

*Mariella Muscariello*

# Gli inganni della scienza

*Percorsi verghiani*

Liguori Editore

## INDICE

- 1 Avvertenza
- 3 *Capitolo primo*  
Un intellettuale verghiano: il *topos* del medico nella narrativa di G. Verga
- 41 *Capitolo secondo*  
La sorte dell'idillio: dal primo Verga al *Mastro-don Gesualdo*
- 59 *Capitolo terzo*  
I fantasmi della scrittura. *Il marito di Elena* e il romanzo impossibile della duchessa di Leyra
- 99 *Capitolo quarto*  
Percorsi del bovarismo in Verga
- 115 *Capitolo quinto*  
Rarefazione e disincanto nella scrittura mondana dei *Ricordi del capitano d'Arce*
- 133 *Indice dei nomi*

Stampato con un parziale contributo del Murst fondi ex 40%

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore. L'AIDRO (Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno), via delle Erbe 2, 20121 Milano, potrà concedere una licenza di riproduzione a pagamento per una porzione non superiore a un decimo del presente volume.

Prima edizione italiana Aprile 2001  
Liguori Editore, Srl  
via Posillipo 394  
I 80123 Napoli  
<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, S.r.l. 2001

Muscariello, Mariella :  
*Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*/Mariella Muscariello  
Napoli : Liguori, 2001  
ISBN 88 - 207 - 3206 - 8

1. Letteratura italiana 2. Critica letteraria I. Titolo.

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 2006 2005 2004 2003 2002 2001

Questo volume è stampato in Italia dalle Officine Grafiche Liguori - Napoli su carta inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme Iso 9706 ∞

## AVVERTENZA

I saggi che compongono questo volume, qui opportunamente rivisti e in qualche caso ampliati, sono già apparsi altrove. I primi due capitoli sono stati pubblicati negli «Atti» dei Congressi Internazionali di Studi organizzati dalla “Fondazione Verga” di Catania, rispettivamente nel 1986 e nel 1989, su *Naturalismo e Verismo* e per il *Centenario del “Mastro-don Gesualdo”*; il terzo compare nel numero 7 del 1994 degli «Annali» della “Fondazione Verga”; il quarto fa parte del volume collettaneo *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione. Personaggi e scenari* (a cura di E. Scarano e D. Diamanti), edito sempre nel 1994 dalla Tipografia Editrice Pisana; infine, l'ultimo è un recentissimo contributo al testo a più mani *Tempo e memoria* (Fridericiana, Napoli 2000).

Scritti tutti all'ombra dell'impareggiabile insegnamento di Giancarlo Mazzacurati e da lui sollecitati, questi saggi sono ora, in questa forma più organica e compatta, dedicati a lui, al ricordo della sua, per me, insostituibile presenza.

### Edizioni e abbreviazioni

Per *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale*, *Eros* e *Il marito di Elena* si è adoperata l'edizione di G. Verga, *Tutti i romanzi*, in 3 volumi, a cura di E. Ghidetti (Sansoni, Firenze 1983); per *I Malavoglia* l'edizione a cura di F. Cecco (Einaudi, Torino, 1995); per il *Mastro-don Gesualdo* l'edizione, curata da G. Mazzacurati, sempre per Einaudi, del 1992.

Per *Nedda* e le novelle citate dalle varie raccolte verghiane si è utilizzata l'edizione di G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1990; per la raccolta de *I drammi intimi* ci si è serviti del volume XVII dell'Edizione Nazionale delle opere di

Giovanni Verga (Le Monnier, Firenze 1987), a cura di G. Alfieri.

Per i romanzi si è fatto ricorso ad abbreviazioni (*Una peccatrice*: UP; *Storia di una capinera*: SC; *Eva*: E; *Tigre reale*: TR; *Eros*: ER; *Il marito di Elena*: ME; *I Malavoglia*: MV; *Mastro-don Gesualdo*: MDG), mentre per *Nedda* e le novelle sono stati riportati i titoli per esteso. Pertanto tutte le citazioni dalle opere verghiane segnalano, insieme al titolo (siglato o completo), le sole pagine relative alle edizioni indicate.

## 1

UN INTELLETTUALE VERGHIANO:  
IL TOPOS DEL MEDICO  
NELLA NARRATIVA DI G. VERGA

1. Che la cosiddetta "conversione" sia un assunto critico da archiviare per la conoscenza della storia verghiana, lo dimostra già il fatto che una comune sostanza passionale può compattare, sfumandone le evidenti divergenze, le due tematiche dominanti dell'*amore* e della *roba* con cui ci si è abituati a distinguere gli arabeschi mondani degli esordi dalle sobrie rappresentazioni rusticane della maturità<sup>1</sup>. Antitetici per scriversi l'uno — l'amore — sul diagramma del *dispendio*, l'altra — la roba — su quello dell'*accumulo*<sup>2</sup>, nondimeno miscelati negli alambicchi del laboratorio narrativo di Verga, essi diventano figura bifronte di un unico fascio di significati, la passione come «*disposizione emozionale*», «*desiderio fisso*».<sup>3</sup> Nella stagione de *I Mala-*

<sup>1</sup> Sul dibattito critico relativo alla cosiddetta "conversione" verghiana si veda, per tutti, G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1976, soprattutto le pagine 13-28 e 381-426.

