Verga controbilancia i limiti, amaramente constatati da Manzoni nel cap. XXXI, delle memorie che, guardando le grandi città, obliterano i paesi marginali, «come a un di presso accade sempre e per tutto, per buone e per cattive ragioni»¹². A completare il quadro dell'intertestualità, soprattutto nella prima parte di *Quelli del colera*, si aggiunge l'uso come fonte dell'articolo di Pitrè *Il colera nelle credenze popolari d'Italia*, pubblicato su rivista nel 1884. E per avere una prima idea dell'interazione di queste fonti, basta considerare la parte iniziale della novella, con l'insistenza sull'immagine dei paesani che di fronte al colera reagiscono sparando; la ripresa

⁹ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 130-131.

¹⁰ Cfr. GAILUS, *La forma e il caso*, cit., pp. 506-510.

¹¹ TELLINI, *L'invenzione della realtà*, cit., p. 258.

¹² A. MANZONI, *I Promessi Sposi 1840*, a cura di S.S. NIGRO, Milano, Mondadori 2002, p. 583.

del proverbio registrato da Pittrè «megghiu moriri sparannu / ca moriri cacannu» (con riferimento alla diarrea profusa dovuta al colera) si salda con un frammento dal cap. II dei *Promessi sposi* («Si figurava allora di prendere il suo schioppo, d'appiattarsi dietro una siepe, aspettando se mai, se mai colui venisse a passar solo»), restituendo l'immagine di uomini che, nascosti, sparano a chiunque abbia l'aria di essere un untore: «Ciascuno badava quindi ai casi propri, collo schioppo in mano, appiattato dietro l'uscio, accanto la siepe, bocconi nel fossatello, per le fattorie, nei casolari, da per tutto».

In generale, confondendo il punto di vista del narratore con quello della comunità, Verga presenta come del tutto plausibili alcune convinzioni popolari sul colera. Diffusa grazie ad untori venuti da fuori, in *Quelli del colera* l'epidemia è uno strumento repressivo che, conformemente con quanto avevano rispettivamente notato Cesare Cantù nel suo scritto *Degli untori in Sicilia del 1837* e Pittrè nel suo articolo, è «sempre mandato dal Governo, personificato nel Re»¹³. Vengono in mente *I Malavoglia* (cap. XI) o il *Mastro-don Gesualdo* (III, 2) con «quelle bottiglie che mandano da Napoli per far morire i cristiani»¹⁴.

E quell'infame Capo Urbano che andava dicendo: – Non è nulla, non è nulla –, e mostrava la carta bianca! Quella era la carta del Sottointendente, che ordinava di lasciare spargere il colera! Ah! Volevano proprio farli morire come bestie nella tana, cristiani di Dio!¹⁵

Il Capo Urbano e il farmacista di San Martino entrano nel baraccone dei commedianti stanziatisi fuori il paese e si accertano che questi non siano untori. Per rassicurare i paesani esibiscono quella che è probabilmente un'autorizzazione a tenere spettacoli in giro, ma è un gesto controproducente poiché la folla scambia tale autorizzazione con una prova di collusione. In *Quelli del colera*, d'altronde

¹³ C. CANTÙ, *Degli untori in Sicilia del 1837*, in «Rendiconti. Classe di lettere e scienze morali e politiche», Reale Istituto lombardo di scienze e lettere, vol. II (1865); G. PITTRÈ, *Il colera nelle credenze popolari d'Italia*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», vol. III (1884), p. 589.

¹⁴ Cfr. TELLINI, *L'invenzione della realtà*, cit., p. 270.

¹⁵ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 593-594.

de, le autorità locali appaiono (sulla scia di Manzoni) incapaci di fronteggiare davvero l'emergenza: il Capo Urbano di San Martino si prepara alla fuga («Il Capo Urbano che stava imballando le materasse»¹⁶), il sindaco di Miraglia guida la spedizione per allontanare i presunti untori. Laddove invece la distanza ideologica allontana Verga da Manzoni è nel riconoscimento ai religiosi di un ruolo suppletivo rispetto alle mancanze delle autorità. I cappuccini milanesi durante la peste manzoniana si adoperano, restando a contatto con i malati, in *Quelli del colera* invece il parroco si tiene alla larga dall'epidemia e esce di casa in pieno giorno quando, secondo opinione diffusa, il contagio sarebbe ostacolato dai raggi del sole («il parroco di Canzirrò, ch'era scappato ai primi casi, e veniva soltanto in paese per dir messa a sole alto»¹⁷). Incapace di contrapporre all'epidemia valori solidaristici e caritatevoli, la religiosità nella novella di Verga scade a superstizione. Come già in *Guerra di Santi*, i paesani espongono le statue scaramanticamente come di fronte alle catastrofi naturali, lasciando campeggiare tra i santi esposti «san Rocco miracoloso» che mostra «col dito il segno della peste, sul ginocchio»¹⁸. Questa degradazione della religiosità, paradossalmente, si traduce nel paese di San Martino in una nuova condotta generale:

Si videro delle cose allora da far piangere di tenerezza gli stessi sassi: Vito Sgarra che si divise dalla Sorda, colla quale viveva in peccato mortale da dieci anni.¹⁹

Affidando al personaggio di Vito Sgarra la convinzione di potersi preservare dal contagio attraverso l'astinenza sessuale, Verga ne fa un portavoce di un proverbio popolare registrato da Pitriè («Mancia suppa/ Fuma pippa/ Lassa a Peppa / Ca 'u culera nun t'acciappà») e diffusosi secondo lo studioso proprio nel 1837 durante l'epidemia di colera²⁰. Il colera è una «sorta di ineluttabile punizione ce-

¹⁶ Ivi, p. 596.

¹⁷ Ivi, p. 590.

¹⁸ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 592.

¹⁹ Ivi, p. 591.

²⁰ G. PITRIÈ, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti*, Sala Bolognese, Forni 1981, p. 381.

leste, di castigo divino»²¹, da cui i benestanti possono scappare, anticipando il trasferimento di Gesualdo Motta a Mangalavite: «Quelli che erano rimasti, i più poveri, da principio avevano fatto il diavolo, minacciando di sfondare le porte chiuse, e bruciare le case dei fuggiaschi»²². Epidemia classista, il colera si accanisce contro i più poveri, e finisce per aizzarli.

3. *Cattivi incontri*

Nella prima parte di *Quelli del colera* il narratore si sofferma sulla descrizione della morte di un personaggio, il portalettere del paese, costruendo una sequenza che ricorda da vicino la morte della Longa ne *I Malavoglia*. Si tratta di coincidenze piuttosto vistose, che rientrano nelle continue e variegata pratiche verghiane di riscrittura di uno stesso episodio e di autocitazione²³. Agostino è in costante movimento, come la Longa che vende le uova, e dunque a rischio di quei «cattivi incontri» da cui – si legge nel cap. XI del romanzo – «bisogna guardarsi bene», gli incontri con i «forestieri» untori. Per Agostino, o per la Longa, conformemente d'altronde con l'opinione popolare registrata da Pitrè, il colera agisce come un veleno (in *Quelli del colera* si fa esplicitamente riferimento a «macchie d'unto per terra e lungo i muri», «polverine», «pillole»). Non esiste l'incubazione della malattia e la morte è, di fatto, fulminante; la moglie del portalettere domanda, accusatoriamente, insistendo sull'istantaneità del colera: «Che avete fatto, scellerato? Dove l'avete preso tutto quel male in un momento?»²⁴. Vale anche per Agostino quanto Baldini dice nel suo saggio su *I Malavoglia* a proposito del caso della Longa²⁵: i sintomi della malattia come la spossatezza fisica e l'affaticamento non sono riconosciuti e raccontati, dai personaggi e dal narratore con loro, come tali, bensì come una molla che conduce alla

²¹ TELLINI, *L'invenzione della realtà*, cit., p. 270.

²² VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 591.

²³ Cfr. LO CASTRO, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, cit., pp. 74-75.

²⁴ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 591.

²⁵ A. BALDINI, *Dipingere con i colori adatti. «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Maccrara, Quodlibet 2012, p. 117.

malattia. Per riposarsi ci si siede su un «parapetto» nei pressi di un ponte o «su quelle quattro pietre lisce messe in fila all'ombra del caprifico» e lì si commette la disattenzione (venire a contatto con le polveri o il veleno lasciati dagli sconosciuti) che porterà a contrarre il male. L'associazione colera-veleno o colera-polveri («lasciavano cadere certe polverine invisibili, che chi ci metteva il piede sopra poi, per sua disgrazia, era fatta!»²⁶) rimanda ancora una volta apertamente a Manzoni e ai capitoli sulla peste.

Come i milanesi del Seicento, anche i paesani di *Quelli del colera* vivono in un continuo stato di diffidenza e scambiano i viandanti innocenti per propagatori dell'epidemia travestiti. Di fronte ai *cattivi incontri* da cui *bisogna guardarsi*, Verga invoca la complicità del lettore che ha in mente l'episodio di Renzo confuso per un untore lungo lo stradone di Santa Teresa (cap. XXXIV)²⁷. Tanto forte è lo stato pregresso di allarme che la Longa o Agostino, quanto il cittadino milanese a cui Renzo vorrebbe chiedere indicazioni, credono di essersi imbattuti in un «forestiero» pronto a contagiarli. E rientrati in casa, tutti e tre racconteranno l'incontro ai familiari. Se dunque, tra Verga e Manzoni, l'equivoco di fondo (scambiare un innocente per un untore) appare assimilabile, non è assimilabile invece l'evoluzione delle singole storie dei personaggi. Il cittadino milanese vivrà «per molt'anni», la Longa e Agostino moriranno di lì a breve, ricordando che, per quanto gli uomini e le donne non capiscano o mistifichino la realtà, questa comunque ne sconvolge le vite.

4. *Come si fa ai lupi*

Nella terza parte di *Quelli del colera*, laddove si raccontano i fatti avvenuti a Miraglia, si legge (corsivi miei):

Siccome la popolazione si era commossa al loro apparire, e minacciava, il sindaco accorse anche qui colle guardie, armate sino ai denti, gridando da lontano – *Via! Via!* – *come si fa ai lupi*. Loro a ripeter la commedia che venivano da lontano, che li avevano scacciati da

²⁶ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 591.

²⁷ MANZONI, *I promessi sposi*, cit., pp. 651-653.

ogni dove, che erano affamati, e preferivano che li uccidessero a schioppettare. Allora, per non saper che fare, temendo di accostarsi per paura del colera, li lasciarono li fuori del paese, *guardati a vista come bestie pericolose*²⁸.

Ritroviamo in questo passo alcuni ingredienti che sono già emersi e su cui tornerò: l'autorità locale (il sindaco di Miraglia) incapace di trovare una soluzione all'altezza degli eventi, la folla che trasforma la paura in aggressività, i forestieri accusati di essere untori travestiti che fingono recitando la parte degli indigenti. È interessante sottolineare che rispetto al bozzetto *Untori*, interamente incentrato su questo episodio di violenza, Verga introduce numerose varianti tese a restituire una voce narrante dal basso e a disegnare un nuovo lettore ideale. All'associazione dei forestieri a «bestie pericolose», già presente nel bozzetto iniziale, nella nuova stesura si aggiunge l'associazione ai lupi (e pertanto a animali inaffidabili e minacciosi), a cui si somma più avanti nel testo la definizione della ronda paesana omicida, che partirà nella notte, «caccia» («al rumore, alle grida che si udivano da lontano, tutto il paese fu in piedi subito, e la caccia incominciò»²⁹). Nella redazione definitiva, Verga intensifica dunque le metafore e le similitudini animali al fine di restituire lo sguardo deumanizzante con cui i paesani guardano gli estranei. Allo stesso tempo, il confronto con il bozzetto *Untori*, mostra come Verga abbia scelto di aumentare la carica erotica e la voracità sessuale della giovane appartenente al gruppo di «zingari» arrivati a Miraglia (corsivi miei):

la figlia, una bruna superba, portava attaccato al petto già vizzo a 18 anni un bambino. Dei suoi 18 anni non aveva più che grandi occhi neri che le *illuminavano* il viso. (*Untori*)

la figlia, una bella bruna, la quale *dovera averne fatte molte*, così giovane com'era, e portava attaccato al petto cascante un bambino affamato e macilento. Dei suoi diciotto anni non le erano rimasti che due grandi occhi neri, degli occhi *scomunicati che vi mangiavano vivo*. (*Quelli del colera*)³⁰

²⁸ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 598-599.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ VERGA, *Untori*, cit., p. 286; *Id*, *Tutte le novelle*, cit., p. 598.

Il fine della rielaborazione è senz'altro costruire una figura su cui, alla sola vista, ricade la riprovazione morale della comunità paesana, una riprovazione con cui gli aggressori potranno poi legittimare la violenza. La bella bruna, infatti, debitrice del modello femminile del *La Lupa*, sul finale della novella entra nell'orbita iconografica della baronessa di *Libertà*, «archetipo dell'amor materno» per dirla con Mazzacurati³¹, donna che protegge il figlio dalla violenza (e dalle armi) della folla imbestialita, con un conseguente innalzamento di tutto il testo in direzione del tragico.

In *Quelli del colera* i paesani animalizzano e discreditano i forestieri, e parallelamente la voce narrante, smarcandosi dalla prospettiva popolare, connota negativamente la folla, per lo più attraverso immagini di impetuosi corsi d'acqua: «la folla dietro, come un torrente, mormorando»; «la folla nonostante li seguiva mormorando e accavallandosi come un mare»; «allora la folla, quasi fosse corsa una parola d'ordine, si mosse tutta come una fiumana, gridando e minacciando»; «a un tratto udirono gridare: – Dàlli! dàlli! – e videro la folla inferocita che correva per sbranarli». Il dialogo intratestuale qui dunque è con *Libertà* (con «la folla spumeggiava e ondeggiava», «il torrente gli passò sopra») e più indietro ancora con il cap. XII dei *Promessi sposi*³². Forte di uno sguardo analitico che anticipa le indagini organiche degli studi di psicologia sociale del secolo successivo, Verga studia i rapporti tra dinamiche di gruppo e violenza. La paura del colera si fa paura dell'altro, e la paura dell'altro compatta i paesani in una folla anonima in cui si sorreggono tra loro la deindividuatione dei soggetti, lo sfogo degli istinti e la caduta delle norme sociali anche più elementari. Al di là della distanza estetica tra le due novelle, *Quelli del colera* ribadisce quel disgusto per la «marmaglia» (la parola torna inequivocabilmente in *Untori*) già espresso da Verga con *Libertà*. Rappresentando una folla che non *sciorina* più fazzoletti o disinteressata a farsi portavoce dei grandi valori (come la libertà, appunto, anche se reinterpretata), adesso Verga chiarisce che la sua condanna non cade sulla folla politicizzata, ma sulla folla in quanto tale. Stori-

³¹ G. MAZZACURATI, *La bilancia di «Libertà» ovvero della rotazione imperfetta*, in ID., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori 1974, p. 198.

³² A. MARCHESI, *Narratore, personaggi e autore implicito nelle «Novelle rusticane» di Verga*, in «Otto/Novecento», II (1995), p. 53.

camente il 1837, nella Sicilia Orientale, è stato l'anno dei moti del colera, cioè dell'evoluzione del disagio per l'epidemia di colera in rivolte antiborboniche. Ma è emblematico che nella perimetrazione del narrabile di *Quelli del colera* Verga si attesti al livello in cui il malcontento non ha ancora incontrato il piano scopertamente politico. Le rivolte antiborboniche vere e proprie stavolta restano fuori dai territori dell'inventio. E così una camminante prende il posto di una baronessa perché, come già spiegava *Libertà*, la collera della folla non *ribolle* solo per motivazioni sociali, ma anche per il *sangue innocente*³³.

5. *La rivincita dell'esclusa*

Come in *Libertà*, anche in *Quelli del colera* la voce narrante lascia trasparire forme di pietà nei confronti delle vittime, aggredite dai paesani (si noti ad esempio la posizione del narratore nella frase «la donna copriva i figlioletti colle ali, come una chiocciola»). La condanna della folla rimane sempre salda, le «anime buone» che la compongono falliscono nel tentativo di contenerla e peccano vistosamente di ingenuità (l'idea della folla con «quasi due anime nemiche» in conflitto è manzoniana, ma nella declinazione verghiana aumenta la dose di sfiducia).

Ciò che prevale, nei paesani, è la bestialità legittimata dalla disumanizzazione costante delle vittime. Il sospetto e la diffidenza figurano fin dalla prima parte della novella, cosicché i più deboli (forestieri) sono da subito accusati, dalla comunità e dal narratore con essa, di essere untori. L'incidente fortuito dell'asino, capitato alla vecchia, è considerato dalla comunità un inganno per contagiare una giovane paesana incinta:

Una povera donna gravida di sei mesi, per avere aiutato certa vecchia che l'era caduto l'asino dinanzi alla sua porta, e fingeva di piangere e disperarsi, era stata presa dai dolori quasi subito, ed era morta, lei e il bambino.³⁴

³³ Cfr P. PELLINI, *Verga*, Bologna, Il Mulino 2012, p. 118.

³⁴ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., pp. 590-591.

Dopo che la folla ha assaltato il baraccone dei commedianti, a San Martino, dando poi rabbiosamente (e dunque non con giustificazioni di natura sanitaria) fuoco agli oggetti, di fronte ad un'assenza evidente di indizi contro i forestieri, le voci popolari non si rassegnano:

dice, a chi vuol dargli retta, che il colera ci doveva essere, nel baraccone. Peccato che lo bruciarono! Quelli erano bricconi che andavano attorno così travestiti per non dar nell'occhio, e buscavano centinaia di onze a quel mestiere.³⁵

L'opinione degli assalitori è che gli untori, ben pagati, fingano, si travestano per abbindolarli e impietosirli, e che, come si dice degli «zingari» della terza parte della novella, *ripetano la commedia*. Per giustificare il male perpetrato ai danni dei più deboli, in questo caso i forestieri, la folla deve diffamarli, persino quando sono morti, come nel secondo dei due tempi che costituiscono la chiusura della novella: «Però, se erano davvero innocenti, perché la vecchia, che diceva la buona ventura, non aveva previsto come andava a finire?»³⁶. Se la vecchia camminante, una veggente, non è riuscita a predire la propria fine, si dovrà mettere in dubbio la sua buonafede e dunque la sua identità. L'ironia amara nasce dallo straniamento: è la vittima che deve difendere la sua innocenza, non gli aguzzini che devono dimostrare, portando prove, che sia davvero un'untrice. Come in altre novelle verghiane, la vittima è responsabile di quanto subisce e non ha nemmeno la possibilità di scardinare i rapporti di forza. E d'altronde la familiarità dei presunti untori, colpiti a San Martino e a Miraglia, con più note vittime verghiane è ben visibile. I commedianti preannunciano già la vita in strada di *Candeloro e C.*, con le oscillazioni dei gusti del pubblico. E più in generale appaiono come l'ennesima declinazione dell'artista-saltimbanco emarginato, costretto a fare i conti, nella modernità, con il mercato, tema molto caro a Verga fin dalle prime opere e poi a tanti autori successivi³⁷.

Vorrei chiudere su una figura di esclusa, la bella bruna, o meglio

³⁵ Ivi, p. 598.

³⁶ Ivi, p. 599.

³⁷ R. LUPERINI, *Controtempo*, Napoli, Liguori 1999, p. 103 e sgg.; J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati-Boringhieri 1984.

sul potere della sua atroce morte, nonostante l'oblio generale che ripristina quella quotidianità del brulicame a cui allude Verga in *Fantastieberia*. Se la battuta finale sull'incapacità della vecchia di dire la buonaventura è la pointe finale, il contraccolpo ironico che chiude *Quelli del colèra*³⁸, in effetti, subito prima, l'assassinio della bella bruna e la sua lotta per non essere dimenticata costituiscono una chiusura tragica, anch'essa ad effetto (corsivi miei):

La giovane dinanzi al carretto, che *voleva* difendere la sua creatura, come succede anche alle bestie, con certi occhi che *facevano* paura, e *cercava* di afferrare le scuri per aria, colle mani insanguinate. Dopo, frugando fra i cenci della carretta, si *disse* che avevano scovato le pillole del colèra e ogni cosa. Ma quegli occhi più d'uno non *poté* dimenticarli. E ancora, dopo cinquant'anni, Vito Sgarra, che *aveva menato* il primo colpo, *vede* in sogno quelle mani nere e sanguinose che *brancicano* nel buio.³⁹

Le mani insanguinate della ragazza che nel buio cercano di fermare il linciaggio del figlio tornano, a distanza di moltissimi anni, nei sogni degli aguzzini. L'analisi verbale rivela il passaggio dall'imperfetto e dal passato remoto («voleva», «facevano», «cercava», «si disse») al presente («vede», «brancicano»), con un'indicazione che da un lato ci dice il tempo in cui si colloca il narratore, dall'altro ribadisce come la ferita dell'orrore sia ancora aperta. È uno scarto verbale che si trova anche nel capolavoro *Malpelo*, sebbene quest'ultimo personaggio abbia una carica etica che l'esclusa di *Quelli del colèra* non ha (corsivi miei):

Così si *persero* persin le ossa di *Malpelo*, e i ragazzi della cava *abbassano* la voce quando *parlano* di lui nel sotterraneo, ché *hanno* paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi.⁴⁰

La rivincita dell'escluso e del capro espiatorio consiste in questa capacità di diventare perturbante⁴¹, intimorendo chi resta, ricordandogli i soprusi e le ingiustizie subite. Se i ragazzi hanno paura che

³⁸ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 94.

³⁹ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 599.

⁴⁰ Ivi, p. 189.

⁴¹ Cfr. R. LUPERINI, *Autoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, p. 170.

Malpelo riappaia, le mani della bella bruna continuano a difendere il figlio anche a distanza di anni, cosicché la tranquillità dei vivi (anche se di pochi vivi) è disturbata dal ritorno, nella quotidianità o nei sogni, di fantasmi minacciosi venuti da un tempo che non è stato archiviato davvero. Dal canto suo, con la sua coda ad effetto, il genere novella lasciando il lettore in sospeso fa il gioco delle vittime, si presta a questo loro ritorno.

DUE SERVE VERGHIANE: LUCIA E FEMIA

Concepito e pubblicato in tempi vicinissimi (1882-83), le novelle *Pane nero* e *Semplice storia* mettono a fuoco uno stesso ruolo – quello della serva – in contesti geografici e sociali assai differenti. In entrambe, al di là di più recenti suggestioni, si avverte la costante riflessione di Verga sul modello manzoniano. E si avverte altresì la sua crescente amarezza, con spunti che evidenziano la contiguità di queste pagine al lavoro sul *Mastro*.

Designed and published almost simultaneously (1882-83), tales Pane nero and Semplice storia are focused on the same role – that of the servant – in very different geographical and social contexts. In both, besides most recent suggestions, we feel the constant reflection of Verga on Manzoni's model. And we feel also his growing bitterness, with details that show the contiguity of these pages to work on the novel Mastro-don Gesualdo.

1. Tra Manzoni e il realismo francese

Com'è noto, le novelle *Pane nero* e *Semplice storia* furono delineate, redatte e pubblicate da Verga quasi contemporaneamente: la prima stesura dell'una si intreccia con l'abbozzo dell'altra in uno stesso gruppo di fogli, oggi in microfilm al Fondo Mondadori; quanto alla pubblicazione, *Pane nero* apparve sulla «Gazzetta letteraria» tra il 25 febbraio e il 18 marzo 1882 e poi nella silloge *Novelle rusticane* (edita dal torinese Casanova nel dicembre dello stesso anno con data 1883), *Semplice storia* su «L'Italia» del 17-18 dicembre 1882 e quindi nella raccolta *Per le vie* (uscita a Milano per Treves all'inizio dell'estate successiva)¹. Possiamo dire dunque che Lucia e Femia siano nate

¹ Le citazioni da *Pane nero* sono tratte da G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016; quella da *Semplice storia* da G. VERGA, *Per le vie*, a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVI, Firenze, Le Monnier 2003.

a un parto, sorelle dissimili condannate a un'analogha condizione subalterna e a un'analogha frustrazione affettiva: bella la prima e brutta la seconda, vivace e «arrabbiata» Lucia tanto quanto mite e rassegnata Femia, collocate in contesti assai diversi quali l'arrettrato contado siciliano e la progredita società milanese, entrambe a ogni modo si configurano come una amara rivisitazione dell'archetipo manzoniano con l'occhio al realismo francese, da Flaubert ai Goncourt e a Zola. E per certi versi altresì si prospettano come prodotti collaterali al lavoro sul *Mastro*.

Non c'è dubbio che il nome scelto per la protagonista di *Pane nero* ammicchi al personaggio dei *Promessi Sposi*: innamorata di Brasi, un attraente giovanotto della sua stessa condizione, anche la Lucia siciliana infatti, come la sua famosa omonima lombarda, viene insidiata da un abominevole "don". Vero è che nella novella le premesse e l'esito della vicenda differiscono profondamente da quanto si narra nel romanzo manzoniano: ma direi che è proprio il nesso di allusione e contrasto a segnalare in Verga l'intento di liquidare il versante "ideale" del grande modello sotto la pressione di una antropologia drasticamente materialista. Qui comanda unicamente il denaro: è Brasi in persona a gettare Lucia tra le grinfie di don Venenando; e la ricaduta economica della tresca non può non riscuotere alla fine l'approvazione degli stessi familiari: la protesta – peraltro assai flebile – del fratello Santo si spegne quasi subito, soffocata dai complimenti della *Rossa* alla cognata per essere riuscita a raggranellare una dote. Ribaltando la dinamica manzoniana, lo scrittore sostanzialmente non fa che bruciare i residui romantici del suo stesso capolavoro: è come se ora Alessi e Nunziata si congratulassero con Lia per avere accettato i doni di don Michele.

In *Semplice storia* sono anzitutto i luoghi a richiamare Manzoni: Milano e Monza forniscono lo scenario, e inoltre veniamo a sapere che Femia proviene dal bergamasco. Un sentore dei commenti malevoli con cui Lucia veniva accolta dai compaesani di Bortolo si potrebbe poi avvertire nel ben più sgangherato dileggio di cui Femia viene fatta oggetto in caserma². E c'è anche da notare che quest'ul-

² Cfr. A. MANZONI, *I Promessi Sposi 1840*, a cura di S.S. NIGRO, Milano, Mondadori 2002, p. 743: «Eh! di queste e delle meglio ce n'è per tutto»; VERGA, *Semplice storia*, cit., p. 49: «Che ti pareva non ce ne fossero di meglio a Monza?». Unica differen-

tima, una volta perduto l'impiego di bambinaia, va a lavorare in un filatoio, come la Mondella, e a un certo punto, come lei, si ammala fin quasi a morire. Non di peste ovviamente, trattandosi di un'ambientazione contemporanea, bensì di vaiolo: particolare, questo, che spinge il personaggio verghiano piuttosto nei paraggi di Germinie Lacerteux, anche lei «laide», anche lei con le guance «semées d'une volée de grains de petite vérole». Certo, Femia non ha lo «charme aphrodisiaque» di Germinie: e d'altronde già il titolo indirizza verso una «semplicità» di cuore che esclude tali eccessi. Tuttavia è un fatto che – almeno fin quando la malattia non sopraggiunge a deturparla pesantemente – la nostra ingenua «marmotta» riesce a suscitare le voglie di un soldatino calabrese, il Balestra, che le si struscia accanto «colla faccia rossa» e gli occhi fuori «dalla visiera del chepì»; né lei rimane insensibile a tali avance, anzi ne prova tanto «piacere» che finisce per passare dai dinieghi («diceva di no, che non stava bene») a un sia pur travagliato e reticente consenso («non disse di no, ma lo guardava timorosa»).

Non è di ghiaccio, Femia, ma nemmeno si può dire che conduca una doppia vita, come Germinie: solo per gretto perbenismo la sua padrona può accusarla di condotta scandalosa. C'è da osservare peraltro che anche la Lucia di *Pane nero*, per quanto assai più intraprendente di Femia, mantiene sempre un fondo di pudore: quando Brasi la bacia, non osa guardarlo in faccia benché lo desideri ardentemente, e quando lui le chiede di restituirgli il bacio, lo fa con un coinvolgimento pieno di imbarazzo («rossa di una cosa che non era vergogna soltanto»). C'è, insomma, in questi due personaggi femminili un residuo di riservatezza, di «innocenza»: qualcosa che non può essere paragonato al rigore della Lucia manzoniana, e nondimeno ne mantiene un riverbero. La meschinità sta soprattutto nel *côté* maschile: nel Balestra, che corteggia Femia più che altro per combattere la solitudine, senza impegno, al punto che durante la sua malattia intreccia un'altra relazione; in Pino il Tomo, che abbandona Lucia per sposare una ricca sciancata; in don Venerando, che concupisce e ottiene la ragazza a buon mercato; e forse ancor di più in Brasi, che si mostra «servizievole e premuroso» con lei solo quando le ve-

za: i compaesani di Bortolo mormorano alle spalle di Renzo, i camerati del Balestra si prendono gioco della ragazza rivolgendosi direttamente al suo amoro-

de addosso gli orecchini del suo disonore. Come accennavamo all'inizio, non è senza importanza che queste due novelle siano state scritte da Verga mentre iniziava la revisione del *Mastro*: il fondo opaco di sfruttamento ed egoismo espresso a chiare lettere in *Pane nero* a proposito del triangolo don Venerando/Lucia/Brasi riemergerà appena sfumato e dissimulato nell'accomodamento matrimoniale escogitato da Gesualdo per sistemare la sua serva/amante; la generosa acquiescenza di Femia, che si congeda dal Balestra regalandogli un anellino per la rivale, in qualche modo riecheggerà nella sofferta disponibilità di Diodata, pronta a lasciare silenziosamente il posto alla nobile Trao.

2. *Serve e padroni/e*

È appunto nel corso dell'Ottocento che le problematiche implicazioni di questo rapporto vengono ispezionate dalla letteratura con frequenza, anche se non sempre con la stessa forza critica. Un romanzo come *Pot-Bouille* di Zola, per esempio, incide acutamente nel costume sociale, delineando due mondi tanto vicini nella quotidianità quanto distanti sul piano della psicologia e dei sentimenti. Altrove invece lo sguardo si ammorbidisce in una tipologia meno compromettente: è il caso della *Giacinta* di Capuana, dove il passato doloroso della cameriera dei Marulli, Marietta, a suo tempo messa incinta da un padrone libidinoso, si alleggerisce nella simpatica improntitudine della «servetta da commedia»³. Non mancano le serve sgarbate e dispettose, come la Susanna di *La virtù di Checchina*, custode bigotta e trasandata di un asfittico focolare piccolo-borghese dipinto dalla Serao con pungente sarcasmo. Ma non manca neppure qualche *servante au grand coeur* della cui fedeltà ci si giova senza riguardo, senza gratitudine: come avviene per la Stefana dell'*Illusione* derobertiana, della cui totale, amorosa dedizione l'aristocratica protagonista, Teresa Uzeda, si rende conto solo dopo che è morta.

³ Cfr. L. CAPUANA, *Giacinta*, secondo la 1ª ed. del 1879, a cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori 1980, p. 47.

Serve devote e tenute in scarsissimo conto, serve ridotte a prede sessuali, serve maltrattate; ma anche serve pettegole, irritanti, sciamannate. E dall'altra parte padroni che abusano di loro, le offendono, le umiliano; padrone capricciose, tirchie, piene di sussiego, o comunque fredde, senza slanci. È una dialettica a volte pittoresca, spesso rappresentata contraddittoriamente, non di rado intrisa di sensi di colpa: in uno stesso scrittore se ne possono riscontrare rese assai differenti. Le due novelle verghiane di cui ci stiamo occupando ne danno, ognuna a suo modo, una messa a fuoco che lascia il segno: da una parte troviamo la complessa, articolata vicenda di una contadina/cameriera, che per sfuggire ai condizionamenti della povertà si piega alle richieste erotiche di un ripugnante padrone; dall'altra l'asciutta, flaubertiana cronaca di una vita senza affetti, la "semplice storia" di una paesana inurbata, ricattata dai bambini che accudisce, trattata con villania e durezza dai suoi datori di lavoro, disposta – per umiltà e docilità – a raccattare le briciole dell'attenzione altrui.

3. «Pane nero» e la degradazione dei valori malavoglieschi

Il nucleo centrale della novella – ovvero le circostanze in cui matura la decisione di Lucia di accettare le profferte dell'odioso don Venerando – si innesta in un quadro più ampio di delusioni e disgrazie: la morte del padre per malaria, gli stenti e le fatiche che avvelenano il matrimonio del fratello Santo con la *Rossa*, il voltafaccia di Pino il Tomo, la malattia dell'altro fratello, Carmenio, costretto a mettersi sotto la protezione di don Venerando, infine la tattica dilatoria di Brasi che aspira a una bella dote. Ce n'è abbastanza per motivare la disperata risoluzione della giovane, in cui il narratore sembra immedesimarsi attraverso l'indiretto libero, ma introducendo sornionamente alla fine un sospetto di ambizione:

Ah! quel cuore nero di Brasi! La lasciava nelle manacce del padrone, che la brancicavano tremanti! La lasciava col pensiero della mamma che poco poteva campare, della casa saccheggiata e piena di guai, di Pino il Tomo che l'aveva piantata per andare a mangiare il pane della vedova! La lasciava colla tentazione degli orecchini e delle 20 onze nella testa!

La tentazione degli orecchini e delle 20 onze: ovvero la tentazione del benessere. Ci troviamo in uno stadio intermedio tra «la lotta pei bisogni materiali», che caratterizzava *I Malavoglia*, e quell'«avidità di ricchezze» che comincerà a manifestarsi nel *Mastro*⁴; e anche sotto questo rispetto mi sembra che la novella documenti significativamente un'importante fase di gestazione del nuovo romanzo. In ogni caso è innegabile che qui già si deteriora la figura della *mater dolorosa*, solo qualche anno avanti così pateticamente rappresentata dalla Longa. Basti confrontare gli straziati appelli di comare Maruzza a 'Ntoni coi consigli che la vecchia madre di *Pane nero* dà ai figli. A Santo, invaghito della squattrinatissima *Rossa*, sussurra: «Cerca d'innamorarti della vedova di massaro Mariano, che è ricca»; a Carmenio, licenziato da curatolo Vito per aver lasciato distruggere dal gregge i seminati dello zio Cheli, suggerisce: «Non dire il motivo per cui lo zio Vito ti ha mandato via!». Insomma, siamo di fronte a una mentalità piccina, più che giustificata, certo, dalla lotta per la sopravvivenza, ma comunque non commisurabile alla intensità e magnanimità del personaggio malavogliesco.

I sentimenti sono deformati dalle ristrettezze. Da questo quadro dominato dal desiderio di miglioramento economico sembra distaccarsi la figura di Carmenio, che sta peggio di tutti ma non ha una parola di rabbia o di rivolta, e cerca di consolarsi con teneri ricordi infantili: ricordi di veglie, di dolci serate estive, di giochi e riti natalizi. Anche la paura e la desolazione ce lo fanno apparire come un bambino:

Sul suo stramazzo, in un angolo, era buttato un giubbone, lungo disteso, che pareva le maniche si gonfiassero; e il diavolo del San Michele Arcangelo, nella immagine appiccicata a capo del lettuccio, digrignava i denti bianchi, colle mani nei capelli, fra i zig-zag rossi dell'inferno.

Non c'è dubbio che Carmenio discenda da Jeli il pastore: molte infatti sono le coincidenze: di luoghi, di circostanze, di dettagli (e si pensi all'onomatopea con cui si rende in entrambe le novelle il suo-

⁴ Si veda la prefazione a G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n. s. I, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 11.

no dello zufolo e all'alone di felicità che lo accompagna)⁵. Tuttavia lo sconforto dell'uno non può essere equiparato al terribile trauma dell'altro: Jeli, tradito nell'amicizia e nell'amore, reagiva con una violenza che per lui era il solo modo possibile di fare giustizia; Carmenio, malato, solo con la madre moribonda in mezzo alla campagna, piange e invoca aiuto. Lui non ha mai avuto una donna né un amico, non è stato ingannato nei suoi sentimenti più profondi: certo, possiamo supporre che non resti indifferente alla «vergogna» della sorella, ma non è pensabile che metta mano al coltello. Il fuoco interiore che animava i «primitivi» di *Vita dei campi* è quasi del tutto scomparso: non è più tempo di vendette, bisogna tirare a campare alla meno peggio.

4. «Semplice storia» e il disagio della modernità

Come Carmenio, anche Femia viene licenziata senza colpa; ma lei non prova neppure a dire le sue ragioni, tanto rimane «sbalordita» dal comportamento della padrona. Né si può rifugiare nel vagheggiamento del passato, visto che alle spalle non ha praticamente nulla, salvo una evanescente fantasia amorosa. Perciò si aggrappa alla inattesa illusione che le offre il Balestra, da cui accetta tutto, i gesti gentili come la mancanza di riguardo. La sua mansuetudine solo in parte si spiega con la coscienza della propria bruttezza: essa ha piuttosto a che fare con la «semplicità»; e quest'ultima si configura nella novella come una dote in via di estinzione, non apprezzata dagli evoluti borghesi, poco consona agli stessi popolani⁶, estranea perfino ai bambini, che si rivelano «pieni di malizia come i grandi».

⁵ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. 14: «le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia; il buon odore del fieno in cui si affondavano i gomiti, e il ronzio malinconico degli insetti della sera, e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse – iuh! iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane», eccetera. VERGA, *Novelle rusticane*, cit., pp. 135-36: «Nella stessa tasca ci aveva il suo zufolo di canna, che gli rammentava le sere d'estate – Juh! juh! quando si lasciano entrare le pecore nelle stoppie gialle come l'oro», eccetera.

⁶ Malizioso è certamente anche il Balestra: basti vedere il suo «risolino furbo» quando la povera Femia gli chiede della sua nuova innamorata.

Il disagio e l'indifferenza, dominanti nella grande città, costituiscono il perno di *Semplice storia*, come del resto dell'intera raccolta *Per le vie*. Se in *Pane nero* avevano grande risalto i colori (il rosso dell'eros, il nero della disperazione, il giallo della morte)⁷, qui – almeno nella parte milanese – prevalgono i rumori: il frastuono della banda che accompagna le passeggiate di Femia col Balestra parodizza un'accensione lirica, teatrale, mettendo in risalto il candido romanticismo della ragazza che vive quella piccola, dozzinale avventura come una grande storia d'amore. E non escluderei che l'insistenza del narratore sulla forma «a trombetta» del naso di lui racchiuda un'ironica allusione alla sua inconsistenza umana: che insomma voglia segnalare come il ruolo appassionato del Balestra appartenga solo all'immaginario sentimentale della protagonista. Questo svuotamento dello scenario melodrammatico che lo aveva tanto suggestionato in gioventù caratterizza il Verga maturo, ormai del tutto disincantato: il Verga che per esempio nella novella *Artisti da strapazzo* degraderà in un contesto di guitteria i riferimenti al prediletto *Ernani*. Come che sia, il gran concerto di piazza Castello qui va a spegnersi nello «sbuffare» di un treno, chiaro indizio di modernità avanzante: il Balestra ha fretta, non ha tempo per le lacrime – queste, sì, autentiche – di Femia. E ancora una volta non si può non pensare a Diodata, accorsa a congratularsi col padrone neosposo, eppure incapace di «frenare i singhiozzi che la scuotevano dalla testa ai piedi»⁸.

⁷ A questo riguardo, peraltro nell'ambito di una valutazione complessiva diversa da quella che qui si propone, cfr. G. SAVOCA, *Pane nero*, in «*Novelle rusticane*» di Giovanni Verga 1883-1983. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palermo, Palumbo 1984, pp. 121-133.

⁸ Così già nell'ed. del 1888: cfr. G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, p. 97.

LE MASCHERE NELLA *PRIMAVERA* DI VERGA NOVELLIERE

Attraverso l'analisi delle novelle di *Primavera*, raccolta verghiana degli esordi, emergono le diverse sfaccettature del complicato intrigo delle relazioni umane. In particolare il saggio procede lungo le diverse declinazioni assunte dal motivo della maschera nelle varie storie strettamente correlato al tema dominante dell'illusione amorosa.

Ne è un esempio la riuscitissima novella *La coda del diavolo* in cui l'occasione carnevalesca è rappresentata da un'usanza catanese, quella della «'ntuppedda o imbaccuccata», un tempo in voga durante la festa di S. Agata, «gran veglione di cui tutta la città è teatro», che fa da sfondo a una singolare triangolazione onirico-amorosa.

Through the analysis of Primavera, a collection which goes back to the beginning of Verga's career, the different sides of the complicated plot of human relations emerge. Particularly, the essay moves along the different changes the mask pattern takes on in the various stories strictly linked to the main theme of love illusion.

An example of this is the successful short story La coda del diavolo where the carnival celebration is represented by a Catanese folk tradition consisting in the «'ntuppedda» or «imbaccuccata» ("muffled up"), once popular during St Agata's festival, «gran veglione di cui tutta la città è teatro» ("a mighty-long party turning the whole city in a theatre") which is the background of a unique onirical love triangulation.

1. Premessa

“Peccati di gioventù” o promettenti prove letterarie di un giovane esordiente? Prevedibile rassegna monotematica sull'eros o approfondito studio della fisiologia dell'amore? Questi sono alcuni degli interrogativi cui cerca di rispondere chiunque si trovi a ripercorrere i primi passi che Giovanni Verga muove nel genere novellistico.

Se infatti l'autore siciliano deve la sua fama nell'ambito della narrazione breve alle celeberrime raccolte di *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, non bisogna per questo sottovalutare l'importanza assunta dalle prove precedenti che rappresentano un'autentica fucina di repertori tematici e formali dominanti nelle opere maggiori.

In particolare la raccolta *Primavera* si pone all'esordio letterario dello scrittore siciliano nell'ambito della novellistica e fu pubblicata per la prima volta dall'editore Brigola nel 1876 quando Verga decise di riunire alcuni brevi componimenti già apparsi su riviste, per poi essere ristampata da Treves, seguita da *Nedda*, nel 1880 con il titolo *Novelle*.

Sicuramente le prime forme di narrativa breve composte da Verga trovano la loro genesi in una doppia motivazione: la prima estrinseca, dettata da necessità economiche e dalle pressanti richieste dell'editore Treves il quale, dopo il successo di *Nedda*, propone a Verga di scrivere altri racconti per la pubblicazione presso periodici¹, la seconda suggerita invece da una ben più profonda necessità del giovane letterato siciliano di trovare una propria cifra stilistica e misura compositiva che spiegherebbe quindi il carattere di sperimentazione di queste novelle per certi versi ancorate agli schemi dei romanzi giovanili mondani e dall'altro aperte verso nuove forme di narrazione, d'altronde comprovate dalla coeva progettazione del ciclo dei Vinti.

La stessa genesi di questa raccolta spiega quindi il carattere composito degli scritti che, lungi dal costituire un macrotesto unitario, propongono una successione di componimenti brevi elaborati in tempi e momenti diversi², tutti peraltro specchio della prima fase del soggiorno milanese di Verga in cui i nuovi tratti della futura poetica verista sono appena accennati e prevale invece l'interesse verso un mondo elegante, fatuo, impersonato da personaggi alle prese con storie d'amore spesso contorte e sempre destinate a un esito negati-

¹ Cfr. G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 2001, pp. 1003-1004. Si cita da quest'edizione, indicando, dopo il riferimento testuale, il numero della pagina.

² Così scrive Giacomo Debenedetti a proposito di questa raccolta: «Salvo il racconto *Primavera* (1875) che meriterà un accenno a parte, gli altri come *Certi argomenti*, *X*, *La coda del diavolo*, tutti scritti nel periodo dopo *Nedda*, tra il '74 e il '76 accattano eccezionalità psicologica e di intreccio alle influenze della "scapigliatura milanese" [...] Ma perché quelle stranezze, quel granello di incenso bruciato alla scapigliatura milanese? [...] Non tanto il Verga si asservisce a certi schemi e gusti della scapigliatura, quanto li prende a suo servizio – veleni, capricci, modi di vetrioleggiare il lettore – per dare piccante, per dare dignità di essere narrati a certi aneddoti che, ridotti a una loro semplicità più quotidiana, non basterebbero per metterlo in vena» (G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, p. 250).

vo con cui l'autore siciliano farà d'altronde costantemente i conti dal momento che la cosiddetta "conversione" al Verismo, così a lungo dibattuta dalla critica verghiana, non implica l'abbandono dello studio dei ceti più elevati, anzi diviene programmaticamente proposito di applicare il metodo verista a tutti i campi dell'agire umano. Nella scrittura di Verga è infatti individuabile, come ha ben dimostrato Sipala, un «doppio binario», una biplanarità del suo lavoro indirizzato a rappresentare «due sfere di vita, due mondi diversi e distanti tra loro, ma coesistenti e contemporanei nel suo sentire»³.

Le "ragioni del cuore" erompono prepotentemente in questi testi, per quanto esse siano votate allo scacco nell'impatto con la dura realtà; nel complicato e spesso artefatto intrigo delle relazioni umane, vi è infatti una netta prevalenza per storie relative all'adulterio, a volte proposto in forme non evidenti: nel fantasma dell'«altro» in *Primavera*, nel tradimento consumato soltanto in sogno ne *La coda del diavolo* sino a quello duplice giocato su due piani temporali e dai contorni divenuti leggendari ne *Le storie del castello di Trezza*. E di adulterio si continuerà a parlare nel resto della produzione verghiana, basterebbe scorrere gli intrecci di *Vita dei campi* o pensare al dramma tutto borghese de *Il marito di Elena*.

Nelle novelle il dramma delle passioni esplode in tutta la sua drammaticità ed è attraverso questa trafila che Verga arriva alla «scoperta dissolvente della maschera, come interfaccia tra solitudine esistenziale e convivenza sociale nell'accertata incomunicabilità dei punti di vista soggettivi»⁴.

Il tema della maschera agisce talvolta in senso letterale, in situazioni carnevalesche, in altre, a livello metaforico, insinuandosi sapientemente entro il tessuto della narrazione.

³ P.M. SIPALA, *Il romanzo di Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Patron 1992, p. 69.

⁴ M. BUZZI MORESCA, *Introduzione a G. VERGA, Tutte le novelle*, Milano, Mursia 1986, p. 5.

2. «Primavera» o dell'illusione d'amore

Nella novella *Primavera*, posta in apertura della raccolta e ambientata a Milano, è presentata la storia di un breve idillio tra un giovane di belle speranze, Paolo, musicista in cerca di gloria, e di una donna di cui, come tanti personaggi di opere successive ad esempio *Rosso Malpelo* e *I Malavoglia*, non conosciamo il vero nome, bensì il soprannome Principessa:

le ragazze del magazzino le davano quel titolo perché aveva un visetto gentile e le mani delicate; ma soprattutto (*sic*) perché era superbiotta, e la sera, quando le sue compagne irrompevano in Galleria come uno stormo di passere, ella preferiva andarsene tutta sola, impettita sotto la sua sciarpetta bianca, sino a Porta Garibaldi.⁵

Lo pseudonimo assegnato dalla collettività, viene accettato dalla stessa ragazza che, infatti, presentandosi a Paolo «gli disse che si chiamava la Principessa, poiché, come spesso avviene, il suo pudore rannicchiavasi ancora nel suo vero nome»⁶.

Lo schermo del nome attraverso l'assunzione di uno pseudonimo funge da copertura, protezione, difesa ed insieme travestimento dell'essenza più profonda della protagonista che di fatto nascondrà molto di sé al suo innamorato (a sua volta in cerca di «darve gioconde»), pur essendo, ancor più del nome proprio, rivelatore di alcuni tratti, almeno esteriori, della personalità della giovane.

I due personaggi sono per molti versi speculari e soprattutto si trovano a vivere, come suggerito dallo stesso titolo, una stagione particolare della loro vita, quella «festa della giovinezza» che leopardianamente precorre alla vita adulta, in cui tanti sogni e speranze concepiti negli anni giovanili sono attutiti e smorzati nell'impatto con il principio di realtà:

Sapevano che quella festa un giorno o l'altro avrebbe avuto fine; lo sapevano entrambi e non se ne davano pensiero gran fatto, — forse perché avevano dinanzi la gran festa della giovinezza. [...] Ma ades-

⁵ VERGA, *Tutte le novelle*, cit., p. 35.

⁶ *Ibidem*.

so si amavano ancora e si tenevano abbracciati. – Quando quel giorno arrivò davvero fu tutt'altra storia.⁷

L'avverbio «tranquillamente» lascia comunque già trapelare la differenza rispetto alla drammaticità della passione rovinosa di *Eva*, romanzo che – più di altri – presenta punti di contatto con questa novella.

In *Primavera* assistiamo a un maggiore approfondimento psicologico della protagonista la quale, soprattutto al momento dell'annunciata separazione dall'amato, si pone in tutto e per tutto come doppio silente di Paolo, come la sua ombra, simbolo di una progressiva disincarnazione di un amore cui è precluso l'*bappy end*. Ecco allora che persino le passeggiate tra i due innamorati divengono possibili solo per interposta persona, ormai solo demandate alla vista dei passi di altre coppie evanescenti come delle *silhouettes*: «Qua e là, nel buio dei viali e fra mezzo degli alberi, luccicava una punta di gas, davanti alla quale passavano a due a due delle ombre nere e tacite» (p. 43).

Tutta la parte finale procede infatti attraverso un progressivo svuotamento di cose e sentimenti, rappresentati dalle varie fasi del trasloco di Paolo (e uno scenario analogo vi sarà a conclusione de *Il piacere* dannunziano) che segnano la fine della relazione amorosa, anche mediante l'allontanamento di oggetti della Principessa dalla sfera di appartenenza del giovane artista.

3. *Della festa, della maschera*

Il tema della maschera labilmente rintracciabile in *Primavera* è più nettamente presente nelle successive novelle: *La coda del diavolo*, *X*, *Certi argomenti*, triade che presenta il vario articolarsi delle triangolazioni amorose e la loro peraltro identica conclusione.

La coda del diavolo presenta una «storia a tre personaggi», sulla cui consistenza ontologica lo stesso autore comincia a insinuare dei dubbi («tre personaggi comodissimi che non contano più, che non

⁷ Ivi, p. 39.

esistono quasi – potete anche immaginare che non siano mai esistiti», p. 47).

Il *plot* narrativo ha origine quando nell'amicizia tra due giovani si inserisce una presenza femminile, la quale sposerà uno dei due, stabilendo una fraterna amicizia con l'altro.

I due giovani sono descritti mediante tratti sinonimici a un livello di superficie e antitetici a un livello di comprensione più profondo. All'inizio della storia appaiono infatti come personaggi speculari, inseparabili («Fratelli Siamesi») alla stessa stregua dei mitici amici del mondo classico, Damone e Pitia, Oreste e Pilade. Tuttavia questi sono solo i soprannomi che vengono assegnati loro, ma i loro cognomi (in quanto i nomi propri non sono mai menzionati nella novella con l'unica eccezione del personaggio femminile, Lina), lungi dal confermare questi tratti amicali, ne rivelano la rivalità latente che non emerge mai esplicitamente nel testo. Si tratta di Corsi e Donati, nomi scelti non casualmente in quanto richiamano, pur senza approfondire quest'allusione, le famiglie rivali fiorentine di dantesca memoria⁸.

Analogamente, seguendo la linea isotopica delle diverse occorrenze della parola «diavolo» e dei suoi derivati, si possono rintracciare tutti gli sviluppi della vicenda, a cominciare appunto dall'insinuarsi della «coda del diavolo» entro un sincero rapporto fraterno. E così è lo stesso Donati a essere definito «povero diavolo» quando finge di mostrarsi interessato ai racconti dettagliati dei romanzi letti da Lina durante una delle tante serate trascorse a casa della coppia, a dichiarare di non voler mettere «il diavolo in casa» quando gli viene proposto di prender moglie sino poi frequente ricorrere del sintagma «occhi indiatolati» per definire il ruolo castamente tentatore della moglie dell'amico Corsi (quest'ultimo scarsamente caratterizzato nel testo) nella seconda parte del racconto.

I due momenti cardine della storia sono racchiusi in un sogno e in un'usanza popolare. È infatti solo in un'allucinazione onirica che viene consumato il tradimento (e su questo tema si confronti la novella pirandelliana *La realtà del sogno* e la successiva *pièce* teatrale *Non*

⁸ Sull'importanza delle scelte onomastiche nei romanzi verghiani si è soffermato B. PORCELLI, *Livelli di funzionalità onomastica in «Eros» di Verga*, in «Italianistica», II (2003), pp. 225-231.

si sa come) e Verga, come Pirandello, riesce bene a problematizzare la questione delle sensazioni e dall'appagamento illusorio che può scaturire da un sogno. E ancora si assiste al passaggio dal sogno alla realtà, a un'inquietante sensazione di *déjà-vu* che deriva dal riproporsi nel reale di quanto sognato, seppur con un diverso esito.

La vicenda si precisa in relazione al motivo della festa, del travestimento e della maschera. Queste tematiche, che richiamano bachtinianamente tutte le costanti della letteratura carnevalesca, giungono nel contesto catanese attraverso la festa religiosa di S. Agata («A Catania la quaresima vien senza carnevale; ma c'è in compenso la festa di S. Agata, gran veglione di cui tutta la città è il teatro», p. 50).

Ricordiamo con le parole di Federico De Roberto (che definì «bellissima» questa novella) l'usanza che diventa il motore del *plot* narrativo:

In questa occasione le signore catanesi di tempi non troppo remoti – poiché ne serbano memoria anche i non troppo vecchi – esercitavano quel diritto di 'ntuppedda, o imbacuccata, sul quale il Verga impostò la già citata sua novella: tutte chiuse in grandi manti neri, con la testa anch'essa coperta, col viso nascosto, e lasciando vedere, per vederci, un occhio solo, esse andavano attorno e fermavano i loro parenti od amici, o i semplici conoscenti ai quali volevano giocare qualche tiro; perché i cavalieri che le imbacuccate onoravano della loro scelta avevano il dovere di accompagnarle dovunque e finché ad esse piacesse, e di soddisfare i loro capricci nei negozii, nelle botteghe dei confettieri e dei gioiellieri, senza poter sollevare un lembo del manto [...]: singolare usanza, che dovette dar luogo a chi sa quante commedie e forse anche drammi, e degna di ispirare, prima che tramontasse, la bellissima novella di uno dei suoi ultimi testimoni.⁹

Nella novella Lina oserà solo in modo mascherato rivelare il suo mutato sentimento verso l'amico di sempre, il quale a sua volta, trovandosi in un contesto straniato, confesserà il suo sogno, mettendo però in crisi irrimediabilmente quell'equilibrio tra i tre personaggi della storia che si fondava proprio sulla lealtà e onestà dei sentimen-

⁹ F. DE ROBERTO, *Catania*, a cura di R. Galvagno - D. Stazzone, Papiro, Enna 2007, pp. 89-90.

ti. In altri termini la maggiore vicinanza della coppia "adultera" si verifica soltanto nella dimensione onirica o nella situazione carnevalesca in cui appunto è ribaltato l'ordine normale delle cose.

Il testo si situa in una posizione molto distante e differente dai toni enfatici della prima novella ed è particolarmente riuscito per l'efficacia delle parti dialogiche e l'approfondimento psicologico dei personaggi, che, attraverso un momentaneo sovvertimento delle convenzioni sociali, possono far aggallare i loro sentimenti in un gioco di seduzione espresso proprio attraverso un gioco di maschere e sottintesi.

Sicuramente non casuale è la scelta di ambientare la novella immediatamente successiva (anche se era apparsa sulla *Strenna Italiana* già nel 1874), dall'enigmatico titolo X, poi spiegato a conclusione della storia, in un veglione alla Scala di Milano¹⁰.

Anche in questo caso quindi è una festa in maschera, qui in un contesto alto borghese se non aristocratico, ne *La coda del diavolo* in un'occasione religiosa di forte impatto popolare, a generare una schermaglia amorosa tra i protagonisti della storia: una ragazza misteriosa e mascherata di cui Verga offre una lunga e minuziosa descrizione e un protagonista maschile, anche in questo caso di probabile matrice autobiografica, dal cui punto di vista possiamo seguire il dipanarsi dell'azione.

La vicenda è di per sé esile e ci permette di addentrarci nella scrittura del Verga scapigliato-romantico, propria di tanti suoi romanzi giovanili.

Ritroviamo nel testo la misteriosa storia di un incontro casuale, di un innamoramento fulmineo per una dama sconosciuta e mascherata, di una passione bruciante, resa ancor più seducente dal fatto che la donna è accompagnata al ballo da un cavaliere, consumata al di qua del linguaggio, senza che l'uno conosca il nome dell'altro in una fredda e mondana Milano notturna. La sfera del lin-

¹⁰ Cfr. note di Roberto Fedi in G. VERGA, *Novelle* a cura di R. Fedi, Milano, Mursia 1992 e A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2000, pp. 97-98, per un confronto tra il «tema del *quid ignotum* connaturato al sentimento d'amore» in X e nei romanzi giovanili *Una peccatrice* ed *Eva*. Di Silvestro mette anche in correlazione questa novella con *Il come, il quando ed il perché*, pp. 216-217.

guaggio, e segnatamente la scrittura, rientrerà unicamente nell'epilogo della vicenda con la notizia della morte dell'enigmatica amata, attraverso una lettera che reca in sé solamente una «X».

Come ne *La coda del diavolo* anche qui l'appagamento raggiunge prima la sfera onirica dell'uomo che poi desidera prolungare il sogno anche nel giorno successivo, mostrando chiaramente di essere attratto proprio dal mistero, dal desiderio di disvelare lo «sguardo dell'incognita»:

Quando la mia immaginazione si stancò di vagare nelle azzurre immensità dell'ignoto, per una reazione naturale del pensiero, io guardai con sorpresa nel mio cuore, e domandai a me stesso, se mi fossi innamorato di quel pezzettino di raso nero che nascondeva un viso sconosciuto. (p. 63)

Il resto della narrazione si snoda poi attraverso una serie di inseguimenti tesi a dare consistenza a colei che viene spesso indicata come un'ombra (come già era avvenuto con la Principessa di *Primavera*): «Sembravami che le larve dell'ideale avessero preso corpo e mi stringessero le mani». Dalla festa mascherata (tematica fittamente presente anche in altri luoghi come nella novella *Il veglione* e in tante altre di *Don Candeloro e C.*)¹¹ il narratore autodiegetico passa a descrivere le emozioni di trovarsi in mezzo «alla festa del mio cuore» mentre la donna parla a lui sorridente (e qui possiamo cogliere una ripresa del *dulce ridentem* di Catullo), «giuliva come un uccelletto innamorato canta su di un ramoscello». Ciononostante la novella volge irrimediabilmente – come nei testi precedenti – a descrivere il declino del sentimento amoroso, gravato dai «limiti della realtà», dal ricordo da parte della donna della sua precedente relazione con un cugino e soprattutto dalla malattia che porterà la donna alla morte (motivo poi centrale nel personaggio di Ginevra ne *I ricordi del capitano d'Arce*). A conclusione della storia allo spazio euforico della festa si sostituisce quello disforico del cimitero dove l'autore ritroverà al posto dell'amata soltanto una lettera, «quel segno che ella avea considerato sulla tomba triste geroglifico del suo amore» (p. 67)¹¹.

¹¹ Si confronti questo epilogo con il seguente passo tratto dalla novella *Di là del mare*: «Passarono i mesi. Finalmente ella gli scrisse che poteva andarla a trovare. “In una casetta isolata, in mezzo alle vigne – ci sarà una croce segnata col gesso sull'uscio.

Ancora più manierata risulta la penultima novella della raccolta, *Certi argomenti* con la messa in scena di una schermaglia amorosa tra due personaggi speculari «un tale Assanti, uomo elegante ed uomo di spirito, ed una signora Dal Colle, donna elegante e donna di spirito» (p. 68) alla ricerca di un fatuo eroismo che porterà questi eroi «da salone» (p. 75) in un'improbabile avventura tra i briganti, presenti forse quale residuo de *I Carbonari della montagna* i cui influssi sono ravvisabili anche ne *Le storie del castello di Trezza*.

La lettura di questa novella può inoltre servire a sfatare il luogo comune secondo cui la forma di narrazione breve sarebbe sempre da intendersi come propedeutica al romanzo, sull'esempio di noti cartoni preparatori come *Fantasticheria*, in quanto questo testo segue un itinerario insolito, inverso rispetto a quanto accade di consueto, procedendo dal romanzo alla novella, dal macrotesto al microtesto, essendo tratto da un episodio della prima stesura di *Tigre reale*¹².

4. Per un Verga noir: «Le storie del castello di Trezza»

A epilogo della raccolta troviamo *Le storie del castello di Trezza* che Verga amò definire un «peccato di gioventù», in continuità con le altre per la centralità conferita all'eros, ma molto dissimile per una più netta propensione verso il gotico-*noir* e soprattutto per un racconto di maggiore estensione che ha reso possibile anche la fortuna editoriale autonoma di questo testo¹³.

L'ambientazione ad Aci Trezza, dove di lì a poco Verga avrebbe ritratto i pescatori de *I Malavoglia*, diviene qui scenario perfetto e finalmente descritto di una duplice e cruenta vicenda adulterina, di una storia antica, leggendaria dentro un'altra più moderna, una sto-

Io verrò dal sentiero tra i campi. Aspettatemi. Non vi fate scorgere, o sono perduta» (pp. 348-349).

¹² Si è soffermata su questo aspetto con uno studio filologico-variantistico M. SPAMPINATO BERETTA, *Dal romanzo alla novella: certi argomenti di Giovanni Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», V (1988), pp. 7-70.

¹³ Sono state pubblicate le seguenti edizioni della novella: G. VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, con una nota di V. Consolo, Palermo, Sellerio 1989; ID., «Le storie del castello di Trezza». *Un peccato di gioventù*, prefazione e note a cura di D. Laccetti, Controromanzo classico, Milano, Leone 2009.

ria sicuramente debitrice di numerosi rimandi italiani e d'oltralpe, ma in cui appare anche chiaramente delineato il retaggio di tanta tradizione folclorica siciliana, come di quella orale dei cantastorie¹⁴.

Anche in quest'ultima novella sono le donne a essere più variamente tratteggiate dalla penna dello scrittore, ancora in difficile equilibrio tra vecchio e nuovo, sia nella narrazione di cornice in cui Matilde intreccia una relazione con Luciano, sia nella simmetrica narrazione leggendaria nella quale campeggiano i due innamorati, donna Violante, prima moglie del barone d'Arvelo e il suo paggio Corrado. In entrambe le vicende sarà il mare, la cui vista si può godere dal gotico castello siciliano, a esercitare una forza di attrazione notevole per i personaggi, divenendo scenario simbolico delle loro opposte pulsioni di amore e di morte.

Quelle ombre che nelle precedenti raccolte si erano delineate per indicare l'evanescenza del sentimento amoroso, qui sembrano acquisire consistenza divenendo presenze fantasmatiche che riemergono misteriosamente dal passato e permettono di ricondurre la novella, per certi tratti, al genere della letteratura fantastica¹⁵.

Frequenti, nell'intreccio, sono i rimandi intratestuali col resto dell'opera verghiana: il motivo della maschera già adottato in senso metaforico («Quando il signor Giordano ebbe lasciata al cancello della villa la signora Olani, sembrò lasciare anche una maschera che si fosse imposta sino a quel momento», p. 106), quello della separazione tra innamorati e ancora quello relativo ai labili confini tra sogno e realtà durante la rievocazione di un delirio, così come l'uso del termine «romanzetto» per indicare un adolescenziale e inconsistente intreccio amoroso, come avverrà anche nel *Mastro-don Gesualdo*.

¹⁴ E infatti forte giunge al lettore l'eco della vicenda di Laura Lanza, baronessa di Carini che, secondo la ricostruzione ufficiale, essendo stata colta in flagrante adulterio con Ludovico Vernagallo, venne assassinata dal padre nella stanza del castello di Carini nel 1563. Da quel momento i contorni storici del delitto d'onore si sono intrecciati alla leggenda, dando vita a ben quattrocento versioni di un poemetto che rispecchia la tradizione popolare del tempo e che Verga avrebbe ben potuto conoscere.

¹⁵ Cfr. a tal riguardo M.T. PULEIO, «Le storie del castello di Trezza», *novella fantastica?*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del congresso internazionale di studi Catania (10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., II, pp. 227-237. Un altro studio su questa novella è di J.F. JONES JR., *Narrative technique in Verga's «Le storie del castello di Trezza»*, in «Italice», (summer 1975), vol. 52, f. 2, , pp. 221-234.

In questo strano viluppo tra *eros* e *thanatos*, verità e leggenda, si pone la conclusione della prima edizione di *Primavera*, facendo trapelare sia pur in modo oleografico, quel paesaggio di Aci Trezza che tanta parte avrà in prove successive, ma lasciando già il testimone a un nuovo modo di scrivere e concepire la narrazione breve. La scelta di suggellare la seconda edizione della raccolta di questi racconti – che secondo Luigi Russo, fatte poche eccezioni, sembravano «avanzi di cassetto»¹⁶ – con il bozzetto *Nedda*, radicalmente diverso da questi testi per argomento e scelte narrative, ne è una riprova.

¹⁶ «Soltanto *Primavera* è anch'essa sulla linea dell'avvenire: prelude alle novelle milanesi *Per le vie*. Le altre novelle della raccolta sono invece «racconti tutti senza una necessità, senza un fuoco, scritti in un evidente momento di stanchezza, epilogo di un mondo che non apparteneva più all'artista» (RUSSO, *Giovanni Verga*, cit., p. 85).

«MIO CARO PINO DELLA MONTAGNA»: IN PORTINERLA
E IL TEATRO NEL CARTEGGIO VERGA-GIACOSA

Attraverso l'analisi del carteggio intercorso fra Giovanni Verga e il commediografo piemontese Giuseppe Giacosa (1847-1906), l'intervento si propone di analizzare le fasi preparatorie ed esecutive di alcune rappresentazioni teatrali dei due scrittori avvenute nel periodo 1885-1888. Ne emerge un interessante (e a tratti divertente) resoconto del pensiero critico di Verga, cui il confronto con l'amico Pin conferì – oltre ad una certa libertà d'espressione – anche una accresciuta consapevolezza delle proprie innovative capacità drammaturgiche.

Through the analysis of the correspondence between Giovanni Verga and the playwright Giuseppe Giacosa (1847-1906), the essay aims to analyze the preparatory and execution phases of some theatrical performances of the two writers that took place in the period 1885-1888. What emerges is an interesting (and sometimes funny) account of the critical thinking of Verga, which the confrontation with the friend Pin gave – besides a certain freedom of expression – even a heightened awareness of their innovative dramaturgical skills.

Nel 1974 Gian Paolo Marchi, commentando una lettera inedita di Verga al critico Giuseppe Benetti, annotava:

Lo scrittore catanese era per principio contrario a intromettersi nelle polemiche critiche che lo riguardavano.¹

Ora, se questo può in un certo qual senso essere vero per ciò che riguarda la sfera pubblica di Verga – perlopiù caratterizzata da schiva riservatezza –, non si può certo dire altrettanto per quanto attiene ai suoi rapporti privati e alle confidenze epistolari, spesso ricche di coloriti sfoghi e quanto mai esplicite – e aggiungerci comprensibilissime – lamentele nei confronti di critica e pubblico.

Per quanto forte sia l'istinto autocensorio², tali sbotti hanno

¹ G.P. MARCHI, *Frammenti vergaiani*, in «Aevum», XLVIII (1974), 1-2, pp. 155-159, a p. 158.

² Si vedano, ad esempio, le lettere a Cameroni, cui Verga confidava: «Amico mio, ho fatto voto alla Madonna di Lourdes di non aprir bocca su tutto quello che si

quasi sempre la meglio sulle intenzioni iniziali e ci consegnano, in fondo, un ritratto più umano dello scrittore siciliano.

Un atteggiamento, quello di Verga, che fa emergere quanto fosse ben radicata in lui la temuta percezione di teorie complottistiche messe in atto dal cosiddetto «canagliume», dai «censorucoli», dall'«asineria», che poi in gergo verghiano – ma, seppur in tono più dimesso, direi anche giacosiano – stava a significare critica letteraria.

Un interlocutore particolarmente sensibile a tali argomenti fu appunto Giuseppe Giacosa: i due, oltre ad essere accomunati da una solida amicizia, condividevano l'ostracismo di una parte della critica, soprattutto da quando il commediografo piemontese, in virtù anche della frequentazione con Verga e l'ambiente del verismo piemontese, aveva operato con *Tristi amori* una svolta netta nella sua produzione drammaturgica.

All'interno del carteggio Verga-Giacosa³, preso qui in esame limitatamente alle lettere circolate fra la fine del 1885 e gli inizi del 1888, affiorano frequentemente situazioni in cui, favoriti dalla riservatezza di tale mezzo di comunicazione e dall'amicizia, i due corrispondenti si lasciano trasportare dai sentimenti e dalla vivacità delle loro riflessioni che, sulla carta, sono esplicitate prive di tutto il filtro censorio. Ciò, come si vedrà, non mancherà di causare pure dei bizzarri malintesi.

Dopo l'infelice rappresentazione milanese di *In portineria*⁴, Verga aspirava a risollevarne le sorti del dramma con quella che secondo lui, era l'unica attrice in grado di farlo: Eleonora Duse⁵. La Divina, nel settembre del 1886, si era dimostrata disponibile a rivedere la com-

dice e si dirà delle cose mie, ma mi permetto un'affermazione recisa e sincera con te che mi sei amico» (*Lettere inedite di Giovanni Verga raccolte e annotate da Maria Borgese*, in «Occidente», IV (1935), 10-11, pp. 7-22, a p. 8); e ancora: «non mi piace far parlare mai, mai, mai dei fatti miei, detesto i pettegolezzi dei giornali» (ivi, p. 19).

³ È stato da poco pubblicato, curato dallo scrivente per conto della Fondazione Verga, il carteggio completo tra i due scrittori: in esso varie sono le lettere inedite, comprese quelle citate nel presente contributo (si veda O. PALMIERO (a cura di), *Carteggio Verga-Giacosa*, Catania, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016).

⁴ La prima si tenne il 16 maggio 1885 al Teatro Manzoni.

⁵ «Figurati se vorrei dare alla Duse il mio lavoro! L'ho avuta sempre dinanzi agli occhi, nello scriverla» (lettera di G. Verga a G. Primoli da Milano, 8 marzo 1885, in M. SPAZIANI, *Con Gege Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura 1962, p. 224).

media⁶ progettandone una ripresa al Teatro Valle di Roma e offrendo, così, qualche speranza di rivincita al siciliano. Eppure, solo qualche mese prima, a conclusione dell'anno che aveva visto il fiasco milanese, il trattamento che il pubblico aveva riservato a *In portineria*, suscitava ancora nel suo autore «il disgusto dell'arte», pur esso temprato da «un certo orgoglio peccaminoso e ribelle» che, secondo Verga, «è forse salutare per noi che dobbiamo vincere la resistenza brutale delle folle»⁷.

Spinto da questa passione artistica, poco prima della metà di novembre, Verga era già nella capitale per la programmazione delle prove: qui incontrò una Duse «entusiasta della commedia e un Rossi riserbato, specie riguardo a quattrini»⁸. È probabilmente anche a causa di queste beghe economiche che, a pochi giorni dalla prima romana, aveva la necessità di sfogarsi:

Ho avuto un gran da fare, e nojosissimo; non ho visto quasi nessuno; ho fatto una vitaccia di lavoratore certosino; e mi sento stanco prima di combattere. Tante noje, tanti pettegolezzi, dei giornalisti che mi tengono il broncio, e mi fanno sapere che li avrò nemici, perché non faccio loro la corte. Tu dirai che queste non sono occupazioni, ma io, piuttosto che *far delle visite*, ho preferito *combattere con tutte le mie armi* – e ho lavorato come un negro. Sento molto la tua assenza, e appena posso, ecco, mi sfogo a brontolare con te, ciò che ti proverà che mi manchi davvero. Ti darò notizia del *come andrà* – non per telegrafo, perché *non mi va*, ma andrà poco bene, almeno per quello che mi riguarda. La Duse è *grande*, la sola parola. Buonissimi anche Rossi e Andò, e la Bernieri. Gli altri 0. Ma la *cosa* non andrà poco bene per l'esecuzione – piuttosto perché voglio e ho voluto dare della testa contro il muro, e sento il muro.

I giornali poi ne faranno un bastione – vedrai. A me, quasi, non me ne importa nulla.⁹

⁶ «La Duse mi ha scritto che vuol riguardare *In portineria...*» (lettera di G. Verga a Capuana da Catania, 24 settembre 1886, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Ed. dell'Ateneo 1984, p. 261).

⁷ Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Catania, 28 dicembre 1885, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 94.

⁸ G. RAYA (a cura di), *Lettere a Paolina*, Roma, Fermenti 1980, p. 113.

⁹ Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Roma, del 28 novembre 1886, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, Catania, cit., p. 101.

Appurata la qualità dell'esecuzione, dunque, il timore principale che affliggeva Verga riguardava la reazione che critica e pubblico avrebbero potuto avere alla rappresentazione, visto che l'esito della recita poteva ancora subire l'influenza negativa della precedente *débâcle*, i cui strascichi emotivi non erano stati ancora pienamente metabolizzati dallo scrittore.

In questo clima di solo apparente rassegnazione, *In portineria* andava in scena al Teatro Valle di Roma il 1 dicembre 1886¹⁰. Proprio come nelle previsioni, all'affermazione del dramma contribuì potentemente l'interpretazione della Duse: Verga, ancora sotto l'effetto della commozione autentica provata qualche sera prima alle prove, ne rendeva conto a Giacosa:

voglio scriverti subito per dirti che ho pensato a te, e avrei voluto averti vicino. È stata un'aspra battaglia. Colla diffidenza, la prevenzione contraria, gli oppositori per partito preso, per pregiudizii d'arte e anche di campanile, le ostilità gesuitiche fracassine prima, e la lotteria della Duse poi. Parlo di lei perché tutta l'opera mia, l'opera degli altri artisti, tutto si compenetrava totalmente in lei, che se n'era impadronita come la mano impugna la spada per combattere. Perdonami il lirismo, una volta in vita, perché l'occasione di assistere a una lotta come quella che ha dovuto sostenere la povera nostra amica non torna due volte. Essa è stata grande, e tu che mi rimproveri col Boito una *plate sècheresse*, capirai tutto ciò che voglio dire e che essa è stata. Io non le ho detto niente a lei, ma quella commozione profonda l'ho sentita alle prove e il buon pubblico l'ha sentita poi anch'esso, e s'è lasciato trascinare, malgrado quelli che predicavano contro la falsità del sistema, ecc. Ora siamo ai sistemi. Basta, la cosa è andata. Andiamo anche noi avanti, con piede fermo.¹¹

Che il plauso però non fosse così convinto, lo dimostra il fatto che, dopo poche repliche, *In portineria* fu definitivamente accantonata. Il suo posto fu preso da un altro lavoro drammatico, anch'esso destinato a fomentare accese discussioni: fortissimamente voluta

¹⁰ Edoardo Scarfoglio, l'indomani, in un dispaccio al «Corriere della Sera», informava che alla rappresentazione, «a causa delle prevenzioni e di un diluvio d'acqua, il pubblico era scarso, diffidentissimo» («Corriere della Sera», XI (2-3 dicembre 1886), 332, p. 3).

¹¹ Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Roma, 2 dicembre 1886, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 103.

dalla Duse, il 7 dicembre veniva rappresentata (nello stesso teatro) l'*Abesse de Jonarre* di Ernest Renan. Il lavoro, mai allestito in Francia e, per l'occasione rimaneggiato secondo le indicazioni dell'attrice da Enrico Panzacchi (che ne era pure il traduttore), si configurava come un dramma filosofico d'argomento apparentemente scabroso.

D'Annunzio, con un brillante articolo cronachistico sulla «Tribuna», dipinse efficacemente l'atmosfera di forte attesa che si respirava in teatro, fra il cui numeroso pubblico accorso, egli scorgeva un «Giovanni Verga [...] cogitabondo ed anche un po' malinconioso»¹². Non presenziava alla *première* Giacosa, il quale, però, interveniva sull'*Abesse* con un lungo articolo pubblicato in quei giorni sulla «Gazzetta Piemontese»: in esso il commediografo, pur individuando una certa qualità nella forma drammatica del lavoro e condividendone il concetto filosofico di fondo, accusava Renan di indeterminatezza, poiché dal dramma filosofico si approdava finalmente «ad un ragionamento che non dimostra e ad un dramma che non vive»¹³.

Lo scritto avviò animate discussioni anche fra la cerchia di amici di Giacosa: Verga, ad esempio, gli scriveva di essere più radicale di lui nel giudizio di quel lavoro:

Come opera filosofica poca roba, e non nuova. Come opera d'arte una birbonata addirittura. Tanto peggio se c'è una bella trovata, che fu così miseramente sciupata. La forma che a te piace, sembrami la cosa più falsa e meschina, poiché non so immaginare una forma d'arte che non scaturisca limpida e schietta dall'argomento, e non trovi una parola sola efficace di passione. [...] La Duse è stata grandissima.¹⁴

¹² «Per la prima aspettativissima rappresentazione della *Badessa di Jonarre* ieri sera la sala del teatro Valle era straordinariamente piena di gente elegante [...] Prima che s'alzasse il sipario, tutti erano al loro posto. Dalla platea gremita saliva un mormorio che rassomigliava stranamente al romor sordo d'una tempesta lontana. I critici, nelle poltrone, agitavano discussioni ardentissime fra di loro. Le signore nei palchi agitavano, con una certa nervosità, i ventagli» (G. D'ANNUNZIO, *Pagine disperse*, Roma, B. Lux 1913, pp. 278-279).

¹³ G. GIACOSA, *La Badessa di Jonarre*, in «Gazzetta piemontese», XX (12 dicembre 1886), n. 343, p. 1.

¹⁴ Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Roma, 24 dicembre 1886, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., pp. 104-105.

Più o meno negli stessi giorni anche Fogazzaro si pronunciava in materia, mettendo l'accento sul ruolo determinante assunto dalla Duse nell'intera operazione: «Del resto l'Abbesse è una vera porcheria artistica» – commentava il vicentino – «e mi fece dispetto, leggendola, che la Duse si fosse messa in capo di recitarla. Lo scrissi anche a Verga, felicitandolo del suo bel successo»¹⁵.

Ora, tutta questa appassionata diatriba epistolare sull'opera di Renan generò, come anticipavo prima, un malinteso. Giacosa, nel ribattere ad un lettore che lo accusava di essersi scagliato unicamente contro le commedie foreste per paura di ritorzioni, ritornava sull'argomento riportando, in un nuovo articolo, pure alcuni stralci delle lettere di Verga e di Fogazzaro¹⁶. La cosa non sfuggì all'attenzione del «Capitan Fracassa», diffusa testata satirica romana: il giornale, con la sua consueta ironia tagliente, definì la lettera verghiana «molto meno logica della costruzione del cielo»¹⁷. Vistosi con meraviglia tirato per la giacchetta in una discussione critico-letteraria che mai avrebbe voluto sostenere pubblicamente, Verga prese la penna in mano e il giorno dopo scrisse questa lettera a Pin:

Traditor!

Traditor!!

Traditor!!!

Tu mi fai fare per forza il critico *stampato*! Mi togli la verginità! Mi dai in braccio alla «*Piemontese*» ed al «*Fracassa*»! che non gli sarà parso vero! (N. B. pel «*Fracassa*»: Precisamente = Quei tali personaggi, sieno pur stati dell'epoca della Rivoluzione Francese, dovevano parlare come quelli di *In portineria* – Frase fuori il bischero, e parlare nel suo santo nome –). Ma al «*Fracassa*» questo gusto non glielo dò. E a te non te lo dò neppure. Giacché mi stampi quello che ti confido nel faro dell'amicizia e della posta, *mi abbottono, anche con te*.

¹⁵ O. PALMIERO (a cura di), *A. Fogazzaro-G. Giacosa. Carteggio (1883-1904)*, Vicenza, Accademia Olimpica 2010, p. 79. Luigi Gualdo si dichiarava invece in totale disaccordo con i due amici presagendo che la discussione sulla *Badessa di Jonarre* potesse divenire «una fonte d'interminabile discussione» per i prossimi incontri (G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, in «Otto/Novecento», VIII (1984), n. 3-4, pp. 127-145, a p. 137).

¹⁶ G. GIACOSA, *Per conto mio*, XXI (2 gennaio 1887), 2, p. 1.

¹⁷ «*Capitan Fracassa*», VII (2 dicembre 1886), 330, p. 1. Alla fine, l'articolista chiosava: «O sta a vedere che gli attori della rivoluzione francese – il più grande dei drammi umani – avrebbero dovuto parlare come i personaggi dell'*In portineria*».

Non per sconfessare il mio giudizio, ma perché non voglio fare il giudice. E massime di un lavoro tenuto a battesimo contemporaneamente alla *Portineria*. Capisci il perché? È per la verginità.¹⁸

È facile intuire un sorriso quasi divertito dietro il burbero rimprovero all'amico. E infatti, dopo solo qualche settimana, fu ancora Verga a rifarsi vivo con Giacosa, pronto a dimenticare il piccolo sgarbo e a sostenerlo in una nuova 'battaglia' teatrale.

Il commediografo era infatti in procinto di dare una decisa svolta alla sua produzione drammaturgica: il 24 marzo 1887 doveva andare in scena al Teatro Nazionale di Roma, *Tristi amori*, debutto 'verista' di Giacosa che, come descriverà lo stesso Verga nell'ormai famoso articolo commemorativo apparso dopo la morte di Pin, vide il dramma inesorabilmente bocciato dal pubblico e dalla critica: nessuno si aspettava, come notò Salvatore Barzilai, «la conversione al ver...ghismo di un idealista che sembrava impenitente ed incorreggibile»¹⁹.

Sappiamo della predilezione di Verga per questa commedia, la cui stesura seguì passo passo, e di cui più volte si dichiarò «innamoratissimo»²⁰. Un lavoro che si staccava nettamente dagli altri di Giacosa e che, per il suo moderno realismo di fondo, lo scrittore catanese sentiva più vicino alla propria sensibilità.

Già due anni prima, in un soffietto sul «Corriere della Sera», Verga sembrava aver intuito il nuovo percorso intrapreso dall'amico, di cui si lanciava ad elogiare l'allora sua ultima produzione difendendo da critica e pubblico, sempre «facili e indulgenti ammiratori dei forestieri» quanto «arcigni e severi coi nostri di casa»²¹.

¹⁸ Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Roma, 4 gennaio 1887, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 106.

¹⁹ S. BARZILAI, *Palcoscenico e platea*, Milano, Garzanti [s. d.], p. 102.

²⁰ «Quella commedia, a me e a tutti quelli che ne udirono la lettura, parve bella davvero, una delle più belle che abbia scritto Giacosa» (G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*, Catania, Greco 1980, p. 195). E ancora su *Tristi amori* chiedeva a Vittoria Cima: «Li conosce? Io ne sono innamoratissimo» (R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell'archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXII (1995), 558, pp. 227-260, a p. 254).

²¹ G. VERGA, *A proposito dell'Onorevole Mallardi*, in «Corriere della Sera», X (28-29 gennaio 1885), 28, p. 3.

È questo uno dei principali *leitmotiv* ideologici che compongono il pensiero critico verghiano riguardo al mondo teatrale a lui contemporaneo; concetti che ricorrono con ugual incisività terminologica, e direi anche con una certa frequenza, negli scambi epistolari e in particolar modo in quelli con Giacosa.

Un altro esempio lo abbiamo nella lettera in cui, nell'esternare a Pin il proprio disappunto per la mancata rivincita di *Tristi amori* a Torino e in Sicilia (dove la Duse si trovava in *tournée*), egli annotava:

Ah, mio caro Pino della montagna, c'è da far cascare le braccia ad Ereole! Ti ho mandato *tutti* i giornali che sproloquiarono sulla tua povera commedia. Com'è grande e universale l'asineria! [...] Son contento che Boito e Gualdo giudichino *Tristi amori* assai diversamente degli altri. Io ci ho pensato sempre, tutto il tempo che mi sono arrovellato a sentirne dire delle grosse corbellerie e mi par sempre proprio bella, da cima a fondo, senza mutarsi una virgola. Faresti bene a stamparla? Chi lo sa? Ormai critici e pubblico mi fanno l'effetto di un'orda d'abissini, coi ras Yorick e d'Arcais alla testa.²²

Tristi amori, tuttavia, riceverà il giusto tributo di pubblico proprio a Torino: la Duse accetterà infatti di rappresentare il dramma il 30 novembre 1887, riscattando finalmente il dramma. La soddisfazione sincera di Verga è trattenuta a stento:

Puoi bene immaginare come io sia contento della tua vittoria, per te, pel tuo lavoro, ed anche per questa povera arte italiana che se ne sente dire di tutti i colori. E non importa che chi lo dica sia un cretino. Il buon pubblico ha buone orecchie, per ciò, e i migliori si lasciano trascinare dalle folle. Mi rincresce assai di non essere stato a Torino, per la ripresa dei *Tristi amori*; mi sarei meritato questo po' di cura al mal di fegato che ne acchiappai a Roma. Peccato che la Duse non abbia avuto il coraggio di farti pigliar subito la rivincita a Milano. A botta calda l'effetto sarebbe stato più stupefacente per l'asinità di certa critica. Non parlo del pubblico che poteva essere ingannato da una interpretazione assolutamente insufficiente – e quello fu il torto reale – ma io intendo che certa parte di pubblico,

²² Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Roma, 9 aprile 1887, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., pp. 111-112.

e quelli che hanno la pretesa di esserne gli interpreti nei giornali abbiano la testa sulle spalle e gli occhi accanto al naso per vedere quello che c'è e quello che vuol essere un'opera d'arte anche quando non è saputa render bene. A ogni modo la rivincita è stata splendida, e sono certo che la tua commedia, a Roma avrà ora un successone, sebbene la critica di quei giornali che ti furono contrarii non vorrà convenire di avere avuto torto. Ma i tuoi amici saranno contenti.²³

Ma, nel gennaio del 1888, il successo arriderà a Giacosa anche senza il talento della prediletta Diva, a ulteriore controprova di oggettiva qualità del dramma. Verga forniva di ciò una puntuale interpretazione:

La Duse è artista eccellente – figurati se ne sono persuaso prima e più di tutti – ma, per l'abbassamento costante del livello del pubblico che la critica nostrana lavora ad ottenere, ha la cattiva sorte, senza volerlo, di nuocere, più che non giovare, alle cose nostre. I suoi successi sono trionfi personali, che sgomentano e allontanano le altre compagnie dal ritentare la prova, e *Tristi amori* avrebbero corso il gran rischio di restarsene alle due prove di Roma e di Torino. Ora il trionfo della commedia è assicurato ad ogni modo: e, torno a dirtelo, ne godo per te, per l'arte nostra, e per la confusione di certa critica che snetta le sue glorie col vilipendiare tutto quello che si fa in casa nostra, adulatrice volgare di ogni cosa straniera, anche non bella.²⁴

Al netto di queste ultime frasi, non nuove – come abbiamo visto – al repertorio epistolare verghiano, lo scrittore dimostrava ancora una volta lucidità e pragmatismo nella sua analisi. Sono convinto che, nella sua graduale evoluzione critica, un ruolo di primo piano possa averlo giocato proprio la sua amicizia con Giacosa fatta, oltre che di complicità e piccoli screzi, soprattutto di sano e fruttuoso confronto letterario. Non è un caso se l'esordio teatrale ufficiale di Verga nasce proprio sotto gli auspici e il concreto appoggio del commediografo piemontese. Ecco quindi che il carteggio fra i due

²³ Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Catania, 13 dicembre 1887, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 119.

²⁴ Lettera di G. Verga a G. Giacosa da Catania, 6 gennaio 1888, in PALMIERO, *Carteggio Verga-Giacosa*, cit., p. 122.

acquisisce – direi – una sorta di valore aggiunto nello studio critico-biografico di entrambi gli scrittori che, alla luce della loro frequentazione e della loro reciproca influenza, continueranno a condividere negli anni a venire un'amicizia quanto mai originale e stimolante.

«LA PRIMA ISPIRAZIONE DELLA FORMA».
LA GENESI 'FIABESCA' DELLE NOVELLE DI VERGA

Il contributo rileva come la relazione tra fiaba e novella in Verga non si pone solo in termini di «fonti», o di procedimenti stilistici, ma è anche di tipo genetico, «formale-compositivo», e riguarda l'ambito dell'organizzazione dei «motivi» dell'intreccio. L'indagine è condotta sia mediante prove testuali sia interpretando dichiarazioni tratte dal carteggio Verga-Capuana. Sono toccati i nodi problematici del rapporto tra letteratura popolare e letteratura d'autore, e quello dell'impersonalità e della immedesimazione nella forma popolare, che, come aveva individuato Croce (seppur svalutandole), raggiungono il massimo grado nelle fiabe di Capuana.

The essay notes how the relationship between fairy tale and short story in Verga does not arise only in terms of «sources» or stylistic procedures, but it is also genetic, «formal – compositional», and it concerns the organization of the plot's motifs. The survey is carried out through examinations on Verga's texts and through interpretations of statements taken from Capuana-Verga correspondence. It treats with the key problems of the relationship between popular literature and author literature, and that of impersonality and identification with the popular form, which, as Croce had identified (although devaluing), reach the highest level in Capuana's fairy tales.

Per Verga fiaba e novella non si pongono in opposizione antitetica. La relazione tra le due diverse forme di narrazione breve appare al contrario nei termini di interazione. Le prove testuali sono in tal senso estremamente significative. Per la novella paradigmatica della modernità, *La roba*, Verga adotta esplicitamente una forma in parte fiabesca. Il procedere del «viandante» lungo lo spazio immenso delle terre di Mazzarò, l'iterazione delle domande (e delle risposte) sul nome del proprietario, sono palesi riecheggiamenti del *Gatto con gli stivali* di Perrault¹. È il fiabesco «e cammina e cammina» del viandante, con l'elencazione polisindetica delle terre da lui attraversate, a rendere la quantità smisurata del possesso, a evocare il movimento incessante dell'accumulazione, ad assimilare (in modo appa-

¹ C. PERRAULT, *Il Gatto con gli stivali*, in *I racconti di Mamma l'Oca*, nota introduttiva di I. Calvino, Torino, Einaudi 1957, pp. 13-17.

rentemente “meraviglioso”) natura e roba, a identificare proprietà e proprietario («Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava [...] Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia»)². Ma se la fiaba determina in parte la forma della *Roba*, questa novella sancisce anche la fine del mondo meraviglioso proprio della fiaba. L'inizio fiabesco, con il «viandante», che come il Re di Perrault, rimane «meravigliato degl'immensi possedimenti» del protagonista³, si arresta di fronte alla causa “materiale” che aveva prodotto quelle sconfinite proprietà. L'immensa ricchezza non è esito di un dono magico, né della «fortuna», ma di una modernissima, disumanizzante accumulazione: Mazzarò «non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba». Iniziata come fiaba, la novella assume presto i tratti più propri del dramma. Di fronte a Mazzarò non si pongono ostacoli, né «motivi regressivi», quelli che nell'epica allontanano l'eroe dalla meta. È invece il «motivo progressivo» dell'accumulazione, che per il protagonista coincide col movimento stesso della vita, a fare avanzare l'azione, facendo precipitare l'intreccio verso l'inevitabile, tragica fine. La collisione è determinata dalla stessa iniziativa individuale, non da antagonisti, ma dal “limite” stesso della vita. È la necessaria disomogeneità tra la vita (che finisce) e la «roba» (che Mazzarò «doveva lasciare là dov'era») a far scoppiare, nella conclusione, la contraddizione nella coscienza dell'individuo. Ma ancor prima della modernissima novella rusticana, la fiaba era stata adottata da Verga, all'interno stesso de *I Malavoglia* (un'opera, sappiamo, in cui non si trova, «né un rigo, né una parola di superfluo»)⁴. Nell'XI capitolo la fiaba del figlio del «re di corona», che porta via con sé una fanciulla di Trezza, mutandone la condizione, ma nel suo «paese di là del mare d'onde non si torna più», costituisce un elemento non solo «tematico», ma funzionale alla significatività complessiva dell'opera⁵,

² G. VERGA, *La roba*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, pp. 279-285.

³ PERRAULT, *Il Gatto con gli stivali*, cit., p. 15.

⁴ Lettera di G. Verga a È. Rod, da Milano, 4 dicembre 1881, in G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 2004, p. 99.

⁵ Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno: 1880-1950*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi 1976, in particolare pp. 55 e 65.

suscitando, tra i Malavoglia stessi, un conflitto "ideologico" sul tema del cambiamento e del progresso. Tutt'altro che irrelata e confinata nel mondo del meraviglioso, la fiaba narrata dalla cugina Anna entra nella realtà quotidiana dei Malavoglia, intenti a raccontare «storie e indovinelli» mentre salano «le acciughe». E il «regno favoloso» appare non separato dalla loro «vita quotidiana», come prima nella novella *Il vaso d'oro* di Hoffmann, anch'essa «una fiaba dei tempi nuovi»⁶, costituita da elementi di derivazione fiabesca, ma all'interno di un mondo che non è più quello della fiaba.

Della fiaba a Verga non interessava tanto l'aspetto fantastico, ma altro: lo «studio artistico della forma» e la capacità di immedesimarsi nel mondo popolare. Le dichiarazioni al riguardo sono inequivocabili. Appena ricevuto da Capuana *C'era una volta*⁷, Verga confessa all'amico, per lettera (da Milano, il 24 settembre 1882), il suo entusiasmo per gli atteggiamenti profondi che ha riscontrato in quelle fiabe, per quel qualcosa di «schiettamente e profondamente compenetrato [...] col carattere nostro isolano». Tanto da auspicare che la loro prioritaria attenzione possa andare finalmente, recuperando il ritardo, ad essa, la fiaba, «forma primitiva e vergine della immaginazione popolare in cui tanta larga impronta e così schietta ha lasciato il carattere etnografico direi del popolo stesso»⁸.

In quelle fiabe di Capuana Verga ritrova infatti la tipicità del «contadino siciliano» («immaginoso, rassegnato alla fatalità, avido la sua parte, e scettico anche»), e la cultura contadina isolana nella sua totalità: «quel considerare le figliuole come piante parassite, e la donna in genere come essere inferiore! Tutto, tutto c'è, e bisognerebbe tornare ad analizzare ogni episodio ed ogni frase»⁹.

Sembrirebbe non riferirsi alle fiabe, Verga, tacendone e trascurandone totalmente la dimensione magico-meravigliosa, se non fossero costanti i suoi richiami al carattere popolare, alla spontaneità della «favola genuina delle nostre donne». La tendenziale assimila-

⁶ Cfr. E.T.A. HOFFMANN, *Il vaso d'oro e altri racconti*, trad. di E. Pocar, Milano, Garzanti 1983, p. 97.

⁷ L. CAPUANA, «*C'era una volta ...*». *Fiabe*, Milano, Treves 1882.

⁸ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 24 settembre 1882, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 169-170.

⁹ *Ivi*, p. 169.

zione della fiaba alla novella da parte di Verga appare evidente allorché, dopo aver lodato le fiabe dell'amico, gli riconosce un primato: «devo confessarti che la prima ispirazione della forma schiettamente popolare che ho cercato di dare alle mie novelle la devo a te»¹⁰. La gratitudine di Verga è rivolta non tanto al Capuana teorico del verismo, ma allo scrittore che delle forme popolari si era fatto imitatore. «Falsario», anzi, come nel caso cui si riferisce, quello della narrazione della «novella in versi» *Lu cumpari*, che, come ricorda lo stesso Verga, era stata «appioppata al Vigo [...] come canto popolare», e che era stata infatti dallo stesso Capuana trasformata in una «novella», *Comparatico*, e pubblicata in quello stesso 1882 su «Cronaca bizantina»¹¹. Ma falsario, come sappiamo, Capuana, in verità lo era anche delle stesse fiabe. E nelle trappole dell'abilissimo amico burlatore cade lo stesso Verga. «Tutto quel mondo di fatti, di personaggi, di luoghi» apparso così genuinamente popolare a Verga, era in realtà tutto suo, di Capuana, frutto della sua «immaginazione»¹².

Ammettendo la beffa subita, Verga non mancava però di notare come, indipendentemente dall'intenzione e dalla coscienza dell'autore, in esse fosse presente il mondo etico e antropologico siciliano, il suo inconscio collettivo: «me l'hai fatta, colle fiabe, e mi sta bene. Però tu stesso non saprai quanta parte inconscia, e *materiale* direi, ci sia della nostra Sicilia nella più intima espressione di quei racconti: che saranno sempre una delle più belle cose che tu abbia scritto»¹³.

Tra fiaba e novella verista non intercorre pertanto solo un rapporto di contiguità. Le forme narrative popolari, «fiabe» e «leggen-

¹⁰ Ivi, pp. 169-170.

¹¹ Cfr. L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno Editrice 1974, 3 voll., II, pp. 181-195. *Lu cumpari* e *Comparatico* sono anche leggibili in A. ALEXANDER, *Il «Comparatico» di Luigi Capuana e gli inizi del verismo*, Roma, Ciranna 1970. Cfr. anche S. RAPISARDA, *Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane*, in «*Contrafactum*». *Copia, imitazione, falso*, Atti del 32° Convegno interuniversitario (Bressanone 8-11 luglio 2004), a cura di G. Peron - A. Andreose, Padova, Esedra 2008, pp. 325-352. Cfr. R. SARDO, *Tra magia dell'oralità e incanto della scrittura*, in L. CAPUANA, «*Stretta la foglia, larga la via*». *Tutte le fiabe*, a cura di R. Sardo, Roma, Donzelli 2015, pp. XIII-LI, alle pp. XXXIV-XXXV.

¹² Lettera di L. Capuana a G. Verga da Roma, 7 ottobre 1882, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 172-173.

¹³ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 15 ottobre 1882, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 175.

de», apparentemente antitetiche al “vero” ed estranee a chi «è già convinto che la realtà sia il vero regno dell’arte»¹⁴, non sono affatto viste da Verga come irrelate rispetto alla narrativa verista. Apparentemente così poco incline alle formulazioni teoriche, in questo caso Verga avverte la necessaria «unilateralità»¹⁵ delle dichiarazioni degli scrittori, e quindi la loro insufficienza per una piena comprensione delle loro stesse opere: «tu stesso non saprai», scrive non a caso come premessa a Capuana, nell’avanzare la propria interpretazione sulle fiabe scritte dall’amico.

Dietro quell’apparentemente burlesco gioco di contraffazioni¹⁶ si ponevano in realtà complesse questioni riguardanti la storia delle forme letterarie e non solo italiane: il rapporto tra letteratura popolare e letteratura d’autore, innanzi tutto. Quella necessità del rifarsi alla fiaba era stata ben individuata dai grandi scrittori europei, sulla soglia stessa della modernità. Basti pensare a Goethe, che nel 1795 scrive *Märchen*, nel 1807 *La nuova Melusina*; e a Hoffmann con *Il vaso d’oro*¹⁷. In Germania, come in Italia, la fiaba, sia popolare, sia d’arte, esercita un ruolo fondamentale nel rinnovare le forme della novella. Il rapporto tra le due forme brevi non si pone però semplicemente in termini di “fonti”, o di procedimenti stilistici. Tra fiaba e novella moderna è individuabile una «relazione genetica di tipo formale-compositivo»¹⁸, che riguarda l’ambito dell’organizzazione dei «motivi» dell’intreccio («progressivi», «regressivi», «ritardanti»), che «fanno avanzare l’azione», che l’allontanano dalla meta, che «frenano il

¹⁴ CAPUANA, *Prefazione a «C’era una volta...» Fiabe*, in ID., *Stretta la foglia, larga la via*, cit., p. 17.

¹⁵ Cfr. G. LUKÁCS, *La polemica tra Balzac e Stendhal*, in *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi 1976, pp. 90-114, alle pp. 90-91 e soprattutto ID., *Lo scrittore e il critico*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. ital. di C. Cases, Torino, Einaudi 1977, pp. 416-459.

¹⁶ Cfr. M. LAVAGETTO, *Dal buio delle notti invernali*, in *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2008, pp. XI-LXX, in particolare alle pp. LI-LV.

¹⁷ Cfr. A.M. CIRESE, *Qualcosa è fiaba: ma cosa? – Spezzoni di un discorso*, in *Tutto è fiaba*, Atti del Convegno Internazionale di studi sulla fiaba, Milano, Emme 1980, pp. V-XIX, a p. VIII; G.B. BRONZINI, *Intellettuali e poesia popolare nella Sicilia dell’Ottocento*, Palermo, Sellerio 1991, pp. 17-47 (su *Vigo* e la «Raccolta amplissima»). Ma cfr., soprattutto, I. CALVINO, *Introduzione* [1956], in ID. *Fiabe italiane*, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2002, pp. 5-53, alle pp. 22-29.

¹⁸ Cfr. G. COMPAGNINO, *Forme della novella moderna*, in «Siculorum Gymnasium»,

processo o allungano la strada») nei termini in cui ne parlano Goethe e Schiller a proposito della «poesia epica e drammatica»¹⁹. Nella novella moderna «i procedimenti di composizione dei motivi» possono considerarsi in tal senso «“derivati” dalla forma compositiva della fiaba». La fiaba, costruita con una struttura modulare, concorre cioè alla genesi della novella moderna perché esempio di una forma narrativa breve che può allargarsi o restringersi senza “perdersi” in un «accumulo di dettagli». Per la sua primitiva, ingenua, immediata connessione del singolo alla comunità, la fiaba poteva fornire alla novella moderna un modello «che consentisse di rappresentare» tale nesso «come una relazione di inerenza»²⁰. Il sistema macrotestuale cornice-novelle, proprio della novellistica antica, boccacciana, in cui il nesso tra singolare e universale era stato rappresentato in termini di esemplificazione non contraddittoria, si era ormai rivelato come incongruo con il mondo moderno. Nell’innovare la forma della novella moderna, il modello della fiaba doveva però subire un’altra, fondamentale modificazione. La forma modulare, aperta della fiaba, la sua possibilità di combinazione “infinita” di fatti e funzioni, doveva cioè passare attraverso un elemento centrale, quello della «collisione», che annullasse l’effetto combinatorio e strutturasse «l’intreccio prospetticamente intorno a un “fuoco”»²¹. *La roba* verghiana è esemplare in tal senso. Questa intensificazione drammatica della collisione verrà definita da Pirandello, in un breve saggio del 1897, come tratto distintivo della novella moderna²², da lui accostata alla tragedia classica, non tanto per la presenza dei dialoghi, ma perché entrambe «pigliano il fatto, a dir così, per la coda». Novella moderna e tragedia classica rappresentano cioè un momento parti-

n.s. LI (1998), n. 2 (*Studi in onore di Giuseppe Giarrizzo*, tomo II), pp. 215-241, alle pp. 226-227.

¹⁹ Cfr. J.W. GOETHE - F. SCHILLER, *Carteggio*, trad. di A. Santangelo, Torino, Einaudi 1946, in part. pp. 139, 216-217. E cfr. le osservazioni di G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi 1965, pp. 190-192.

²⁰ Cfr. COMPAGNINO, *Forme della novella moderna*, cit., p. 224.

²¹ Ivi, pp. 221-227. E cfr. V.J. PROPP, *La morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi 1966; H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino 1978.

²² L. PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», IV (16 febbraio 1897), ora in «Allegoria», III (1991), 8, pp. 158-160 (con una introduzione di F. RAPPAZZO, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, ivi, pp. 155-157). Cfr. R. LUPERINI,

colare ed estremo, laddove il romanzo «perseguita la realtà fino ne' suoi più verecondi latiboli, e per meglio darla a conoscere, la fa a brani»²³. Che il nodo problematico fosse quello del rapporto tra letteratura popolare e letteratura d'autore, non sfuggiva alla coscienza critica di Capuana. In quello stesso 1882, ancor prima di inviare a Verga *C'era una volta*, in una lettera a Édouard Rod, individuava le analogie tra le proprie *Fiabe* e quelle del Perrault nell'essere entrambe «originali», non «prese dalla tradizione popolare», ma frutto di un tale lavoro di immedesimazione «colla forma popolare da far credere che esse siano una semplice trascrizione e non una creazione artistica moderna». Tentativo che Capuana considerava per l'Italia «assolutamente nuovo»²⁴. Taceva però, Capuana, il caso eccellente de *Lo cunto de li cunti* riscoperto da Vittorio Imbriani nel 1875, con lo studio sul *Gran Basile*, da cui avrebbe preso le mosse, da lì a poco, anche il giovane Benedetto Croce²⁵.

Ma sarà proprio Croce a fornirci, a proposito di Capuana, un avvertimento su cui sarà forse il caso di ritornare. Non si tratta ovviamente di condividere il giudizio limitativo, e datato, del saggio apparso originariamente sulla «Critica» del 1905²⁶, ma di coglierne alcune sollecitazioni forse non irrilevanti. «L'arte è sempre persona-

Verga e l'invenzione della novella moderna, in ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 89-102.

²³ PIRANDELLO, *Romanzo, racconto, novella*, cit., pp. 159-160.

²⁴ Lettera di L. Capuana a É. Rod, 3 luglio 1882, in J.J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, Droz 1980, p. 129; citata in D. ARISTODEMO - P. DE MEIJER - D. MOLEWYJK, *Luigi Capuana e il modello fiabesco*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso dell'A.I.S.L.L.L. (Napoli-Salerno, 14-18 aprile 1982), a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo 1982, pp. 549-565, a p. 551.

²⁵ Cfr. V. IMBRIANI, *Il Gran Basile*, in «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche», I (1875), 1, pp. 23-55 e 2, pp. 335-366; II (1876), 5, pp. 194-219 e 6, pp. 413-459. Parte del saggio di Imbriani è leggibile in appendice a G. BASILE, *Il racconto dei racconti*, trad. di R. Guarini, a cura di A. Burani - R. Guarini, Milano, Adelphi 1994, pp. 611-643. Cfr. B. CROCE, *Introduzione* a G. BASILE, *Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone)*, testo conforme alla prima stampa del MDCXXXIV-VI, con introduzione e note di B. Croce, Napoli, 1891, vol. I (solo pubblicato), pp. IX-CCLII.

²⁶ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Luigi Capuana-Neera*, in «La Critica» III (1905), pp. 341-372. E cfr. ID., *Luigi Capuana*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza 1915, III, pp. 101-118.

le», affermava Croce²⁷, con il lessico della critica idealistica, invitando a cercare nell'apparentemente «impersonale» Verga, la sua «personalità» d'artista, «fatta di bontà e di malinconia»²⁸. Lo faceva, Croce, ovviamente, *pro domo sua*. Riducendo l'incontro di Verga con il naturalismo a una «dibrazione» della memoria sopita del «suo paesello natale, della sua fanciullezza e adolescenza»²⁹, di fatto lo lyricizzava, occultandone la sua «terribile» potenzialità conoscitiva. Eppure evidenziava un nesso di cui oggi siamo ben più consapevoli: quello della dialettica autore-narratore-narrato, con gli interstizi ermeneutici che si aprono, anche dopo la sollecitazione di Auerbach sulla prospettiva data in Flaubert dalla «mano ordinatrice dello scrittore»³⁰: Flaubert, che aveva definito l'impersonalità come divina ubiquità di un autore imperccepibile («L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part»³¹). Croce considerava Verga superiore a Capuana perché meno impersonale, perché più lirico³². E in Capuana, proprio nelle fiabe, individuava il massimo grado di impersonalità, la sua totale immedesimazione nella forma popolare, che egli svalutava come «abilità letteraria di contraffazione»³³, come annullamento totale di ogni impronta personale, tale da far «desiderare la lirica»³⁴. L'impersonalità, l'immedesimazione nel mondo rappresentato, la delega

²⁷ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, cit., III, p. 18: «l'impersonalità è un concetto impreciso per asserire un'esigenza giusta, che cioè l'opera d'arte debba avere la sua interna logica o necessità e non possa accogliere arbitri e capricci». E cfr. ID., *Filosofia della pratica. Economica ed Etica*, Bari, Laterza 1915, p. 183: «un'opera d'arte non ha valore «se non pel suo carattere lirico, per l'impronta che le ha conferito la personalità dell'artista».

²⁸ CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, cit., III, p. 28.

²⁹ Ivi, p. 14-17.

³⁰ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Torino, Einaudi 1979, 2 voll., p. 259.

³¹ G. FLAUBERT, *Correspondance*, in *Oeuvres complètes*, III, Paris, Conard 1927, 9 voll., III, pp. 61-62, citato da P. TRIFONE, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rasso malpelo» e «Cavalleria rusticana»*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», IV (1977), pp. 5-29, a p. 16. È la famosa definizione data da Flaubert nella lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857: cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Milano, Mondadori - Le Monnier 2010, pp. 62-63.

³² CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, cit., III, p. 106.

³³ Ivi, p. 115.

³⁴ Ivi, p. 119.

narrativa, l'invisibilità della «mano dell'artista», non più «signore della parola», ma sempre e comunque «signore della trama»³⁵, raggiungono il massimo grado proprio nelle *Fiabe* di Capuana. E aveva visto bene Verga. Lo aveva predetto all'amico: le fiabe «saranno sempre una delle più belle cose che tu abbia scritto».

³⁵ Cfr. G. MAZZACURATI, *Parallele e meridiani: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale, Catania, Fondazione Verga 1982, pp. 163-180, a p. 164.

NELLA BIBLIOTECA DI VERGA: SUGGERIMENTI E MODELLI

La conoscenza ragionata e approfondita della biblioteca reale e della biblioteca “fruita” di Verga permetterebbe di colmare alcune zone d’ombra che tuttora ricoprono la formazione culturale dello scrittore catanese. Al fine di compiere un primo passo in questa direzione, ci si propone di operare un confronto puntuale tra il catalogo della biblioteca della Casa Museo Verga e i carteggi più corposi, limitando il sondaggio alle forme brevi della narrazione. Tra i testi pubblicati prima del 1890, più influenti sulla formazione dello scrittore, spiccano le raccolte dei più importanti autori stranieri dell’Ottocento, soprattutto francesi e russi; pochi, invece, gli italiani, anche in questo caso quasi tutti contemporanei di Verga.

Deep and rational knowledge of the royal and the “enjoyed” library of Verga would fill some gray areas that still cover the cultural formation of the Sicilian writer. In order to take a first step in this direction, it is proposed to operate an accurate comparison between the catalog of Casa Museo Verga’s library and the more dense correspondence, limiting the survey to the short forms of storytelling. Among the books published before 1890, the most influential writer on education, stand out the collection of the most important foreign authors of the nineteenth century, especially French and Russian; few, instead, are the Italians, also in this case, almost everybody contemporary to Verga.

Per quanto la figura di Giovanni Verga sia stata ormai ampiamente studiata e investigata, la conoscenza ragionata, stratigrafica e approfondita della sua biblioteca reale e della sua biblioteca “fruita” (cioè non compresa nella collezione organica da lui conservata bensì ricavata dallo spoglio dei carteggi) consentirebbero indubbiamente di colmare almeno in parte alcune zone d’ombra che tuttora ricoprono la sua formazione culturale in momenti cruciali della sua vita¹.

¹ Questa mia comunicazione intende esporre qualche risultato di un primo, frammentario sondaggio condotto nell’ambito del Progetto d’Ateneo dedicato allo studio della biblioteca di Verga (*Biblioteche d’autore: Giovanni Verga*). Il progetto, guidato dal professore Andrea Manganaro, vede coinvolti i professori Felice Rappazzo, Massimo Schilirò, Simona Inserra e la sottoscritta, in qualità di dottoranda delle Università di Palermo e Catania. Compito del progetto è la ricostruzione della biblioteca dello scrittore catanese, reale e “fruita”.

Come ricorda Annamaria Andreoli, persino nel caso di Verga

la letteratura non sfugge alle leggi della propria grammatica interna. Ogni scrittore, nel chiuso del laboratorio, custodisce gelosamente una serie di strumenti indispensabili al proprio lavoro d'artista, decide se e come infrangere le convenzioni dalle quali, comunque, non prescinde.²

Diventa, quindi, ancora più pressante l'esigenza di ricostruire scientificamente la biblioteca verghiana, aggiornando i pochi studi già effettuati ai moderni standard di catalogazione e informatizzazione dei dati bibliografici, spogliando volumi e carteggi con riscontri diretti e puntuali.

Il primo passo da compiere in tale direzione prevede l'aggiornamento e lo studio del catalogo della biblioteca verghiana della Casa Museo Verga. Interessato da lavori di restauro e rimasto chiuso al pubblico per diversi mesi, il museo ha da poco riaperto le porte agli utenti. Poiché, però, non è stato ancora possibile consultare i volumi della biblioteca, ci si atterrà ad alcune, provvisorie considerazioni derivate dal confronto tra il catalogo del 1985³ e lo spoglio dei carteggi più corposi. Inoltre, il sondaggio avrà come oggetto esclusivamente le forme brevi della narrativa, racconti e novelle in particolare.

Per iniziare, risulta d'obbligo fare una prima considerazione circa eventuali interventi autografi del Verga sui volumi, ancora impossibili da verificare ma che, qualora fossero presenti, in qualità di preziosi indicatori meriterebbero più che qualche pagina di commento.

Dalla lettura del catalogo sembrerebbe però che nessun'opera appartenente alla prosa breve presenti postille o altri segni manoscritti e la cosa non stupisce affatto. Osserva Salvatore Nigro nella prefazione al catalogo: «La biblioteca, così come l'autore, si immette e si cancella da se stessa nella produzione verghiana, senza depo-

² A. ANDREOLI, *Presenze e assenze nella biblioteca di Casa Verga*, in *Giovanni Verga: una biblioteca da ascoltare*, Roma, De Luca 1999, pp. 91-99, a p. 91.

³ C. LANZA - S. GIARRATANA - C. REITANO (a cura di), *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, introduzione di S.S. Nigro, Catania 1985.

siti di bottega»⁴, in maniera totalmente opposta rispetto a quella manzoniana. Tuttavia anche in Verga la tentazione della nota era forte. In una lettera del 1874 lo sentiamo confessare a Capuana, a proposito della lettura di *Madame Bovary*: «Ho trovate giustissime le tue osservazioni segnate in margine. Stavo quasi per farvene anch'io»⁵. Pertanto, un'indagine accurata si rende necessaria anche rispetto all'individuazione di eventuali postille sui testi.

Per quanto riguarda la biblioteca reale, sui circa 2500 volumi dei quali questa si compone, solo 136 sono costituiti da novelle, racconti o raccolte di testi appartenenti a questi due generi.

Nella maggior parte dei casi, circa un centinaio, si tratta di volumi pubblicati dopo il 1890 e donati dai rispettivi autori a Verga, ormai scrittore affermato. Moltissimi, ovviamente, i nomi dei siciliani, i più rilevanti dei quali Adelaide Bernardini e Maria Messina.

I volumi più interessanti sono quelli che non presentano una dedica dell'autore e che quindi, presumibilmente, Verga si procurò autonomamente allo scopo di leggerli. Il primo è un volume di *Novelline popolari indiane*, tradotte dall'inglese da Maria Pitрэ e pubblicato nel 1897. Nella biblioteca compaiono diverse altre opere della Pitрэ, tutte d'argomento popolare e folklorico, donate dalla stessa scrittrice a Verga. Una delle novelline indiane, *L'amabile Laili*, appare inoltre in un'ulteriore versione come estratto dal volume 17 dell'*Archivio delle tradizioni popolari* di Giuseppe Pitрэ, anche in questo caso senza dedica dell'autrice, seppur successivamente rilegata con le altre opere della Pitрэ. Difficile verificare il contenuto della raccolta, visto che questa non è posseduta dalle biblioteche del Sistema bibliotecario nazionale.

Si ritrova poi la raccolta di *Novelle friulane* pubblicata nel 1914 dall'austriaco Otto von Leitgeb, scrittore realista che cerca di strizzare l'occhio al Modernismo.

Di grande interesse appare la presenza del «racconto» di Francesco De Sanctis, *Un viaggio elettorale*, nell'edizione del 1905, ma già

⁴ S.S. NIGRO, *Introduzione a Biblioteca di Giovanni Verga*, cit., pp. XI-XIX, alle pp. XVI-XVII.

⁵ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 gennaio 1874, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Atenco 1984, p. 29.

pubblicato sulla «Gazzetta di Torino» nel 1875⁶. Si tratta dell'unica opera del grande critico all'interno della biblioteca di Verga. Soggetto del racconto è un viaggio che lo stesso De Sanctis si trovò a compiere nell'Alta Irpinia, tra i luoghi della sua infanzia, sollecitato dalla necessità di un ballottaggio elettorale. In questa occasione De Sanctis si misurò con i problemi e le contraddizioni della provincia meridionale e con i mali aviti della società e della politica italiana, dove la cura del "particolare" e il trasformismo hanno la meglio sull'interesse generale. Una presenza quantomeno significativa, quindi, quella di questo volume.

Per quanto riguarda i testi pubblicati prima del 1890, quelli più influenti sulla formazione dello scrittore, se ne contano circa trentasette, metà dei quali donati a Verga dai rispettivi autori.

Tra i volumi presumibilmente acquistati, spicca su tutti il *Decameron* di Boccaccio, in un'edizione in doppio volume del 1880, quindi acquisita dallo scrittore proprio alle soglie della svolta verista.

Di notevole interesse potrebbero risultare le raccolte di *Leggende di mare*, pubblicate a Bologna nel 1879 e di nuovo, arricchite, nel 1880 da Jack La Bolina (pseudonimo di Augusto Vittorio Vecchi). Le edizioni possedute da Verga sono però del 1882 e del 1883. Inoltre, la presenza di una indecifrabile nota manoscritta sul frontespizio registrata dai curatori del catalogo, impedisce di sapere con certezza se si tratti di un volume acquistato o donato.

Molti sono i nomi di spessore, italiani e stranieri. Tra i primi D'Annunzio con due raccolte, *Terra vergine* (Roma 1883) e *San Pantaleone* (Firenze 1886), più *Gli idolatri*, novella pubblicata a Napoli nel 1892 e che confluirà poi in *Le novelle della Pescara*. Da un primo spoglio del carteggio non risultano commenti di Verga alle novelle di D'Annunzio. Si conosce bene però il giudizio sull'opera dello scrittore di Pescara, esplicitato in una lettera a Camerini del 1889 nella quale Verga si pronuncia su *Il piacere*: «ho trovato di gran belle pagine, accanto a un convenzionalismo a un'inesperienza della vita che mi fanno male [...] A me dà noia di conoscere l'autore che mi

⁶ Il «racconto» fu pubblicato in volumetto, nel 1876, a Napoli, da Antonio Morano, e nel 1905 da Vito Morano, sempre a Napoli. Cfr. N. CORTESE, *Nota*, in F. DE SANCTIS, *Un viaggio elettorale*, a cura di N. Cortese, Torino, Einaudi 1968, p. XVIII.

si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro»⁷.

Tra gli italiani si ricordano ancora l'apprezzato Fogazzaro con *Un pensiero di Ermes Torranza* (Milano 1882) e l'amico Giacosa con le due raccolte *Novelle e paesi valdostani* (Torino 1886) e *Genti e cose della montagna. Novelle e capitoli*, del 1896, entrambe recanti la dedica dell'autore.

Decisamente più interessante la sezione straniera della biblioteca, anche tenendo in considerazione semplicemente la prosa breve. Si affronteranno i francesi per ultimi, visto che sono i più numerosi e i più importanti nel panorama culturale al quale Verga guarda e nel quale si muove.

Le opere di autori stranieri non francesi sono possedute tutte in traduzione francese, unica lingua straniera che Verga padroneggiava.

Si incontrano due edizioni, di cui una arricchita, dei *Récits californiens* di Francis Bret Harte, entrambe del 1884. Harte fu uno dei maggiori rappresentanti della *local-colour school*, un movimento letterario che nacque all'indomani della Guerra Civile Americana e che si caratterizzò per la pittura delle caratteristiche di una determinata regione, dal dialetto ai costumi agli aspetti folkloristici. Una sorta di letteratura regionale americana. *The Luck of Roaring Camp* (1868), uno dei racconti più rappresentativi dello stile di Harte, racconta di un orfano cresciuto nelle miniere che incontra la morte proprio nel momento in cui la scoperta di un gran quantitativo d'oro avrebbe potuto cambiare la sua vita. Lo stile è ironico, nonostante il racconto sia decisamente sentimentale.

Altro rappresentante della letteratura anglo-americana è Edgar Allan Poe, presente con le tre raccolte di racconti tradotte in francese da Charles Baudelaire: *Histoires extraordinaires* (1856); *Histoires grotesques et serienses* (1864); *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857), possedute però da Verga nelle edizioni del 1883. La conoscenza di Poe è inoltre attestata da una missiva inviata a Capuana nella quale Verga esprime il proprio giudizio su *Delitto ideale*. A parere di Verga nelle novelle dell'amico «bisognerebbe scavarci dentro e approfondirle, e

⁷ Lettera di G. Verga a E. Camerani da Catania, 20 novembre 1889, in I. GHERARDUCCI - E. GHIDETTI, *Guida alla lettura di Verga*, Firenze, La Nuova Italia 1994, pp. 127-128.

dar loro il rilievo e la fantastica evidenza che resero immortali le novelle di Poe e danno fama e quattrini al Verne e a quell'altro novelliere inglese di cui non ricordo il nome»⁸. La lettera testimonia quindi anche la conoscenza di Verne, assente però dalla biblioteca reale catalogata. Per rimanere in tema di fantastico e straordinario, si ritrova anche i *Contes fantastique* di Hoffmann, in un'edizione del 1874.

Anche la novellistica russa, sempre in traduzione francese, è significativamente rappresentata⁹: Tolstoj e Dostoevskij compaiono con ben quattro racconti, oltre ai moltissimi romanzi, tutti in edizioni pubblicate sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento. La conoscenza di Tolstoj è confermata dall'epistolario almeno dal 1890, come attesta una lettera a Cameroni. La frequentazione con l'autore russo sembra possa essere tranquillamente retrodatata, poiché Verga dichiara all'amico: «*La puissance des tenebres* di Tolstoj la conosco da un pezzo e la trovo una delle più belle, alte e forti concezioni letterarie e teatrali, insisto, come intendo, e come deve essere presto o tardi»¹⁰.

Turgenev è presente con ben cinque raccolte di racconti, tra le quali spiccano i *Racconti misteriosi* del 1873, a dimostrare che l'interesse di Verga lettore per il genere fantastico sembra essere spiccato.

E infine, Gogol che, a differenza dei connazionali, compare con il solo *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (o *Veilles de l'Ukraine*), in un'edizione non datata ma probabilmente del 1890. Come ha sottolineato Andreoli, l'ascendenza di Gogol su Verga è tutt'altro che trascurabile

solo che si pensi alla dimensione del racconto orale, del dialogo raccontato presso lo scrittore russo; o ai suoi personaggi pleonastici, destinati a scomparire come scompaiono il 'viandante' e il 'letti-

⁸ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Rigi-Kaltbad, 10 agosto 1902, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 389-390.

⁹ Sul confronto tra Verga e gli scrittori russi si veda S. CAMPAILLA, *Discorso anomalo su Verga e la Russia*, in ID., *Mal di luna e d'altro*, Roma, Bonacci 1986, pp. 45-72. L'autore ha operato un confronto tra *Storia dell'asino di San Giuseppe e Cholstomjër*. L'articolo è stato inoltre ripreso e rivisto da Claudia Oliveri ("Discorso anomalo" su Verga e la Russia, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. II (2009), pp. 63-75).

¹⁰ Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Vizzini, 8 aprile 1890, in G. FINOCCHIA-RO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1980, p. 239.

ghiere' della *Roba*. [...] Le figure gogoliane, suscitate da una similitudine o da una proposizione incidentale o da una metafora [...] sembrano infatti avere lo stesso *pedegree* di non poche figure verghiane, suscitate anch'esse da un proverbio o da un modo di dire.¹¹

Un rapporto ampiamente comprovato dalla presenza di moltissimi volumi – tra romanzi, raccolte di novelle e di racconti – e sulla base dei riferimenti presenti all'interno dell'epistolario verghiano, oltre che dall'interazione delle forme, è quello tra Verga e i principali scrittori del realismo francese¹².

L'attenzione di Verga nei confronti della nuova corrente letteraria già a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento è documentata dalla presenza nel catalogo della biblioteca di moltissimi volumi di Flaubert: tutti i romanzi principali e la raccolta di racconti *Trois contes: Un cœur simple; La légende de Saint-Julien l'Hospitalier; Herodias*, nella prima edizione del 1877. Sarebbe inutile negare l'influenza di Flaubert nelle opere, nello stile e addirittura nello stesso atteggiamento di Verga. Sfolgiando i carteggi, al primo, notissimo, giudizio su *Madame Bovary*, esplicitato già in una missiva del 1874 a Capuana¹³, seguono diversi altri riferimenti decisamente più positivi. È una missiva a Cameroni del 1881 a rendere evidenti i punti di contatto tra la poetica verista e il realismo flaubertiano: «Flaubert nel *Bonvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli»¹⁴. Asciuttezza, essen-

¹¹ ANDREOLI, *Presenze e assenze nella biblioteca di Casa Verga*, cit., p. 93. Su Gogol e Verga cfr. anche A. MANGANARO, *Verga*, Acireale, Bonanno 2011, p. 54.

¹² Per i rapporti tra Verga e gli scrittori francesi cfr. G. LONGO, *La fortune de Verga en France (1880-1910)*, in «Bulletin de Liaison et d'Information», Société française de littérature générale et comparée, XVI (1994), pp. 65-101; ID., *Al di là del muro: Verga e il Verismo in Francia*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. II (2009), pp. 43-63. Diversi studi sono stati condotti anche da D. TANTERI, *Sul confronto Verga-Zola nella critica di fine Ottocento*, in «Annali della Fondazione Verga», XVI (1999), pp. 107-120; ID., *Verga lettore e «competitor» di Zola*, in *Letteratura italiana, letterature europee*. Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002), a cura di R. Baldassarri - S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni 2004, pp. 625-636.

¹³ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Catania, 14 febbraio 1874 in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 29.

¹⁴ Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Milano, 2 giugno 1881, in GHERARUCCI - GHIDETTI, *Guida alla lettura di Verga*, cit., p. 117.

zialità, distanza dall'emozionalità e dallo psicologismo, tutti aspetti peculiari della poetica verista.

Senza scavare troppo a fondo, guardando ai *Trois contes* posseduti da Verga, non possono sfuggire le similitudini tra *Un cœur simple*, e alcuni personaggi di *Vita dei campi*. Ad esempio, come Rosso Malpelo, Felicité è cresciuta in povertà, ha perso il padre muratore in un incidente, viene spesso picchiata per futili motivi, si attacca morbosamente agli oggetti che le ricordano le persone più importanti della sua vita.

Lo scrittore più apprezzato da Verga fu però certamente Zola. La lettura dei *Contes à Ninon*, presenti nella biblioteca dello scrittore nell'edizione del 1879, è testimoniata direttamente da un'epistola scambiata con Capuana: «Ti mando i libri che ti promisi [...] due volumi dei *Contes à Ninon* di Zola». La missiva è datata 5 agosto 1875¹⁵, pertanto la lettura dei racconti dello Zola viene anticipata di due anni rispetto alle edizioni possedute da Verga. Non si ha testimonianza diretta delle impressioni che Verga ricavò dalla lettura dei *Contes à Ninon*. Si conosce però il suo punto di vista su Zola romanziere e scrittore in generale. Se il giudizio positivo e direi entusiastico sullo stile dello scrittore sarà una costante delle dichiarazioni di Verga, le riserve sono invece relative alla questione della scuola e della definizione teorica. In una lettera a Cameroni:

Zola mi ha convinto sempre più che col rigorismo delle teorie si ha sempre il piede sullo sdrucciolo di fondare un'altra accademia. [...] egli che ha soffio possente per metterne tanto nelle sue opere d'arte, insegnerà assai meglio con due pagine come la sua *Miseria* che con dieci volumi di critica il nuovo metodo di cui l'arte moderna ha cominciato a sentire l'alito vivificatore fin dalla prima metà di questo secolo.¹⁶

Per quel che concerne Maupassant, la posizione dello scrittore siciliano è chiarita in una lettera a Rod:

¹⁵ Lettera di L. Capuana a G. Verga da Mineo, 5 agosto 1875, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 49.

¹⁶ Lettera di G. Verga a F. Cameroni da Milano, 19 marzo 1881, in GHERARDUCCI - GIUFFRIDA, *Guida alla lettura di Verga*, cit., pp. 109-110.

Veramente io non avevo letto nulla del Maupassant, che pubblicò le prime novelle nella *Soirée de Médan* nel 1876 credo, quando scrissi e pubblicai le prime novelle a cominciare da *Nedda* nel «Fanfulla della Domenica» 1874 e 1875. Lo conobbi dopo e lo tengo troppo alto nella mia stima e nella mia ammirazione perché la mia osservazione non abbia altro che un valore storico e assai relativo; giacché come ben dice la Beer alcun scrittore non è venuto senza maestro e predecessori, ed io mi terrei sempre onoratissimo di confessare quanto debbo ai grandi che ci precedettero entrambi, a cominciare da Balzac.¹⁷

E l'ammirazione e la stima sono testimoniate dalla grandissima quantità di racconti e raccolte conservate nella biblioteca di Verga, tutte nelle edizioni Ollendorff pubblicate tra il 1901 e il 1904, quindi presumibilmente acquistate quasi in blocco. La lettera a Rod fornisce l'occasione per ricordare il grande assente della biblioteca reale: Balzac per l'appunto¹⁸. E permette pure di introdurre l'ultimo accostamento di questa breve rassegna: quello tra Verga e Rod. Il carteggio, sapientemente curato da Giorgio Longo, se confrontato con altre missive indirizzate a Capuana, a Cameroni e soprattutto alla contessa di Sordevolo permette di rintracciare i giudizi di Verga su quasi tutte le opere del traduttore e amico. Si ricorderanno quindi solo le uniche testimonianze relative a due novelle confluite nel 1904 nella raccolta *Nouvelles Vaudoises*. La prima è *Pernette*, poco amata da Verga. Scrivendone a Rod, che in una precedente missiva gli chiedeva se ne aveva ricevuta una copia, si limita ad una frase di circostanza: «Devo alla cortesia vostra e degli Editori il piacere che mi ha procurato la vostra *Pernette* (sarebbe l'italiano cutrettola, un uccelletto della specie *bergeronnette*?)»¹⁹. A Dina, dopo aver sottolineato l'inadeguatezza della novella per un adattamento teatrale e persino per la pubblicazione su una rivista italiana, aveva addirittura

¹⁷ Lettera di G. Verga a É. Rod da Catania, 28 maggio 1907, in G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 482.

¹⁸ L'influenza di Balzac sulle opere di Verga è stata accuratamente studiata da R. DE CESARE, *Tracce balzacchiane nell'opera di Verga*, in «Annali della Fondazione Verga», VI (1989), p. 7.

¹⁹ Lettera di G. Verga a É. Rod da Catania, 13 febbraio 1904, in LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 370.

confessato «A me, in confidenza, piace poco, e mi sembra un lavoro buttato giù di fretta»²⁰. Diverso invece il giudizio su *La vigne du pasteur Cauche*. Verga ne scrive estasiato al Rod: «è una delle vostre novelle più suggestive pel fine umorismo e l'arte sobria e delicata. A me sembra questa una delle vostre cose migliori, e non a me solo, ch  mio fratello, il quale non   infetto dal male dell'arte e della critica, ne   entusiasta»²¹.

²⁰ Lettera di G. Verga a Dina di Sordevolo da Catania, 12 febbraio 1904, in G. RAYA (a cura di), *Lettere a Dina*, Roma, Roma, Ciranna 1962, p. 157.

²¹ Lettera di G. Verga a  . Rod da Catania, 27 aprile 1904, in LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 375.

VERGA: GLI ABBOZZI TEATRALI E IL CICLO INCOMPIUTO

Lo studio si sofferma sull'analisi filologico-linguistica ed ermeneutica dei frammenti teatrali verghiani (*La commedia dell'amore*, *L'onore*), luoghi elettivi di sperimentazione di personaggi e ambienti del ciclo interrotto. La lettura di queste prove sceniche incompiute come sotterranea sinopia dell'edificio romanzesco è avvalorata non solo da alcune anticipazioni onomastiche, ma soprattutto da una significativa trama di corrispondenze tematiche, che consente di avanzare (anche attraverso il confronto con redazioni rifiutate di altre opere verghiane) alcune ipotesi sulla 'fisionomia' di personaggi come l'onorevole Scipioni e l'uomo di lusso, sui quali possediamo esigui appunti d'autore.

Our study is a philological and linguistic analysis and a new interpretation of some Verga's unfinished dramatic works (La commedia dell'amore, L'onore), which are an important setting of characters and environments of the fragmentary and unwritten novels belonging to the 'ciclo dei vinti'. We can find in these fragments some significant anticipations of L'onorevole Scipioni and La duchessa di Leyra, both in order to the psychological representation of the main characters, and in relation to the principal subjects and problems of high society life.

1. *Drammi di società: «La commedia dell'amore»*

La ricostruzione del carteggio familiare post-malavogliesco, costituito dalle – in gran parte inedite – lettere ai fratelli Mario e Pietro¹, contribuisce a ritessere (in misura non meno rilevante delle

¹ Le citazioni sono tratte da G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere ai fratelli (1884-1920)*, Catania, Fondazione Verga (in corso di stampa), e saranno identificate nel testo dal solo riferimento cronologico. Per una prima analisi dei nuclei tematici di questo carteggio ci sia consentito rinviare al nostro *Inediti dal Fondo Verga. Le lettere al fratello Mario (1886-1897)*, in A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2012.

confessioni epistolari pubbliche, ad es. quelle a Giacosa) le frastagliate e spesso incerte trame della sperimentazione teatrale verghiana, soprattutto quella consegnata alle scritture interrotte. Subito dopo la messa in scena di *In portineria*, con il fallimento milanese del Manzoni e il 'riscatto' romano del Teatro Valle (artefice una Duse «leonesa», così definita in una lettera a Mario datata 1 dicembre 1886), Verga pensa a un progetto ciclico volto a riprodurre «lo stesso metodo impersonale e schietto in tre ambienti sociali diversi», in modo da sferrare un colpo decisivo al convenzionalismo scenico dominante, «tre calci nel teatro di cartone»:

La mia intenzione sarebbe di ultimare questa nuova commedia, che nel primitivo concetto veniva terza, a riprodurre lo stesso metodo impersonale e schietto in tre ambienti sociali diversi – tre calci nel teatro di cartone – / Darla a Torino in quaresima – Poi stampare le 3 commedie in un volume, con una breve prefazione, che dica le mie idee bene, e come sieno state prese dal pubblico, e non curarmene più d'altro. / Rimettendomi al romanzo per riposarmi.²

Il primo tassello di questo composito mosaico avrebbe dovuto essere un'opera tratta dalla novella *I drammi ignoti* (uscita sull'«Illustrazione italiana» del 7 e 14 gennaio 1883), posta da Verga ad apertura dei *Drammi intimi* (e poi ripubblicata, col titolo *Dramma intimo*, nei *Ricordi del capitano d'Arce*). Di questo testo ci sono pervenuti solo esigui frammenti (trascritti in appendice all'edizione critica dei *Drammi intimi*)³, i quali, a differenza di altri 'incompiuti', danno un'idea piuttosto vaga del «dramma della così detta *società*, di cui l'ar-

² A Mario, da Roma, 16 dicembre '86. Come si vedrà, la «nuova commedia» (così chiamata anche in lettere successive, ad es. del 4 gennaio '91, da Milano: «sto combinando un nuovo affare col Treves per darmi il tempo di finire con calma la nuova commedia, e farla bene per quanto è in me» e del 18 ottobre '91, sempre da Milano: «Sto ultimando il Don Candeloro che consegnerò dentro questo mese a Treves. Dopo terminerò la commedia nuova») è quella che, nei manoscritti superstiti, reca i titoli *Le farfalle* e *La commedia dell'amore*.

³ G. VERGA, *Drammi intimi*, a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XVII, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987.

gomento mi piace assai»⁴, al quale Verga lavorava contemporaneamente a *In portineria*⁵.

Posto che l'autore abbia precocemente interrotto la stesura di un'opera che si presenta, allo stato attuale dei ritrovamenti, come un succinto canovaccio dialogico, le testimonianze ripetute ma spesso generiche dell'epistolario si riferiscono per la maggior parte all'ultimo titolo della progettata trilogia, ironico *pendant* tematico e stilistico delle scene corali del *Mastro* e controcanovaccio dissacrante e vuoto delle frivole manifestazioni di un'aristocrazia decaduta (un 'falso' delegato nel secondo romanzo dei vinti alla figura del cinico e disincantato marchese Limòli). È opportuno pertanto tentare di seguire, avvalendosi di tutti i carteggi editi e inediti, l'accidentato tragitto di quello che appare ad un primo acchito come un testo-cuscinetto, un disegno cui Verga aggiunge, tra un romanzo e una silloge novellistica, tra rifacimenti e nuove spinte creative, qualche sporadica pennellata, magari in forma di "mezza tinta".

Le notizie sullo svolgimento del lavoro si susseguono con una certa continuità a partire dal dicembre '86, accompagnate dalla consueta profilassi scettica che inaugura ogni 'nuovo' cimento verghiano. Scriveva Giovanni a Paolina Greppi Lester all'inizio dell'anno: «Sto lavorando a quell'altra commedia di cui già sapete l'argomento; ma e poi? Quando l'avrò terminata?»⁶. E dopo qualche giorno, al

⁴ Lettera di Verga a Salvatore Paola da Milano, 17 gennaio 1885, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI (a cura di), *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni 1979, pp. 168-172. In questa lunga lettera l'autore racconta dettagliatamente la trama del testo, che, sulla base delle coincidenze onomastiche, sembra certamente derivare dalla novella citata. Il *plot* reitera lo schema al centro del quale si pone il classico triangolo amoroso tra la moglie adultera e la figlia innamorata dello stesso amante della madre. Nella lettera a Capuana in cui espone le 'ragioni' di *In portineria* Verga dice di essere impegnato in «un altro tentativo cogli stessi intendimenti salendo sino a quello che si chiama la Società» (da Milano, 5 giugno '85, in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 242).

⁵ G. ALFIERI, *Dalla novella al «Dramma intimo»*, in VERGA, *Drammi intimi*, cit., pp. 53-62 (cfr. p. 62).

⁶ Le citazioni dalle lettere alla Greppi saranno tratte da G. RAYA (a cura di), *Lettere a Paolina*, Roma, Fermenti 1980 (da Roma, 11 gennaio 1886, p. 108). In una delle stesure microfilmate conservate presso la Fondazione Mondadori (bobina XII, fr. 285-295), non pervenuta tra quelle del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania (pubblicate in *Verga e il teatro europeo. Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi - N. Leotta, Lecce, Milella 1992 [prima edizione, col titolo *Prove d'autore*,

fratello Mario: «Io spero di aver condotto a termine nel Carnevale la commedia» (da Roma, 16 gennaio '87). Non mancano momenti di fiducia nel *work in progress*, come quando Verga confessa a fine febbraio alla sua interlocutrice di essere giunto ad un terzo atto ancora da rielaborare, fatto che viene ribadito dopo due settimane: «La commedia va avanti perciò adagio adagio, ma pure ne son contento e spero che ne sarete contenta anche voi... vi dico che sono già al principio del 3° atto...»⁷. Ma nulla ci è pervenuto, tra i frammenti finora conosciuti, di questo 3° atto⁸.

Il testo sotto inchiesta, la cui oscillazione titolatoria (attestata dai carteggi) è indizio di una poetica che ridiscute i suoi presupposti fin quasi a negare le proprie premesse (nello sforzo di esperire una tastiera espressiva affidata a corde che allo scrittore non appartengono), è una commedia di ambiente aristocratico scritta con *intention* ironica, per «prendere in giro il colto e l'inclita (critica s'intende)»⁹; un'opera della cui irrappresentabilità presso un pubblico siciliano l'autore è cosciente¹⁰. Il primo nome ad apparire nelle lettere è Co-

Lecca, Milella 1983]) e intitolata *Il Come il Quando ed il Perché*, affiancato ad un cassato *La scuola delle mogli*, si legge la data "Roma, Albergo di Milano 24 – Venerdì 28 gennaio 1887" (ci atteniamo, in attesa di una verifica sugli originali, che sarà consentita non appena la Magistratura avrà sciolto la riserva sulle carte vergghiane recentemente sequestrate – conservate presso il Centro manoscritti di Pavia e coincidenti in buona parte con quelle microfilmate – alle informazioni del catalogo autografo del Fondo Verga 'mondadoriano' compilato da Carla Riccardi, che qui si ringrazia). Potrebbe essere questo il *terminus post quem* della prima stesura, anche per la coincidenza con il titolo della novella aggiunta da Verga nella seconda edizione di *Vita dei campi*.

⁷ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Catania, 13 marzo 1887, in RAYA, *Lettere a Paolina*, cit., p. 124.

⁸ Come accennato alla nota 6, i frammenti pubblicati nell'edizione Jannuzzi - Leotta sono sovrapponibili in misura molto ridotta con quelli microfilmati nella bob. XII della Fondazione Mondadori, in cui si trovano parecchie stesure parziali dei singoli atti. Rimandiamo pertanto ad una escussione di tutta la tradizione manoscritta della commedia (attestata, caso non frequente nella fenomenologia dei testi teatrali vergghiani, da soli autografi), che non può essere oggetto di questo contributo. A riprova di un percorso elaborativo molto più articolato di quello attestato nell'edizione citata, basti pensare che nelle stesure contrassegnate con bob. XII, ftt. 513-536, 474-483 e 499-512 figura un personaggio di nome Roberto, assente sia nelle stesure intitolate *Le Farfalle* sia in quelle che recano il titolo presumibilmente ultimo dato da Verga, cioè *La commedia dell'amore*.

⁹ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Roma, 27 febbraio 1887, in RAYA, *Lettere a Paolina*, cit., p. 123.

¹⁰ *Ibidem*.

me, quando e perché¹¹, ma con una veste «più spigliata e più mondana»¹² rispetto alla novella ‘spuria’ di *Vita dei campi* 1881¹³. È vero che nel racconto l’ambientazione è, come nel testo teatrale, quella di Villa d’Este¹⁴, ma essa è estranea a quella moltiplicazione centrifuga di identità svuotate, unico possibile residuo esornativo di ambienti segnati da ruoli stereotipi e relazioni senza dialettica.

Dopo poche settimane il lavoro sembra ancora in stallo: «Mi occupo della mia commedia e la spingo avanti alla meglio, bene o male. Credo però che sia più bene che male»¹⁵; «Vorrei darvi anche la buona notizia d’aver terminato la mia commedia, ma ancora non ne vedo il giorno per quanto non mi risparmi e faccia una vita molto ritirata e tutta di sacrificio per lavorarci con amore. Ma mi cascan le braccia, ecco»¹⁶; «Sto lavorando alla commedia, la quale viene bene, ma mi prenderà ancora qualche altra settimana» (a Mario, da Roma, 15 aprile). In questa lettera e nella successiva -sempre a Mario - del 10 maggio Verga ritiene opportuno attendere l’autunno per rimangiare l’opera «a mente fredda» e «darla ben matura». Tuttavia ben presto l’insuccesso dei *Tristi amori* di Giacosa lo scoraggia e disgusta nei confronti del teatro; da qui il proposito di “buttarsi” sulle carte del *Mastro* per sfogare «tutta la nausea che si sente nel cuore»¹⁷.

La composizione del secondo romanzo del ciclo blocca questo travagliato esperimento teatrale, ancora fermo al titolo tributario dell’ipotesto novellistico; tuttavia dopo l’uscita del *Mastro* sembra dischiudersi un rinnovato impulso creativo, la tensione verso la pittura di scene corali sentite forse come preludio di ben più impegnate corallità romanzesche. Tra la conclusione dell’*iter* editoriale del

¹¹ Cfr. la nota 6.

¹² Lettera di G. Verga a P. Greppi da Roma, 20 marzo 1887, in RAYA, *Lettere a Paolina*, cit., p. 125.

¹³ Rinviamo a C. RICCARDI, *Introduzione a G. VERGA, Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, p. XXXI e sgg.

¹⁴ «A Villa d’Este c’era davvero da stare allegri: musica, balli, regate, corse sui vapori, escursioni nei dintorni, un mondo di gente, bellissime toelette...» (ivi, p. 210).

¹⁵ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Roma, 3 aprile 1887, in RAYA, *Lettere a Paolina*, cit., p. 129.

¹⁶ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Roma, 9 aprile 1887, *ibidem*.

¹⁷ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Roma, 24 giugno 1887, ivi, p. 135.

Gesualdo e l'uscita dei *Ricordi del capitano d'Arce* germina quasi in sordina una nuova stagione di lavoro intorno a quello che comincia ad apparire sempre meno come un «testo fantasma»¹⁸. Ecco allora susseguirsi¹⁹ la lettera a Paolina da Vizzini del 10 ottobre («spero condurre a termine la famosa commedia»)²⁰ e quella a Giuseppe Primoli, sempre da Vizzini, del 23 dicembre '89 («Sto terminando la mia commedia, ora che mi sono liberato dal *Mastro don Gesualdo*»)²¹, cui fa seguito, nell'estate dell'anno successivo, un tentativo di approssimazione al titolo allo scopo di fissare il tema-guida, il quadro eventuale necessari per la prosecuzione del progetto: «Sarebbe dunque o *Al giuoco d'amore*, o la *Commedia dell'amore*», anche se nel secondo titolo l'ironia appare «più acuta»²². Nel settembre identica questione è posta a De Roberto, con una propensione sempre per la *Commedia dell'amore*, in quanto «titolo venutomi prima» e perciò anteposto sia a *Civettando*, che però «esprime nettamente l'argomento», sia a *Al giuoco d'amore*²³. Eppure, forse per la parentesi dei *Ricordi*, il lavoro subisce un'altra battuta di arresto, cui si accenna nelle lettere a Mario scritte tra il novembre '90 e il febbraio '91. Alla fine di quest'anno l'ennesima opera a interrompere il compimento del progetto è il *Don Candeloro e C.*, dopo il quale Verga avrebbe finalmente terminato la commedia «nuova» (a Mario, da Milano, 18 ot-

¹⁸ E BRANCIFORTI, *Verga dietro le quinte. Dal carteggio Verga-Paola*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., II, pp. 297-319, a p. 308.

¹⁹ Già nella fase conclusiva della pubblicazione a puntate del *Mastro* l'autore parlava a Mariano Salluzzo di «un lavoro scenico cui sto per dare l'ultima mano, dopo aver terminato il romanzo e l'altro lavoro ancora nuovo per Firenze *In Portinerias*» (da Vizzini, 25 dicembre 1888; FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 214) e al Cameroni di una «commedia da condurre a fine» (da Vizzini, 3 novembre 1888; ivi, p. 210).

²⁰ RAYA, *Lettere a Paolina*, cit., p. 150.

²¹ FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 234.

²² Lettera di G. Verga a P. Greppi da Vizzini, 23 agosto 1890, in RAYA, *Lettere a Paolina*, cit., p. 162.

²³ Lettera di G. Verga a F. De Roberto da Vizzini, 14 settembre 1890, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 251. In una stesura conservata nella citata bob. XII, ff. 653-675 appare una lunga serie di titoli alternativi: *Civettando*, *Intrighi galanti*, *Le farfalle*, *Il ginoco d'amore*, *Vita allegra*, *Godetevi la vita* (quest'ultimo richiamato nella didascalia posta in apertura delle diverse stesure pubblicate: «Preludio sinfonico, che incomincia colle prime battute del valzer "Godetevi la vita"»).

tobre '91). Tuttavia, dopo un lustro, ritorna la confessione, sempre a Paolina (interlocutore privilegiato, e chissà forse insospettato archetipo di questi fragili cartoni aristocratici), di un ulteriore slittamento, che conduce il lavoro alle soglie del grande incompiuto romanzesco, quella *Duchessa di Leyra* che ricorda al suo autore un altro illustre *opus infinitum*: «Avete ragione di dire che la *Commedia dell'amore* è ormai allo stato di *Nerone*»²⁴.

Dunque Verga, avendo «dato moto» alla *Duchessa*, lavoro di cui «non è malcontento», rinvia ancora una volta l'impegno sulla commedia, «ché a farsi fischiare c'è sempre tempo» e perché al romanzo tiene «assai più di un'altra *Cavalleria*»²⁵. È d'obbligo allora interrogarsi sulle ragioni di questo ossessivo differimento, non dissimile da quello che coinvolge il terzo romanzo dei vinti. Si tratta di capire, attraverso un esame interno dei testi, se i saltuari ritorni a questi frammenti teatrali abbiano la mera funzione di saturare i vuoti dell'ispirazione o non siano piuttosto un provare e riprovare in vista di una scommessa incentrata sulla “messa in romanzo” delle trame intricate e delle “tinte” sfuggenti di un'aristocrazia decaduta.

Come spesso accade per i manoscritti verghiani, nessun riferimento cronologico esplicito viene dall'esame delle carte (senza dire dell'ambiguità delle indicazioni epistolari in ordine alla storia esterna), soprattutto quando un'opera sia testimoniata, come in questo caso, da redazioni multiple e non sovrapponibili (e pertanto da editare autonomamente). Posto che un esame completo dell'elaborazione del testo potrà venire solo da una collazione degli autografi del Fondo Verga catanese con quelli conservati nei microfilm Mondadori e presso il Centro manoscritti di Pavia²⁶, le ipotesi avanzate

²⁴ Lettera di G. Verga a P. Greppi da Catania, 24 settembre 1896, in RAYA, *Lettere a Paolina*, cit., p. 201. Va segnalato come l'edizione Raya, complessivamente meno scorretta rispetto a quella curata da G. Garra Agosta (*Verga innamorato*, Catania, Greco 1980), presenti l'errata lettura *Nerina*, laddove invece l'altro editore riporta correttamente *Nerone*.

²⁵ Lettera di G. Verga a G. Treves, del 16 novembre 1896, in G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 173. A Dina di Sordevolo egli scrive un anno dopo: «Vi ricordate la bella commedia che doveva cominciare a Roma? È sempre rimasta a quel punto» (da Milano, 30 ottobre 1897, in G. RAYA (a cura di), *Lettere d'amore*, Roma, Tindalo 1971, p. 41).

²⁶ Che si auspica possano essere molto presto a disposizione, anche in forma digitale, degli studiosi (cfr. la nota 6).

in questa sede si atterrano ai soli dati ricavabili dalle stesure finora pubblicate.

Per la nostra commedia i manoscritti editi attestano, sui tre atti programmati, solo le prime tre scene del I atto e una parte della prima del II atto. Il riordino delle stesure effettuato, sulla base della trafilta correttoria (soprattutto dei mutamenti onomastici), nell'edizione Jannuzzi-Leotta consente di individuare una prima serie di scene dal titolo non autografo *Le farfalle* (seconda stesura, successiva ad una prima che mantiene la stessa organizzazione testuale) e un secondo insieme che reca il titolo «ibseniano» *La commedia dell'amore*²⁷. Deboli, come già detto, sono le affinità con la novella, limitate ai soli momenti in cui si intensifica la schermaglia tra la marchesa e l'amante La Motta. Questo perché il reale sviluppo 'narrativo' poggia, in questi testi dalla debole intelaiatura (perché sfrangiati in una caleidoscopica successione di comparse, di 'tipi' raramente fissati in un carattere), sulla semantica delle didascalie, utili a dare, come scriveva Verga a Salvatore Di Giacomo, proprio in virtù della «dimostrazione plastica» in esse contenuta, «l'ottica della rappresentazione a chi legge»²⁸. In questo senso un confronto tra *Le farfalle* (F) e *La commedia dell'amore* (CA) basato sulle didascalie piuttosto che sulle varianti dei dialoghi può essere utile a rintracciare le direttrici della sperimentazione verghiana e decodificare il senso del rapporto tra lingua scenica e lingua del racconto in ordine alla rappresentazione della «così detta Società».

Le didascalie-prologo, pressoché identiche in F e CA (semmai con qualche dettaglio aggiuntivo in F), fungono da dichiarazione di una poetica del 'trapasso' costruita sulla dimensione uditiva:

poscia il suonare delle ore nei paesetti circostanti, dileguando e perdendosi lontano, la canzone villereccia che passa e s'affievolisce, mutandosi grado a grado, nel canto più fine della folla elegante che porta in quei luoghi la nota mondana – civetteria, leggerezza, intrighi galanti, amori frivoli e passeggeri di cui la vanità è la nota fondamentale, e che la gelosia accarezza più che non punga (F, p. 119).

²⁷ Si rinvia alla nota ai testi in *Verga e il teatro europeo*, cit., pp. XC-XCIV.

²⁸ Lettera da Catania, 10 dicembre 1889, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 233. Verga parla di *Malavita*, in cui vede «tanta intensità di passione, e così sincera rappresentazione di vita vera».

Appena accennata la dissolvenza tra i suoni del mondo popolare e il «canto più fine» del mondo elegante, per il quale quella «canzone villereccia» è divenuta ormai un'eco vuota. Analogo è l'*incipit* di *Di là del mare*, dove però quella voce che pare lontana ai due amanti in viaggio sul battello è «la mesta cantilena siciliana, che narrava a suo modo di gioie, di dolori, o di speranze umili», di «altre esistenze sconosciute e quasi misteriose».

Contrariamente a quanto è stato notato²⁹, nelle *Farfalle* Verga offre un apparato paratestuale più circostanziato rispetto alla *Commedia dell'amore*. In F, ad esempio, sono presenti per l'atto I delle indicazioni sceniche assenti in CA (dove si passa direttamente alla prima scena), anche se qui sono più accurate le descrizioni dell'abbigliamento e della prossemica degli attori nello spazio interno (l'Albergo di Villa d'Este). Tuttavia in F Verga insiste maggiormente sulla determinazione psicologica dei personaggi, giocando su una sorta di metalingua in cui parole come *mondano*, *scettico* (*scetticismo*), *gnasto*, *disilluso* esprimono un *habitus* interpretativo e giudicante più marcato rispetto a CA. Alcuni esempi:

F	CA
D'Alamia – <i>Mondano, libertino per leggerezza e per posa</i> - 32 anni	La Marchesa Anna D'Alamia – 21 anni, <i>civettuola, mondana, onesta</i>
La Marchesa – <i>sua moglie, elegante, civettuola, gnasta più che altro dall'esempio</i> – 25 anni	Il Marchese Filippo D'Alamia – <i>suo marito, 32 anni, mondano e leggero</i>
La Motta – <i>Giovane alla moda, un po' discoloro, stanco però di correre la cavallina</i> – 35 anni	Mario La Motta – <i>35 anni, uomo di mondo, un po' stanco, cerca l'amore</i>
Grammilla – <i>L'ombra di Sanvitale, ragazzo che posa a far lo scettico e l'annoiato</i>	Il Duca di Grammilla – <i>18 anni, scimmietta Sanvitale</i>

²⁹ R.M. MONASTRA, *A proposito del Verga "mondano": gli abbozzi teatrali intorno alla novella «Il come, il quando ed il perché»*, in *Il teatro verista*, cit., 2 voll., I, pp. 281-296.

Se nella prima scena le differenze sono di tipo strutturale (diversa *dispositio* dei dialoghi), nella seconda i due testi sono sostanzialmente assimilabili, anche se in CA le didascalie sono più sviluppate di quelle di F, che però presenta una scena terza che in CA si interrompe invece alle prime battute³⁰.

La presenza dell'unica stesura del secondo atto di CA costituisce, a nostro avviso, il segnale di vitalità di una scrittura che si scommette sulla duplice tastiera del narrativo e del teatrale, allo scopo di statuire una lingua-metalingua dell'*high life*. In effetti, queste poche pagine di dialogo tra la Marchesa e l'amante La Motta sembrano idealmente rispondere a quanto si dice nelle ultime testimonianze epistolari intorno alla «commedia nuova». Si tratta infatti di un botto e risposta nel quale si affina quell'ironia che Verga ricercava nel titolo; un'ironia autoriale rivelata dall'intelaiatura narrativa delle didascalie:

ANNA (*alquanto turbata, ma sorridente affettando gaiezza e disinvoltura*)

LA MOTTA ([...] *sorridente e carezzevole*)

LA MOTTA (*supplichevole, insinuante*)

LA MOTTA ([...] *in tono di scherzo, ma animandosi grado grado, seducente*)³¹

³⁰ Basterebbero già questi elementi a rimettere in discussione la ricostruzione proposta dalle curatrici delle *Prove d'autore*. Infatti l'elemento dirimente della seriorità di CA rispetto a F non può essere dato né dall'onomastica (che non viene mutata secondo una logica lineare; basti pensare al nome della Marchesa e a quello della contessa Malariva, che hanno diverse oscillazioni; vedi la nota ai testi, pp. XCII-XCIII), né dalla costruzione delle scene e dei dialoghi (se in CA c'è una scena di un secondo atto, è anche vero che manca la scena terza del I atto). Le ragioni addotte per giustificare la scelta di CA come testo cronologicamente successivo non ci sembrano tutte oggettivamente dimostrabili, in quanto basate talvolta su elementi interpretativi piuttosto generici: 1) l'interruzione della scena terza del I atto in CA contraddice il fatto che questa redazione sia «più completa» rispetto a F; 2) il fatto che il dialogo sia «più completo, omogeneo e sintetico» in CA, mentre in F vi sarebbe «una certa prolissità», è ipotesi che non risponde alla realtà testuale, ed è priva di appiglio filologico (la successione redazionale non attesta uno «sfrondamento» dei dialoghi). Peraltro l'indicazione dell'anonimo ordinatore delle carte è testimoniata da un'annotazione posta sul margine superiore della c. 1r della prima stesura di F: «Dopo? [*cas.*] / Dramma intimo». Vengono qui menzionati i titoli di altri due frammenti teatrali, privi di rapporti testuali e contenutistici con il testo in questione. Alcune scene di *Dopo* furono pubblicate da Verga nel giornale «La Settimana» diretto da Matilde Serao nel 1902. Di *Dramma intimo* si è già detto all'inizio.

³¹ CA, pp. 165-168.

Ma l'ironia è affidata anche allo sviluppo della schermaglia, con un linguaggio volutamente banale e lezioso, che si svela nelle ripetute suppliche dell'amante (in cui un ruolo importante hanno i diminutivi: *manine, visetto*, ma anche certe iterazioni: «Anna buona! Anna bella!»; «Anna mia! [...] Anna bella! Anna adorata...»; «Bimba mia caral!»). Si scorge tuttavia qualche traccia di uno sviluppo drammatico (la riluttanza di Anna ad abdicare all'*onore* del marito), larvata anticipazione di quello scarno ed ellittico dialogo tra la duchessa e il marito su cui si arresta il frammento del cap. II de *La duchessa di Leyra*.

ANNA (*Nervosamente, [...] colle proprie parole*). Ma Roberto... cosa credete?... Non è mica una cosa tanto facile! Avrei voluto vedervi voi!... Mio marito che voleva sapere, la cameriera, il domestico per le scale... (*Rinfrancandosi*). Il bello è che nessuno m'avrebbe creduto... Neanche a giurarlo... Avete voluto questa prova... en tout bien tant bonheur... Mi credete adesso?... Vial Siate ragionevole anche voi...³²

Non è da escludere che questa superstita scena del II atto si possa attribuire a quel torno di tempo in cui Verga sperimentava, soprattutto documentariamente, la possibilità di dare la giusta intonazione ai “cartoni” del terzo romanzo della *Marea*.

2. Un “ciclo” dell'onore

In realtà il programma ciclico proposto attraverso il teatro risaliva agli anni del primo ‘espatrio’, non tanto con la postuma *Rose caduche*, quanto con un altro testo non finito, *L'onore*, di cui Verga accenna alla madre già nell'estate del '69, quando si accinge a scrivere, in un momento di ispirazione propiziato dai primi importanti cimenti nell'agone mondano e letterario (quello della Firenze capitale), un romanzo ‘siciliano’ come *Storia di una capinera*. Nella lettera del 23 giugno egli parla di una «commedia in 4 atti [...], di cui il soggetto piace assai a Dall'Ongaro e anche a me»³³, mentre in quella del

³² Ivi, p. 167.

³³ G. SAVOCA - A. DI SILVESTRO (a cura di), *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, pp. 138 e 153. Cfr. anche le lettere del 2 luglio

13 luglio dice che completerà il lavoro solo dopo aver ultimato *Storia di una capinera*. A quest'altezza il progetto della commedia si attesta appunto su una divisione in 4 atti.

Delle due stesure di questa versione la più completa appare la prima, che si arresta alla terza scena del I atto, mentre la seconda stesura si ferma alla seconda scena dello stesso I atto. In seguito dell'opera non si parla più³⁴, né è possibile dar conto del tragitto elaborativo e della cronologia interna delle stesure pervenuteci, causa la solita mancanza di datazione degli autografi³⁵. È indubbio tuttavia che tra la redazione in 4 e quella in 5 atti (anch'essa presente in due stesure)³⁶ sia intervenuta una rinnovata tensione di poetica e linguaggio, connessa a una rimeditazione che ha il sapore di una ulteriore sfida; ne è prova il minuzioso regesto dei personaggi, assente nella versione in 4 atti. In quest'ultima il gioco delle schermaglie amorose tra Ida, moglie del Marchese Del Rivo, e il cavalier Polidori, come anche certi residui onomastici (Polidori), anticipano il cli-

(«Dopo metterò mano ad una bella commedia (pare bella anche a me), in 4 atti, di cui Dall'Ongaro trova stupendo il soggetto») e 8 luglio («Quando avrò finito il romanzo scriverò la mia commedia principale – L'Onore – in 4 atti. Di cui il soggetto è tutto scritto ed è piaciuto a Dall'Ongaro e piace a me. Spero di farne qualche cosa di buono»): ivi, pp. 143 e 149.

³⁴ Non è sicuro che al lavoro interrotto si riferisca una lettera a Capuana da Catania, del 18 febbraio 1872, in cui Verga parla di un «esercizio» di scrittura scenica che doveva essere sostituito da una rielaborazione radicale: «Persisto sempre nell'idea di lasciare a coteste scene le modeste proporzioni di un esercizio, ma giacché tu m'incoraggi a farlo tenerò la scena con un altro argomento, perché dovrei fare tanti cambiamenti, e tagli in quello che ho scritto che temo molto riuscirebbe un pasticciaccio» (RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 17).

³⁵ Oltretutto, come avviene per *Le farfalle* / *La commedia dell'amore*, i testi editi in *Prove d'autore* coincidono solo in parte con quelli presenti nella bob. XII dei microfilm Mondadori, in cui si possono rinvenire (a quanto si deduce dal citato catalogo) delle stesure probabilmente più estese di quelle presenti tra le carte catanesi (si veda ad es. ftr. 347-386; n. 20 carte autografe, non numerate, scritte con inchiostro nero. *Incipit* ftr. 347: «Atto Primo Salotto in casa Del Rivo». *Explicit* ftr. 386: «di quell'imprestito. Ricevetelo»). Tuttavia dalla descrizione degli autografi microfilmati si può desumere con buona approssimazione che l'esistenza di queste ulteriori stesure (in verità non così numerose come quelle della *Commedia dell'amore*) non è tale da inficiare le ipotesi da noi formulate sulla base dei testi finora editi.

³⁶ Poiché le due versioni in quattro atti sono scarsamente confrontabili, le citazioni saranno tratte secondo le necessità del discorso dall'una o dall'altra, facendole precedere dalle sigle impiegate nell'edizione Jannuzzi-Leotta, ossia A¹ per la prima versione, A² per la seconda.

ma del racconto 'extravagante' *Il come, il quando ed il perché*, ma ancor più il coevo *Aporeo-Eros*. Basti pensare al nome del Marchese Alberto, 'raddoppiato' nel romanzo (Alberto Alberti), e ancor più all'enunciazione da parte del primo di una «scienza della vita»³⁷ affine alla 'morale' del protagonista di *Eros*: «tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali»³⁸. Come questa prammatica ha permesso ad Alberto Alberti di non soffrire più, così l'aver «studiato»³⁹ ha aiutato il brillante Maurizio, cresciuto nella sanità del mondo di campagna, a sconfiggere quel cinismo che è necessario obolo d'accesso nell'*high society* e a poter provare un sentimento di ingenuo stupore di fronte al sorriso sublime di un donna come Ida.

La figura del giovane intellettuale, Maurizio, appena abbozzata in forma di voce controcorrente rispetto ai costumi di un'*élite* da *ancien régime*, imprime ad A¹ una dimensione dialettica che non ritroveremo in A². Si tratta tuttavia di una dialettica debole, forse perché Verga non era riuscito a condensare in questo personaggio tutta la carica contestativa nei confronti dei codici vetusti e incartapecoriti di una società di cui avvertiva ogni giorno di più il disfacimento. Maurizio-Polidori sembra piuttosto vicino a un Alberto Alberti adolescente, non ancora corrotto dalla vertigine di passioni effimere, dotato di «immaginazione vivace, affettuosa, ma inquieta, vagabonda...»; un giovane «abituato a pensare, come tutti i solitarij» e che sente l'amore «perché tutti i poeti parlavano d'amore»⁴⁰. Anche se afferma di aver scoperto il fiorire del sentimento senza passare da «tutti i libri dei sapienti»⁴¹, Maurizio è anch'egli un astratto *raisonneur*, come Alberto che a 20 anni esce dal collegio «più bambino di quando c'era entrato; vuol dire con nessuna nozione esatta della vita, con mote fisime pel capo, e certi giudizi strampalati e preconcet-

³⁷ «Tutta la scienza della vita sta appunto nel non dar peso ai morsi della sua malignità» (A¹, p. 13).

³⁸ G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1991, p. 165.

³⁹ «Ho molto studiato, ho molto meditato e un bel giorno mi sono trovato stanco, colla mente dispettosa di non sapere abbastanza e col cuore desolato di trovarsi povero e solo» (A¹, p. 16).

⁴⁰ VERGA, *Eros*, cit., p. 51.

⁴¹ A¹, p. 18. L'innamoramento cui si riferisce Maurizio accade in un veglione, durante le festività carnevalizie; una situazione che ci riporta alla novella X.

ti, nei quali si ostinava con cocciutaggine di uomo che pretenda conoscere il mondo dai libri»⁴².

Egualmente adialettica è in A¹ la contrapposizione tra cuore e ragione; nell'ambito di essa è sempre Maurizio a farsi portavoce di un'etica della distanza, di un relativismo prospettico *ante litteram*. Egli riconduce tutto a una «quistione d'ottica» (espressione adoperata due volte da Enrico Lanti in *Era*)⁴³, in virtù della quale «le più inconcusse verità che il mondo rispetta, per cui giura, a cui china il capo basta guardarle da un certo punto di vista, ad una qualche distanza, [...] per ridere di tutte le contraddizioni che formano il codice del mondo»⁴⁴. Un'angolazione ideologica che, in una lettera a Capuana, sarà la premessa etica di quel lavoro di ricostruzione intellettuale che può essere compiuto, da «un dato angolo visuale», «sostituendo la nostra mente ai nostri occhi»⁴⁵.

Se per *L'onore* in 4 atti appare corretto il *terminus ad quem* del 1874⁴⁶, per la cronologia della commedia in 5 atti le testimonianze epistolari sono più generiche e per certi versi equivoche. Al di là di una lettera a Treves del gennaio 1876⁴⁷, in cui si parla di un «altro lavoro che avrà per editore Belotti [*sic*; Bellotti-Bon] e Morelli», i riferimenti alla storia esterna del testo sembrano progressivamente sfrangiarsi. In realtà, come attesta la corrispondenza con la madre, il lavoro si prolunga fino alle soglie de *I Malavoglia*, fatto che si evin-

⁴² VERGA, *Eros*, cit., p. 51.

⁴³ «"Quistione d'ottica, mio caro. Io chiamo follie quelli che Tu chiami nobili affetti," rispose con cinismo amarissimo»; «Sarà anche vero. Già te l'ho detto che è quistione d'ottica, ed io non pretendo all'infallibilità».

⁴⁴ A¹, p. 17. Se grazie a questo distacco Maurizio ha potuto riscattare la propria vita dall'abisso della dissoluzione, Alberto di *Eros* riesce a non soffrire più riducendo appunto le passioni «alle proporzioni naturali».

⁴⁵ Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 14 marzo 1879, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 80.

⁴⁶ Ricostruendo la successione degli abbozzi de *I Malavoglia* nella sua edizione critica, Cecco ha notato che le due pagine di M1, prima frammentaria testimonianza del romanzo, appartengono a un gruppo di 6 fogli sciolti contenenti, oltre allo schema della scena del I atto, anche la scena prima del II atto dell'*Onore*. Sulla base delle correzioni onomastiche si è desunto che questi appunti appartengano ad una fase di transizione fra la commedia in 4 e quella in 5 atti (F. CECCO, *Introduzione* a G. VERGA, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. II, Novara, Interlinea 2014, pp. XXVIII-XXX).

⁴⁷ RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 42.

ce da una lettera a Mario del 27 giugno '80: «Intanto spicciatomi da questo lavoro intendo mettermi e di seguito alla commedia» (cfr. anche le lettere del 2, 10 e 14 luglio). Non si tratta pertanto, come è stato ritenuto da alcuni studiosi⁴⁸, di una ripresa della 'fiorentinissima' *Rose caduche*.

È l'onomastica a fornire le piste necessarie per la ricostruzione della intricata fase di scrittura in 5 atti. In questo più ambizioso progetto «la descrizione, lo studio, il profilo», ossia quelle prassi autoriali che per Verga dovevano essere soppiantate dallo sbalzo narrativo del personaggio in *medias res*, mosaico da ricostruire mediante tasselli evenemenziali e indizi disseminati nel racconto, si concretizzano in una descrizione-azione degli attori che fa da vero e proprio avantesto 'narrativo'⁴⁹. Qui fanno la loro comparsa l'avvocato Scipioni, archetipo del futuro onorevole, e soprattutto la duchessa delle Gargantas, anch'essa preannuncio, seppur diversamente declinato nella storia, della *Duchessa di Leyra*.

Ora, poiché il nome Gargantas compare nella lettera a Salvatore Paola (del 21 aprile '78) che descrive il ciclo della *Marea*, ma anche in una a Giuseppe Treves di due anni dopo (19 luglio '80)⁵⁰, si può ipotizzare che questa riscrittura della commedia appartenga al periodo '78-'80, momento in cui l'immaginario verghiano abbozzava la «processione fantasmagorica» di personaggi travolti dalle stimate del progresso, tuttavia ancora stampigliati nei cartoni preparatori di una ricerca teatrale fin troppo ingorgata di tipi *vivent* e *raisonneur*. Di quella «fantasmagoria della lotta per la vita» che era l'essenza del progetto ciclico Verga saggiava nella riscrittura ossessiva dei drammi intimi mondani le figure di pseudo aristocratici o «intrusi» nelle classi alte, i quali apparivano dei vinti sul terreno di un valore sociale, anzi spendibile ai diversi gradini sociali, quale quello dell'onore. *Onore* è appunto *mot-clé*, che da motivo di sfondo, basso continuo dell'agire pubblico diverrà generatore di tragedia senza redenzione in *Cavalleria rusticana*. Dice il marchese Alberto nella prima

⁴⁸ S. NARDECCHIA, *Verga e il teatro inedito. Divagazioni tra la prima e l'ultima opera*, Roma, Manzella 1982. La lettera citata a Mario è in SAVOCA-DI SILVESTRO, *Lettere alla famiglia*, cit., p. 454.

⁴⁹ Cfr. A², pp. 35-43.

⁵⁰ RAYA, *Verga e i Treves*, cit., pp. 50-51.

redazione: «Il mondo è cattivo, maligno, se volete, noi gli apparteniamo, siamo attaccati a lui per le parti più vitali della nostra individualità: la riputazione, il nome, la famiglia»⁵¹.

Si potrebbe dire che è il tema delle convenienze sociali (per il marchese «quando si vive nel mondo certe cose bisogna farle, a qualunque costo»)⁵², precocemente esplorato nel codice mondano della scrittura pre-verista, e poi declinato come dialettica maschera/realtà nella stagione post-gesualdesca⁵³, a generare in Verga l'idea di un cosmorama di vicende e figure orchestrate intorno al tema-guida dell'onore, che si rivela nella redazione in 5 atti (attiva come detto in piena fase malavogliesca) quale *mot-refrain*: «non conoscendo altri dettami morali che quelli *dell'onore del mondo*»; «debito di giuoco, *debito d'onore*»; «*punto d'onore*»; «per un sentimento di delicatezza e di *onore*»⁵⁴. L'onore appare già adesso come virtù pubblica e privata, che proprio per questa sua duplice anima viene strumentalizzata dai personaggi. Nel colloquio tra la marchesa e la madre duchessa delle Gargantas quest'ultima dice espressamente che «l'onore di un marito non è quello della moglie»⁵⁵. Peraltro negli schemi della *Duchessa* (pubblicati da De Roberto) si legge che la forzata unione col duca di Leyra infligge a Isabella delle umiliazioni «all'onore e alla vita»⁵⁶.

⁵¹ A¹, p. 12.

⁵² A², p. 29.

⁵³ Significativo in quest'ottica un brano della novella *I drammi ignoti*, «trascrizione narrativa di quello che nella prefazione a *I Malavoglia* era stato enunciato come crudo canone estetico»: «Entrambi erano due cuori onesti e leali, nel significato mondano della parola, nel senso di poter sempre affrontare a fronte aperta qualsiasi conseguenza di ogni loro azione. Perché la fatalità facesse abbassare quelle teste alte e fiere, bisognava che le avesse messe per la prima volta di fronte a un fatto che rovesciava bruscamente tutta la loro logica e ne mostrava la falsità. La rivelazione della contessa aveva sbalordito Danei; ora ripensandoci ne era spaventato; e in quel contrasto d'affetti e di doveri combattentisi sotto il riserbo imposto ad entrambi dalla rispettiva posizione che li rendeva più difficili, si trovava imbarazzato» (G. ALFIERI, *Le «mezze linte dei mezzi sentimenti» nel «Mastro-don Gesualdo», in Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania, Fondazione Verga 1991, 2 voll., II, pp. 433-516, alle pp. 441-442).

⁵⁴ Dallo schema dei personaggi cit., pp. 35-36.

⁵⁵ A², p. 70.

⁵⁶ F. DE ROBERTO, *La duchessa di Leyra*, in *Casa Verga e altri saggi vergbiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 221.

Torniamo ai due attori della versione in 5 atti che si presentano al lettore quali 'presagi' (in senso debenedettiano) dei protagonisti delle sezioni incompiute del ciclo romanzesco. Verga fissa nelle sinopie della commedia i ritratti di personaggi che resteranno senza racconto («senza destino», per dirla con Mazzacurati)⁵⁷, ossia Scipione e la Duchessa Delle Gargantas (quest'ultimo rimarrà, come detto, il titolo del terzo romanzo fino all'80). L'avvocato Scipione, ancora marchiato nell'*Onore* in 4 atti da impronte onomastiche manzoniane (Garbuglini), vuole riscattare la sua condizione di misconosciuto dal padre e dalla madre (anche lui è un sacrificato sull'altare delle convenienze e degli obblighi sociali), intraprendendo una propria scalata di classe e forbendo le armi del riscatto contro «tutte quelle leggi mondane che l'hanno fatto un paria»⁵⁸. Per la mancanza di valori solidamente radicati, di principi morali saldi, egli «ci vede meglio degli altri in tutte le debolezze del secolo e le fa servire ai suoi fini»⁵⁹. Nella prefazione a *I Malavoglia* è colui che sente «di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge».

Qualche traccia anagrafica del personaggio si ricava dagli schemi e appunti pubblicati nell'edizione critica del *Mastro-don Gesualdo* uscito sulla «Nuova Antologia»: «Nascita dell'Onorevole Scipioni, allevato nei trovatelli a Catania, avvocato nel 1866. Giornalista da 1869 a 1873. Deputato nel 1870 e sta per essere ministro nel 1876 o '77 – *L'onorevole Scipioni*»⁶⁰. Più dettagliata la 'scheda' contenuta nell'unica carta dei microfilm Mondadori esplicitamente intitolata al quarto romanzo dei vinti: «Scipioni, figlio naturale di Corrado La Gurna e d'Isabella Motta Trao nato nel 1838 / piglia parte all'azione ne *I Malavoglia* nel 1866. / Quasi sul punto d'esser ministro nel 1876»⁶¹ (se-

⁵⁷ G. MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto: Verga dal «Mastro-don Gesualdo» a «La duchessa di Leyra»*, in ID., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi 1998, pp. 69-87, a p. 82.

⁵⁸ Dallo schema dei personaggi, p. 41.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, X, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1993, p. 246.

⁶¹ Fondo Mondadori, bob. VIII, ft. 238.

guono informazioni analoghe a quelle sopra citate). L'interesse maggiore di questo appunto (probabilmente coevo agli schemi e abbozzi de *La duchessa di Leyra*) sta nel raccordo tra la cronologia del *Mastro* (relativa alla nascita) e l'azione de *I Malavoglia*.

Il personaggio dell'*Onore* in 5 atti non ha nulla in comune, salvo la professione, con l'avvocato Scipioni de *I Malavoglia* (curiosamente assente negli appunti preparatori per il romanzo dell'81), ritratto in panni domestici dal narratore anonimo corale come «un bravo avvocato», che «quanto a chiacchiere ne possedeva da mettersi in tasca tutti gli avvocati vecchi che pretendevano cinque onze per aprir la bocca, mentre lui si contentava di venticinque lire» (cap. VI). L'esercizio del potere legato alla strumentalizzazione della legge è confinato nell'ambito di una comunità autoreferenziale, non diviene mezzo di scalata sociale e di conquista delle «alte sfere», ma solo di un'ingenua e provinciale rivendicazione di un ruolo. Il personaggio transita dunque soltanto per via onomastica dal romanzo e approda, sulla scorta del grafico ascendente disegnato nella prefazione al ciclo, direttamente al penultimo tassello del composito mosaico verghiano.

L'unico sviluppo romanzesco legato a questo personaggio viene da uno 'studio dal vero' curiosamente consegnato alla sede epistolare, a dimostrazione di come un sia pur minimo 'rientro' autobiografico sia il pedaggio per l'ingresso tematico e stilistico nell'*high society*. In una lettera a De Roberto Verga, riassumendo l'abituale formula dell'entrare nella pelle dei propri personaggi, ossia i "Mastro don Gesualdi e C.i.", si identifica in un narratore-spettatore appartato, come quello della prefazione al primo romanzo («do starmene in disparte a vederla passare [la vita]»), che però ritrova, non più sui ciottoli dei campi (come nel *L'amante di Gramigna*), l'inaspettata trama di un romanzo 'da fare':

A proposito, ma zitto, veh! un magnifico primo capitolo che mi hanno regalato qui, ad una festa da ballo al Circolo degli operai, dove sono stato invitato qual socio onorario [...]: l'onorevole Scipioni, una specie di Bonaiuto d'ingegno, ci va per conquistarci il voto degli operai, e fa la corte alle signore – le quali intervengono colla prole poppante, e al bisogno tirano fuori una gran vescica sudata, coram populo – visto con questi occhi – e te la schiaffano in bocca al bimbo... Gelosia del marito, elettore influente che crede l'onorevole voglia ficcare il naso nelle poppe della moglie, proteste di fra-

tellanza, strepito di banda e di tam tam e puzzo di petrolio e di bestiame. E senza metterci nulla del mio, ben inteso. Son fortune che non capitano altrove.⁶²

La lettera è degli inizi del 1890, anno nel quale la *Commedia dell'amore* sembra finalmente doversi concretizzare. Eppure ancora una volta a quella galleria vuota e fatua di *flat characters* sottentra il bisogno di costruire personaggi con un proprio profilo e uno sviluppo davvero «ascendente».

Della duchessa delle Gargantas si dice che è sposata ad un semplice imprenditore e che è il tipo di donna «piena di pregiudizi mondani»⁶³. Come Scipione sarà frutto della relazione segreta tra Isabella Motta e Corrado La Gurna, così dalla frequentazione giovanile di questa nobildonna con un sottotenente nasce uno Scipione, che non verrà riconosciuto (la madre non sposerà l'ufficiale Tofani per non accreditare su di sé la colpa e per «un falso onore retroattivo»)⁶⁴. Tuttavia ella appoggerà il figlio naturale nella sua candidatura al Parlamento nazionale.

Questo personaggio, che nel terzo romanzo avrà uno sviluppo narrativo di ben altro segno (anche perché qui sarà di una generazione successiva), reca in sé i tratti di chi ha introiettato un preciso codice e ne fa grimaldello in cui affilare le armi di difesa e offesa nell'agone mondano. Di fronte alle querimonie della figlia, la marchesa Emma Del Rivo, per il comportamento del marito (il marchese di Becerra) nei confronti di una sua amante di gioventù (Lucrezia Rinaldi), la duchessa risponde «con logica mondana»⁶⁵. Rivelatore è questo scambio di battute:

EMMA. Credevo che l'onore di mio marito fossi io.

DUCH. Sì, sì, tu sei il suo orgoglio, la corona del suo stemma. Ma l'onore di un marito non è quello della moglie.

EMMA. Fortunatamente.

⁶² Lettera da Vizzini, 19 gennaio 1890, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 237.

⁶³ Dallo schema dei personaggi, p. 42.

⁶⁴ Ivi, pp. 42-43.

⁶⁵ A², p. 47.

DUCH. Fortunatamente per loro. [...] Gli uomini son uomini; e bisogna prenderli come son fatti e non come son fatti nei romanzi.⁶⁶

Una logica mondana che sarà forzatamente assimilata da Isabella Motta Trao, descritta negli appunti sui personaggi come «l'avidità del padre fattasi orgoglio e vanità nobiliare, a cui tutto ha sacrificato»⁶⁷.

L'ipotesi che si può avanzare alla luce di questi elementi è che *L'onore*, ancor più dell'"ironico" esperimento della *Commedia dell'amore*, costituisca una sorta di ideale sinopia della sezione incompiuta del ciclo narrativo. Non è un caso che Verga, in una lettera a Paolina del settembre 1896, sveli l'*empasse* della *Commedia* ed appaia concentrato sulla *Duchessa*⁶⁸, cosa che ribadisce a Treves alla fine dell'anno: «Intanto ho lavorato al romanzo [...] e non ne sono malcontento. La commedia verrà dopo, ché a farsi fischiare c'è sempre tempo...»⁶⁹.

Occorre dunque assegnare a questa, come alle altre scritture frammentarie, la giusta collocazione (diacronica, tematica, stilistica) all'interno della pervicace ricerca di «mezze tinte» atte a contrastare il rischio (di cui Verga avvertiva le potenziali ricadute compositive) di una «uniformità di sentimenti e di idee». Più aperto in questo senso a futuri sviluppi *L'onore*, meno la 'caleidoscopica' *Commedia dell'amore*, eccessivamente compromessa (soprattutto in sede didascalica) da una etichettatura del personaggio delegata a formulari che appaiono più come marche metalinguistiche.

Questi frammenti costituiscono pertanto la cartina di tornasole degli avanzamenti e arretramenti della scrittura, la spia del funzionamento di una lettura ciclica della società, nella misura in cui attengono a gradini non raggiunti dai personaggi e dalle trame di *Cavalleria rusticana*, *In portineria*, *La Lupa*, e in seguito *Dal tuo al mio*. Essi testimoniano come Verga non riuscisse a trovare un linguaggio altrettanto sbiadito e opaco come quello dissimulato degli ambienti aristocratici e al contempo capace di affondare nelle pieghe delle scialbe conver-

⁶⁶ Ivi, p. 70. Di «sentimenti presi a prestito nei romanzi» si alimenta la signora Polidori nella novella *Il come, il quando ed il perché*.

⁶⁷ DE ROBERTO, *La duchessa di Leyra*, cit., p. 226.

⁶⁸ Cfr. nota 24.

⁶⁹ Lettera di G. Verga a E. Treves da Catania, 2 dicembre 1896, in RAYA, *Verga e i Treves*, cit., p. 173.

sazioni quotidiane. Proprio qui lo scrittore si ferma, perché questo significava passare dalla lingua delle «mezze tinte» alla metalingua.

L'unica strada percorribile per ovviare a questo scacco era quella di ritornare a un romanzo dal forte tasso appunto metalinguistico come *Eros*, dove il linguaggio, «da mediatore imperfetto dell'effusione sentimentale e dell'analisi interiore, diventa [...] per la prima volta oggetto, rivela la propria convenzionalità sociale e il gioco dei propri travestimenti»⁷⁰. Si trattava di fare un passo avanti rispetto a quella scrittura «spuria, a doppio binario»⁷¹, in cui le glosse esplicative del narratore-autore non formavano tuttavia «un sistema semanticamente autonomo»⁷². Tuttavia, se per le scene sociali la traccia da perseguire era quella del gergo aristocratico e della parodia giornalistica⁷³, per l'implicito dei dialoghi, come quello tra Isabella e il marito alla fine del cap. II, l'autore si trovava quasi costretto «a reimpiegare il linguaggio psicologico, vago e premonitorio, del linguaggio ottocentesco tradizionale»⁷⁴, non riuscendo «a trovare un raccordo fra la catena dialogica [...] e il livello dell'interiorità»⁷⁵.

⁷⁰ S. BLAZINA, *La mano invisibile. Poetica e procedimenti narrativi nel romanzo verghiano*, Torino, Tirrenia Stampatori 1989, p. 44. Un interessante punto di contatto tra il romanzo e *La commedia dell'amore / Le farfalle* è la caratterizzazione dei personaggi attraverso aggettivi come *scettico* e *mondano*, vere e proprie etichettature socio-stilistiche. Della presentazione degli attori nel testo teatrale si è già detto nel paragrafo precedente; ma anche in *Eros* si trovano luoghi lessicalmente e semanticamente connotati in questa direzione: «incallendosi in uno scetticismo di parata» (XXXIX); «germi funesti di uno scetticismo» (XXXIX); «l'amore stesso rendeva il suo scetticismo una infermità piuttosto che una corazza» (XLIII); «aveva spiegato nella lotta tutta la sua vanità di mondana» (XXV); «aveva guardato la cosa dal lato mondano» (XXXVIII); «i suoi trionfi di mondana» (XLIV); «tutte le punizioni di quella logica mondana» (XLIV). È interessante osservare anche l'analogia tra l'agggettivazione adoperata per i personaggi degli abbozzi teatrali e quella riferita ai personaggi della *Duchessa*, ad esempio Guglielmo La Rocca, «il padre eterno dell'eleganza, scettico, mondano, egoista e amabilissimo» (DE ROBERTO, *La duchessa di Leyra*, cit., p. 226).

⁷¹ BLAZINA, *La mano invisibile*, cit., p. 40.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Rinviamo ancora all'analisi di BLAZINA, *ivi*, pp. 164-165.

⁷⁴ *Ivi*, p. 166.

⁷⁵ *Ivi*, p. 167.

3. «*La duchessa di Leyra*» e gli atti unici3.1. *Punti di vista e scelte di lingua*

Qual è allora, in questo accidentato percorso segnato da interruzioni e ripensamenti, dalla tensione non realizzata verso un personaggio a tutto tondo, il ruolo assunto dalla *Duchessa di Leyra*, almeno in relazione a quanto ci è rimasto? La domanda è tanto più intrigante in quanto il romanzo si apre all'insegna di un massimo di straniamento, con l'innesto di una citazione che, mentre svela *in limine* l'ansia documentaria della scrittura, costituisce un codice ulteriore che si sovrappone alla gergalità aristocratica (qui marcata dalle frequenti virgolettature). C'è un Verga tanto consapevole che «il predicato studio del vocabolario è falso»⁷⁶ quanto attento a esperire un pronuario dell'alta società a partire dalla sua realizzazione nel discorso del narratore e dei personaggi. In questo senso ci sembra che, rispetto alla sagace e raffinata gestione dell'indiretto libero⁷⁷ (nella variante individuale e corale), prevalga il registro narrativo «non ancorato a un personaggio o a un gruppo di personaggi, che parodizza gli stilemi del linguaggio aristocratico»⁷⁸. La scelta linguistica connota fortemente il punto di vista di questo narratore, ad esempio nell'uso dei dispregiativi, indirizzati verso ogni manifestazione di folla:

Ad ogni colpo di cannone infatti la *marmaglia*, laggiù, *tumultuava* impaziente e buttavasi fin sotto i cavalli dei gendarmi...⁷⁹

la folla dei magnati agitavasi, ondeggiava essa pure come la *marmaglia* li sotto⁸⁰

⁷⁶ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier 1946, p. 116.

⁷⁷ Dissentiamo da P. TRIFONE, che parla di «un certo compiaciuto abuso» di questo costruito (*Nota sulla lingua della «Duchessa di Leyra»*, in «Filologia e critica», I (1976), 3, p. 457).

⁷⁸ BLAZINA, *La mano invisibile*, cit., p. 165.

⁷⁹ G. VERGA, «*La duchessa di Leyra*», in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, 3 voll., III, p. 400 (corsivi nostri anche negli esempi seguenti).

⁸⁰ Ivi, p. 402.

La Real Flottiglia avvolta come un Sinai in un nembo di lampi e tuoni sputava fuoco e fiamme sul *popolaccio* addensato alla Marina.⁸¹

...un'*orda* di monelli schiamazzanti, tra la folla che rovesciavasi dalla Kalsa, da Porta Felice e dalle Mure Cative ancora nere e *brulicanti di popolo*.⁸²

Non è forse una coincidenza che un termine quale «marmaglia», scritto due volte nel frammento, sia presente anche in scritture 'estreme' come *I Carbonari della montagna* e il *Mastro-don Gesualdo*. In quest'ultimo le due occorrenze attestate cadono in altrettanti momenti significativi: all'inizio del romanzo, nella scena in cui Gesualdo osserva la stanza degli antenati dei Trao (quei «ritratti affumicati che sembravano sgranare gli occhi al vedere tanta marmaglia in casa loro»; I, 1), icone gravide del disprezzo di un'aristocrazia in rovina verso i nuovi *parvenus*, e nel penultimo capitolo, dove l'euforia della folla è connotata da espressioni che ne sottolineano l'esplosione incontrollata, irrefrenabile: «la marmaglia ora piggiavasi davanti ai magazzini di Mastro-don Gesualdo» (IV, 4, p. 428)⁸³.

La varietà prospettica che anima la scrittura della *Duchessa* si riflette nella trasparenza delle scelte lessicali e semantiche. Infatti, accanto a un lessico aulico, letterariamente modellato (*nugolo, regi talami, suono grave e lento, dondolavano gravemente*), persistono spie linguistiche 'dal basso' (*gente fitta come le mosche, mare di teste*⁸⁴, *verde dalla bile*, ecc.), che, in quanto segnali – seppur residui – di una stagione narrativa lasciata alle spalle (ivi incluso per certi aspetti il *Mastro*), cooperano all'ironia di questo 'nuovo' narratore corale, e non sono pertanto da ritenersi mere cadute stilistiche o arretramenti di registro.

A questa *contaminatio* attuata sul piano del lessico si aggiunge un aspetto che, nella pressoché unanime constatazione di una decisa sterzata autoriale verso l'ironia, è stato finora trascurato, ossia l'uso di immagini zoomorfe nella presentazione dei personaggi (soprat-

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 405.

⁸³ Ma si vedano anche: «[Indi [la folla] si rovesciò come un torrente giù per la via di San Giovanni»; «i vicini, spaventati, videro passare una fiumana di gente, una baronada» (ivi, pp. 427-428).

⁸⁴ Consueta metafora equorea che ci riporta alla novella *Libertà*: «Come un mare in tempesta».

tutto attraverso similitudini e metafore), con una tecnica che proviene senza soluzione di continuità dal *Mastro*: «gente fitta come le mosche»; «rosse narici frementi di sdegno» (con sineddoche riferita alla «villana») ⁸⁵; «era cattivo come un asino rosso» ⁸⁶ / «grugnì un buongiorno» ⁸⁷, a proposito dell'*arbiter elegantiae* («padre eterno dell'eleganza») negli appunti sui personaggi e nel romanzo); «Egli rizzò il capo come un cavallo di sangue» ⁸⁸; «il signor Intendente che belava» ⁸⁹; «il poveraccio si sbiancò in viso e chinò gli occhi d'aquila» ⁹⁰ (il riferimento è a Pippo Franci).

Accingendosi alla *Duchessa*, Verga prende atto della difficoltà di saldare la tessitura dialogica con un'ottica 'diagnostica' delegata a svelare l'implicito. A questa discrasia avvertita nell'atto della scrittura egli cerca rimediare affidandosi alla densità espressiva e metaforica del linguaggio degli occhi, variamente declinato nelle poche pagine superstiti. Lo ritroviamo in contesti di sfida («gli scoccò un'occhiata» ⁹¹, con il verbo mutuato da *scoccare una lancia*; «de piantò in faccia gli occhi acuti» ⁹², con analogo traslato), in un dialogo sinesteticamente orchestrato («donna Fernanda [...] fissò il bel guardia socchiudendo gli occhi – come l'assaporasse») ⁹³, in sinestesie catacretiche come «gli occhi [...] che le dicevano tante cose» ⁹⁴ e «il delizioso duetto senza parole che cantavano gli occhi della duchessa e di Pippo Franci» ⁹⁵, in analogie come «chinò gli occhi d'aquila» ⁹⁶.

⁸⁵ VERGA, *La duchessa di Leyra*, cit., p. 400.

⁸⁶ La similitudine è attestata anche in *Pane nero*: «Egli era malizioso peggio di un asino rosso» e nel *Mastro-don Gesualdo*: «È diventata cattiva come un asino rosso! Cosa gli manca, eh? Mangia come un lupo!» (parte IV, cap. III; detto di donna Giuseppina Alosi).

⁸⁷ Ivi, pp. 401 e 400.

⁸⁸ Ivi, p. 404.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Ivi, pp. 404-405.

⁹¹ Ivi, p. 401.

⁹² Ivi, p. 406.

⁹³ Ivi, p. 404 (l'esempio è richiamato e commentato da ALFIERI, *Le mezze tinte dei mezzogi sentimentali*, cit., p. 502).

⁹⁴ VERGA, *La duchessa di Leyra*, cit., p. 402.

⁹⁵ Ivi, p. 404.

⁹⁶ Ivi, p. 405.

I luoghi in cui questo linguaggio diventa vicario delle parole non dette sono frutto di interventi d'autore plurimi, come è per il finale del capitolo I, che in una delle numerose stesure autografe (conservate nei microfilm Mondadori)⁹⁷ deriva da molteplici riscritture, nelle quali, rispetto al testo finale (riportato nella prima parte della citazione e seguito dalle fasi correttorie contrassegnate da numeri arabi, è assente ogni riferimento allo sguardo come veicolo dell'interiorità:

– Ella arrossì a quelle parole, quasi il ricordo del passato le fosse rinfiorito a un tratto in cuore e in viso; ma subito si fece smorta con un vago sgomento negli occhi affascinati da quelli di lui, rapaci.

¹ Ella arrossì (avvampò) a un tratto, come una vampata che (fiamma che) le corse nel cuore al viso.

² Ella arrossì

³ Una vampata rapida e fugace corse al viso di lei come una fiamma che le [...]

Al codice visivo è demandata tutta la forza dell'implicito che preme nelle pieghe della scrittura; ad esso pertengono anche i residui tratti sovrasedimentali e/o didascalici volti a esplicitare agli occhi del lettore la trama ormai lacerata del rapporto tra maschera e verità. Basta leggere lo schema dei personaggi, e in particolare la descrizione della duchessa e del marito. Della donna «pungigliosa, altera, di un'estrema sensibilità affettiva e d'orgoglio» Verga sottolinea l'isolamento e soprattutto la «dotta continua e dissimulata, fin col marito che sente ostile»⁹⁸. Di quest'ultimo si rimarcano invece l'«onore» e la «vanità» feriti, ma *in primis* la «padronanza spietata di sé medesimo» e il «contegno glaciale e cortese, ma segretamente ostile verso la moglie»⁹⁹, a causa del figlio illegittimo (Scipione) che «è un tormento per entrambi». Per questo motivo l'autore suggerisce che nei dialoghi tra marito e moglie il riferimento al bambino debba essere un «accenno velatissimo», «*artistico*»¹⁰⁰. Tuttavia di que-

⁹⁷ Fondo Mondadori, bob. VIII.

⁹⁸ Si cita dagli schemi editi da DE ROBERTO, *La duchessa di Leyra*, cit., p. 220.

⁹⁹ *Ivi*, p. 221.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 222.

sti drammi interiori, che culminano nella solitudine del personaggio, quasi nulla è rimasto se non la laconica conversazione del II capitolo, tutta costruita sul filo dell'allusione e del non detto.

A restare impressa 'a capitolo chiuso' è la galleria eterogenea dei personaggi, che si affastellano agli occhi del lettore in modo non dissimile da quelli della *Commedia dell'amore*. E forse la migliore glossa a questa interrotta scrittura dell'implicito viene da uno degli "abbozzi di racconto" inclusi nella novella che fa da prologo-epilogo al *Don Candeloro e C.*, *Fra le scene della vita*:

È la commedia di tutti i giorni, nella casa patrizia, sotto lo stesso tetto, alla stessa tavola, al cospetto dei figli e dei domestici, rappresentata per vent'anni, colla disinvoltura del gran mondo, tra il marito offeso e la moglie colpevole, se il triste segreto era realmente fra di loro.¹⁰¹

Il contesto del racconto è diverso (si tratta della richiesta di un prestito per gioco fatta dall'amante della donna e da costei rifiutata, con connesso suicidio tenuto nascosto dai due coniugi), anche se nella succinta forma dello schizzo a essere tematizzato è ancora una volta il codice linguistico e comportamentale dell'alta società¹⁰².

La lettura simultanea di questo metaracconto ci rammenta quindi che il problema verghiano era quello di non debordare dai margini dell'implicito con una metalingua che avrebbe significato prevaricazione autoriale e intrusione nel personaggio.

3.2. *Caccia alla volpe: propaggine della Duchessa?*

La duchessa di Leyra è l'esperimento romanzesco verso cui convergono le prove novellistiche e teatrali dell'ultimo Verga; tuttavia, rispetto al passato, «la concentrazione dello scrittore è tale che po-

¹⁰¹ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, edizione critica a cura di C. Cucinotta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XX, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1994, p. 135.

¹⁰² «[...] caduta male, giacché il pleonasma è ammesso nel *suo mondo*»; «tenere la cosa *in famiglia*»; «*sapeva vivere* – e morire, al bisogno, evitando ogni scandalo» (ivi, pp. 136-137).

che sono le opere minori sincroniche al romanzo»¹⁰³. In queste ultime, e a maggior ragione in quelle teatrali, l'interesse si rimodula in direzione di quella dialettica maschera / realtà attorno a cui gravitano trame e personaggi del *Don Candeloro e C.*¹. Lo scoglio linguistico-rappresentativo in cui si imbatteva lo scrittore veniva chiarito nella lettera al Rod del 14 luglio 1899; in essa, più ancora del riferimento a De Goncourt (eccessivamente enfatizzato dagli esegeti di questo importante documento), è importante il proposito di «mettersi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole»¹⁰⁴. Ma la difficoltà di trovare l'intonazione, il *modo* e la *voce* adatti a quel mondo dai sentimenti opacizzati fa sì che Verga contaminassi sempre più il registro letterario di un narratore auspicabilmente corale con un mimetismo spinto fino all'appropriazione filologica della magniloquente prosa propria delle cronache filoborboniche di metà Ottocento. Da qui la richiesta a Treves e all'amico palermitano Ferdinando Di Giorgi di estratti di giornali d'epoca per «avere un'idea dello stile officioso d'allora, per *intonar-mis*»¹⁰⁵, o ancora di documenti su feste, cerimonie di corte, consuetudini nobiliari, ecc.¹⁰⁶ Sembra insomma che a quella difficoltà sia direttamente proporzionale l'ossessione documentaria, che però vede la storia ufficiale in una prospettiva domestica, distorta dal codice e dal vocabolario cortigiano. Come per *L'onorevole Scipioni*, così per la *Duchessa* non mancavano occasioni e colori dal vero: «Abbiamo avuto qui il re, accolto con grandi feste. Il primo capitolo della *Duchessa di Leyra* tale e quale. Peccato che il romanzo non sia uscito prima»¹⁰⁷.

Se del ventennale rovello verghiano su quest'opera rimane l'aspirazione ad una totalità rappresentativa in cui però il dato storico è abbassato a *décor*, a esteriore scenografia celebrativa, e per di

¹⁰³ S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972, p. 255.

¹⁰⁴ G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 275.

¹⁰⁵ Lettere di G. Verga a Ferdinando Di Giorgi da Catania, 22 maggio 1896, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 316.

¹⁰⁶ Lettera di G. Verga a F. Di Giorgi da Catania, 28 aprile 1896, ivi, p. 312.

¹⁰⁷ Lettera di G. Verga a Dina di Sordevolo da Catania, 18 aprile 1907, in RAYA, *Lettere d'amore*, cit., p. 273.

più linguisticamente deformato dalla baroccheggiante prosa culta del tempo, le prove teatrali coeve, in particolare il dittico delle cacce, si volgono all'approfondimento di quella dialettica tra maschera e interiorità di cui l'*incipit* del cap. II del *La Duchessa* poneva, nella esiguità dei lacerti dialogici sopravvissuti, tutte le premesse e i relativi sviluppi.

Verga è proteso a chiudere il cerchio virando verso il teatro, dove non a caso *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe* racchiudono «una scala sociale in formato ridotto», ma soprattutto – ha notato Ferrone – nascono, «a differenza degli altri drammi, gravate da problemi letterari più che teatrali», proprio perché «impegnate a risolvere il problema della resa oggettiva del binomio dialettico maschera-psicologia»¹⁰⁸. Così, se le 'prove' del romanzo si sostanziano in parte nell'aristocratica *Caccia alla volpe*, è anche vero che esse influiscono «per dialettica opposizione, sulla stesura della *Caccia al lupo*»¹⁰⁹.

La ricerca di un linguaggio «altrettanto sbiadito e quasi opaco», atto a imitare i modi di autorappresentazione di quel mondo, «ma insieme tanto fermo e “crudele” da poterli smascherare»¹¹⁰, transitava dai raccordi narrativi del romanzo alle didascalie teatrali. Queste ultime, anche nella loro forma più semplice, nella misura in cui definiscono con un aggettivo lo stato d'animo di un personaggio, assumono una dimensione narrativa adatta più alla scrittura che alla scena¹¹¹. Tuttavia, e proprio per *Caccia alla volpe* Verga non riesce a delegare *in toto* il punto di vista a una coralità borghese, e per questo deve abdicare al suo proposito impersonale, forzando le didascalie al punto da farne non più un supporto di gesti e parole, ma delle vere e proprie 'microanalisi' psicologiche¹¹².

¹⁰⁸ FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., p. 260.

¹⁰⁹ Ivi, p. 262.

¹¹⁰ MAZZACURATI, *Un ciclo interrotto*, cit., p. 79.

¹¹¹ FERRONE, *Il teatro di Verga*, cit., p. 263. Lo studioso sottolinea l'importanza delle didascalie con avverbi aventi funzione correttiva.

¹¹² «Sono didascalie che non suggeriscono i modi del parlare né quelli del gestire ma solo i moti interni, quasi intraducibili sul palcoscenico», precisa Ferrone (ivi, p. 265), che fornisce alcuni esempi di notazioni riferite a Di Fleri: «come un uomo che perde la testa, ma cercando di farla perdere a lei soprattutto»; «concitato, balbetando quasi per l'impeto della passione, ma attento a cogliere il momento buono»; «dopo un momento di esitazione, risolvendosi a prender la cosa da uomo di spirito». L'uso

Si potrebbe dire che *Caccia alla volpe* (il cui soggetto non a caso venne dichiarato inadatto alla trasposizione cinematografica dopo che Verga ne ebbe redatto la sceneggiatura)¹¹³ è la cartina di tornasole di quello che *La duchessa di Leyra* non avrebbe dovuto essere, e al contempo la formalizzata capitolazione del proposito impersonale perseguito nelle «alte sfere».

4. *Cbi è «L'uomo di lusso»?*

4.1. *Preistoria del personaggio: dal «Mastro-don Gesualdo» '88*

Giunti a questo punto della nostra analisi, queste scritture teatrali incompiute ci appaiono sempre più come un laboratorio in cui osservare *in vitro* le *performances* di figure intellettualmente inquiete, intente a dissimulare le proprie «irrequietudini del pensiero vagabondo». Soprattutto quando assume a soggetto ambienti e temi altoborghesi e aristocratici, il teatro diviene forma ideologico-stilistica di verifica di personaggi vinti nell'animo, dilacerati dalla «logica del benessere» e del «godimento materiale», e per questo in esilio dalla «vita». Questo doveva essere il destino dell'«uomo di lusso», prefigurato nella prefazione a *Eva* (dove «l'arte è un lusso da scioperati») in tutti i vinti nell'arte; ed è singolare come Verga ne abbia abbozzato i tratti a partire da un personaggio del *Mastro*, ossia Corrado La Gurna, poeta, sognatore, «il capo nelle nuvole e i piedi nel fango, l'anima sensibile e addolorata» (così lo troviamo descritto in uno degli schemi della *Duchessa*)¹¹⁴. Una caratterizzazione questa che ne assimila il profilo non tanto a quello più evanescente del *Mastro-don Gesualdo* '89, dove questa figura perde di autonomia¹¹⁵, ma a

di questo tipo di didascalie mostra «la preferenza per un teatro che punta essenzialmente al rapporto d'identificazione pubblico-attore» (ivi, pp. 265-266).

¹¹³ G. VERGA, *Due sceneggiature inedite*, a cura di C. Riccardi, Milano, Bompiani 1995.

¹¹⁴ DE ROBERTO, *La duchessa di Leyra*, cit., p. 226. Nella *Cronologia del Mastro-don Gesualdo 1888* egli è «scrittore, giornalista, poeta, soldato [arrestato nei moti; vd. *Mdg*]».

¹¹⁵ Cfr. A. FORLINI, *Il libro di Isabella. Il tema della poesia mezzana nel «Mastro-don Gesualdo»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVII (2010), 618, pp.

quello più intriso di letteratura che ‘occupa’ i capp. X e XI della «Nuova Antologia», maggiormente sottoposti all’autocensura e alle forbici dall’autore. Mentre infatti nella versione definitiva il personaggio vive come riflesso dell’immaginazione di Isabella, in quella dell’88 diviene ‘titolare’ di flussi di pensiero consegnati a lunghi indiretti liberi mescolati alla voce di un narratore ‘neutro’, come nell’*incipit* del cap. XI:

Essa lo vedeva ogni giorno adesso, all’ombra dei noci che sembravano più verdi, in fondo al viale che sembrava più largo. Stava lì delle ore intere per lei! per vederla!

E dall’ombra dei noci che discreta egli vedeva la finestra di lei spalancata al sole: il sole che entrava come un sorriso, come una carezza, come una festa, sul lettuccio bianco, sulle pareti bianche; e in quell’aureola, una figurina luminosa anch’essa, che si affacciava per guardare dov’era lui, per lui! perché sapeva che era lì apposta per vederla! Era come un’irradiazione attorno al viso delicato e ai capelli vaporosi. I passeri che svolazzavano sulla gronda facevano piovere su di lei il luccichio alato del loro volo.¹¹⁶

Alla fine del capitolo precedente, in un luogo intensamente leopardiano, anch’esso rimaneggiato nella revisione in volume¹¹⁷, ci imbattiamo in un primo ritratto del poeta, filtrato però dall’indiretto libero di Isabella:

Luna bianca!... Luna bella!... anche tu sei sola e triste! Dove vai? Che vedi? Chi ti guarda in questo momento con simili occhi e simili pensieri? – Laggiù, dietro il monticello, la stessa luce d’argento doveva far luccicare le finestre della casetta dove era alloggiato il cugino Corrado che non si vedeva quasi mai... chiuso nel suo dolore... anche lui... Che pensava a quell’ora guardando la luna? poiché dicevano che facesse dei versi, e doveva averci tante cose anche lui in mente.¹¹⁸

243-268, che riserva un’analisi puntuale alle trasformazioni testuali del ‘romanzo’ di Isabella e Corrado La Gurna (si vedano in particolare le pp. 253-257).

¹¹⁶ VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., p. 171.

¹¹⁷ Su questa “censura” intertestuale si sofferma FORLINI, *Il libro di Isabella*, cit., pp. 243-245.

¹¹⁸ VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., cap. X, p. 169. Può essere interessante

La fanciulla che si libra in un «vagabondaggio incosciente dello spirito» (che ricorda le «peregrinazioni incoscienti dello spirito» del preludio di *Nedda*) ci appare come una capinera emozionalmente e linguisticamente più scaltrita, per la quale «ogni piccola cosa, ogni cosa umile, aveva senso e fascino arcani, e parlava di lui, e vedeva lui, e sentiva lui»¹¹⁹. Isabella si sente agli occhi di Corrado un'eroina della letteratura, che vive nella poesia di lui come realtà superiore alle gerarchie sociali e affettive cui è quotidianamente soggetta:

Come doveva sembrargli bianca, delicata, vaporosa! come doveva farla bella nei suoi versi! come doveva essere invidiata da tutti, in alto, nel cuore di un poeta, in alto, più alto dei Trao, più alto delle sue amiche, più alto di Marina, nella luce, nei paesi splendidi, nelle feste d'ogni giorno, nell'ammirazione e nel ricordo lungo della folla che li avrebbe visti passare, nel nimbo della bellezza, del lusso e della gloria. Caro! caro! caro!... Mi vedi? mi senti? sei meco, nell'intimo, nel pensiero, nel palpito del cuore?¹²⁰

Corrado-poeta vive a specchio di Isabella, e le proiezioni simbiotiche della ragazza si rifrangono in lui, facendogli assumere i tratti tipicamente 'femminili' della fantasticheria:

Sì, sì, egli la vedeva lì, a quella finestra, per lui! Egli la sentiva in ogni

notare, scorrendo l'apparato dell'edizione critica, che il diminutivo «casetta» è ricalcato su «camera» e che «guardando la luna» costituisce un'aggiunta interlineare. Nel cap. 2 della parte III della versione in volume si trova un brano che deriva parzialmente da quello citato: «le tornavano sulle labbra delle parole soavi, delle voci armoniose, dei versi che facevano piangere, come quelli che fiorivano in cuore al cugino La Gurna. Allora ripensava a quel giovinetto che non si vedeva quasi mai, che stava chiuso nella sua stanzetta, a fantasticare, a sognare come lei» (VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, cit., p. 327).

¹¹⁹ VERGA, *Mastro-don Gesualdo 1888*, cit., cap. XI, p. 171. Non è una mera coincidenza che il motivo della finestra sia più presente in questa 'prima' forma dell'idillio, poi surrogata da una visione più economicistica: «Ogni cosa parlava di lui, l'erba ch'era stata calpestata dai suoi passi, i due grossi sassi sovrapposti per formare una specie di sedile nel punto donde vedevasi meglio la finestra di lei. Povera finestra solitaria ch'egli non avrebbe più vista! Povera finestra alla quale ella avrebbe pianto tutte le sue lacrime! Quante volte per ingannare l'attesa rilesse quei pezzetti di carta ch'egli pure aveva letti, che le sue mani avevano toccato!... aspettando lui, pensando a lui, vedendo lui in ogni cosa, a ogni momento, in ogni fruscio di frondi, in ogni rumore improvviso!» (ivi, cap. XI, p. 183).

¹²⁰ Ivi, p. 172.

cosa, nel malinconico ricordo dei genitori perduti, nella luce che gli inondava il cuore, nel canto che gli pareva di udire, nelle larve che gli sorridevano alla fantasia, ma in modo diverso, più intenso, più assoluto, più profondo. Bella!... Bella! Lei!.. L'immagine fissa, il segreto dolce, il balsamo dei dolori sofferti, il pensiero esclusivo. Tutto, tutto in quelle parole, in quel nome, in quella forma! il candore della cameretta claustrale, la pompa dei fiori che sbocciavano sotto gli occhi di lei, la gioia che brillava in cuore col canto degli uccelli, le fantasie che scendevano da quell'azzurro sconfinato, il mormorio dell'acqua corrente, il silenzio trepidante della sera, il raccoglimento delle tenebre tutte popolate di lei sola!... L'ultimo pensiero della sera, il sogno della notte, la prima luce del mattino, la febbre soave del sangue, i sogni alti di gloria, le inquietudini misteriose dell'anima, i desideri, i palpiti, tutto! tutto! lei sola! Isabella! Bella! Bella! Isabella dolce e cara! Isabella che pensava a lui, e lo amava! L'amore! L'amore! La rivelazione che era lampeggiata un istante negli occhi di lei, allorché si velarono delle palpebre pudiche; la fiamma che le corse sulle guance delicate; la parola tronca, il suono arcano della voce *che diceva*, il sogno verginale, il desiderio inconscio, la voluttà squisita che si acuiava in un atomo, in un contatto fugace, nel fruscio di un vestito. Null'altro, null'altro; stringersela fra le braccia; posare la testa su quei ginocchi; suggerire la vita da quelle labbra, null'altro! In un angolo remoto; nell'erba folta; lontano dal mondo; dimenticando ogni cosa, sprofondandosi in quella dolcezza, come nel nulla.¹²¹

Nella versione definitiva a Corrado non sono concesse parole¹²², egli esiste solo nei vagabondaggi sentimentali di Isabella e nella distorsione 'mercantile' delle parole della zia Cirmena, con un dettaglio somatico («la piega malinconica delle sue labbra»; parte III, cap. 2) attraverso cui il narratore-fisiologo sembra voler fissare una sua possibile identità 'altra'. Solo da una lettura attenta degli appunti sul personaggio («sensibile, nervoso, fiacco, immaginazione calda»)¹²³ si può tuttavia intuire la sua fisionomia futura di uomo di lusso. Qui egli è invece posto 'in sordina' da un Verga ancora troppo legato alla memoria del protagonista di *Eros*, un "aporeo" non ancora aperto

¹²¹ Ivi, pp. 172-173.

¹²² Invece il brano citato, nell'autografo preparato per la stampa in rivista, era formulato in discorso diretto (si veda l'apparato; *ibidem*).

¹²³ Ivi, Appendice I, p. 260.

a quella inquietudine e tensione all'oltre che lo scrittore intendeva sondare con questi suoi 'nuovi' vinti.

Mentre l'Isabella del romanzo incompiuto si pone in continuità con quella del *Mastro*, Corrado rimane in una sorta di limbo psicologico-esistenziale; una condizione in cui la letteratura diviene sinonimo di astrazione, evasione dal reale, culto di un ideale che assomiglia più al sogno adolescenziale che non al lusso altoborghese, idolo polemico della prefazione a *Eva*.

Per l'autore 'letteraturizzare' il personaggio significava immunizzarlo da quegli attacchi virali del mondo di lusso il cui contagio era necessario per costruire un uomo cinico e disincantato, che tuttavia, proprio per la sua capacità di somatizzare le piaghe incurabili del progresso, appariva al suo creatore autentico vinto tra i vinti.

4.2. *Gli altri volti dell'uomo di lusso*

Nella 'nuova' identità di Corrado si compie il sacrificio della letteratura e della poesia come istanze risarcitorie di un amore-passione negato, ma ancora in grado di resistere all'idillio più ingenuo presente nella prima forma del *Mastro-don Gesualdo*. Da questa rinuncia doveva nascere una visione della vita e dell'arte meno esposta ai cascami romantici e più incline a esperire tutte le contraddizioni dell'esistente, ad ogni livello sociale, e soprattutto capace di scrutare nelle «mezze tinte» di sentimenti sfuggenti, di un'interiorità sempre meno decifrabile e sempre più 'in codice'. Era questo il percorso che doveva condurre Verga a immaginare e tentare di ritrarre il suo personaggio più complesso.

Trascriviamo di seguito alcuni passi di due carte autografe, entrambe dedicate all'*Uomo di lusso*, conservate nei microfilm Mondadori:

Precocità originaria d'isolano – Istinti voluttuosi – fiacchezza dell'organismo, leggerezza di mente e di carattere [...] Voluttà d'indole e perciò d'immaginazione. Eretismo intellettuale.
 Il bisogno del riposo del pensiero, la voluttà di contro la vita materiale, il benessere senza pensare a nulla, il non pensare [...]
 Brama di godere violenta e feroce come quella di un barbaro in Corrado la Gurna.

L'abitudine di cercare il lato *romanzo* della vita, di sviscerarne gli atti in quella costante disposizione dello spirito, diventa una seconda natura. — La *natura romantica*, suo malgrado, dà a tutti gli atti della sua vita stessa qualcosa di fittizio, di convenzionale, di astratto — di fuori del vero con tutti i suoi disinganni, le sue ingiustizie, la sua falsità involontaria e i suoi dolori.

Tutto per il pubblico — Anche le gioie e i dolori domestici. Il pudore delle angosce intime, tutti i pudori dell'anima sacrificati alla *réclame*.¹²⁴

Le prime righe (fino a «intellettuale») riprendono quelle di un appunto vergato nelle carte preparatorie de *I Malavoglia*, a testimonianza di come già nella prima tappa del ciclo Verga sentisse il bisogno di definire un carattere che accentra in sé le pressioni di un autobiografismo strenuamente osteggiato, ma vanamente occultato. Si delinea così un personaggio nel quale istanze autoriali, rimozioni di un sé giovanile, desiderio di sottrarsi all'agone della vita convergono in un grumo difficilmente districabile. Se per un verso l'uomo di lusso appare il prodotto raffinato della civiltà del benessere (da qui la voluttà, la brama di godimento), per l'altro la ricerca del lato *romanzo* lo condanna ad un'irrimediabile inautenticità.

In questa figura sembrano rapprendersi i tratti ancora incerti di quello che è forse il personaggio più contraddittorio, inquieto, scisso, del Verga giovanile, ossia il protagonista di *Eros*, anche se il profilo a cui lo scrittore guarda è quello consegnato alla prima stesura del romanzo, intitolata *Aporeo*¹²⁵. Nell'*incipit* di questo 'primo' romanzo un narratore palesemente eterodiegetico esce allo scoperto e introduce con dovizia di analisi un uomo «che dubitò di tutto perché avea troppo creduto, e che spezzò la sua vita come un giunco quand'ebbe bisogno di credere». La sua è una di quelle «organizzazioni infermiccie, nelle quali il cuore predomina sulla testa e ragiona colle impressioni, che si dolgono del male che si creano» e si ridono «delle robuste intelligenze per le quali il giusto mezzo è condizione necessaria di verità anche nell'ordine metafisico» (c. 1r). Si tratta appunto di uomini «che subiscono la lotta fra il sentimento del bene

¹²⁴ Fondo Mondadori, bob. VIII, ftt. 240-241.

¹²⁵ Si tratta di una stesura autografa notevolmente differente da quella finale, conservata nei microfilm Mondadori, bob. II, ftt. 310-528.

che hanno in loro e la realtà del male che credono di vedere al di fuori» (c. 2r)¹²⁶: dall'oscillazione tra questi due estremi scaturiscono la scepsti e il dubbio. Rispetto a questo primo ritratto (il personaggio si chiama ancora Gustavo), quello di Alberto sembra sottrarsi all'aporia cuore/ragione e al rifiuto del 'giusto mezzo' e appare più sentimentalmente imborghesito, più intriso delle contraddizioni e del conformismo di classe¹²⁷.

Nel riprendere quel personaggio 'rimosso' (che in un promemoria autografo, posto alla fine del cap. XIX di *Apoteo*, l'autore si era

¹²⁶ A questa indicazione 'programmatica' si può ricondurre uno dei tanti 'volti' di Alberto, che verso la fine del romanzo (nella stesura definitiva) è sempre più soggiogato dal suo «funesto spirito d'analisi» (VERGA, *Eros*, cit., cap. XXXVIII, p. 152): «Erano trascorsi parecchi anni, ed Alberti aveva ricominciato a far la vita di prima, peggio di prima, abusando di tutto, esagerando il male, che cercava egli medesimo, calunniando il bene che non poteva raggiungere per fiacchezza di carattere, incallendosi in uno scetticismo di parata perché non conosceva altre donne all'infuori di quelle che alimentavano la sua vanità o i suoi piaceri – vanitose e capricciose come lui – e perché non aveva altri amici, all'infuori di quelli coi quali s'era battuto per un'amante o per una partita di giuoco. Possedeva tutte le disgrazie: l'immaginazione calda, l'indole fiacca, il cuore sensibilissimo, ma non temprato da affetti domestici, ed una certa agiatezza che gli permetteva di vedere la vita da un lato solo. [...] A ventott'anni sentivasi isolato, stanco, senza scopo, senza emozioni che non fossero malsane, senza entusiasmo, senza domani. Provava momenti di debolezza e di scoraggiamento indicibili; ma si vergognava di confessarli» (ivi, cap. XXXIX, p. 155).

¹²⁷ Questo imborghesimento progressivo emerge verso la fine del romanzo, quando Alberto sposerà la cugina Adele, ma vivrà in una condizione 'agnostica', di indifferenza ai valori e ai sentimenti autentici. Da ciò l'alterità insanabile con la cugina: «Tra di loro due che s'amavano tanto, ch'erano così intimamente legati, c'era sempre un abisso che egli non osava confessare a sé stesso, e che ella non voleva vedere, e per non vederlo chiudevà gli occhi. L'ottica delle loro idee era immensamente diversa: il cuore della donna, giovane, fresco, ricco, era lieto d'amare, s'attaccava alla felicità, ci credeva senza esitazioni, ci si abbandonava con fiducia. Alberto non possedeva più né cotesta fede, né cotesto entusiasmo, né cotesta serenità; la vita che aveva menato aveva alterato profondamente il suo modo di vedere e di giudicare; aveva osservato e studiato le passioni in sé e negli altri, ma non le aveva mai combattute, e, disgraziatamente per lui, non le aveva visto combattere. Il sentimento del giusto e del dovere restava quindi per lui una formula astratta, poco meno di un'illusione. In tali disposizioni d'animo, e alla sua età, l'amore era perciò una debolezza – e l'amore istesso rendeva il suo scetticismo un'infermità piuttosto che una corazza. Sentiva rigermogliare dentro di sé quei sentimenti sui quali aveva messo i piedi, ma che nondimeno avevano turbata la serenità epicurea dei suoi piaceri, ora che li trovava freschi e rigogliosi nella donna a cui sentiva il bisogno di identificarsi. Però al vedere cotesti sentimenti così diversi in sé e in lei nello sviluppo e negli effetti, in sentirli agitarsi penosamente nel suo animo, piuttosto che rinvigorirsi, ne provava un grande sconforto, un dubbio più amaro. La fede d'Adele – quella che per lui era la cecità – rivelavasi

ripromesso di «delineare più francamente» nel suo «carattere esaltato, e poetico», facendo sorgere in lui «i primi dubbi e le prime interrogazioni sull'essenza dell'amore»¹²⁸, Verga ne ha 'complicato' le inquietudini in rapporto al ruolo assegnato all'arte nella sua relazione con l'altro (la donna, la società). L'aporia dell'uomo di lusso va quindi al di là della mera sepsi cuore/ragione, per aprirsi alla grande questione dell'asservimento dell'arte ai gusti del pubblico, dello snaturamento dell'ideale romantico dell'arte come pratica ed espressione assoluta dell'io¹²⁹. L'apparente conflittualità di questi tratti ci sembra trovi un punto altissimo di conciliazione in quel tratto della prefazione a *I Malavoglia* dove Verga, con poche ma profondissime parole, fa sentire più vicino al lettore contemporaneo colui che ha pagato un pedaggio necessario ma doloroso per rimanere a galla nell'insidioso pelago dell'*high life*. Per un paradosso, che non è tale se si legge alla luce di un'insopprimibile emergenza autobiografica, l'«uomo di lusso» finisce per essere il più autentico dei suoi sodali sconfitti dalla fiumana del progresso: è colui che assume in sé tutti i peccati dell'ascesa sociale, tutte le bramosie, vanità, ambizioni, «per comprenderle e soffrirne». Dunque il vinto per antonomasia.

Ma è possibile, come per *L'onorevole Scipioni* e per *La duchessa di Leyra*, reperire tracce documentarie, insomma abbozzi 'dal vero',

così salda ed intera, che trovavasi costretto ad ammirarla, ad invidiarla quasi, senza poterla dividere. Istintivamente sentivasi inferiore a lei di tutta quella triste scienza del mondo e del male, che aveva acquistato» (ivi, cap. XLIII, pp. 169-170).

¹²⁸ Alberto in *Eros* cerca «l'X dell'amore», anche se il suo scetticismo gli fa pronunziare (in una prolessi d'autore 'forte') una condanna senza appello del «cuore»: «Dopo questa tirata partì per un lungo viaggio, recando seco le sue malsane abitudini, ed i germi funesti di uno scetticismo che, in mezzo a gente la quale si occupava di lui soltanto per vendergli dei piaceri, lontano dai luoghi cari per memorie, non poteva far altro che peggiorare. Invecchiò precocemente, correndo pel mondo come l'Ebbero Errante, spinto da non so quale inquietudine fatale che l'incalzava sempre dappertutto, non vedendo e non cercando altro dei diversi costumi che il lato peggiore. Visse tanti lunghissimi anni senza alcun sentimento schietto, senza alcuno degli affetti più intimi, che si abituò a credere fosse un disgraziato privilegio quel cuore che sentivasi battere in petto alle lontane reminiscenze» (ivi, cap. XXXIX, p. 157).

¹²⁹ Siamo nello stesso ordine di problemi su cui il Verga da poco 'inurbato' nella capitale morale si interroga in quel testo così denso di 'presagi' che è la prefazione a *Era*, dove in una civiltà protesa al «godimento materiale» l'arte è «un lusso da scioperati».

per il vertice del ciclo? La risposta è ancora una volta affermativa, anche se in questo caso si tratta di una traccia davvero labile, e che ha bisogno di essere contestualizzata e interpretata.

Un ritaglio di giornale fotografato nei microfilm Mondadori¹³⁰, insieme agli appunti sui personaggi e alle stesure del primo capitolo de *La duchessa di Leyra*, nonché agli schemi dell'*Onorevole Scipioni* e dell'*Uomo di lusso*, contiene una lettera (datata 25 ottobre 1906) del pittore reggino Augusto Mussini ad un padrino, scritta a seguito di un duello con l'amico Giuseppe Costetti sorto a causa di una donna, la pittrice Beatrice Ancillotti¹³¹. In realtà (come attesta la stessa lettera) il Mussini fuggì per farsi successivamente frate, vivendo in assoluto isolamento e meditazione. L'artista, diviso per temperamento tra slanci mistici e ricadute passionali, parla delle sue ultime opere, e definisce la sua ultima attività «stranamente profetica». Il tema che lo ossessiona è quello del sangue, titolo di un quadro del 1901, in cui il crudo gioco cromatico connota una dimensione apocalittica espressa dallo stesso autore: «Perché lo feci brillare [il suicida] con quella pallida faccia in un fosco cielo con piante strane e nere come i miei casi?». L'opera che lo soddisfa di più è tuttavia il ritratto della madre morente, perché «quegli occhi suoi mi guardano sempre ovunque».

«Ma io sono veramente il vinto»: così il pittore si discolpa con l'amico asserendo di non aver partecipato al duello. Questa affermazione, al di là del riferimento contingente, suona (doveva suonare a Verga) come una dichiarazione di poetica, sia ad un livello esteriore, perché legata a un'opera (intitolata appunto *Il vinto*) che il Mussini riteneva superiore al resto della sua produzione (ma che non fu ammessa alla Biennale di Venezia), sia ad un livello più profondo, in quanto riflesso della tormentata ricerca di una pacificazione interiore mai raggiunta: «Ho cercato la luce sempre inutilmente, ho creduto toccarla tante volte, ma sono fuochi fatui, veramente sono freddi». Tuttavia la sua vita finisce per volgersi al verbo di Cristo, abdicando ad una più volte affiorata tentazione di suicidio.

¹³⁰ Fondo Mondadori, bob. VIII ft. 239.

¹³¹ Cfr. F. SANTANIELLO, *Augusto Mussini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2012, vol. LXXVII.

Come si giustifica la presenza di questo estemporaneo reperto (di cui non siamo riusciti a identificare la testata di provenienza) tra le carte verghiane? La ragione sta in una postilla autografa scritta trasversalmente: «Pel romanzo *L'uomo di lusso*». Ma quali aspetti di questa vicenda e del personaggio coinvolto dovevano colpire l'immaginario dello scrittore catanese? A Verga non interessava certo la cronaca (e il connesso cerimoniale) del duello d'amore, tema del resto già provato e riprovato sin da *Una peccatrice*. Riteniamo invece che proprio l'indole impressionabile, nervosa di questo artista diviso tra peccato e redenzione, la sua inquietudine religiosa mai disgiunta da un radicamento carnale nella vita abbiamo molto a che fare con la 'doppia' natura (godimento materiale vs natura romantica, voluttà-astrazione vs passionalità, lingua dell'anima vs lingua del consenso e della *rèclame*) di Corrado La Gurna, che da figura ancor debolmente delineata nel *Mastro* è destinata a complicarsi nel suo «congegno delle passioni», proponendosi dunque quale candidato a pieno titolo dell'ultimo romanzo del ciclo.

5. Conclusioni

Abbozzi e frammenti teatrali, romanzi incompiuti, stesure 'sospese', testi volti a saturare i vuoti della scrittura: tutto questo ci porta a pensare che il più efficace viatico per penetrare le laceranti aporie verghiane sia una filologia del 'non finito', guidata magari dall'autoironico e provocatorio monito, rivolto dall'autore a se stesso e a Capuana, che «le opere d'arte migliori sono quelle che non si scrivono».

L'immersione tra gli scartafacci teatrali e narrativi rivela che in questi interstizi è custodito, talvolta dissimulato, il più autentico grimaldello per decifrare le intermittenze creative, le tensioni di una poetica sempre aperta a deviazioni dalla 'strada maestra'. Da queste fessurazioni, dalle pieghe della scrittura emerge un temperamento artistico sempre attento a individuare, con efficace reattività, la 'minaccia' delle poetiche dominanti, ma anche la loro potenzialità innovativa. Si giustifica in quest'ottica l'ammirazione per *Il piacere* dannunziano, in cui Verga avrebbe voluto vedere realizzato l'effetto del non effetto, ossia la capacità di rendere «l'artificiosità, la preziosità»

«più sincere» per realizzare una forma più aderente al soggetto¹³². E qui la conclusione davvero spiazzante, affidata ad una lettera a Cameroni: «Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad esser considerata senza trasparenze o reminiscenze – *per se stessa*. E se potessi vorrei ricominciare io con tal metodo. Arrivederci nell'*Uomo di lusso*»¹³³. Coincidenza dunque tra un massimo di impersonalità («Vorrei che lo scrittore del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito»), auspicata quando la sua strumentazione espressiva non consentiva una tale profilassi della scrittura, e un massimo di istanza autobiografica, quella dell'uomo di lusso che reca come tutti i vinti le stimate del progresso.

Delegherei la conclusione di questo percorso tra filologia e interpretazione ad una lettera di Verga a Capuana – scritta in quel momento di stasi-svolta che è la stampa definitiva del *Mastro-don Gesualdo* –, in cui si parla dell'«amplesso fraterno» che si danno scrittura e fotografia. Al ritratto fotografico dell'amico Verga risponde con un ritratto a penna:

E per rispondere il meno indegnamente che mi sia possibile alla tua benevolenza mi prometto di fare il tuo ritratto a penna, da umile e affezionatissimo tuo discepolo, e di tramandarlo ai tempi che verranno dopo di noi, nell'*Uomo di lusso*, se Dio mi dà bene e vita da compiere il disegno dei *vinti*.¹³⁴

Verga voleva forse affidare alla forma del ritratto (lungamente osteggiata nei suoi pronunciamenti di poetica) gli incunaboli di un romanzo che considerava già *opus postumum*, ma nel quale avrebbe voluto ritrovarsi, demiurgo dal basso e senza pretese di debordante soggettivismo, «osservatore più coscienzioso degli altri».

Nel periodo in cui misurava lo scacco della scrittura con l'inarrivabile *Duchessa di Leyra*, Verga salutava l'astro nascente di Pirandello,

¹³² Nell'intervista a Ojetti Verga riteneva gli altri romanzi del pescarese delle derivazioni più o meno riuscite del *Piacere* (OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 120).

¹³³ Lettera di G. Verga a Felice Cameroni da Milano, 20 novembre 1889, in FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Lettere sparse*, cit., p. 232.

¹³⁴ Lettera di G. Verga a Capuana da Catania, 24 settembre 1889, in RAYA, *Verga-Capuana*, cit., p. 318.

riconoscendo che la sua «lucerna» si stava spegnendo¹³⁵. E chissà che il suo uomo di lusso non sia un precursore dei tanti vinti (crocifissi) pirandelliani¹³⁶: un personaggio incapace di tradurre la vita in scrittura.

¹³⁵ E quanto racconta Pirandello nella nota intervista a G. Villaroel edita sul «Giornale d'Italia» dell'8 maggio 1924 ora in I. PUPO (a cura di), *Interniste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri nomi»*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2002, pp. 248-251. Di recentissimo rinvenimento è una lettera dello scrittore agrigentino a Verga del 1 novembre 1904, posseduta da G. Resta e ora trascritta con accurato commento da A.M. MORACE, «Un'altra via, in arte». *Un inedito epistolare di Pirandello a Verga*, in «La modernità letteraria», IX (2016), pp. 121-130.

¹³⁶ Nella misura in cui, pur nelle diverse declinazioni psicologiche, rimane un *Ecce homo*, il personaggio pirandelliano è fratello spirituale dei vinti verghiani. Per una rilettura di questo tipo bisogna ripercorrere tutta l'opera di Pirandello nella prospettiva ermeneutica e biblico-patristica del libro di A. SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki 2005.

SQUALLIDE DERIVE IN *ARTISTI DA STRAPAZZO*.
 SU DUE FINALI E ALTRE VARIANTI

Oggetto del saggio è la radicale riscrittura della novella *Artisti da strapazzo*, apparsa nel «Fanfulla della Domenica» (11 gennaio 1885) e poi confluita nella raccolta *Vagabondaggio* (1887). Gli interventi, che modificano particolari, anche essenziali, della vicenda, ordine di alcuni episodi, strutture e misure narrative, perfezionano scelte tecnico-espressive, ma anche ampliano il registro tematico, sono funzionali a una rappresentazione della realtà e a modalità di analisi interiore che aspirano a un tasso di maggiore complessità. Una particolare attenzione è riservata ai due diversi finali, poiché la stesura definitiva dell'epilogo rende più problematico il compito di interpretazione affidato al lettore, mentre la prima redazione della conclusione chiamava il fruitore a un lavoro di integrazione veramente ridotto.

Object of the essay is the radical rewriting of the tale Artisti da strapazzo, appeared in the «Fanfulla della Domenica» (11 January 1885) and then merged into the collection Vagabondaggio (1887). The interventions, which modify even plot details, order of some episodes, narrative structures and measures, refine technical and expressive choices, but also broaden the thematic register, are functional to a representation of reality and to inner analysis modes who aspire to a level of higher complexity. Particular attention is paid to the which two different endings, because the final draft of the epilogue makes more problematic the interpretation task entrusted to the reader, while the first draft of the conclusion required the user to an integration work a really reduced integration work.

La riscrittura della novella *Artisti da strapazzo*, apparsa in rivista¹ e poi confluita nella raccolta *Vagabondaggio*², in una redazione radi-

¹ Il racconto compare nel «Fanfulla della Domenica», 11 gennaio 1885, in quattro colonne (la seconda e la terza intere, la prima e l'ultima più corte), distribuite in due pagine. Nel citare il testo, per consentire al lettore un più rapido riscontro, indicheremo la colonna.

² La novella viene ristrutturata secondo la redazione della raccolta *Vagabondaggio* per «Il Faro. Novelliere illustrato settimanale» di Torino nel giugno 1887. La raccolta *Vagabondaggio*, edita a Firenze nel 1887 dalla casa editrice Barbèra viene ristampata nel 1901 a Milano da Treves «con modifiche di tipo lessicale e stilistico introdotte da Verga in occasione della ricomposizione editoriale» (G. TELLINI, *Nota ai testi*, in G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno Editrice 1980, 2 voll., II, p. 570). Una terza ristampa compare sempre presso Treves, nel 1920. Nel citare il testo inse-

calmente mutata, è un episodio interessante nell'itinerario verghiano perché consente di mettere a fuoco molteplici istanze che inducono lo scrittore non solo a modificare alcuni particolari, anche essenziali, della vicenda (l'intervento più vistoso riguarda, come è noto, il finale) e operare revisioni a livello tecnico-espressivo, ma ad ampliare il registro tematico e sperimentare un nuovo impianto e differenti, più dilatate misure³, funzionali a una rappresentazione della realtà e a modalità di analisi interiore che aspirano a un tasso di maggiore complessità. E pertanto, in virtù della rivisitazione, diviene più complicato, più problematico il compito di interpretazione affidato al lettore, posto di fronte all'inattesa conclusione della nuova compagine testuale; lettore, viceversa, chiamato dalla prima stesura a un lavoro di integrazione veramente ridotto dinanzi a un epilogo in tono serio, in cui un autorevole rappresentante del verbo della Scienza, un medico appunto, fornisce un'impegnativa diagnosi che segue l'esame autoptico del cadavere della protagonista, la quale ha posto fine per disperazione ai suoi giorni, gettandosi nell'acqua di un canale: «Se non moriva di questo, sarebbe morta di fame»⁴; suicidio peraltro eliminato nella successiva ristrutturazione del testo e sostituito da una rotazione erotico-sentimentale, verbalmente restituita in una chiave forzata verso esiti di ammiccante deformazione caricaturale dal discorso diretto di un personaggio, il baritono Arturo Gennaroni, che certo non brilla per sensibilità.

La concentrazione, che caratterizza la narrazione nella prima redazione (che d'ora in poi chiameremo F), è omologa a un andamen-

rito in *Vagabondaggio* utilizzeremo l'edizione delle novelle verghiane curata da Tellini, il quale preferisce presentare quella raccolta nella versione stampata nel 1901 e registra in un Apparato le non molte varianti della *editio princeps* (1887) di *Vagabondaggio* rispetto al testo della stampa definitiva (cfr. pp. 585-587; e particolarmente, per *Artisti da strapazzo*, la p. 586).

³ La più ridotta estensione della prima redazione induce la Riccardi giustamente a pensare a un inserimento in una particolare tipologia: «La prima stesura è un vero e proprio *fait divers*, anche nelle proporzioni assai ridotte [...]. La relazione di Assunta-Edvige con il tenore (sostituito nel volume con il baritono) è descritta in poche righe di stile giornalistico, come pure il passato della donna, mentre il rapporto con il pianista, il 'maestro', è accennato brevemente. La soluzione finale è rapidissima e tragica, come si conviene al genere [...]. La novella si chiude esattamente come il resoconto di un fatto di cronaca» (C. RICCARDI, *Note ai testi* - «*Vagabondaggio*», in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1979, p. 1045).

⁴ In «*Fanfulla della Domenica*», cit., col. IV.

to ‘catastrofico’, replicato due volte; e, dunque, i due eventi più rilevanti – ovvero, nel primo caso, lo squallido inizio di una relazione erotica con Gennaroni (che in F è tenore) accettata dalla protagonista Assunta (in arte Edvige) in una logica di sussistenza, nel secondo caso il suo suicidio nel momento in cui ogni appiglio per la sopravvivenza sembra per lei venir meno – si producono ciascuno nel giro di una giornata, in cui con rapido scorrimento cogenti fattori si susseguono e determinano la resa (di differente entità, nelle due situazioni, tendendo l’invenzione a disegnare una dolorosa *climax*); come per accentuazioni di un crudele flusso che improvvisamente travolgono. Tra le due giornate una giuntura illustra la disadorna e stanca convivenza dei due amanti⁵.

Nella prima giornata, immediatamente si determinano, insomma, le conseguenze dell’insuccesso dell’esibizione canora di Assunta/Edvige, soprano debuttante nel Caffè-Concerto Nazionale, a cui l’assenza di una bellezza provocante da offrire al voyeurismo degli avventori, più che la voce modesta⁶, preclude il rinnovo dell’ingag-

⁵ Una funzione connettiva ha, in effetti, tale segmento ospitante la breve storia di quella spenta relazione, che così inizia: «Vivevano in una triste cameruccia che dava in una corte puzzolenta [...]» (ivi, col. III); e che quasi subito chiarisce come un bisogno di comunicazione verbale di lei trovi un muro nell’indifferenza dell’uomo: «Ella vi narrò il romanzo della sua vita, nell’ora stanca del mattino, mentre lui cogli occhi gonfi *sbadiagliava*» (*ibidem*; il corsivo è nostro). Con varianti tale sequenza tornerà nella nuova stesura, inserita in un altro ordine: si veda la nota 76 nel presente lavoro.

⁶ Fenzi sottolinea quel particolare della vicenda: «Se davvero la povera Assunta ha perduto la voce, come può essere che per tutta la novella s’ostini ancora a cercare un ingaggio come cantante [...]? E come può essere che gli altri, e il maestro tra tutti che si sforza in ogni modo di aiutarla, non le dicano invece ch’è una inutile follia insistere [...]?» (E. FENZI, *Artisti da strapazzo*, in «Le forme e la storia. Rivista di filologia moderna», n.s. VI (2013), 2 - *La novella*, a cura di A. Manganaro, pp. 182-183); e conclude: «Che ciò non avvenga e addirittura che l’ipotesi non sia neppure presa in considerazione, va ricondotto al fatto che, a determinare l’appartenenza a una categoria di mestieranti dell’arte, proprio l’arte non conta nulla» (ivi, p. 183). In effetti, è solo la realtà, ovvero la mancanza totale di lavoro, che alla fine della novella obbliga la protagonista a cercare altre occupazioni. Che la cantante protagonista non abbia voce, a noi sembra quasi una metafora, volontaria o involontaria che sia, della condizione dell’arte nella modernità. Se poi volessimo scavare nei recessi più segreti dell’interiorità del Verga, e utilizzare altri strumenti interpretativi, potremmo vedere in quel particolare un indicatore di un sentimento di insicurezza dell’autore, la sotterranea proiezione delle ansie dello scrittore impegnato nella difficile elaborazione del *Maestro-don Gesualdo* che lo preoccupa e gli dà forse la sensazione di non essere all’altezza del compito.

gio; mentre nella stesura successiva – d'ora in poi V – più lentamente le difficoltà economiche erodono nel tempo le resistenze della donna dinanzi alle *avances* del Gennaroni, tanto più che l'intreccio si complica, come poi si vedrà, anche per l'arricchimento importante dello spessore della personalità del pianista o «maestro», che – con una sua quasi doppia natura (personaggio cioè orientato da logiche economiche e insieme portatore di autenticità), solo apparentemente contraddittoria ma in realtà coerentemente determinata dalle implacabili leggi del mondo verghiano – entra in quella trama di relazioni interpersonali che coinvolgono Assunta/Edvige⁷.

Ancor più accelerato in F appare il ritmo dell'epilogo in cui la disgraziata 'artista da strapazzo' sarà destinata proprio alla lettera a richiamare la notissima immagine dei «vinti che la corrente ha deposto sulla riva, dopo averli travolti e annegati». L'insieme delle finali sequenze (di cui solo alcuni segmenti, ma in ordine diverso e con variazioni, ritornano in V) inizia «Il giorno in cui il suo amante la mise sulla strada, e camminava stralunata senza sapere dove andasse»⁸; continua con l'incontro con il maestro di musica che ella già conosce e che ora le fa nascere per un momento una speranza di un nuovo amore⁹, poi delusa dalle parole dell'uomo («-No! – rispose lui tristamente, crollando il capo. – Ora c'è quell'altra...»¹⁰). Il successi-

⁷ In F il maestro si defila subito, per timidezza (non appare ancora quel legame con altra donna, che sarà subito evidente in V), in quella prima giornata offerta dal testo: «Ma vedendo anche il tenore dall'altra parte, fece una grande scappellata timida, e se ne andò per la sua strada» (F, col. II); timidezza che appare correlata con una debolezza economica, rivelata poco prima dall'inadeguato abbigliamento: «La via era fredda e buia [...]. Il maestro, rattappito nel paletò d'estate [...]» (*ibidem*).

⁸ Ivi, col. III.

⁹ «- Ah, [...] Se le avessi offerto il braccio prima io, quella sera! / La derelitta gli piantò in viso gli occhi, dove luceva una speranza» (*ibidem*).

¹⁰ *Ibidem*. Il legame con un'altra, che gela le speranze di Assunta, si connota poco dopo con tocchi che individuano l'avvilente atteggiamento di subalternità che egli dimostra, per necessità economica, nei riguardi della sua corpulenta amante che lo mantiene: «Ella lo vide spaventato al pensiero della donnona serrata nella corazza di raso, [...] brutale e dispotica» (*ibidem*); «Il maestro, pallido e col paletò ancora inzacccherato, se ne andò dietro la sua padrona che troneggiava coi superbi fianchi» (F, col. IV). Tale motivo, come vedremo, sarà diversamente giocato dal Verga nella novella ristrutturata (la donna sarà indotta cioè a darsi a un altro), mentre in F accresce il sentimento di debolezza di Assunta («In quel momento, sola, di notte, in mezzo alla strada, nella città straniera, la servitù che subiva il povero maestro le sembrava una benedizione») (*ibidem*).

vo ingresso (sempre durante quell'ultima giornata) nel Caffé-Concerto Nazionale, dove si svolge l'esibizione sconcia di una cantante d'infimo livello che, con un repertorio di «canzonette allegre»¹¹, senza alcuna pena dà ciò che diverte il volgarissimo e vociante pubblico e che poi è arrestata dai «questurini»¹² per intuibili progressi loschi affari o torbide relazioni, comunica ad Assunta un senso di umiliazione («avvilita dell'umiliazione toccata a quell'altra la quale non se ne vergognava neppure»¹³) e una visione ancor più fangosa del suo ambiente che si chiariscono nel momento in cui resta sola e patisce di un sentimento di smarrimento.

Tale sequenza della cantante di canzonette, in V, è pure presente ma non solo non è chiamata a concorrere a un esito drammatico della vicenda, eliminato appunto, ma occupa un posto diverso nell'intreccio, non più nel momento finale ma anticipato nella zona centrale del testo; è un segmento della sera che si chiude poi con l'inizio della relazione tra Assunta e Gennaroni. L'operazione variantistica è abile poiché esalta la sensualità volgare della cantante scollacciata e dalle movenze oscene, che in F era invece una figura anche ridicola, quasi un pagliaccio da circo («buffa») tanto che l'uditorio rideva:

(F, col. IV)

levando la gamba con una
mossa buffa dei fianchi che
faceva ridere a crepappe
l'uditorio.

V (p. 140)

e con una mossa dei fianchi
che faceva svolazzare la sua
gonnella corta sino ai legac-
cioli.

E in V quella corrente erotica di bassa lega tra la cantante di canzonette e gli avventori è segnalata anche da due particolari mancanti in F: l'apprezzamento epidermico di un vecchio per quella sfrontatezza («un vecchiotto, seduto in prima fila, col mento sul pomo dell'ombrello, si crogiolava dal piacere ammiccando ai vicini, ridendo nella bazza, applaudendo anche col cranio calvo sino alle orecchie»¹⁴)

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ V, p. 140. Qui il riso è una manifestazione della concupiscenza.

e l'effetto di corruzione che per vie subliminari raggiunge una giovanissima spettatrice («solo la maggiore, una ragazzina magra e nera come un tizzone, dimenticava persino il sorbetto per ascoltare la cantatrice, sgranando degli occhi enormi, seria seria»¹⁵). In V l'indecoroso «vecchiotto» è la rivisitazione (che coerentemente si adatta al processo di normalizzazione che segna la direzione delle varianti) del personaggio, ben più influente nelle dinamiche del testo, del «vecchio ributtante» che in F ritornava come un incubo insistente nella mente della protagonista che ne aveva notato lo sguardo, portatore di torbido desiderio, a lei rivolto quando ancora ella si trovava nel *café-chantant*; ed è proprio questo il colpo finale che atterra ogni sua forza interiore:

Tornava a pensare, come nell'incubo di un sogno, al vecchio ributtante che l'aveva fissata tutta la sera con gli occhi di gatto, seduto accanto a lei, col mento sul bastone.

– Piuttosto! Piuttosto... – Lì vicino scorreva il canale profondo.¹⁶

La consapevolezza che solo la più disgustosa forma di prostituzione è la soluzione degradata che le resta, per attenuare l'assoluta miseria in cui si dibatte, la conduce al proposito suicida (e tutto fa pensare che l'effettuazione del gesto tragico sia immediata).

Per quanto il veloce scorrimento delle sequenze culmini infine in un evento per sua natura traumatico, è vero anche che l'intensità drammatica è contrastata, smorzata da modalità di scrittura (i puntini di sospensione, ecc.) e scelte iconografiche. L'immagine del canale suggerisce la visione di un corpo che nel silenzio affonda, quasi visivamente richiamando la solitudine dei 'vinti' le cui sofferenze sono del tutto insignificanti ed anzi invisibili in una città troppo grande dove ci si perde (la «città straniera»¹⁷, la «grande città»¹⁸, appunto) ma soprattutto in una società agitata da egoistici fini e percorsa da volgari brame. Tale ultimo senso affiora – con l'apparenza

¹⁵ Ivi, p. 141.

¹⁶ F, col. IV. Che sia lo stesso personaggio lo fa pensare anche un particolare del testo, nonostante la *variatio*: «col mento sul bastone» (F) > «col mento sul pomo dell'ombrello» (V).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, col. II.

di particolare buttato lì a caso – nell'immagine delle «ragazze avidе», desiderose di lussi, del brano successivo:

Alcuni giorni dopo, fra le pale della ruota la quale faceva muovere le macchine per le belle stoffe di seta che attirano le ragazze avidе, lungo il corso, trovarono un cadavere di donna putrefatto, quasi frantumato, impigliato negli ordigni pei cenci fradici e pei lunghi capelli stillanti. Il chirurgo ch'ebbe a guardarci dentro per conto della giustizia disse chiaro e tondo: – Se non moriva di questo, sarebbe morta di fame.¹⁹

L'implicito contrasto, di originaria ideazione moralistica, tra la «fame» di Assunta e quelle smanie di godimenti tangibili e di esibizione di ricchezze delle «ragazze avidе» è un residuo del racconto sociale, ma ormai trapiantato in un territorio veristico, dove solo le *lacrymae rerum* restano. E quei particolari orridi, potenzialmente perturbanti, del cadavere «putrefatto, quasi frantumato» e dai «capelli stillanti» sono raffreddati dall'effetto banalizzante dell'accento alla prassi burocratica e desacralizzante dell'autopsia, anche se produce un qualche improvviso strappo quel rendere evidente che anche nella modernità, nella metropoli toccata dal progresso, si possa morire di fame. Tuttavia, benché Verga lavori ad attenuare accentuate tragiche tensioni, l'epilogo di F ospita comunque un evento che per sua natura è interruttivo, e dunque pure per questo aspetto diverge radicalmente dal finale di V che in maniera accentuata si presenta con caratteri di conclusione aperta.

È proprio il precedente amante di Assunta, Gennaroni (cui è affidato il compito di far conoscere al lettore la nuova relazione erotico-sentimentale della donna con il maestro di musica dandone una sua lettura scherzosamente tendenziosa, riduttiva), a farsi banditore di un 'principio di rotazione' e, assegnando un carattere di precarietà a quell'unione, a prospettare anche per il futuro una iterazione di altre superficiali scelte amorose. Il baritono, che però ha abbandonato la sua professione per darsi al commercio, ritrovandosi in un caffè solitamente frequentato e rivolgendosi al maestro, finge prima per giuoco sdegno di innamorato tradito e poi più convincentemente²⁰ –

¹⁹ Ivi, col. IV.

²⁰ Il lettore sa già infatti che l'insofferenza nei riguardi di Assunta, negli ultimi

assestando un colpo mortale alla bandiera dell'onore, innalzata con esiti tragici in altri testi verghiani – esibisce con modi comicamente sgangherati una sua gratitudine per il nuovo amante di Assunta che lo avrebbe liberato da un peso divenuto per lui particolarmente fastidioso:

– To'! il maestro! Ben trovato! So, so, briccone! So che me l'hai portata via, traditore! Dico per scherzo, sai! Non sono in collera con te, tutt'altro! Non siamo mica dei piccioni per far sempre lo stesso paio! Specie uno come me che ha da girare il mondo, ora che mi sono dato al commercio. Non c'è altro per guadagnar quattrini, te lo dico io! Tutto il resto... roba da pezzenti! Tanti saluti ad Assunta. Oppure, no, non le dir nulla. A buon rendere.²¹

L'ultima battuta soprattutto accentua ulteriormente quell'effetto di potenziale prolungamento della vicenda, illusionisticamente aperta, per virtù delle parole, a mutazioni che nella sostanza si configurerebbero come ripetizioni di un identico in una chiave di insi-gnificante finzionalità. Dal momento che con allegro tono (e, certo, scarsa delicatezza) si dichiara grato al maestro, infatti, egli scherzosamente aggiunge di sentirsi obbligato a restituire eventualmente il favore («A buon rendere»); con ciò, ovviamente, proponendosi in veste di 'soccorritore', in un rinnovato ruolo di amante di Assunta, o di altra donna, che il maestro in futuro voglia 'scaricare'.

E tuttavia – come poi si vedrà – l'epilogo della novella ristrutturata pone quesiti all'attitudine critica dei fruitori dal momento che in precedenza erano emersi invece segnali di un trasporto sentimentale (tra la donna e l'uomo poi divenuto il suo ultimo amante) di probabile più profonda natura, nonostante tutti i limiti imposti dal condizionamento del dato economico. Ritourneremo sul vago disorientamento che, dinanzi alla conclusione di V, può cogliere il lettore nel valutare i dati a sua disposizione, vagliando così l'approdo di un filo tematico che insiste sul terreno della debole, residuale resi-

tempi del loro precedente legame, aveva portato Gennaroni a non nascondere il desiderio che qualcun altro lo liberasse, portandola via con sé: «Spesso le diceva: – Sai, mia cara, io non sono geloso! – Ma il primo ballerino si limitava a strizzarle l'occhio da lontano» (V, p. 147).

²¹ Ivi, p. 156.

stenza di un'autenticità del sentire, che non solo è praticata da pochissimi sconfitti dalla vita ma sembra contaminarsi vivendo in simbiosi con comportamenti ispirati alle logiche dell'interesse, con conseguenti adattamenti a indecorose circostanze²². Se l'arte è un valore perduto, la lente cerca in quali forme estreme possa resistere almeno un avanzo di autenticità; filo tematico che, nella riscrittura del testo, non solo non è esilissimo come in F ma sembra crescere via via affiancandosi a quell'oggetto che s'impone in termini più appariscenti, sin dal titolo della novella, ovvero la condizione dell'artista in tempi di degradazione dell'arte. Ora, sul declassamento dell'artista, messo a fuoco in questo racconto, è apparso recentemente un accurato studio di Enrico Fenzi²³, che ripercorre anche i tempi lunghi della riflessione verghiana su tale aspetto della modernità, da *Eva a Una capanna e il tuo cuore*, e la cui impostazione critica ci appare condivisibile e ci esime pertanto dal dover collocare al centro del nostro discorso critico anche la 'perdita di aureola' nella rappresentazione verghiana, che semmai sarà da noi sfiorata tangenzialmente per qualche osservazione aggiuntiva.

L'inchiesta sulla sporadica sopravvivenza di un bisogno di relazionalità più vera, che viene però a patti con ferree e ineliminabili leggi del vivere – quelle che determinano sempre gli sconcertanti assetti sociali nell'universo verghiano – sì che la 'diversità' (qui rappresentata da Assunta e il maestro), allocata nella terra ostile dell'economico, appare quasi dubbia, o almeno passibile di alquanti ce-

²² È una materia che pure si presenta, in diverse declinazioni, ma sempre in anormale congiunzioni, in altre novelle della raccolta *Vagabondaggio*: dai frammenti di umanità – pur in un contesto moralmente degradatissimo – che le parole di Malanata di *Un processo* conservano quando parla dei rapporti con la prostituta Malerba («La Malerba, poveretta, è quella che è, e anche ciò va bene. Ma quando me la lasciavano sulla panchina del molo come una scarpa vecchia, chi andava a dirle una buona parola ero io; e a chi ella diceva una buona parola quando aveva il cuore grosso, ero io pure»: VERGA, *Un processo*, in ID., *Le novelle*, cit., II, p. 121) alla conclusione di... *e chi vive si dà pace*, dove un particolare («come una reliquia»), sembra smentire la gridata, teatrale esibizione di un disinteresse per il precedente defunto innamorato che Anna Maria allestisce per placare la gelosia del suo nuovo uomo («E infine un giorno essa gli mostrò una carta; una carta che gli aveva portata nel petto, come una reliquia. – Guarda! Guarda! – Era il certificato di morte del suo artiglierie [...]; la povera donna glielo portava [...], come un regalo di tutta sé stessa, della donna innamorata e sottomessa»: VERGA, ... *e chi vive si dà pace*, in ID., *Le novelle*, cit., II, pp. 180-181).

²³ Cfr. FENZI, *Artisti da strapazzo*, cit., pp. 165-204.

dimenti, non trovava spazio sufficiente nella schematica ideazione di F; mentre in V, sempre più distendendosi, sembra rubare terreno al tema fondamentale dell'artista da strapazzo, ma anche talora entrare in intriganti e più complessi rapporti con esso. E non è trascurabile che, nel finale, del terzetto che s'impone sulle tante figure della novella (ovvero Assunta, Gennaroni e il maestro) ben due personaggi hanno dismesso l'etichetta squalificata dell'artista: Gennaroni comunica di aver abbandonato il canto per il più redditizio commercio di liquori (e si intuisce che in quel termine «pezzenti», cui sprezzantemente fa riferimento, voglia in primo luogo inserire i suoi ex colleghi: «mi sono dato al commercio. Non c'è altro per guadagnar quattrini [...]! Tutto il resto ... roba da pezzenti!»); mentre di Assunta già si sapeva (era emerso nel suo colloquio con il pianista, rivisto dopo un certo tempo) che aveva trovato, per sbarcare il lunario, altre modestissime occupazioni²⁴. Ma, nel suddetto colloquio, anche il maestro aveva evidenziato il suo distacco, in questo caso solo su un piano interiore, da quel suo 'mestiere', non fondativo dunque della sua identità («- O piuttosto se avessi fatto il calzolaio! ... No ... dico così ... Son delle giornate nere ...»²⁵).

È vero anche che proprio il personaggio che proclama ai quattro venti la sua soddisfazione per l'abbandono del mondo dell'arte 'pezzente', ovvero Gennaroni, è proprio quello che più degli altri sembra essere rimasto fino all'ultimo 'artista' nell'animo (artista ovviamente nella tipologia degradata, 'da strapazzo', che con acribia e accanimento Verga insiste a cesellare), avendo assorbito dalla pratica della rappresentazione teatrale specifiche modalità finzionali, che si sono impresse nella sua *forma mentis* e nelle sue movenze: in quell'incontro finale con i suoi vecchi amici, tiene la 'scena', 'recita'. È figura emblematica di un ambiente, rappresenta bene coloro che, abituati a replicare la vita sul palcoscenico con le risorse dell'apparenza, anche nella vita reale non occulterebbero del tutto la finzione, che è certo di tutti, ma che nel loro caso – in questa prospettiva

²⁴ «A poco a poco Assunta gli narrò che s'era acconciata colla padrona stessa della casa; pensava alle spese, riguardava la biancheria, teneva d'occhio la pensione, e ci aveva in compenso vitto e alloggio. Il tempo che avanzava poi s'era rimessa al suo mestiere d'orlatrice» (V, p. 153).

²⁵ Ivi, p. 154.

verghiana che mira a dare a ogni ambiente il suo giusto colore – verrebbe quasi sdoganata, sottoposta a processi di estetizzazione (ovviamente scadente). Pertanto, nel privato di Gennaroni, quel suo essere teatrante di bassa lega, in una sequenza della novella, trascinava nella vita amorosa, cosicché lo sgangherato spettacolo melodrammatico del *café-chantant* si era replicato nell'approccio erotico nel momento della conquista di Assunta:

Gennaroni le diceva adesso delle parole dolci e sonore che la stordivano: – Vieni meco! Sol di rose, intrecciar ti vo' la vita²⁶ ... – [...]. Nell'androne buio, prima d'accendere un fiammifero, se la strinse sul costato come nel melodramma, di tre quarti, un braccio sulla spalla e l'altro sotto l'ascella.²⁷

Quanto alla 'vocazione commerciale', che in V anche visivamente la sua ultima comparsa in pubblico evoca²⁸, nessuna svolta effettiva si compie nel suo indirizzo di vita. In fondo, anche prima, Gennaroni 'vendeva', sia pure altra merce, agli avventori del Caffè Nazionale, e cioè l'arte (in un volgare 'pacchetto' includente anche la propria fisicità, una qualche prestanza del corpo che il segno linguistico svislisce, aggredisce, togliendo ogni velo alla penosa 'offerta' melodrammatica: «Carlo V invece se la cavava magnificamente, avendo le signore dalla sua, pei suoi *effetti di polpa*, sotto le maglie di colore incerto»²⁹). E in termini 'commerciali' si era espresso con gli amici, reificando, rendendo 'merce' in chiave metaforica la povera Assunta, di cui si era stancato anche perché gli pesava doverla mantenere: «Agli amici, che le facevano l'occhietto, Gennaroni, fra bur-

²⁶ Tellini in una nota al testo della sua citata edizione (p. 144, n. 1) ricorda lo specifico luogo del repertorio lirico (*Ernani*) da cui Gennaroni attinge.

²⁷ V, p. 144. In F (nel momento corrispondente, pure collocato in altro ordine nell'intreccio) questo atteggiarsi 'teatrale' del personaggio non c'è: «Andiamo, via! le disse l'altro che indovinò quell'esitazione, prendendola pel braccio» (F, col. II).

²⁸ «le tasche piene di bottigliine di marsala, per le quali ebbe a dire agli amici che volevano fargli festa: / – Adagio! Adagio, miei cari! Questi qui sono campioni! Voi altri non mi darete certo delle commissioni, eh!» (V, p. 156). Nessun particolare è ovviamente superfluo: quella preoccupazione di Gennaroni fissa una gerarchia (prima gli affari, poi gli amici).

²⁹ Ivi, p. 131. È la scena in cui il baritono canta nei panni di Carlo V dell'*Ernani*, in coppia con Assunta/Edvige. Con qualche variante – ma presenti i particolari essenziali – il brano ricorre in F.

bero e scherzoso, soleva dire: – Da cedere con ribasso, per liquidazione! –»³⁰.

Che poi i due personaggi più sensibili, più disposti anche a guardarsi dentro (come vedremo) – sulla cui ‘diversità’ il lettore è chiamato a pronunciarsi – siano quelli che a un certo punto dell’intreccio potrebbero anche apparire quasi ‘sganciati’ dalla categoria dell’artista (o oggettivamente, come Assunta, o idealmente come il maestro), forse non è un particolare influente. Ad ogni modo, una diversa attenzione all’interiorità e anche, come vedremo, una diversa rappresentazione dello scorrere dell’esistenza (rispetto a F), esaltata da nuove scelte strutturali, si nota in V. Viceversa l’attacco delle due stesure è sovrapponibile. Il debutto di Assunta/Edvige, che apre la narrazione in entrambe le redazioni, è inoltre l’unico episodio rimasto al suo posto nel passaggio da F a V; e ciò perché il tema che proponeva (l’arte senza aura e l’artista da strapazzo) era già il cuore pulsante dell’originaria ideazione e comunque restava, anche dopo, nel progetto di ristrutturazione del testo, aspetto da proporre immediatamente al lettore con un taglio pressoché identico (nonostante alcune varianti di cui diremo), volto a presentare con segni impietosamente graffianti processi degenerativi ormai irrecuperabili³¹.

È intrigante osservare che *Artisti da strapazzo* – nelle due versioni – inizia con un episodio che, convergendo quasi immediatamente verso la grottesca sequenza del degradato spettacolo offerto all’indegno pubblico del Caffè Concerto, richiama una scena che in *Primavera* viceversa era collocata nelle battute conclusive, ivi però con un taglio concentratissimo e quale visione prospettata dalla voce narrante come esito prevedibile: «E tu, povero grande artista da birreria, va a strascinare la tua catena [...]; va ad ubbriacare i tuoi sogni di una volta fra il fumo delle pipe e del gin, nei lontani paesi dove nessuno ti conosce»³². E, dunque, in *Artisti da strapazzo* lo scempio

³⁰ Ivi, p. 147. È un brano non presente in F.

³¹ Dice benissimo Fenzi: «L’arte non salva dal fango: ormai, è quel fango. Verga, insomma, calpesta addirittura con ferocia l’immagine sublime e sublimata dell’arte propria della cultura romantica» (FENZI, *Artisti da strapazzo*, cit., pp. 186-7).

³² VERGA, *Primavera*, in ID., *Le novelle*, cit., I, p. 20 (anche in *Artisti da strapazzo*, in tutte e due le stesure, nel momento del debutto della protagonista, vi è il particolare del «fumo»: «gran sala piena di fumo»: F, col. I; V, p. 131). Naturalmente la distanza di Verga dal testo è diversa rispetto ad *Artisti da strapazzo*. Nella novella *Primavera* si

dell'arte è già compiuto, assodato sin dall'inizio e non c'è più spazio neppure per le mistificazioni, gli autoinganni di cui era portatore inizialmente il protagonista di *Primavera*. E, se ricordiamo quella novella appartenente a una precedente stagione letteraria del Verga, è anche perché ci pare che essa dialoghi con *Artisti da strapazzo* anche in altri segmenti (però, in questo caso, solo di V e non di F), come poi si dirà. Ma ritorniamo alla riscrittura di cui ci occupiamo, e a quell'episodio iniziale che è oggetto di minori interventi, mantenendo il suo posto e la sua funzione. Non a caso non subiscono modifiche, nelle due stesure, ad esempio, i giudizi 'schifati' degli spettatori sul fisico di Assunta/Edvige («Che braccia magre!»³³; «Che piedi!»³⁴) oppure «i lazzi degli sguatterri e il fumo delle casseruole»³⁵ che ben chiariscono l'assoluto squallore del contesto in cui si ritrova la debuttante dopo l'esibizione.

Tuttavia, delle varianti, qualcuna è da segnalare. A parte in V – nell'incipit che focalizza i volgari cartelloni pubblicitari del debutto di Assunta/Edvige «*senza aumento sul prezzo delle consumazioni*»³⁶ – la sostituzione dell'aggettivo «tricolori»³⁷, che forse suonava come un immediato rimando, troppo esplicito e irriverente, alla bandiera, con una più generica indicazione («a tre colori»³⁸), più sicura appare la direzione delle varianti che molto presto tendono a segnalare la scarsa avvenenza dell'esordiente, l'insufficiente potenziale seduttivo del suo porsi, nella sequenza della contrattazione – con la padrona del locale – della paga per l'esibizione³⁹. Così l'aggettivo «sottile»,

sente che lo scrittore siciliano è coinvolto. In fondo sta 'processando' se stesso (sul piano etico e sul piano delle concessioni fatte a compiacimento del pubblico); mediante la voce narrante, accusa ma in fondo ha qualche attimo di complicità. Mentre chi scrive *Artisti da strapazzo* non solo è un autore che aderisce alla poetica dell'impersonalità (pur con qualche sbavatura in questo testo), ma è uno scrittore che procede, nonostante il «fiasco» de *I Malavoglia*, secondo una sua visione della scrittura, contro le attese di un certo pubblico.

³³ F, col. I; V, p. 131.

³⁴ F, col. II; V, p. 131.

³⁵ F, col. II; V, p. 132. Solamente una virgola compare in V dopo il termine «sguatterri».

³⁶ Ivi, p. 129. L'espressione ricorreva anche in F (ma con diversi caratteri tipografici): F, col. I.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ V, p. 129.

³⁹ Cfr. F, col. I; V, pp. 129-130.

foriero di un fascino etereo, raffinato, lascia il posto ad altro attributo, «magra», che indica senza scampo l'assenza di quelle qualità corporee richieste dai gaglioffi avventori: «ragazza alta e sottile» > «ragazza alta e magra». È così anche un termine straniero («*ulster*»), pur in contrasto con «liso», poteva comunque ancora connotare quale residua traccia di confortevole eleganza il capo di abbigliamento indossato dalla giovane e viene sostituito in V da «cappa», termine più atto a veicolare l'immagine di un più dimesso aspetto: «tutta infagottata in un *ulster* liso» > «infagottata nella cappa lisa». Anche l'atteggiamento della proprietaria del *café-chantant* nella riscrittura è sfrondata dell'apparente affettività di due aggettivi («gran», «desolati»), presenti viceversa in F, cosicché in V la voce narrante fissa un diverso gesto in grado di rendere meglio l'indifferente impermeabilità del diniego della donna, che nulla concede all'accorata insistenza di Assunta/Edvige (la quale desidererebbe un compenso meno misero): «facendo dei gran gesti desolati» > «stringendosi nelle spalle»⁴⁰. Sempre in un'altra tessera di questa sequenza, un particolare di F («mano gonfia dal gelo») contiene troppo scopertamente il riferimento all'indigenza (e dunque al freddo patito e sembra preparare già l'esito del suicidio finale); cosicché la variante di V elimina questa spia, con un esito 'normalizzante' e stilisticamente più fluido (scomparso anche quel pesante «a malgrado dei»): «la ragazza stese la mano gonfia dal gelo, a malgrado dei mezzi guanti, per intascare i pochi soldi» > «la ragazza si rassegnò ad intascare i pochi soldi».

Interessante variante, che ne determina altre, è quella riguardante il primo 'pezzo' che apre il concerto nel locale. Si tratta in F di «Spirto gentil» da *La Favorita* (1840) di Gaetano Donizetti, che richiede voce da tenore. Ovviamente è un'aria romantica, che verrà sostituita in V – postulando altra qualità vocale, quella di baritono – da quella «canzone dell'oro» che Fenzi riporta «alla prima versione, del 1868, del *Mefistofele* di Boito, e in particolare alla prima scena dell'Atto IV, che deriva piuttosto da vicino dal secondo *Faust*, atto I, di

⁴⁰ Subito dopo, però, l'intervento verghiano dà vita a una variante che, con i suoi effetti patetici è meno efficace, mentre in F la più sobria, essenziale registrazione dei gesti della protagonista era in grado perfettamente di comunicare sofferenza e umiliazione: «L'altra le parlava sempre più piano, chinando il viso rosso» > «L'altra insisteva sempre a mani giunte, facendosi rossa, quasi piangendo».

Goethe»⁴¹ e che in quel momento rappresenterebbe, in un certo senso, l'avanguardia della musica italiana. Ciò nulla cambia riguardo all'infangamento dell'arte in quello scenario degradato del Caffé-Concerto Nazionale con i suoi ignobili avventori. Ma le connotazioni della penosa esibizione, sì, invece. Il deterioro, in F applicato all'aria romantica («belare»), fa inclinare il linguaggio verso un'alterazione sgradevole di una melodia che tende all'intenso *pathos*. Mentre in V il 'massacro' subito dai più aspri toni di quel pezzo, in bocca a un Mefistofele, s'indirizza al cacofonico urlato («si mise a urlare»). E se già la descrizione del tenore, che cantava «Spirto gentil» in F, conduce alla connotazione ridicola, al grottesco («stivalato», «con un collarone di trina», «sul ventre capace»; e quest'ultima notazione ovviamente fa a pugni col personaggio romantico che patisce le sofferenze d'amore), tale torsione espressionistica si accentua in V, applicandosi al demonico che informa quel personaggio del repertorio lirico («vestito tutto di rosso come un gambero cotto», ecc.):

F, col. I

Dopo montò sul tavolone il tenore, un pezzo d'uomo stivalato, con un collarone di trina che gli scendeva sul ventre capace, il quale incominciò a belare «Spirto gentil» colle mani sul petto, stralunando gli occhi, quasi lo

V, p. 130

Dopo montò sul tavolone un pezzo d'uomo, vestito tutto di rosso come un gambero cotto, con due enormi sopracciglia alla cinese, per darsi un'aria satanica, e dei cornetti inargentati. Egli si mise ad urlare «la canzone

⁴¹ FENZI, *Artisti da strapazzo*, cit., p. 184. E poiché questa esibizione di Gennaroni è accolta dalla totale indifferenza dei frequentatori del locale («Mefistofele salutò lo scarso pubblico, che non gli badava, e scese adagio adagio la scaletta col mantelletto ad ali di pipistrello che gli sventolava dietro»: V, p. 130), Fenzi, ricordando il «mezzo fiasco», che era toccato alla prima dell'opera di Boito, alla Scala di Milano, osserva problematicamente: «Si tratta di una coincidenza, o in tutto ciò è coinvolto un eventuale giudizio critico che Verga dà sull'amico Boito? O su Boito e il pubblico milanese insieme?» (FENZI, *Artisti da strapazzo*, cit., p. 186). Lo scarso successo di Gennaroni era comunque già in F: «Fernando salutò lo scarso pubblico, che non gli badava, e scese adagio adagio la scaletta, cogli stivaloni duri» (F, col. I). Una diversa identificazione della «canzone dell'oro» è operata da Tellini nella nota 1 al testo (p. 130), nella citata edizione da lui curata: «il canto in lode dell'oro ("Dio dell'oro, del mondo signor") intonato da Mefistofele nell'atto I del *Faust* [...] di Gounoud».

F, col. I

strozzassero. Con lo «Spirto gentile» si mescolavano l'acciottolio dei piattini, lo sbattere degli usci, e la voce dei tavoleggianti che gridavano: «Panna e cioccolata» oppure: «Tazza Viennal»

V, p. 130

dell'oro» come un ossesso, allargando le gambe sul tavolo, stendendo gli artigli minacciosi verso l'uditorio, con certi occhi terribili e certe boccacce sardoniche che volevano incutere terrore. Al «dio dell'oro» mescolavasi l'acciottolio dei piattini, lo sbattere dell'usciale e la voce dei tavoleggianti, i quali gridavano: – Panna e cioccolata! – oppure: – Tazza Vienna!

Il cambiamento del ruolo vocale di Gennaroni comporta altre varianti: in F, cantando la debuttante Assunta/Edvige in coppia con un tenore, ricorre un duetto della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (in cui l'uomo riveste la parte di Edgardo), mentre in V la giovane si esibisce con un Gennaroni baritono e pertanto si impegna maldestramente nei panni di Elvira dell'*Ernani* di Verdi, essendo l'altro Carlo V.

Dopo l'insuccesso, che impedisce ad Assunta/Edvige il rinnovo del contratto, inizia a prodursi, nel processo di ristrutturazione della novella, un insieme imponente di interventi a vari livelli, che intanto modificano gli eventi o, in altri casi, spostano l'ordine di quelli che vengono mantenuti. Così, dopo l'uscita dal locale nella sera dell'amaro esordio, l'afflitta debuttante, gravata da visioni di miseria, in V è accompagnata dal maestro – e non da Gennaroni (come viceversa in F) – fino all'«albergaccio d'infima classe»⁴² dove ella momentaneamente ha alloggio; e già da quel momento comincia a dipanarsi il filo di un 'idillio negato' (a causa del legame del pianista – per motivi economici – con una donna dall'ingombrante corporatura che lo mantiene, come poi apparirà chiaro). Nelle nuove estese misure di V, vi è così spazio per una cospicua disseminazione nel tempo di indizi di una simpatia celata per Assunta, a cui l'uomo non

⁴² V, p. 134.

può dare – almeno fino all'imprevisto epilogo – una soluzione adeguata, contentandosi di modalità sostitutive di un concreto rapporto d'amore (consistenti in una qualità allusiva delle affettuose parole a lei rivolte, che giungono sulla soglia della dichiarazione d'amore e lì si fermano restando in un apparente limbo di relazione solo amicale; ma pure rivelate dal sostegno morale prestatole, anche con il tentativo, vano, di trovarle lavoro nel mondo dello spettacolo); cosicché Assunta, rendendosi conto della relazione del maestro con il «donnone coi baffi»⁴³ si concede a Gennaroni. Ma non subito, poiché è evitato l'andamento rapido, 'catastrofico' della vicenda. Le prime *avances* dell'uomo sono, infatti, respinte da Assunta⁴⁴ che, solo per una peggiorata situazione economica, successivamente accetta una convivenza con lui; scolorita, monotona relazione erotica, la cui interruzione per decisione del baritono consente poi – ma sempre con un ritmo rallentato degli eventi – un nuovo 'turno amoroso', stavolta tra lei e il maestro, a sua volta abbandonato dalla sua amante (che gli preferisce il basso Marangoni).

La revisione, poi, porta ad un'attuazione più lucida di alcune modalità di una ricerca, condotta dal Verga verista e terrorizzato dalla lettera-prefazione a *L'amante di Gramigna*, «che mira a dare all'analisi psicologica il medesimo statuto realista raggiunto [...] per la rappresentazione oggettiva della società e delle forze che la muovono»⁴⁵. Si accentua sensibilmente l'effetto di drammatizzazione del testo per l'immissione molto più massiccia del discorso diretto, caratterizzato peraltro da espressività immediata e forza mimetica. Ma si amplia al contempo lo spazio del discorso indiretto libero. È più insistito l'implicito linguaggio dei gesti⁴⁶, mentre il narratore accetta autolimitazioni laddove riduce – benché non del tutto – la presenza

⁴³ Ivi, p. 135.

⁴⁴ «E com'essa si stringeva all'uscio: – Eh, non abbiate paura! Che non voglio mica mangiarvi per forza. Non volete? Buona notte!» (V, p. 138).

⁴⁵ R. BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi 1975, p. 177 (il passo di Bigazzi segue una segnalazione relativa alla «coesistenza di 'esperimenti' unilaterali e opposti, sia tematici che stilistico-narrativi» - *ibidem* - nelle raccolte verghiane).

⁴⁶ Indichiamo solo due esempi, tratti dall'episodio dell'incontro tra il pianista e Assunta, nella penultima sequenza di V: «Ella alzò gli occhi su di lui, si fece rossa, e li chinò di nuovo. Il maestro giocherellava col fagottino che Assunta teneva sulle ginocchia» (V, p. 154); «Egli aprì la bocca due o tre volte [...]. Poi strappò un ramoscello che pendeva, e si mise a sminuzzarlo in silenzio» (ivi, p. 155).

di interventi esplicativi, a chiarimento di stati d'animo⁴⁷; narratore che soprattutto in V non ha comunque una fisionomia scolorita, almeno quando riesce a imporre una sua lettura sornionamente irridente⁴⁸ o piegata, come si è visto, a effetti fortemente caricaturali e grotteschi o, ancora, capace di un tocco immiserente ma venato di sottaciuto compatimento⁴⁹; e ci appare – secondo i criteri del verismo verghiano – ‘acclimatato’, in consuetudine con il mondo degli artisti da strapazzo e con i degradati contesti che li ospitano, se non proprio caratterizzato da organico radicamento nei suddetti ambienti: ne conosce meschinità, di tanto in tanto evidenziate con filtro deformante, ma insieme non se ne distanzia per visioni decisamente alternative; in ogni caso non è portatore di un punto di vista coincidente con quello dell'autore (alla cui ottica semmai consente di tanto in tanto qualche affioramento).

Ma ciò che appare molto rilevante – nel passaggio da F a V – e che comporta operazioni che cambiano tipologicamente la novella è che alla notevole dilatazione del testo si accompagna una disarticolazione in blocchi narrativi staccati, privati di giunture connettive, separati dal bianco tipografico. La novella viene cioè portata nel solco di una sperimentazione che, condotta in vari racconti della fase verista e già straordinariamente matura, ad esempio, in un testo quale *La Lupa* (tanto da influenzare forse la ricerca di Capuana), anticipa strutture primo-novecentesche, come è stato affermato⁵⁰. Ma se, ne *La Lupa* (dove gli spazi bianchi però mancano), «escluso dalla logica lineare della contiguità e della progressione narrativa, il dramma acquista un rilievo assoluto, che lo avvicina alla concentrazione

⁴⁷ Certe 'scivolote' di F («La derelitta gli piantò in viso gli occhi, dove luceva una speranza»: F, col. III) almeno sono evitate.

⁴⁸ Ad es.: «[...] lasciandosi i baffettini neri come la pece, accarezzando la chioma inanellata, componendo la faccetta incartapecorita a un risolino seduttore» (V, p. 142).

⁴⁹ Un esempio: «Avevano preso a frequentare un caffecuccio oscuro annesso al teatro» (ivi, p. 147).

⁵⁰ «Fra *La Lupa* di Verga e *Comparatico* di Capuana è nata una nuova tipologia di novella. Trent'anni dopo, alla fine di *Cianula scopre la luna*, al posto di un avvenimento oggettivo incontreremo un movimento tutto soggettivo e interiore che assume il valore simbolico di una rinascita; ma la struttura formale per scene staccate resta sostanzialmente inalterata» (R. LUPERINI, *Verga e l'invenzione della novella moderna*, in ID., *Verga moderno*, Roma-Bari, Editori Laterza 2005, p. 98).

della tragedia classica»⁵¹, in molti racconti della raccolta *Vagabondaggio* è proprio la tensione drammatica ad essere significativamente allentata, è il risalto degli eventi che si sgretola, anche in virtù di quella frantumazione della struttura formale. Nella novella eponima della raccolta, ad esempio, come nota Luperini, «da cesura dei bianchi tipografici giustappone fatti senza più rilievo. [...] La vita è diventata insignificante, passiva ripetizione governata dal caso. Le ragioni degli avvenimenti si perdono»⁵². E, in *Artisti da strapazzo*, nella versione uscita dal processo di ristrutturazione – con i suoi esiti di segmentazione del testo, a scene staccate, con le dimensioni tonali talora smorzate in alcuni episodi, con gli orientamenti comportamentali dei personaggi che non portano a soluzioni fortemente distruttive o autodistruttive – la fiumana, per usare un lessico verghiano, appare un lento scorrere⁵³, con piccoli mulinelli che non travolgono ma affaticano, spossano i malcapitati artisti da strapazzo che cercano di sbarcare il lunario⁵⁴.

Ma è una corrente – ed è la singolarità di questa novella rispetto alle altre – che incontrando casualmente un esile ramo può forse imprevedibilmente consentire una precaria, fragilissima (tanto da parere dubbia) pausa, sicché, nel caso dell'inattesa unione di Assun-

⁵¹ Ivi, p. 97.

⁵² Ivi, p. 99.

⁵³ Si può anche estendere ad *Artisti da strapazzo* l'osservazione di Bigazzi che appare più mirata ad altri racconti della raccolta *Vagabondaggio*: «Della "fiumana" viene così in primo piano non l'azione catastrofica, ma la durata, che richiede di necessità l'estesa diacronia del racconto» (BIGAZZI, *Su Verga novelliere*, cit., p. 154). A tale effetto, peraltro, contribuisce anche un particolare accorgimento, la reiterazione di una situazione che dilata il tempo degli eventi, oltre ad accrescere la verisimiglianza dei processi psicologici: «Egli sembrava sulle spine ogni volta che erano insieme, guardava intorno, con aria inquieta; evitando d'incontrarla, nelle vie frequentate, scappando subito con un pretesto se c'era gente» (V, p. 139; il corsivo è nostro).

⁵⁴ Osserva Ciani: «Il forte senso della precarietà della vita in balia degli eventi che questa novella ci trasmette, la desolazione, la malinconia e la mancanza di valori indicano che i personaggi cercano di sopravvivere alla meno peggio: se non ci sono grandi tragedie, è finito anche il tempo delle grandi fedi. Edvige, il maestro e gli altri non riescono a trovare una via d'uscita, perché non sanno dove andare né cosa fare. [...] Verga, sempre più chiuso nel suo doloroso pessimismo, è diventato il narratore di un desolato aggirarsi per il mondo, senza passato e senza domani» (G. CIANI, *Precarietà e instabilità in alcune novelle di «Vagabondaggio»*, in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, Atti del Convegno Nazionale, (Perugia 25-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia - A. Neiger - R. Pavese, Firenze, Olschki 1991, p. 392).

ta e del maestro, nell'epilogo del testo, il lettore è chiamato a pronunciarsi sull'apertura di uno spazio del desiderio per entrambi i personaggi, non certo un incanto ma un rapporto dal profilo sciupato, un intimo appagamento di prevedibile solo momentanea durata, e tuttavia 'strappato', per un fortuito intreccio di fattori che rendono impraticabili le scelte di natura economica, allo squallore e all'insensatezza dell'esistenza. Ora, il testo, anche per il suo montaggio e per l'ottica con cui il fatto finale è presentato, inevitabilmente spinge il lettore a interrogarsi sul margine di credibilità da concedere a quella parvenza di momentanea interruzione del ritmo ripetitivo delle squallide micromutazioni maturate nel corso della vicenda. Per mettere a fuoco finalmente questo problema d'interpretazione riguardante proprio l'inatteso turno erotico-sentimentale, che precedentemente sembrava escluso dalle circostanze e il cui verificarsi produce uno strano effetto 'anticatastrofico', poiché Assunta e il maestro sembrano passare dalle rispettive 'svendite' della propria vita amorosa a una relazione che dovrebbe essere più gradita, pur in un contesto che segnala però difficoltà materiali per entrambi, è necessario ora ripercorrere il dipanarsi del filo narrativo nell'ultima parte di V.

Il penultimo blocco della macrostruttura ospita il fortuito incontro di Assunta e il maestro, entrambi ormai liberi, del tutto tramontati gli scialbi precedenti legami erotici; e tale scena sembra riscrivere – con una coincidenza e un capovolgimento – un frammento di *Primavera* (testo di cui già abbiamo segnalato altro punto di contatto), laddove un eventuale rivedersi dei due protagonisti è prospettato ipoteticamente dalla voce narrante, ma ivi in una sconcertante previsione che – a differenza di *Artisti da strapazzo* – postula una 'perdita' su tutti i piani:

E poi, quando ritornerai, non più giovane, né povero, né sciocco, né entusiasta, né visionario come allora, e incontrerai la Principessa, non le parlare del bel tempo passato, di quel riso, di quelle lagrime, ché anche ella si è ingrassata, non si veste più a credenza al Cordusio, e non ti comprenderebbe più. E ciò è ancora più triste – qualche volta.⁵⁵

⁵⁵ VERGA, *Primavera*, cit., p. 20.

Ma la conclusione di *Primavera* costruisce un vero e proprio *nostos*, che mette Paolo (anche lui pianista, peraltro, 'da strapazzo', avendo accettato di «pestare il piano pei caffè e i concerti americani»⁵⁶) nuovamente di fronte a una realtà già conosciuta ma che, rivista dopo lungo tempo trascorso nella lontana America, appare ormai un deserto privo di bellezza e affetti; sicché l'arte, l'arte/merce, alibi per gli orientamenti egoistici del protagonista e la cui degenerazione non aveva scatenato resistenze in lui⁵⁷, finisce quasi in quel testo per partecipare della natura dell'idolo crudele, che devasta le esistenze di chi ad essa ha sacrificato privati e non riconosciuti tesori, e si rivela appunto esperienza di alienazione e dispersione.

Tali traumatiche fratture non hanno spazio viceversa nella coerente operazione di banalizzazione dello scorrere dell'esistenza che porta alla stesura V di *Artisti da strapazzo*, dove, intanto non provenienti da terre remote e dopo breve intervallo⁵⁸, Assunta e il pianista casualmente si rivedono; e il tono pacato dell'informazione fornita dalla voce narrante – così diverso dagli accenti enfatici e coincvolti dell'epilogo gestito dal narratore in *Primavera* – contribuisce a normalizzare l'accadimento («Una domenica, verso la fine di luglio, il maestro incontrò Assunta che usciva dalla bottega di un calzolaio»⁵⁹). E tuttavia un sotterraneo dialogo tra le due novelle si può percepire se si coglie la connotazione con cui è visualizzato un aspetto dello sperpero indotto dalle scelte precedenti dei due uomini protagonisti, ovvero l'appannamento della gradevolezza fisica della donna amata, che il tempo ha operato. Al particolare di Principessa *«ingrassata»* sembra corrispondere, infatti, il somigliante aspetto appesantito del corpo di Assunta (dovuto però anche alla gravidanza, lascito di Gennaroni che l'aveva abbandonata): «Ella sembrava più *grassa*, disfatta, bianca come cera, con due enormi pèsche sotto gli occhi, e le mani pallide colle vene gonfie»⁶⁰.

⁵⁶ Ivi, p. 14.

⁵⁷ La proposta 'americana' – «qualcosa come quattromila lire all'anno» (*ibidem*) è da lui bene accolta: «Accettò colla stessa gioia» (*ibidem*).

⁵⁸ Solo la parola dilata il tempo («Come va? Tanto tempo che non ci siamo più visti!»; V, p. 153); ma in realtà quel periodo di lontananza non può superare lo spazio temporale della gravidanza, ancora in corso peraltro, di lei.

⁵⁹ Ivi, p. 152.

⁶⁰ Ivi, p. 153 (il corsivo è nostro).

Viceversa è possibile focalizzare un ribaltamento di un dettaglio importante⁶¹ dell'esito fallimentare del *nostos* di Paolo: se il previsto incanto svanito tra i due ex innamorati di *Primavera* include anche l'incomunicabilità («non le parlare del bel tempo passato [...] ché [...] non ti comprenderebbe più»), nella stesura rimaneggiata di *Artisti da strapazzo* è parziale la 'perdita', cui il maestro si è esposto nella vita privata privilegiando il fattore economico⁶², quasi per necessità, in una condizione determinata proprio dal declassamento della figura dell'artista: riguarda solo la giovanile freschezza di lei, per gli eventi nel tempo intercorsi. Ma una comunicazione verbale autentica solo ora può avere compimento, cessato il legame del pianista con la donna corpulenta che lo 'foraggiava' – unica risorsa, non permettendo il suo lavoro d'artista vita decorosa – con conseguente difficoltà economica dell'uomo testimoniata dai particolari dell'abbigliamento sporco e logoro⁶³.

Prima, infatti, un linguaggio della reticenza, del dire e non dire, aveva caratterizzato il pianista, nei suoi dialoghi con Assunta: «Pensate che vi voglio bene... *come un fratello*... E vorrei che anche voi...»⁶⁴): E anzi, talora egli era stato portatore di una parola ambigua, resa sia – con mediazione del narratore – dal discorso indiretto libero, sia – con piena responsabilità del personaggio – dal discorso diretto:

Le narrò a poco a poco tutta la sua vita, proprio come a una sorella [...]: [...], tutta la sua giovinezza scolorita, scoraggiata, senza gioie, senza fede, *senza amore*. Essa allora sorrideva, scotendo il capo con una grazia giovanile che la faceva tornar bella. – *No, no! V'è lo giro! Mai;*⁶⁵

⁶¹ È arduo precisare a quale livello di consapevolezza autoriale avvenga tale rovesciamento.

⁶² Nel caso di Paolo di *Primavera*, il cedimento all'arte degenerata, nella lontana America, non determina impoverimento («quando ritornerai non più giovane, né povero») ma è la premessa dell'infelicità futura.

⁶³ «aveva [...] la biancheria sudicia, i calzoni sfrangiati, che cercava nascondere sotto il tavolino» (V, p. 153). Ma anche la condizione economica della donna è rivelata dall'abito («Essa non voleva, vestita a quel modo»: *ibidem*).

⁶⁴ Ivi, p. 138 (il corsivo è nostro).

⁶⁵ Ivi, p. 135 (i corsivi sono nostri). L'affermazione di non avere un amore è, infatti, vera e falsa contemporaneamente. Vera, poiché in realtà egli non ama il «don-

parola ambigua che i dati oggettivi con comico effetto si caricavano, in parte, di smentire⁶⁶ e lo obbligavano poi a entrare nel terreno della spudorata menzogna⁶⁷, non in grado tuttavia di impedire l'interruzione della corrente amorosa tra lui e Assunta⁶⁸.

Ora viceversa non solo si apre uno spazio di trasparenza per la manifestazione del sentimento amoroso («Poco per volta il maestro le disse che l'aveva amata, sì, proprio! tante volte quel segreto gli era spirato sulle labbra»⁶⁹); ma i due possono guardarsi dentro e riconoscere e confessare le loro miserie⁷⁰, le loro debolezze:

Sì, è vero, fu il destino! Quell'altra non sa neppure il sacrificio che le ho fatto ... per debolezza, per bontà di cuore ... e c'è chi dice per un tozzo di pane! Me lo merito. Ora essa m'ha piantato pel Marangoni [...]. Come ho dovuto sembrarle spregevole, dica!
- No ... no ... Era destino! ... Anch'io!⁷¹

Un correlativo oggettivo («La sera era venuta prima che se ne fossero accorti, una sera tepida e dolce»⁷²) procura un effetto di intensificazione di quell'intima intesa. E, tuttavia, la parte finale di tale penultima sequenza, fortemente isolata – come le altre – dal bianco tipografico, è costruita proprio in modo che non si possa prevedere

none coi baffi»; falsa poiché è con quest'ultima che egli si è legato; e le sue parole ambivalenti fanno nascere in effetti illusioni, destinate dolorosamente a spegnersi, nella mente della povera Assunta.

⁶⁶ «Ma spesso egli giungeva accompagnato da un donnone coi baffi [...]. Quelle volte il maestro non osava muoversi neppure; il donnone, dal suo posto, non lo perdeva di vista un momento, sotto le piume rosse del cappellone» (*ibidem*).

⁶⁷ «- È la mia padrona di casa, una buona donna, - le aveva detto lui - . Ma quando ci vede insieme faccia finta di niente, per carità!» (*ibidem*).

⁶⁸ La donna è così spinta conseguentemente nelle braccia di un altro: «Fu come una fitta al cuore. Il baritono che l'incontrò per la strada, tutta sottosopra, le propose di accompagnarla» (ivi, pp. 135-136).

⁶⁹ Ivi, p. 155.

⁷⁰ «Il tempo che avanzava poi s'era rimessa al suo mestiere di orlatrice. -Con lei non mi vergogno, guardi! -Anche lui fece delle vaghe confidenze: le cose non gli erano andate sempre bene; [...] Del resto i suoi abiti parlavano per lui» (ivi, p. 153).

⁷¹ Ivi, p. 155 (i corsivi sono nostri).

⁷² *Ibidem* (il corsivo è nostro). Viceversa in direzione opposta portavano i correlativi oggettivi che richiamavano la condizione di spirito con cui Assunta si era disposta a cedere le sue grazie a Gennaroni: «Tirava vento, e cominciarono a cadere i primi goccioloni della pioggia» (ivi, p. 143).

l'esito conclusivo della novella. Nel momento in cui la gravidanza di Assunta è finalmente compresa dal maestro, la gestualità dei due e le loro rotte parole appaiono improntate a rassegnata resa dinanzi alla sorte contraria e sembrano suonare come un *requiem* per il loro amore:

Infine egli le prese in silenzio una di quelle mani, in un modo eloquente. Per tutta risposta ella aprì le braccia che si teneva sulle ginocchia, con un gesto desolato, e scotendo il capo: – No, guardi ... non posso! –

A quell'atto, per la prima volta, il maestro la fissò in un certo modo che diceva d'aver capito ogni cosa, e glielo disse nell'occhiata ingenua e desolata che le posò in grembo.

– Almeno le ha scritto? – balbettò infine.

Ella rispose di no chinando il capo rassegnato.

Gennaroni ricomparve al Caffè verso il principio dell'inverno.⁷³

L'impianto di V, fortemente frammentato, e pertanto privato delle informazioni su fatti intermedi tra un episodio e l'altro, crea vuoti narrativi, che tolgono ai fruitori intanto la conoscenza di alcuni particolari. Nel caso specifico della conclusione, si ignora così quando la decisione del maestro e di Assunta sia maturata (a conclusione di quel casuale incontro? o successivamente? prima o dopo il parto?), quale sorte abbia avuto il neonato (vivo o morto? abbandonato o allevato dalla madre, e magari anche dal pianista?), ecc. Ma sono particolari di cui si può fare a meno. Mentre un buon lettore, abituato alla riflessione, può sfruttare alcuni indizi che il testo fornisce per ricostruire altri aspetti della vicenda ma anche per valutare l'ottica con cui quell'ultimo evento è presentato dall'ex baritono.

Come abbiamo sommariamente anticipato, Gennaroni attribuisce, infatti, caratteri di precarietà e di superficialità al rapporto erotico/sentimentale del maestro e di Assunta, leggendolo secondo i propri parametri e le proprie esperienze di vita. Mediante un ricorso per negazione a segnicità zoomorfa («Non siamo mica dei piccioni per far sempre lo stesso paio!») ridicolizza ogni immagine di impegno e fedeltà in amore; e, poi, ulteriormente fissa un 'principio di rotazione', proponendosi scherzosamente – per contraccambio di

⁷³ Ivi, pp. 155-156.

un presunto favore da lui ricevuto (la liberazione dalle responsabilità nei riguardi di Assunta) – come sostituto del maestro, qualora questi si stanchi di quella o altra relazione sentimentale: «A buon rendere». Ora, non solo, con le parole di Gennaroni, marcatamente è decretata la fine del motivo della gelosia, ma – nella prospettiva, certo, di un personaggio sempre più nel corso del testo apparso vuoto e superficiale – è affermata l'assimilazione anche di quella relazione di Assunta e il pianista a una tipologia di amori precari, poco intensi, sostanzialmente non autentici, che appunto sembrerebbero agli occhi dell'ex baritono le uniche modalità praticate nel campo amoroso dagli esseri umani nei mutevoli palcoscenici dell'esistenza. E, poiché, in questo momento conclusivo, ci si trova di fronte al silenzio del pianista che non risponde (o le cui parole, seppure si possano ipotizzare, non sono ritenute rilevanti dalla voce narrante che con il 'verbo' di Gennaroni chiude il racconto) e all'assenza materiale di Assunta (particolare indovinato, poiché la donna è stata sempre figura giocata da altri e quel finale non esser presente, mentre si parla di lei, è l'ultimo indicatore⁷⁴), si fa più impegnativo il compito dell'interpretazione che Verga, per lucida scelta di poetica, vuol che dal lettore sia affrontata autonomamente. Il dubbio riguarda soprattutto lo stato presente, la qualità in termini di autenticità, e la tenuta anche, dei rapporti tra il maestro e Assunta, a quell'altezza cronologica della vicenda, in assenza di parola degli interessati.

Viceversa, dai dati forniti in precedenza dal testo, i fruitori dovrebbero cogliere i fattori che hanno reso possibile quell'unione, più congeniale alle affinità della personalità dei due personaggi e ai loro trasporti sentimentali prima covati a lungo segretamente; dovrebbero cioè essere in grado di valorizzare – come elemento decisivo già emerso – la reciproca comprensione per gli umilianti compromessi accettati, senza la pretesa che l'altro sia all'altezza di aspirazioni sublimanti, una pietà di sé e dell'amato nel riconoscersi fra-

⁷⁴ In senso lato, considerando cioè l'insieme dei suoi rapporti (non solo quelli sentimentali), Enrico Fenzi osserva: «Verga è bravissimo nel fare della speciale passività di Assunta la forma della sua sconfitta: lei non decide nulla, è il Caffè che decide per lei» (FENZI, *Artisti da strapazzo*, cit., p. 182). Mentre Andrea Manganaro ha sottolineato la particolare insistenza del Verga in *Artisti da strapazzo* «sulla differenza di forza e di potere fra i sessi» (A. MANGANARO, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, p. 138).

gili, che è una componente di una corrente affettiva. Ma concorre naturalmente l'assenza di rigorismi moralistici o di perbenismo di facciata, in quel delineato ambiente di artisti da strapazzo (la gravidanza di lei, ad opera di un altro, non avrebbe così turbato l'orgoglio maschile del pianista⁷⁵); un'accomodante valutazione dei privati comportamenti in ambito amoroso, che le parole conclusive di Gennaroni indirizzano a comica legittimazione teorica («Non siamo mica dei piccioni» ecc.). Ma ci si aspetterebbe troppo dall'ex baritono, se gli si chiedesse di individuare sfumature di un sentire (forse) più autentico nell'interiorità dei due suoi amici, che oltretutto potrebbero facilmente passare inosservate perché contraddette da percorsi di vita non lineari e 'pasticciati'. E tuttavia sono, nel suo discorso diretto che chiude la novella, valutazioni da non accantonare frettolosamente. D'altro canto è vero che Gennaroni è personaggio che si è già mostrato sostanzialmente indifferente agli intimi moti dell'animo dei suoi interlocutori, come era emerso soprattutto nel suo annoiato ascolto («egli sbadigliava») delle parole della povera Assunta, desiderosa di aprire lo scrigno delle sue dolenti rimembranze, ai tempi della loro relazione, il cui squallore trovava un riscontro 'parlante' nel contesto ambientale dove le cose (particolarmente certi emblemi della finzione: «appesi ai chiodi costumi stinti da teatro») apparivano portatrici di forte spessore allusivo⁷⁶. Ma, in

⁷⁵ Forse – ma più labilmente rispetto ad altri punti di contatto – è possibile vedere un rovesciamento di un altro dettaglio di *Primavera*, nel quale emerge una mentalità più tradizionale del protagonista, nel rapportarsi al 'passato' della donna: «Lui anzi si sentì come alleggerito da quella confessione che la ragazza gli aveva fatto, quasi lo sdebitasse di ogni scrupolo tutto in una volta, e gli rendesse più agevole il momento di dirle addio» (VERGA, *Primavera*, cit., p. 13).

⁷⁶ «Là, nel lettuccio magro e cencioso della cameraccia nuda che prendeva lume da un cortileto puzzolente, ella gli narrò il povero romanzo della sua vita, per quel bisogno d'abbandono con cui gli si era data, mentre egli sbadigliava, cogli occhi gonfi, e l'alba insudiciava le pareti untuose, da cui pendevano appesi ai chiodi i costumi stinti da teatro. – Aveva amato un giovane che usciva dal Conservatorio» (V, pp. 144-145). A partire da «Aveva amato» inizia un lungo discorso indiretto libero, il cui andamento e la cui funzione richiamano altre novelle verghiane: *X* e *Primavera*. Anche in *Artisti da strapazzo*, nella coppia Assunta/Gennaroni, si riproduce una situazione in cui alla autenticità del personaggio femminile (cui si contrappongono la mistificazione e l'egoismo del personaggio maschile con il quale ella ha una relazione erotica) è concesso un ampio spazio narrativo che illumina dal di dentro, con il discorso indiretto libero, gli stati d'animo che avevano accompagnato il primo 'cedimento' a un altro uomo.

fondo, Gennaroni in quella occasione aveva visto meglio nel valutare quel primo amore di Assunta da lei narrato («Un bel porco, quel tuo allievo del Conservatorio! te lo dico io! – concluse Gennaroni, stirandosi le braccia»⁷⁷), scoronando, con la sua degradata metafora animale, l'oggetto di una nostalgia perdurante nella sfortunata protagonista. E si noti peraltro come la vocazione artistica abbia posto in questa novella solo nella retrospettiva automenzogna di una ragazza disposta ad attribuire ancora virtuose attitudini e 'aureola' al giovane un tempo amato: «Era così buono! aveva negli occhi un non so che, come vedesse lontano tante cose, e diceva che l'arte gli pingeva delle nuvole d'oro sconfinite nel pezzettino di cielo che si vedeva al di sopra del vicoletto, allungando il collo»⁷⁸; mentre i fatti esposti – non solo Gennaroni – dicono altro, qualificando quel giovane «allievo del Conservatorio» come un soggetto incarnante una variante un po' attenuata della tipologia del seduttore egoista e irresponsabile⁷⁹.

Ciò che è opportuno non lasciar cadere, della prospettiva di Gennaroni nella conclusione di V, è la previsione della breve durata di quella nuova relazione del maestro. Non tanto per i motivi estraibili dall'ironica immagine dell'improponibile 'virtù' dei «piccioni». Ma per la determinante incidenza del dato economico, che i lettori hanno visto operante negli andamenti dell'intreccio. Se inizialmente il mantenimento ottenuto dal legame con la robusta e danarosa amante aveva indotto il maestro a rinunciare a dar compimento ai suoi palpiti d'amore per la fragile Assunta, il lettore può anche de-

⁷⁷ Ivi, p. 146. Anche in F era presente un giudizio negativo di Gennaroni, diversamente mirato, a commento del ricordo del primo amore di Assunta (che anche nella prima stesura della novella prendeva la forma del discorso indiretto libero, però più breve); più che al complessivo comportamento del giovane, si riferisce all'incoaggiamento immotivato che aveva portato la ragazza a intraprendere la carriera artistica: «Quell'allievo del Conservatorio era un briccone, giacché l'aveva messa nell'arte senza voce! – rispondeva l'altro» (F, col. III); consiglio immotivato – quello del giovane – poiché in F la vocalità modesta di Assunta è un difetto *ab ovo*. In V, viceversa, la voce di lei più realisticamente era stata compromessa da una malattia: «A Mantova s'era ammalata d'angina, mentre provavano il *Ruy Blas*, e aveva perso la voce» (V, p. 146).

⁷⁸ Ivi, p. 145.

⁷⁹ «Allorché fu impossibile nascondere, quello che era avvenuto, il giovane scappò al suo paese [...]» (ivi, p. 146); «[...] le disse [...] che lui se n'era andato via lontano, in Grecia, in Turchia, molto lontano insomma!» (*ibidem*).

durre che – permanendo le difficoltà materiali, molto in evidenza nel testo – nuovamente uno squallido appiglio di natura erotica o un'altra soluzione, che gli possano in futuro consentire di sfuggire alla nera miseria, potrebbero indurre il personaggio maschile a metter fine a quella unione con la protagonista. L'attento lettore sa dunque di non dover dar credito all'apparenza del 'lieto fine', che sarebbe fuori posto oltretutto nell'universo verghiano. A parte il fatto che ogni immagine di più tranquilla esistenza dei due innamorati è fatta fuori dalle loro difficoltà economiche e da quel non essere mostrati in un accogliente 'nido' proprio. Le loro comparse avvengono sempre in luoghi dove si va e si viene, che li rendono – come tutti quegli artisti da strapazzo – figure del 'vagabondaggio'⁸⁰. E fino all'ultimo il maestro è intravisto nel caffè.

Ma, se per l'abile montaggio ossequiente alle strategie di una scienza del cuore, non mancano gli indizi per soppesare quella costruzione aperta dell'epilogo, che sembra protendersi verso ipotizzabili esiti futuri, viceversa i fruitori sentono di dover decifrare tessere ambigue laddove si tratta di percepire se l'intesa dei due nuovi amanti al presente abbia subito un logoramento. Non tanto per la caduta del 'mistero', essendo infatti quella concezione della fenomenologia del comportamento amoroso, esposta nel prologo della novella d'esordio *X*⁸¹, ormai legata a una stagione letteraria trascorsa. Ma per il pesante condizionamento della dura miseria (il lettore potrà magari ricordarsi di un racconto importante della fase verista dello scrittore siciliano, *Pane nero*, della sequenza cioè del rapporto d'amore di Santo e Nena sciupato, nel corso del matrimonio, dall'intollerabile povertà⁸²). Il maestro (che pure non ha più doveri ver-

⁸⁰ «Anche in *Artisti da strapazzo* lo scrittore vuole ritrarre la disperata tristezza del vagabondo» (CIANI, *Precarietà e instabilità*, cit., p. 391).

⁸¹ Per un'analisi della novella d'esordio del Verga (e per altri riferimenti bibliografici), ci sia consentito rinviare a M. DI GIOVANNA, *Strutture e nuclei inventivi di «X»*, in EAD., *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore 2009, pp. 9-26.

⁸² «Marito e moglie si voltavano le spalle ingrugnati, litigavano ogni volta che la *Rossa* domandava i danari per la spesa, e se il marito tornava a casa tardi, o se non c'era legna per l'inverno, o se la moglie diventava lenta e pigra per la gravidanza: musi lunghi, parolacce ed anche busse. Santo agguantava la Nena pei capelli rossi, e lei gli piantava le unghie sulla faccia; accorrevano i vicini, e la *Rossa* strillava che quello sconosciuto voleva farla abortire, e non si curava di mandare un'anima al limbo» (G.

so il «donnone coi baffi» e dunque potrebbe difendere la qualità del suo amore per Assunta) non risponde perché timido o perché l'autentico non ha voce in un mondo di passioni adulterate e può esporre al ridicolo? O il silenzio del personaggio segnala che egli è consapevole della precarietà che nonostante tutto incombe su quel suo legame o magari già sente che qualcosa si è rotto dentro? In tal caso un rapporto amoroso che pareva connotarsi in termini di autenticità, sopravvissuta alle trappole tese dalle logiche economiche⁸³, sarebbe avviato a rappresentare l'ennesima 'ripetizione' di un consueto spento e insignificante relazionarsi in ambito amoroso e Gennaroni finirebbe quasi per aver ragione su tutti i piani.

La possibile esitazione del lettore, cui, certo, il Verga concede coerentemente libertà ermeneutica – rispetto alle ottiche, ovviamente non autoriali, presenti nel testo – ma che, in questa zona particolare dell'epilogo, potrebbe avvertire un vago senso di smarrimento, sembra ulteriormente avvalorare la funzione apripista del maestro del verismo, che – senza togliere a ogni stagione letteraria il suo colore – è proficuo considerare e che, per la verità, sempre più ormai viene riconosciuta dagli studiosi più avvertiti⁸⁴. E, pure in una

VERGA, *Pane nero*, in ID., *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, n.s. III, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016, pp. 101-137, a p. 109).

⁸³ Verga probabilmente non è ancora arrivato a svellere con l'accetta gli ultimi residui dell'autentico; ma la sua visione è in movimento e successivamente la sua scrittura toccherà frontalmente il tema dell'automenzogna nell'ambito dei sentimenti: «Quante volte, nei drammi della vita, la finzione si mescola talmente alla realtà da confondersi insieme a questa, e diventar tragica, e l'uomo che è costretto a rappresentare una parte, *giunge ad investirsene sinceramente, come i grandi attori!* – Quante altre amare commedie e quanti tristi commedianti!» (VERGA, *Fra le scene della vita*, in *Le novelle*, cit., II, p. 475; il corsivo è nostro). E va ricordata l'affermazione di Gabriella Alfieri che distingue *Artisti da strapazzo*, all'interno della raccolta, per qualità anticipatrici: «Tra i miserabili di *Vagabondaggio*, protesi all'indietro verso le *Rusticane* (come Nanni e la sorella che rammentano *Gli orfani*, o la folla omicida di *Quelli del colera* che rinvia a *Libertà*) e *Per le vie* e addirittura verso *Cavalleria rusticana* (*Il bell'Armando*, *Il segno d'amore*, *Un processo* la cui protagonista presenta diretti rinvii fisionomici al *La Lupa*), ovvero proiettati in avanti verso *Don Candeloro* (*Artisti da strapazzo*), rimane isolato il *Maestro dei ragazzi*» (G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, p. 156).

⁸⁴ Soprattutto Luperini ha precocemente insistito sulla 'modernità' di Verga, come peraltro certi titoli della sua produzione critica evidenziano: da *Verga moderno a I Malavoglia e la modernità*. Per il critico, infatti, «L'idea [...] che esista 'una barriera del naturalismo' e che la modernità cominci solo al di là di essa, non regge alla prova dei

prospettiva critica volta a disegnare il ventaglio dei lasciti agli scrittori più innovativi del modernismo, serve anche un'attenzione a certi tragitti interni della ricerca verghiana. E, così, l'approdo inventivo cui lo scrittore perviene dalla prima alla ristrutturata versione di *Artisti da strapazzo* offre consistente materia di riflessione; e, in particolare, non dovrebbe sfuggire come il secondo finale sia costruito con effetti che comportano una nuova fenomenologia della fruizione, destinata a ulteriori sviluppi nella sperimentazione dei decenni successivi.

fatti. Pirandello e Tozzi partono da Verga, recuperandone spunti espressionistici (lo stile scoriato, l'opzione per il grottesco, il montaggio 'cinematografico') e l'assenza di mediazione narrativa prodotta dalla caduta della prospettiva onnisciente [...]. In realtà è molto maggiore la distanza che divide Verga da Manzoni da quella che lo separa da Pirandello. [...] Verga apre una frattura» (LUPERINI, *Introduzione a Verga moderno*, cit., p. X). Nello stesso tempo lo studioso si è preoccupato di fissare i necessari 'palletti': «Ma fra i due [Verga e Pirandello], e ancor più fra Verga e Svevo, vi sono differenze importanti che è impossibile dimenticare. Anzitutto culturali: si passa da una concezione oggettivistica a una soggettivistica, dal materialismo di origine positivista e spenceriana del primo, al relativismo degli altri due [...]. E poi c'è una differenza generazionale [...]. Insomma, naturalismo e modernismo non sono sovrapponibili ma designano due periodi diversi» (ivi, p. XII).

«IN LEI C'È UNA VERA STOFFA DI NOVELLIERE».
FEDERICO DE ROBERTO AUTORE DI NOVELLE

Autore di romanzi ai quali è stato riconosciuto il dovuto valore solamente dopo la morte dello scrittore, Federico De Roberto è stato anche autore di novelle tuttora poco conosciute, fatta eccezione per le raccolte uscite tra il 1887 e il 1890. Pertanto, sono proprio i testi scritti dopo il 1890 a suscitare un discreto interesse, in quanto vi si denotano due nuclei tematici principali (l'amore e la guerra), trattati seguendo delle strategie narrative ben precise. Si rivela, inoltre, particolarmente fruttuoso seguire la costante, seppure talvolta incongruente riflessione metanarrativa dell'autore, proprio sul genere della novella e confrontarla alla parallela continua ricerca di riproduzione del reale.

Apart from being an author of novels, the proper value of which has been recognized only posthumously, Federico De Roberto is also renowned as writer of short stories, of which most are still unknown except for his collections published between 1887 and 1890. Nevertheless, the stories written after 1890 arouse interest because of their topical and narrative characteristics as the author uses specific narrative strategies for the treatment of two central topics (love and war). Furthermore, the uninterrupted and sometimes contradictory metanarrative reflection of the author on the category of the short story, combined with his constant quest for the reproduction of the real proves prolific.

1. Premessa

La produzione novellistica di Federico De Roberto consta di un centinaio di novelle ed è compresa tra il 1887, quando esce la prima raccolta *La sorte* e il 1927, data di pubblicazione dell'ultima versione della novella *La paura*, uscita appena poche settimane prima della morte dell'autore.

Attorno agli anni Novanta si delinea una ricca produzione di novelle uscite in riviste, giornali¹ o raccolte². Questi sono anche gli an-

¹ Per una ricostruzione della storia editoriale delle opere di De Roberto e, nello specifico, delle sue novelle, si rimanda all'imprescindibile R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma, Bonanno 2010.

² *La sorte* (1887), *Documenti umani* (1888), *Processi verbali* (1890), *L'albero della scienza* (1890), *La morte dell'amore* (1892) e *Gli amori* (1898).

ni dei romanzi³: si tratta, dunque, di una fase narrativa particolarmente proficua. A cavallo tra i due secoli, questa fase subisce un discreto rallentamento; in questi anni De Roberto si dedica a temi di attualità culturale, agli studi sull'amore o sull'arte⁴.

Tracciando un profilo sommario della parabola narrativa derobertiana si noterà, quindi, che egli si avvia alla narrativa scrivendo delle novelle e redigendo, contemporaneamente, i suoi romanzi.

Durante gli anni della Prima Guerra Mondiale, De Roberto pubblica alcuni saggi che denotano il suo interesse per il particolare periodo storico⁵; attorno al tema della guerra, inoltre, egli svilupperà, immediatamente dopo il conflitto, una discreta produzione novellistica, passata alla critica con l'etichetta di «novelle della guerra»⁶.

L'uscita de *La sorte* sembra venga accolta con ammirazione solamente da parte di Giovanni Verga, Luigi Capuana e alcuni critici⁷. È il commento di Capuana a sancire la capacità narrativa di De Roberto, quando afferma: «In lei c'è una vera stoffa di novelliere»⁸. In generale, l'entusiasmo legato alla ricezione dell'opera derobertiana si limiterà quasi unicamente a pochi giudizi positivi⁹.

³ *Ermanno Raelli* (1889), *L'illusione* (1891), *I Vicerè* (1894) e *Spasimo* (1897).

⁴ Si ricordino *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale* (1895), *Una pagina della storia d'amore* (1898), *Leopardi* (1898), *Il colore del tempo* (1900), *Come si ama* (1900) e *L'arte* (1901).

⁵ Basta accennare ai soli titoli di alcuni suoi articoli scritti tra il 1917 e il 1919: *La Marna*, *La Dalmazia nel Regno d'Italia*, *Paesaggi di pace e paesaggi di guerra*.

⁶ L'espressione, coniata da Natale Tedesco, si riferisce alle novelle scritte tra il 1919 e il 1923: «Si tratta di quei racconti [...] che [...] possiamo denominare come "le novelle della guerra"» (N. TEDESCO, *La tela lacerata*, Palermo, Sellerio 1983, p. 46). Per snellezza linguistica, si parlerà qui di novelle di guerra.

⁷ Capuana recensisce la raccolta lodando «la fermezza della mano, la precisione del tocco, la giusta misura» derobertiane. Similmente, Verga ammira la rappresentazione di quei «tipi [...] tanto veri ed umani» (R. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno 2012, p. 18). Il critico Felice Cameroni, accogliendola come esempio meritevole di letteratura verista, la definisce un'opera di «evidenza zoliana [...] [de]gna del Verga per l'obiettività verista» (*ibidem*).

⁸ A. NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, in «L'osservatore politico letterario», XI (1965), 7, pp. 33-36, a p. 34.

⁹ Riguardo alle novelle dei *Processi verbali* Giovanni Verga dirà che «farebbero tremare i ginocchi a dei maestri per davvero» (CASTELLI, *Il discorso amoroso*, cit., p. 20). Altri consensi si leggono nei carteggi pubblicati in F. GALLO, *Lettere di Antonio Bruno a Federico De Roberto*, in «Le ragioni critiche», X (1981), 35-36 (n.s. 5-6), pp. 57-67 o in G. INFUSINO, *Lettere da Napoli. Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli*, Napoli, Liguori 1987.

De Roberto è stato riabilitato postumo dalla critica letteraria¹⁰. Tuttavia, l'intensa attività di ricerca formatasi attorno alla figura dello scrittore presenta ancora alcune lacune: infatti, quella vasta parte di testi costituita dalle novelle o dalle *pièces* teatrali non risulta essere stata ancora studiata in maniera esaustiva¹¹. Se le prime raccolte di novelle sono oramai un oggetto di ricerca consolidato¹², le novelle scritte dopo il 1890 rimangono un campo di studio ancora poco sondato. Eppure la novella è un genere nel quale De Roberto da subito eccelle e scandisce le fasi del suo continuo cammino artistico, fungendo così da barometro del suo sviluppo letterario.

2. La composizione tematica e formale delle novelle

Se, innanzitutto, la quantità delle novelle è particolarmente rilevante, sarà in secondo luogo interessante osservare come questa mole di testi si evolva dal punto di vista tematico, narrativo e linguistico attorno a due nuclei: da una parte, vi sono le novelle incentrate sul tema dell'amore, dall'altra le novelle di guerra. La trattazione di

¹⁰ È nota la stroncatura del 1939 di Benedetto Croce che, definendo *I Vicerè* «opera pesante» (CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 10), inaugura una ricezione critica in negativo dell'opera derobertiana. Si avrà una svolta solamente nel 1977, anno in cui Leonardo Sciascia, lodando lo stesso romanzo che Croce aveva disprezzato, abbozzerà una rivalutazione dell'autore, tuttora in corso (ivi, p. 11).

¹¹ Castelli riconosce che da circa una ventina di anni vi è una riscoperta delle novelle di De Roberto e che attorno ad esse si svolge l'attuale ricerca sull'autore catanese (CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 35). Mi risulta, tuttavia, che l'interesse accordato alle novelle verta molto sugli aspetti linguistici e meno su quelli letterari, così come dimostrano studi più recenti quali R. SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto tra «La sorte» e le «Novelle di guerra»: dall'ideale unitario alla realtà plurilingue*, in «Spunti e ricerche», XIX (2004), pp. 96-106 e, ancora, EAD., *Al tocco magico del tuo lapis verde...». De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania, Fondazione Verga 2008.

¹² Una parte della critica suddivide le opere derobertiane in un «primo sperimentalismo», in cui rientrerebbero anche le raccolte *La sorte*, *Documenti umani* e *L'albero della scienza* e un «secondo sperimentalismo», in cui andrebbero annoverate le novelle di guerra. Si rimanda a NAVARRIA, *I metodi d'arte di Federico De Roberto*, cit.; N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981; E. SARNO, *I romanzi di Federico De Roberto tra primo e secondo sperimentalismo*, Salerno-Roma, Ripostes 1985; A. PAGLIARO, *The Crisis of Naturalism: Experimentation in the Novels of Federico De Roberto*, Leicester, Troubador 2010.

questi due argomenti si accompagna, inoltre, ad un'evoluzione nella maniera di narrare dello scrittore, sia dal punto di vista della strategia narrativa, così come dal punto di vista prettamente linguistico.

Il tema dell'amore occupa una parte preponderante all'interno della riflessione derobertiana, anche sotto forma di studi pseudo-scientifici, storici e sociali. È curioso notare che, dopo il 1913, con l'uscita dello studio storico *Le donne, i cavalieri*, l'interesse dello scrittore per il tema dell'amore si arresta. L'amore non verrà più realmente trattato, se non in maniera marginale, e verrà sostituito dalla tematica della guerra. Il titolo ariostesco evocato dall'emistichio del primo verso dell'*Orlando furioso* è sicuramente significativo.

Nel 1919 De Roberto inaugura la pubblicazione delle novelle di guerra. Di numero decisamente minore rispetto a quelle sull'amore¹³, esse costituiscono nondimeno una tappa indispensabile per l'evoluzione poetica dello scrittore. La particolarità più evidente è il loro aspetto linguistico, che rappresenta una «svolta linguistico-stilistica»¹⁴ rispetto ai testi scritti precedentemente.

Osservando l'aspetto strutturale dell'insieme delle novelle, si denotano principalmente due tipologie di testi, riconducibili alla tradizione novellistica italiana¹⁵: da un lato, vi sono quelle che vogliono essere il resoconto di un aneddoto, dall'altro, le novelle di tipo *exemplum*. Le novelle del primo tipo si riscontrano soprattutto nei testi dedicati alla guerra; questi, infatti, sogliono essere i resoconti di episodi curiosi, degni di essere raccontati perché particolari. L'*exemplum*, invece, è il tipo adottato per trattare del tema dell'amore. Ciò può essere spiegato dalla funzione che De Roberto attribuisce, in parte, a questi testi. Infatti, come si vedrà in seguito, essi vogliono essere la spiegazione empirica delle sue complesse elucubrazioni sull'amore. Alcune di queste novelle, poi, sono scritte sotto forma di dibattito, che può essere la trascrizione di un dialogo avvenuto

¹³ Queste sono nove: *La "Cocotte"*, *La posta*, *All'ora della mensa*, *Due morti*, *Il rifugio*, *La retata*, *La paura*, *Il trofeo* e *L'ultimo voto*.

¹⁴ SARDO, *Parabola sociolinguistica di Federico De Roberto*, cit., p. 101.

¹⁵ Per una rapida panoramica sulle forme della narrativa breve italiana si rimanda qui a C. SEGRE, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice 1989, pp. 47-57.

precedentemente, oppure può svolgersi progressivamente, in un vivace scambio epistolare¹⁶.

È altresì interessante osservare il corpus delle novelle derobertiane mettendolo a confronto con i dati contenuti nelle prefazioni delle sue opere al fine di rilevare alcune incoerenze metanarrative.

3. *Le novelle tra incongruenze e contraddizioni terminologiche*

Le prefazioni delle opere derobertiane sono il luogo delle dichiarazioni teorica e stilistica dell'autore¹⁷ e permettono di tracciare una parabola poetica e metodologica della sua opera. Tuttavia, proprio da queste prefazioni affiora una certa complessità terminologica legata alla sua narrativa breve.

Nella prefazione di *Documenti umani* si osserva una tendenza iniziale all'utilizzo sinonimico dei termini «novella» e «racconto» riferiti ai testi de *La sorte*. L'autore adopera i due termini per definire, innanzitutto, un testo di dimensioni ridotte. Sempre nella stessa prefazione, paragonando i testi contenuti in questa raccolta (per l'appunto i «documenti umani» del titolo) a quelli de *La sorte*, si rileva l'utilizzo di «novella» di cui De Roberto arricchisce la denominazione menzionandone alcune caratteristiche stilistiche. Egli distingue, infatti, le «novelle realiste»¹⁸ dalle «novelle ideali»¹⁹, arrivando poi a considerarle addirittura «favole [...] troppo romantiche»²⁰.

In *Processi verbali*, De Roberto definisce i suoi testi ancora diversamente; la raccolta, infatti, ambisce ad essere «un volume di novelline, che vorrebbero essere delle minuscole opere d'arte»²¹. Egli abbandona qui il termine forse troppo vago di «racconto» per adottare

¹⁶ Si pensi a «Dibattimento», il dibattito riportato in *La morte dell'amore*, oppure alla struttura de *Gli amori*, lungo dialogo epistolare tra il narratore e la sua interlocutrice.

¹⁷ Giuseppe Traina sottolinea il ruolo preponderante della prefazione quale «uno dei "luoghi sacri" della teoresi verista», in G. TRAINA, *Il ruolo della novella nella sperimentazione derobertiana*, in «Spunti e ricerche», XIX (2004), pp. 123-138, p. 127.

¹⁸ F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, a cura di A. Di Grado, Roma, Bel-Ami 2009, p. 164.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 167.

²¹ F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, a cura di G. Giudice, Palermo, Sellerio 1997, p. 9.

quello di «novella», anche nella variante del diminutivo «[novellina]». Questa denominazione rivela che, oltre alla lunghezza ridotta, le novelle vogliono distinguersi per la loro completezza e perfezione, compresa forse proprio nella loro brevità. Inoltre, questi testi, che a detta dell'autore devono avere come caratteristiche stilistiche la rapidità e la fedeltà ai fatti accaduti, diventano delle «[trascrizioni]»²² di questi stessi fatti.

Il molto generico «racconti» riappare nella prefazione de *L'albero della scienza*, accompagnato da termini decisamente più astratti come «studio» e «fantasia». Inoltre, ad ognuno di questi termini viene abbinata una caratteristica contenutistica: i «racconti» saranno il luogo «dove si svolge un'azione»²³, gli «studii» saranno «psicologici»²⁴, mentre le «fantasie» saranno «analitiche»²⁵. Il termine «novella» non è più allora sinonimo di «racconto», bensì un iperonimo comprendente «racconto», «studio» e «fantasia».

Per quanto riguarda, invece, le novelle composte a partire dal 1892, la qualificazione dei testi è più articolata. La breve prefazione alla prima edizione de *La morte dell'amore* vede di nuovo l'utilizzo del diminutivo «novelline» alternato a «note psicologiche»²⁶. Particolarmente significativo è l'utilizzo dell'attributo «psicologiche» per qualificare il troppo vago «note»; inoltre, De Roberto si avvale di un termine che permette di incanalare la lettura di queste novelle verso una determinata interpretazione. Egli parla, infatti, di «tre capitoli staccati da un libro che verrà fuori a suo tempo»²⁷. L'utilizzo di «capitoli» come sorta di ulteriore sinonimo di «novelle» non è certamente casuale e permette di sottolineare il rapporto di intertestualità sottostante i suoi testi. Qui l'autore dichiara quello che sarà il suo progetto futuro, ossia la costituzione di una raccolta organica di testi – narrativi e non – incentrati sul tema dell'amore.

Le novelle sull'amore diventano, così, una parte dei microtesti

²² *Ibidem*.

²³ F. DE ROBERTO, *L'albero della scienza*, a cura di R. Castelli, Caltanissetta, Luso-
grafica 1997, p. 49.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ F. DE ROBERTO, *La morte dell'amore*, Napoli, Luigi Pierrò Ed. 1892, p. 8.

²⁷ *Ibidem*.

che compongono il vasto macrotesto dell'amore. Ciò viene confermato dalla prefazione alla raccolta successiva, *Gli amori*, uscita nel 1898. La prefazione è scritta in forma di epistola indirizzata ad una «cara amica»²⁸. Anche le novelle che la lettrice si appresta a leggere sono delle epistole, definite semplicemente «lettere»²⁹ o, poco più in là, «esempii»³⁰ volte ad illustrare le «astratte proposizioni enunziate in quello studio»³¹. Lo «studio» in questione è, ovviamente, il trattato del 1895 d'impostazione positivista *L'amore*, che l'interlocutrice pare non avere gradito³².

Le novelle de *Gli amori* intendono essere degli *exempla* a sostegno delle teorie molto astratte – e discutibili – espresse nel trattato. In una lettera del 1896 indirizzata a Domenico Oliva, De Roberto definisce queste novelle degli «apologhi»³³ e annuncia il titolo originario dell'opera, *Le Confessioni*, dove è da intendere che ogni novella sarebbe stata, appunto, una «confessione»³⁴. Il termine «apologhi» era apparso anche nell'«avvertimento» preposto al trattato, usato come sinonimo di quelle «semplici favole»³⁵ che De Roberto, forse riprendendo ironicamente un'idea diffusa della critica, sosteneva di avere scritto fino a quel momento, alludendo in questo modo all'aspetto finzionale degli stessi «apologhi»³⁶.

Il principio di presunta realtà che De Roberto vorrebbe però nuovamente valido negli «esempii» de *Gli amori* si pone in contraddizione con l'idea espressa precedentemente nel trattato, in cui egli

²⁸ F. DE ROBERTO, *Gli amori*, <http://www.gutenberg.org/files/39289/39289-h/39289-h.html> [EBook #39289], p. IV.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² «Il suo giudizio sul mio libro dell'*Amore* si compendì in queste parole: "L'amore c'è soltanto nel titolo". Le mie teorie la sdegnarono» (*ibidem*).

³³ «[Sono] contentissimo che i miei *Apologhi* non ti dispiacciono», in G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini 1972, p. 655. In corsivo nell'originale.

³⁴ «Un volume [...] sotto il titolo di *Le Confessioni*, integrerà l'*Amore*» (*ibidem*). In una lettera del 1891 a Ferdinando Di Giorgi viene menzionato un ulteriore possibile titolo, *Parabole* (A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 264).

³⁵ F. DE ROBERTO, *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale*, Milano, Galli 1895, p. vi.

³⁶ «L'autore non ha più creduto che una psicologia dell'amore possa essere esposta con una serie di apologhi» (*ibidem*).

afferitava che la novella era il luogo della finzione e perciò non adatta all'enunciazione di teorie di portata scientifica. Pertanto, definire un testo un apologo, significa addebitargli un carattere esemplare, tradizionalmente attribuito al genere della novella: l'apologo è solito essere una narrazione con un intento morale. Sarà nel 1900 che De Roberto, nella prefazione alla raccolta di saggi *Come si ama*, in un'ennesima considerazione sulla novella, sosterrà di avere scritto ne *Gli amori*, molto genericamente, «un certo numero di fatti a sostegno delle teorie significate nel trattato dell'Amore»³⁷ e aggiungerà: «nondimeno [...] le mie storie hanno l'andatura delle novelle»³⁸, dove con «andatura» si percepisce la disillusione di fronte al tentativo, evidentemente non riuscito, di avere voluto dare una spiegazione empirica al fenomeno dell'amore. Questo comporta la conseguente apertura di De Roberto alla trattatistica di stampo storico-sociale, sempre nella prospettiva dell'analisi maggiormente esaustiva del sentimento³⁹.

Un'ultima traccia di riflessione metanarrativa attorno al genere della novella appare nel 1901, nel volume di saggi *L'arte*, quando l'autore, sostenendo che «da novella, secondo dice lo stesso suo nome, riferisce gli avvenimenti nuovi ed insoliti»⁴⁰, rivela una vaga influenza goethiana e, allo stesso tempo, porta la sua attenzione sull'etimologia del termine⁴¹. Pertanto, la costante incertezza nella denominazione delle novelle derobertiane non risulta dalla loro forma, bensì dalla funzione che esse aspirano ad avere all'interno dell'opera derobertiana⁴².

³⁷ F. DE ROBERTO, *Come si ama*, Torino, Roux e Viarengo 1900, p. 20.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Ho quindi pensato che, se voglio esser creduto, debbo lasciar l'arte da parte, e far opera che non possa menomamente esser creduta fantastica, ma che sia puramente e semplicemente storica» (*ibidem*).

⁴⁰ F. DE ROBERTO, *L'arte*, Torino, Fratelli Bocca 1901, p. 46.

⁴¹ SEGRE, *La novella e i generi letterari*, cit., p. 49: «novella [...] [indica] in origine, oltre che "notizia", anche "narrazione orale di eventi veri o immaginari"». In corsivo nell'originale. Il concetto goethiano di «[unerhört]», proprio della novella, può essere compreso nel senso di "straordinario" oppure "senza precedenti".

⁴² Ciò è oggetto del mio progetto di ricerca attualmente in corso.

4. *Verso il romanzo*

Accanto alla riflessione attorno alla novella, una delle questioni che preoccupa maggiormente De Roberto riguarda la necessità del «vero romanzo italiano»⁴³. La discussione, che egli affronterà in una celebre intervista del 1895 rilasciata a Ugo Ojetti⁴⁴, era già stata accennata nei suoi primi scritti sulla letteratura, *Arabeschi*. Nel saggio dal titolo *Un romanzo italiano*, recensendo un'opera di Matilde Serao, De Roberto criticava la mancanza, all'interno della letteratura italiana, di una forma scritta degna di portare il nome di «romanzo»⁴⁵ e, nel saggio precedente *Novelle*, egli deplorava la cosiddetta «bozzettomania»⁴⁶, ossia la tendenza, molto diffusa in Italia, di produrre novelle. Ciononostante, la critica nei confronti degli autori dei «bozzetti» si attenuava, in quanto questi scritti potevano essere visti quali tentativi di una prima elaborazione del romanzo futuro. Proprio in questo saggio, egli si interrogava sul genere della novella, compiendo una riflessione che sarà alla base delle sue sperimentazioni:

Si discute [...] se la novella debba essere un vero piccolo romanzo, con la sua azione, con i suoi personaggi, con un principio ed una fine; oppure lo studio d'un sol momento, d'una sola situazione, d'un carattere solo; l'analisi d'un'impressione fuggevole.⁴⁷

Questo dubbio denota la stretta connessione tra i generi della novella e del romanzo. La produzione novellistica di De Roberto è, perciò, da considerarsi come il laboratorio in cui si modella il romanzo, «vera forma ancora perfettibile»⁴⁸ e proprio l'esempio dello scrittore catanese dimostra come la produzione romanzesca sia

⁴³ F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, p. 151.

⁴⁴ In questa intervista, De Roberto lamenta la mancanza di una «letteratura italiana» degna di questo nome (U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Roma, Gela 1987, p. 86. In corsivo nell'originale).

⁴⁵ «Gli è che noi cominciamo ad avere qualche buon romanzo [...] ma non ne abbiamo ancora uno il quale ritragga l'ambiente nostro, la società nostra, dei tipi nostri, del quale si possa dire che conserva una schietta impronta d'italianità» (DE ROBERTO, *Arabeschi*, cit., p. 156).

⁴⁶ Ivi, p. 144. In corsivo nell'originale.

⁴⁷ Ivi, p. 145. Si rimanda a PAGLIARO, *The Crisis of Naturalism*, cit., per le considerazioni sullo psicologismo derobertiano, a cui l'autore qui allude.

⁴⁸ OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., p. 87.

strettamente correlata alle sperimentazioni narrative e linguistiche di quella novellistica⁴⁹.

⁴⁹ Segre ricorda che tra i due generi non esistono «elementi differenziali costanti e indubitabili» (SEGRE, *La novella e i generi letterari*, cit., p. 49).

IRONIA E UMORESMO NELLA NARRATIVA BREVE
DI FEDERICO DE ROBERTO

La produzione novellistica è stata per De Roberto un vero e proprio laboratorio stilistico: si spiega anche così il ruolo che l'ironia e l'umorismo giocano nelle novelle di cui ci si occupa in questo saggio. È notevole la capacità di variazione tonale che l'autore dimostra: il grottesco e la *pochade*, l'ironia più spietata e l'umorismo più pietoso, anticipando talvolta l'umorismo pirandelliano.

The novelistic production was for De Roberto a real stylistic laboratory: this also explains the role that irony and humor play in the short stories we deal with in this essay. The author demonstrates a remarkable ability in tonal variation: he moves between the grotesque and the farce, the most ruthless irony and the most gracious humor, sometimes anticipating Pirandello's humor.

- Che bisogna dunque fare perché tu non debba più giudicarmi né imprudente né tepido?
- Tante altre prove potresti darmi – osservò ella, ragionevolmente – senza aggravare la minaccia che ci pende sul capo!
- Me ne rido, delle minacce.

E rise, infatti. Ma il suo riso non era schietto. Non già che le cose udite gli avessero attaccato il contagio della paura: prima di quello, egli aveva ingannato tanti altri mariti, e nessuno aveva mai torto un capello né a lui né alla rispettiva consorte.¹

In questa citazione, ricavata da *Ironie*, una tarda raccolta di tre novelle, troviamo due poli lessicali utili per il nostro breve ragionamento: il riso e la paura.

Mi è già capitato in passato di insistere sulla produzione novellistica come luogo elettivo della sperimentazione derobertiana²: una

¹ F. DE ROBERTO, *Il cane della favola*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», 1 luglio 1911, poi in ID., *Ironie*, Milano, Treves 1920, p. 12.

² Cfr. G. TRAINA, *Il ruolo delle novelle nella sperimentazione derobertiana*, in «Siculorum Gymnasium», n.s. LVIII-LXI (2005-2008), *Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di S.C. Sgroi - S.C. Trovato, tomo IV, pp. 1935-1955.

sperimentazione intesa, propriamente, come fucina e continua verifica *in itinere* del suo “sperimentalismo”³, e la novella come il genere più duttile, rispetto al romanzo e al dramma. D'altra parte, solo una concezione di questo tipo (insieme alle ben note necessità “alimentari”) può spiegare la grande varietà di soluzioni stilistiche e strutturali che caratterizza le novelle di De Roberto, ma anche la difforme qualità degli esiti letterari, che ha dato luogo, in passato, a clamorose sottovalutazioni in sede critica, soprattutto relativamente alla produzione tarda⁴ – e anche da parte di critici illustri e sensibili come Carlo A. Madrignani o Gaspare Giudice, i cui interventi erano stati decisivi per la riscoperta dello scrittore catanese, per tanti anni oscurato dall'anatema crociano.

Una sperimentazione, dunque, che mira a mettere a punto le soluzioni espressive e tematiche che sfoceranno negli esiti altissimi dei grandi romanzi ma che, nel frattempo, dà luogo a piccoli, grandi capolavori come *La disdetta*, *Donato del Piano*, *Il paradiso perduto*, *Il rosario* o *La paura*⁵.

Il riso e la paura. Ma quale riso e quale paura?

La paura, certo, che nella straordinaria novella eponima del 1921⁶ attanaglia i fanti votati al massacro nella trincea della Valgrebbana, in un testo che è, insieme, referto esattissimo di una condizione storica ben determinata ma anche apologo potente di una condizione universale ed extratemporale. Ma la paura, nelle novelle di De Roberto, è anche, e in una declinazione altrettanto tragica, paura ancestrale della fame e del giudizio altrui (come nel bozzetto verghiano *Mara*, che risale a *Processi verbali*⁷); o è la paura fatua degli adulteri che temono di essere scoperti dal marito, come ne *Il cane*

³ Cfr. N. TEDESCO, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981, *passim*.

⁴ Cfr. F. DE ROBERTO, *Novelle della Grande Guerra*, a cura di R. Abbaticchio, introduzione di N. Zago, nota al testo di R. Lavopa, saggio di P. Guaragnella, Bari, Progedit 2015.

⁵ Per queste e altre considerazioni, vorrei rinviare alla mia curatela di *La disdetta e altre novelle*, Cava de' Tirreni, Avagliano 2004.

⁶ F. DE ROBERTO, *La paura*, in «Novella», III (15 agosto 1921), 15. Poi, con qualche variante, in «La Fiera Letteraria», III (31 luglio 1927), 31; indi riedita in diverse raccolte, alcune anche recentissime.

⁷ F. DE ROBERTO, *Processi verbali*, Milano, Galli 1890.

della favola che citavo all'inizio. Con questo testo non siamo lontani dall'ocaso della produzione novellistica derobertiana. Com'è noto, l'alba di tale produzione è *La sorte*⁸, silloge che ci consente di riflettere sulle diverse manifestazioni del riso. Per esempio, interrogandoci su chi sia a ridere, in queste novelle.

Come nella grande e secolare tradizione novellistica italiana, ridono taluni personaggi, alle spalle di altri che fungono da zimbello; ma ride anche l'autore, più o meno eclissatosi, e ride alle spalle di un personaggio o di più personaggi (perfino di tutti i personaggi, come nella liminare, ed esemplare, novella *La disdetta*). Se è l'autore a ridere, egli strizza l'occhio al lettore, cercandone la complicità, in un'operazione demistificante dell'idea stessa di "sorte", sfortuna, disgrazia, che viene razionalisticamente ricondotta alle conseguenze delle scelte dei personaggi, insomma alla responsabilità individuale. Talché si potrebbe dire che soltanto la novella conclusiva del volume, *La rivolta*, sancisce amaramente il trionfo della "ironia della sorte", mentre lo sguardo dell'autore è tanto pietoso quanto sinceramente disperato. Nelle novelle precedenti abbiamo, invece, incontrato il gran concerto grottesco de *La disdetta*; l'ironia un po' facile alle spalle del protagonista di *Ragazzinaccio*, giovane mancato *miles* ma *gloriosus* a vanvera, grazie all'esibizione di un oggetto sostitutivo come il cappello da bersagliere; la satira di taglio sociologico sulle superstizioni e le esagerazioni che si scatenano durante le feste popolari, in *San Placido*, sviluppata in controcanto drammatico rispetto all'incombente paura del colera; il divertimento ironico del coro dei personaggi sullo zimbello cornuto e ignaro ne *Il matrimonio di Figaro*; l'ironia autoriale sull'idea di destino in *Nel cortile* e *La malanova*, due novelle giocate tra farsa popolare e *pochade* borghese, ma che in realtà contengono in nuce soluzioni espressive e temi portanti che ritroveremo ne *I Vicerè*.

Di un umorismo lieve, soffuso di malinconia, sono invece nutriti alcuni testi derobertiani poco conosciuti, come il racconto *Un proverbio italiano*⁹ e il bozzetto *Un incontro*¹⁰, un testo d'occasione pub-

⁸ F. DE ROBERTO, *La sorte*, Catania, Giannotta 1887. Fra il '91 e il 1910 si avranno altre due edizioni, edite da Galli e da Treves, accresciute e con ulteriori paratesti d'autore.

⁹ Pubblicato in «Vita Moderna», 14 febbraio 1892; poi in «L'osservatore politico-letterario», aprile 1975.

¹⁰ Pubblicato in «Il Giornale d'Italia», 4 gennaio 1915; poi in appendice a *La disdetta e altre novelle*, cit.

blicato nel '15 su un numero speciale del «Giornale d'Italia» dedicato alla Croce Rossa Italiana, e dotato di un respiro così breve da poter essere, anni dopo, inglobato in *L'ebbrezza*, racconto lungo incompiuto e pubblicato postumo¹¹.

Un altro aspetto importante da sottolineare è quello che è già stato definito pre-pirandelliano¹² e che è presente, col suo umorismo senza sorriso, in due novelle non casualmente di carattere metaletterario: *Documenti umani* e *Rimorso*. Nella prima, De Roberto si sdoppia in due personaggi che, per diverse ragioni, gli somigliano: Dinolfi, scrittore pessimista, convinto che «credere di soffrire val quanto soffrire realmente»¹³, e l'ingegnere Ferrieri, che racconta il passaggio necessario dalla «rettorica»¹⁴ della parola scritta alla «prosa»¹⁵ della vita vissuta. La letteratura, come crogiolo in cui ideale e reale devono fondersi, ritorna in *Rimorso*, nella quale De Roberto «dimostra» la teoria che uno scrittore può fare vera analisi psicologica solo se è realmente coinvolto nello stato d'animo che vuole rappresentare, dato che è impossibile ricreare lo stato d'animo con gli artifici della fantasia, come vorrebbe invece lo scrittore protagonista della novella.

È dunque al ruolo dello scrittore, a se stesso scrittore, che De Roberto guarda con lenti deformanti e «umoristiche»; sia in certe lettere che nelle prefazioni alle raccolte di novelle *Documenti umani*, *Processi verbali* e *L'albero della scienza*, egli riflette con grande impegno sulla letteratura – come facevano Verga e Capuana, come avevano fatto i maestri del Naturalismo francese – ma senza riuscire a occultare una riserva mentale profonda: l'idea flaubertiana che poco contano i propositi teorici, di marca verista o psicologista, sui quali anzi conviene stendere una patina ambigua di leggera ironia, e che a contare davvero è la tecnica, la «forma».

Questa dimensione metaletteraria comprende anche la strizzata d'occhio al lettore più avvertito nonché la satira letteraria, veicolata

¹¹ Pubblicato in «La Fiera Letteraria», IV, 15 e 22 gennaio 1928.

¹² Cfr. G. GRANA, *De Roberto e Pirandello*, in *Profili e letture di contemporanei*, Milano, Marzorati 1962, pp. 23-24. Cfr. anche ID., *«I Vicerè» e la patologia del reale*, Milano, Marzorati 1982, pp. 461 e sgg.

¹³ F. DE ROBERTO, *Documenti umani*, Milano, Treves 1889, p. 12, corsivi nel testo.

¹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁵ *Ivi*, p. 15.

dall'allusione citazionistica: per un esempio, basti il dongiovannismo di stampo prettamente dannunziano del protagonista de *Il cane della favola*, Ugo di Roccalta, o la svenevolezza stereotipata della sua amante Sofia Garnieri, alla quale De Roberto impassibilmente fa pronunciare il più vietato «Sono tua! Fa' di me ciò che vuoi...!»¹⁶. Si noti, per restare ancora a questa novella, che il punto di vista critico e demistificante è affidato non a un personaggio di inferiore condizione sociale (come in tante pagine de *I Vicerè*) bensì alla marchesa di Frassinoro, che si diverte alle spalle di Roccella, ne stigmatizza la vacua sintassi della seduzione e lo inchioda alla sua ridicolaggine con una battuta perentoria: «- Sentite: prima di tutto non v'inginocchiare, se non volete essere ridicolo»¹⁷.

Mi soffermo ancora su *Ironie*, la raccolta che comprende, oltre a *Il cane della favola*, novella piuttosto lunga e di impostazione prettamente teatrale¹⁸, due novelle più brevi: *Nora, o le spie* e *La tempesta*. Entrambe di ambientazione mondana e internazionale (già sperimentata nello sfortunato romanzo *Spasimo*¹⁹), entrambe siglate dalla pseudo-misoginia derobertiana, entrambe narrate a un piccolo uditorio dai due narratori autodiegetici, vittime dell'ironico potere seduttivo di due *femmes fatales* di esemplare discrezione.

Non saranno dei capolavori, le tre novelle di *Ironie*: eppure non dev'essere senza significato – e penso a un significato anche in buona parte autobiografico – se De Roberto affida le sue disillusioni senili alla seduttività ironica di tre donne, a modo loro spietate ma certamente più sagge e mature dei loro innamorati: ridicoli, ingenui o incapaci di resistere al potere della seduzione.

¹⁶ DE ROBERTO, *Il cane della favola*, cit., p. 35.

¹⁷ Ivi, p. 49.

¹⁸ L'amico Rosario Castelli mi ha ricordato che la stesura de *Il cane della favola* è stata verosimilmente parallela a quella del testo teatrale omonimo (che però fu pubblicato in «La Lettura», XII (1 gennaio 1912), 1), come si deduce da una lettera di De Roberto a Sabatino Lopez del 3 agosto 1911 (cfr. *Lettere di Verga e De Roberto a Sabatino Lopez*, a cura di G. Lopez, in «L'Osservatore politico e letterario», XV (1969), 6, pp. 78-79; già in «Lo Smeraldo», VII (30 maggio 1953), 3). Ancora più interessante il fatto (sempre fattomi notare da Castelli, che ringrazio di cuore) che, quando De Roberto ripubblica la novella in *Ironie*, la modifica recuperando il finale del testo teatrale, diverso da quello della novella pubblicata su rivista.

¹⁹ F. DE ROBERTO, *Spasimo*, Milano, Galli 1897. Per un'edizione moderna, mi si consenta il rinvio a Id., *Spasimo*, a cura di G. Traina, Caltanissetta, Lussografica 2006.

È quest'amara ironia (del personaggio femminile e, insieme, dell'autore) la sigla del De Roberto estremo sulle sue antiche, e incensanti, riflessioni sull'amore? O c'è, invece, spazio per l'amara, e un po' manierata, celebrazione dell'amore coniugale che s'affaccia in due novelle "di guerra", entrambe pubblicate nel '19, ovvero *La "Cocotte"*²⁰ e *All'ora della mensa*²¹?

La prima è un testo qua e là prevedibile, debitore – certo – della *pochade*²² ma in fondo non disprezzabile, soprattutto là dove la percezione del ridicolo recupera toni più aciduli e straniati²³, che ne *I Vicerè* s'erano visti trionfare in forma grottesca. Ci sarebbe, anzi, da chiedersi come mai, proprio negli anni del dilagante Espressionismo europeo, De Roberto scelga di non recuperare le cadenze proto-espressionistiche del suo capolavoro. Forse perché la tragedia bellica è troppo grande, in confronto ai traumi d'età risorgimentale, o perché l'età dell'autore è più avanzata: fatto sta che l'istanza straniante si invera soprattutto sul versante del plurilinguismo e trova la strada diaccia del tragico ne *La paura* o del farsesco ne *La retata*; mentre la pietà di chi abita il formicaio in cui si agitano poveri, piccoli uomini feroci, s'incrocia con un umorismo di stampo pirandelliano nel sottovalutato apologo *All'ora della mensa*, in cui un tenente dell'esercito italiano rischia di essere scambiato per una spia per i suoi atteggiamenti furtivi, che nascondono soltanto il suo bisogno di risparmiare sulle spese dei pasti per poter mantenere una dozzina di familiari.

Sembra quasi di sentir fischiare un treno: invece si tratta di una tradotta militare...

²⁰ Pubblicata in «Rivista d'Italia», 28 febbraio e 31 marzo 1919, poi in F. DE ROBERTO, *La "Cocotte"*, Milano, Vitagliano 1920.

²¹ Pubblicata in «Novella», I (10 ottobre 1919), 6; poi in DE ROBERTO, *La "Cocotte"*, cit.

²² Cfr. N. ZAGO, *Introduzione* a DE ROBERTO, *Novelle della Grande Guerra*, cit., p. 8.

²³ Penso soprattutto alla coppia di bambini «dipinti, incipriati, imparruccati [che] cantavano leziosi duetti parigini, alla ribalta crudamente illuminata, con accompagnamento fragoroso d'orchestra» (ivi, p. 25) o alla frivolezza con cui gli ufficiali accolgono le ultime notizie (mondane o tragiche), al caffè-concerto.

ROSARIO CASTELLI

PER UN'EDIZIONE COMPLETA DEL TEATRO
DI FEDERICO DE ROBERTO: TESTI RAPPRESENTATI,
INEDITI E RARI

Il travagliato capitolo teatrale dell'attività letteraria di Federico De Roberto esige una riconsiderazione complessiva che tenga conto del recupero in atto di testi inediti destinati a dare completezza a quella che si considerava una produzione già sistemata e definitiva. Nell'ipotesi di un'edizione critica, sono altresì da prendere in esame le varianti che intercorrono tra differenti stesure dei copioni – in particolare quelle che riguardano il dramma più noto, *Il Rosario* – e di quelle linguistiche e strutturali che si possono registrare nella transcodificazione dalle novelle e dai romanzi originari, in cui è peraltro spiccato l'interesse dell'autore per la dialogicità «pura» della forma teatrale.

*The troubled theatrical chapter of Federico De Roberto demands an overall reappraisal that takes into account the recovery of unpublished texts intended to give completeness to what is considered a definitive production. In a work for a critical edition, must be examined variants that exist between different drafts of scripts – particularly those concerning the most famous drama, *Il Rosario* – and linguistic and structural ones that can be registered in transcodification from short stories and novels, in which the author is already interested to the form of «pure» dialogicity.*

Alla domanda «Non scriverai mai pel teatro?» che Ugo Ojetti pose a Federico De Roberto nell'agosto 1894, per un'inchiesta sullo stato delle lettere in Italia, e che l'intervistatore pubblicherà nel volume dal titolo *Alla scoperta dei letterati*, lo scrittore catanese replicava: «Mai. Credo il teatro una forma inferiore. Il romanzo è la vera forma ancora perfettibile. Il romanzo si matura, si compone, si evolve verso il poema»¹. La perentorietà con cui lo scrittore scongiurava la tentazione delle sirene del palcoscenico che, in quegli stessi anni, seducevano in verità molti suoi colleghi, lo porrà in una posizione contraddittoria rispetto alle frequenti ancorché sfortunate incursio-

¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier 1946, p. 137.

ni successive nel terreno della drammaturgia. A giustificare l'aporia, valga intanto l'analoga ipotesi che Giovanni Verga, nello stesso volume, iscriveva sui propri possibili allestimenti da palcoscenico, nel momento in cui dichiarava: «Ho scritto per teatro ma non lo credo certamente una forma d'arte superiore al romanzo, anzi lo stimo una forma inferiore e primitiva»². Riluttanze di chi percepisce in modo più imperioso le prerogative del romanziere rispetto a quelle di altro genere e che, nel caso di De Roberto, devono misurarsi intanto con altri fattori: dalla necessità di mettersi alla pari con autori coevi come Verga e Capuana, che dal teatro ebbero significativi riscontri, alla ricerca di un contatto più diretto e immediato con il pubblico, ma soprattutto con l'insopprimibile inclinazione eclettica che lo porterà inevitabilmente a dirottare puntualmente le proprie scelte artistiche, guidandolo sull'impervio sentiero di un inesausto sperimentalismo cui è estraneo ogni tentativo di perimetrazione espressiva.

A quell'altezza cronologica, comunque, l'autore de *I Vicerè* preconizzava ancora un «romanzo futuro» che coniugasse quello «puramente psichico» con quello «di costume»³ lasciando implicitamente intravedere come la direzione verso cui stesse evolvendo la propria narrativa fosse quella di una rigorosa dialettica tra oggettività e soggettività, come lo stesso Ojetti sottolineerà nella lusinghiera recensione che farà del romanzo maggiore, la cui particolarità gli sembra consistere proprio nella capacità di conciliare i modi di due scuole agonizzanti: quella naturalistica-fisiologica, che aveva per oggetto d'indagine «l'*outside*, la pelle degli uomini» e quella naturalistica-psicologica, che si era occupata dell'*inside*, i precordii, sperando di trovarvi l'anima»⁴. Ma ciò che risalta in modo evidente era la fiducia incondizionata che De Roberto sembrava ancora riporre, fino agli inizi del Novecento, in un genere – il romanzo – nel quale scorreva il senso «di un'epicità capace di trasferire la contingenza storica su un piano universale, conciliando introspezione e realtà oggettiva, impegno etico e ricerca tecnica»⁵.

² Ivi, p. 70.

³ Ivi, p. 135.

⁴ F. DE ROBERTO, *I Vicerè*, in «Fanfulla della Domenica», XVI (14 ottobre 1894), 41.

⁵ A. CAVALLI PASINI, *De Roberto*, Palermo, Palumbo 1996, p. 107.

Tra quella stagione e i rimpianti senili per una vita spesa invece a rincorrere, anche attraverso le scene, un risarcimento che tarderà ad arrivare, trascorre invece un trentennio durante il quale l'attività letteraria dello scrittore, a dispetto delle energiche riserve iniziali, incrocerà più volte la scrittura drammaturgica. Quest'ultima fa capolino nella sua mente, si sovrappone a quella narrativa, s'interroga e riemerge a volte in modo imperioso lungo tutto l'arco della sua carriera, come una scommessa e uno scacco, portando con sé significative oscillazioni teoriche, artistiche e ideologiche. La prassi iper-correctiva e l'ossessiva scrupolosità di un autore idolatra della cancellatura e fanatico della riscrittura, ben nota ai critici che ne abbiano indagato a fondo l'opera, e l'abitudine a ritornare continuamente su testi che conoscono perciò stesure sempre provvisorie, accidentate, interrotte da ripensamenti e revisioni, rilancia costantemente l'ineludibilità di un'attenta ricostruzione filologica.

Il capitolo teatrale è, in questo senso, la storia di un'esperienza che Ercole Patti definì «tormentata e commovente»⁶ e che, lungi dal costituire una nuova forma di espressione del talento artistico di De Roberto, fu semmai il risvolto più appariscente di un intimo e sofferto dramma, della crisi che andò sempre più accentuandosi già all'indomani della pubblicazione de *I Vicerè*, e dalla quale cercò di affrancarsi, pensando forse alla fortuna toccata al Verga di *Cavalleria rusticana* o al Capuana di *Malìa*.

Una storia ormai da riscrivere però, come dimostra la riemersione di alcuni testi recuperati solo dopo l'edizione mondadoriana del 1981, e che raccoglie ciò che, fino ad allora, si considerava *tutto* il Teatro dell'autore, e cioè: *Il Rosario* (1899), *Il cane della favola* (1912), *La strada maestra* (1911-'13) e *La tormenta* (1918). Una più esaustiva ricognizione avrebbe dovuto intanto tener conto, già allora, di un testo – *Giustizia* – rinvenuto, curato e pubblicato da Antonio Di Grado, nel 1975, per la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale. Si osservi poi che la più significativa opera teatrale – *Il Rosario* – conosce altre due edizioni dopo la prima: nel 1912, con importanti varianti linguistiche, e nel 1919, la traduzione in siciliano per una messinscena abbinata alla versione pirandelliana, sempre in dialetto, del *Ciclope* di Euripide. Il copione, da me recuperato presso la Bi-

⁶ E. PATTI, *Il teatro amaro di De Roberto*, in «Corriere della Sera», 4 luglio 1969, p. 3.

biblioteca del Museo dell'Attore di Genova, è conservato con una minuta e un'ulteriore stesura autografa in lingua che servi a De Roberto per la traduzione e il rilascio dei visti di censura. Compagnono inoltre quattro partiture con i titoli: *Strofe dei misteri*; *Recitazione dell'Avemaria* e *Altra recitazione dell'Avemaria* e *Ritmo del mortorio*.

E intanto perché ristampare, come si è fatto fino ad oggi e come fa opportunamente notare Alessio Giannanti⁷, sempre e solo la prima edizione del *Rosario* – quella apparsa sulla «Nuova Antologia» del 16 aprile 1899 – e mai andata in scena fin quando visse l'autore, e non la seconda, effettivamente rappresentata il 29 novembre 1912 dalla compagnia Talli-Melato-Giovannini al Teatro Manzoni di Milano, insieme alla *poebade Il cane della favola*, e poi pubblicata sulla «Rassegna contemporanea» nel dicembre 1912? Quest'ultima, infatti, è una versione che presenta, soprattutto nelle didascalie, varianti di qualche significato sul piano strutturale e ideologico ed è anche più vicina, nella forma, a quella che De Roberto darà a Nino Martoglio nel 1918, per la traduzione in dialetto, e di cui si riteneva evidentemente più soddisfatto.

A una decina d'anni fa risale anche il mio rinvenimento, presso la sezione D.O.R. dell'archivio romano della Società Italiana Autori ed Editori, del dattiloscritto ritenuto fino ad allora disperso del dramma in tre atti intitolato *Tutta la verità*, rappresentato la prima volta al Sannazaro di Napoli, il 21 novembre 1921, dalla Compagnia di Luigi Carini, una delle migliori formazioni dell'epoca di teatro in lingua, replicato al Teatro Quirino di Roma il 31 marzo 1922, per essere poi ripreso a Firenze e Milano.

Si tratta di un testo teatrale che, al di là delle effettive qualità letterarie, ha più di un motivo d'interesse nell'economia del repertorio derobertiano, sia per l'unicità di opera affatto originale, a differenza delle altre ricavate da racconti (*Il rosario* e *Il cane della favola* dalle novelle omonime; *Giustizia* da *Il memoriale del marito*) o da romanzi (*La strada maestra* da *La messa di nozze* e *La tormenta* da *Spasimo*), che per il fatto di rivelarci un autore ormai fin troppo smaliziato, se non ad-

⁷ A. GIANNANTI, «Una forma inferiore»? *Il teatro di Federico De Roberto*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. Baldassarri et alii, Roma, Adi editore 2014; poi in *Lo scrittore e la scena*, a cura di A.M. Morace, Pisa, ETS 2013.

dirittura compiaciuto della piena assimilazione delle competenze tecniche necessarie a padroneggiare la scena e a intercettare le aspettative del pubblico. E non meno rilevante, per la presenza di certi elementi pre-pirandelliani, originali rispetto alla convenzionalità del teatro borghese coevo.

Al lungo e travagliato tirocinio drammaturgico dell'autore de *I Vicerè* qualche capitolo si potrà ancora aggiungere e, per esempio, qualcosa si potrebbe dire a proposito di un altro dramma da me rinvenuto e che cronologicamente conosce una stesura parallela a quella di *Tutta la verità*. Mi riferisco a *La prova del fuoco*, mai rappresentato, ma pressoché compiuto sotto forma di novella inedita prima e di commedia poi, e di cui ci restano numerosi appunti nonché una stesura quasi definitiva. A questo *corpus* è da aggiungere anche il dattiloscritto dell'atto unico *La posta*, derivato dall'omonima "novella di guerra", e depositato presso la Biblioteca del Burcardo di Roma⁸. Esso è composto da 45 fogli dattiloscritti, con qualche intervento autografo (indicazioni di recitazione, rare correzioni e parti di testo biffate) che fa pensare a un copione di scena, come confermerebbe peraltro la collocazione presso il fondo intitolato al capocomico Annibale Ninchi. E infine andrebbe considerato anche il libretto per il melodramma *La Lupa*, «ridotto in versi per le scene liriche da De Roberto per conto e incarico dello stesso Giovanni Verga», e la cui storia inizia nel 1892, sotto il segno di Giacomo Puccini, per concludersi solo nell'agosto del 1932, quando l'opera verrà rappresentata per la prima volta a Noto, con le musiche di Pierantonio Tasca, dopo infinite traversie e due differenti edizioni a stampa del libretto.

Si tenga altresì presente che le recenti edizioni dei carteggi amorosi – quello con Ernesta Valle Ribera, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, e quello con l'amante degli anni romani Pia Vigada Moschet, a cura di Teresa Volpe, proiettano nuova luce sull'attività teatrale di De Roberto, consentendo di seguire più da vicino le fasi compositive delle opere e facendoci addentrare ancor meglio nell'officina dello scrittore: il primo epistolario si sovrappone, infatti, alla stesura

⁸ Per le informazioni su questo copione, si rimanda al succitato saggio di Alesio Giannanti che afferma di darne più articolata descrizione nella propria tesi di dottorato di successiva pubblicazione.

del libretto per *La Lupa*, dell'atto unico *Il Rosario* e del romanzo *Spasimo*, quest'ultimo pensato contemporaneamente per il teatro; il secondo, ancor più denso e ricco di implicazioni con l'attività drammaturgica, fornisce alcune decisive chiavi di lettura delle opere coeve, delle strategie espressive che ad esse sono sottese, delle aspettative personali del loro autore e delle motivazioni che non poche volte ne orientarono l'ispirazione. Alla luce di quanto si evince dalle lettere, fu Pia l'ispiratrice finale del romanzo *La messa di notte*, iniziato già negli anni della relazione con Ernesta Valle Ribera e poi tradotto nel dramma *La strada maestra*. Sotto la spinta di urgenze sentimentali prima ancora che artistiche, De Roberto virerà energicamente verso la drammaturgia, sollecitato dall'amante che lo sollecitava, lo incalzava, lo sorvegliava, gli commissionava i testi teatrali.

Ciò non significa che la scrittura derobertiana non potesse naturalmente evolvere verso una cifra teatrale. Già dall'impostazione programmatica di *Processi verbali*, nella cui prefazione dichiara che «l'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obiettiva, consiste nella *scena* come si scrive per teatro»⁹, De Roberto dimostra tutto il proprio interesse per la dialogicità «pura» della forma teatrale, non incompatibile per questo con la propensione, che gli è propria, allo psicologismo di cui dava prova con le novelle dell'*Albero della Scienza*:

L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale, farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizione più o meno verosimili. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano didascalie. A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile. [...] Le mie più lunghe descrizioni non oltrepassano le cinque righe e credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica. In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e

⁹ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Processi verbali*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrigani, Milano, Mondadori 1984, p. 1641.

di luogo; non l'unità rigida e spesso inverosimile della ribalta, ma quella che si può cogliere sulla scena del mondo.¹⁰

Tanto nei racconti di *Processi verbali* che nelle tardive novelle di guerra, a predominare è difatti la fitta e plurivoca tessitura dialogica e, di contro, la misura contratta delle parti descrittive le cui funzioni, in qualche caso, sono ridotte a quelle di semplice didascalie. Si tratta di un meccanismo di chiara evidenza drammaturgica che trova peraltro frequente riscontro nella vasta composizione narrativa de *Il Vicerè* in cui l'accorta regia teatrale di De Roberto articola un racconto di tipo scenico-dialogico già dall'incipit, con quel portone che fa da sipario tra la platea cittadina e la corte-palcoscenico di palazzo Uzeda: una scena che, da lì a poco, sarà animata dal chiacchiericcio, dalle battute corali, da forme dialogiche dirette e indirette che sboccano nella commedia, frivola e cinica a un tempo, che si consuma intorno al funerale barocco di donna Teresa e al convegno familiare per la lettura del testamento che dà avvio all'intera vicenda.

In modo più smaliziato e con un intento che non è più quello della ostentata fedeltà alla lezione verghiana, De Roberto aveva già dimostrato un più maturo affrancamento dal manierismo verista, rielaborando ampiamente anche alcune novelle già pubblicate, piegandole coerentemente all'impostazione programmatica del puro dialogo di *Processi verbali*, e conferendogli in tal modo maggiore vigore. Valga, ad esempio, la metamorfosi che subisce il racconto *La crisi*, dall'incolore piattezza della stesura per il «Giornale di Sicilia» (16 giugno 1888), alla dignitosa drammaticità della rielaborazione — già a partire dal titolo, *il Kraké* — a cui lo sottopone per includerlo nella raccolta. O ancora il caso della commedia *Il cane della favola* la cui stesura in forma drammaturgica — lo si evince da una lettera a Sabatino Lopez dell'agosto 1911 — è, se non anteriore, parallela a quella della novella, uscita su «Nuova Antologia» il 1° aprile 1911. Ancor più significativa è la questione della mutualità delle forme per cui, quando l'autore ripubblicherà la novella nel 1920, comprendendola nel volume *Ironie*, modificherà il finale proponendo proprio quello teatrale invece dell'epilogo narrativo, indizio questo dell'esigenza di una riconsiderazione complessiva del rapporto tra le due pratiche scritte.

¹⁰ Ivi, pp. 1641-1642.

A far avvicinare De Roberto al palcoscenico è semmai proprio questa mai trascurata esperienza di analisi dialogica, fatta sul terreno della narrativa dove anche l'esame psicologico è svolto con la stringatezza evidente di una rappresentazione scenica. Non è certo un caso che, prima ancora del *Rosario* che rappresenta il debutto drammaturgico ufficiale, De Roberto abbia ritenuto opportuno adattare per le scene il romanzo *Spasimo* che si presentava adatto per il suo carattere di «processo verbale». E se si può ascrivere a lui la nascita di un poliziesco italiano, non gli si può nemmeno negare la primogenitura nell'articolazione di una forma di teatralità giudiziaria che suggella una vocazione alimentata dalla scepri costante, dal problematismo scettico, dal relativismo estremo e che implica sempre una duplicità nello scrittore, vale a dire la tensione spasmodica ad approdare comunque a interpretazioni razionali e la dichiarata insoddisfazione nel momento in cui pare che ci si possa appagare in esse¹¹. Un secolo dopo, Leonardo Sciascia la spiegherà come una personale «nevrosi da ragione», ovvero come il problema esistenziale di «una ragione che cammina sull'orlo di una non ragione»¹², ma anche De Roberto l'aveva confessata all'amico Ferdinando Di Giorgi nei termini dell'esigenza di ricerca di una personale equazione che gli facesse «mettere ordine nella pazzia», una nevrosi da cui avrà origine la propria «follia del dubbio», ossia una «malattia del carattere» – come scrive Nunzio Zago – da interpretarsi come «stigma-stemma della modernità» e «scacco più intimo e radicale, come d'un itinerario rimasto in qualche misura inesplicato»¹³.

De Roberto l'aveva sperimentata proprio attraverso *La tormenta*, adattamento per la scena di quel singolare romanzo giallo che è *Spasimo*, e in cui l'autore accordava il determinismo psicologico e narrativo delle sue prime prove psicologiche al proto-relativismo novecentesco e pirandelliano, attraverso una dialogicità funzionale all'incontro-scontro tra diverse visioni del reale.

Sotto quest'insegna, del resto, si svolge anche la narrativa dero-

¹¹ Cfr. N. TEDESCO, *La norma del negativo*, Palermo, Sellerio 1981, pp. 75-85.

¹² L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori [1979] 1997, p. 5.

¹³ N. ZAGO, *Il realismo allegorico de «I Vicerè»*, in «Le forme e la storia», VIII (1996), 1, p. 162; poi come introduzione all'edizione de *I Vicerè*, Milano, Rizzoli 1998.

bertiana, così duttile e disponibile ad adattare metodi e concezioni d'arte. La permutabilità della scrittura è sintomatica del disagio dell'artista che sente l'urgenza di disancorarsi dai canoni della tradizione, ma denuncia la quasi fisiologica insufficienza d'ogni alternativa praticabile; anche nella raccolta *Processi verbali* che appariva, insieme alla *Sorte*, la più canonica delle prove veriste derobertiane e insieme la parafrasi degli zoliani *procès-verbals de l'expérience*, s'intravedono, del resto, le prime esili linee di eversione in direzione di nuovi ambiti espressivi, tanto che la definizione di «processo verbale» come di «una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento svolgentsi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato», viene subito moderata, nella stessa prefazione, da una riflessione che concilia moduli espressivi in apparenza antitetici:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espore in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei lo voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua.¹⁴

Che poi la vocazione teatrale si riveli per De Roberto «amarata», secondo la definizione di Alfredo Barbina¹⁵, non significa che non meriti più opportuna considerazione una produzione considerata sovente infelice e minore, ma da valutare senz'altro nel contesto di una relazione dialettica con la narrativa tout court dell'autore, su cui non di rado proietta rifrazioni e bagliori. A spiegarne l'insuccesso, semmai, contribuiranno ragioni che prescindono dalla sua intrinseca artisticità e investono piuttosto la dimensione esistenziale di un autore perennemente insoddisfatto e frequentemente incline al tormento stilistico.

Dopo la sfortuna critica del suo ultimo cimento drammatico

¹⁴ F. DE ROBERTO, *Prefazione a Processi verbali*, cit., p. 1641.

¹⁵ Cfr. A. BARBINA, *L'amara vocazione teatrale di De Roberto* (*Lettere inedite a Nino Martoglio*), in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXVI (maggio-dicembre 1972), serie VII, 2-3, pp. 384-94; poi in ID., *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni 1983.

(*Tutta la verità*) che incontrerà il favore del pubblico, ma anche le severe riserve dei critici (Ferdinando Polieri, Lucio D'Ambra, Piero Gobetti e soprattutto Eugenio Cecchi che lo accuserà di aver plagiato il *Ferréol* di Victorien Sardou) che gli rimprovereranno di non essere stato abbastanza scrittore, De Roberto, come il protagonista del racconto di Henry James *L'altare dei morti*, si auto-esilierà in un mondo fatto di nevrosi, in qualche caso d'arte, e comunque di passato e di solitudine, in una dimensione in cui l'unico spazio concesso alla fantasia sembra affacciarsi sul precipizio del culto patologico ed ossessivo della memoria, delle nevrosi somatizzate, dei corpo-a-corpo con i fantasmi personali. Non restava altro che l'ammissione disarmante della disfatta di un progetto artistico inseguito per tutta la vita, di quell'emblematica «disdetta» che dava il titolo al primo racconto della *Sorte* e sotto la cui insegna sventuratamente profetica s'impenna la parabola letteraria dell'autore, prima della fatale ricaduta:

Catania, 26 [gennaio] del 1924

Il teatro no, caro Ferdinando: chi ci si mette deve avere uno stomaco resistente. [...] Illusioni non ne abbiamo più né tu né io – io meno di te, che ho compiuto giorni addietro 63 anni e che sospesi la mia attività, un poco per la malattia dalla quale fui lungamente travagliato, ma più ancora per la coscienza della incapacità a raggiungere l'eccellenza. C'è, senza dubbio, molta gente che, valendo molto meno di noi, è quotata meglio di noi; ma vogliamo prendercela con la Fortuna?¹⁶

È tutto quello che affiora dalle righe dolorosamente vergate, qualche anno prima della morte, all'amico Ferdinando Di Giorgi.

¹⁶ Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi, del 26 [gennaio] 1924, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 327.

SERIE CONVEGNI

- I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 novembre 1979), Catania 1981, pp. 316 - € 16,00.
- I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania, 21-22 novembre 1981), Catania 1981, pp. 228 - € 14,00.
- I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania 1982, voll. 2, pp. 930 - € 42,00.
- Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 ottobre 1982), Catania 1984, pp. 310 - € 14,00.
- Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania 1988, voll. 2, pp. 816 - € 42,00.
- Il centenario del «Mastro-don Gesualdo»*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1989), Catania 1991, voll. 2, pp. 675 - € 42,00.
- I verismi regionali*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Catania 1996, voll. 2, pp. 867 - € 42,00.
- Gli inganni del romanzo. «I Viceré» tra storia e finzione letteraria*, Atti del Congresso celebrativo del centenario de «I Viceré» (Catania, 23-26 novembre 1994), Catania 1998, pp. 550 - € 26,00.
- Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), Catania 2007, voll. 2, pp. 807.

SERIE STUDI

- C. CUCINOTTA, *Le maschere di «Don Candeloro»*, Catania 1981, pp. 335 - € 14,00.
- G. ALFIERI, *Il motto degli antichi. Proverbi e contesto ne «I Malavoglia»*, Catania 1985, pp. 317 - € 14,00.
- R. PETRILLO, *Itinerario del primo Verga (1864-1874)*, Catania 1987, pp. 240 - € 14,00.
- G. PATRIZIA, *Il mondo da lontano*, Catania 1989, pp. 165 - € 14,00.
- D. TANTIERI, *Le lagrime e le riviste delle cose. Aspetti del verismo*, Catania 1989, pp. 291 - € 14,00.
- R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torracca e i primi critici vergghiani (1875-1885)*, Catania 1990, pp. 298 - € 16,00.
- A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Catania 1998, pp. 424 - € 20,00.
- C. ROMANO, *Emanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare*, Catania 1998, pp. 308 - € 19,00.
- A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Catania 2000, pp. 248 - € 20,00.
- F. BRANCIFORTI-E. FERRATA, *Una Ouverture per «Cavalleria rusticana»*, Catania 2003, pp. 192 - € 18,00.
- R. SARDO, *«Al tocco magico del tuo lapis verde...». De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania 2008, pp. 387 - € 25,00.
- D. MOTTA, *«A lingua fusa». La prosa di «Vita dei campi» dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Catania 2011, pp. 403 - € 34,00.

SERIE CARTEGGI

- F. DI GIORGI, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di M. Emma Alaimo, Catania 1985, pp. 471 - € 16,00
- M. PRAGA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Ninfa Leotta, Catania 1987, pp. 329 - € 14,00.
- V. PICA, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Giovanni Maffei, Catania 1996, pp. 308 - € 15,00.
- Carteggio Verga-Rod*, a cura di Giorgio Longo, Catania 2004, pp. 560 - € 40,00.
- Carteggio Verga-Giacosa*, a cura di Oreste Palmiero, Leonforte 2016, pp. 257 - € 25,00.

SERIE TESTI

- GIOVANNI VERGA, *Il marito di Elena*, prefazione di G. ALFIERI-M. DI VENUTA, Leonforte 2015, pp. 207 - € 13,00.

ANNALI

Vol.	I (1984) - € 13,00	Vol.	XII (1996) - € 13,00
Vol.	II (1985) - € 13,00	Vol.	XIV (1997) - € 13,00
Vol.	III (1986) - € 13,00	Vol.	XV (1998) - € 13,00
Vol.	IV (1987) - € 13,00	Vol.	XVI (1999) - € 13,00
Vol.	V (1988) - € 13,00	Vol.	XVII (2000) - € 13,00
Vol.	VI (1989) - € 13,00	Vol.	XVIII (2001) - € 13,00
Vol.	VII (1990) - € 13,00	Vol.	I, n.s. (2008)
Vol.	VIII (1991) - € 13,00	Vol.	II, n.s. (2009)
Vol.	IX (1992) - € 13,00	Vol.	III, n.s. (2010)
Vol.	X (1993) - € 13,00	Vol.	IV, n.s. (2011)
Vol.	XI-XII (1994/95) - € 21,00	Vol.	V, n.s. (2012)
		Vol.	VI, n.s. (2013)