<sup>2</sup> «A un certo punto, in Werther, sono contrapposte due economie. Da una parte, c'è il giovane innamorato che, senza calcoli, prodiga il suo tempo, le sue capacità, la sua fortuna; dall'altra c'è il filisteo (il funzionario) che gli fa la predica: "Amministra il tuo tempo... Calcola bene la tua fortuna, ecc.". Da una parte c'è l'innamorato Werther che, senza risparmio, e senza aspettarsi alcuna ricompensa, ogni giorno spende il suo amore e, dall'altra, c'è il marito Alberto, che amministra il suo patrimonio, la sua felicità. Da una parte, un'economia borghese dell'accumulo, dall'altra un'economia perversa della dispersione, dello spreco, del *furor* (*furor Wertherinus*)», R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979, pp. 83-84.

<sup>3</sup> Afferma S. Briosi (in *Il rifiuto inutile. Interpretazione del romanzo italiano da Verga a Gadda*, CELUC, Milano 1971, pp. 32-33): «Ora: da un mondo come questo, com'è possibile il passaggio al mondo delle *Rusticane* e dei *Malavoglia*? Prendiamo l'amore di Enrico Lanti, in *Eva*: da nulla frenato, nel suo crescere su se stesso il sentimento, solo alle prese col proprio oggetto-fantasma, non può non arrivare, nell'aspezzatura di sé, all'autoannullamento in esso; allo "spasimo di sguazzarci dentro [nel corpo di *Eva*] le mani, i

voglia, quando gli orizzonti di poetica si erano schiariti e si disponeva a progettare con il ciclo dei *Vini* una rifondazione della forma romanzo, Verga così scriveva nell'introduzione all'*Amante di Gramigna*: «Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico»<sup>4</sup>. Era l'individuazione di una porzione di letteratura post-unitaria, quella intimistico-scientifica di marca positivista che Verga di fatto praticò, anticipandone sinteticamente la valenza gnoseologica nella dichiarazione dell'obiettivo primario della «nuova arte» che, scegliendo di raccontare i «fatti diversi», si disponeva ad elaborare una «scienza del cuore umano»<sup>5</sup>. Ma lo studio dei «misteri del cuore», degli insondabili percorsi delle «vaghe bramosie dell'ignoto»<sup>6</sup>, Verga l'aveva già intrapreso, con un linguaggio impacciato e con esiti incerti, sin dai romanzi fiorentini e milanesi a ulteriore riprova di una scrittura che, per i forti richiami interni, per le evidenti tracce di intertestualità, non presenta, sul piano dei contenuti, irrisarcibili fratture, strappi insospettabili.

In anticipo sulle teorie zoliane del *Roman expérimental* e dell'equazione naturalistica tra medicina e arte, fisiologia e romanzo<sup>7</sup>, già in *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale ed Eros* — storie di passioni vissute o solo immaginate — Verga costruiva intrighi che, raccontando le patologie emotive di personaggi desideranti, coincidevano con il decorso di malattie che degeneravano,

pieci, il petto, i capelli... di affogarci la coscienza, il cuore...". Sorvolando sulla goffaggine con cui viene espressa, non possiamo riconoscere, in questa tendenza all'autoannullamento in una realtà fisica amata, il motivo che anima, nelle Rusticane, la novella *La roba*, dove «pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande, per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia»? Parrà forse, a prima vista, forzato l'accostamento; ma crediamo che esso si giustifichi, se si pensa a ciò che Enrico Lanti e Mazzarò hanno in comune: un sentimento, un amore diciamo pure, tirannico e chiuso, tale da inibire ad ambedue ogni rapporto capace di trarli fuori dalla solitudine di cui quel loro amore vive, in esso introducendo una capacità di autocoscienza, di responsabilità». Sulla «passione» come «disposizione emozionale» e «desiderio fisso» si veda A. Heller, *Teoria dei sentimenti*, trad. it. di V. Franco, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 134-138.

<sup>4</sup> G. Verga, *L'amante di Gramigna*, p. 202.

<sup>5</sup> Ivi, p. 203.

<sup>6</sup> G. Verga, *Prefazione a MV*, p. 3.

<sup>7</sup> «Spesso basterà sostituire la parola "medico" con la parola "romanziera" per rendere chiaro il mio pensiero e garantirlo col rigore di una verità scientifica» E. Zola, *Il romanzo sperimentale*, trad. it. di I. Zaffagnini, Pratiche, Parma 1980, p. 3.

fatalmente, in esiti letali. Sicché, tra convulsioni e deliri, accessi febbrili e vaneggiamenti amorosi, sempre un medico si aggirava a tastare polsi, somministrare farmaci, stilare referti. Una figura, questa del medico, capace, per l'indubbia gravidanza che ebbe con i paradigmi scientifici del secondo Ottocento, di transitare, con congrui aggiustamenti, oltre le soglie della mondanità, fino a giungere, destituito di ogni carisma e capacità terapeutica, dentro gli scenari borghesi del *Mastro-don Gesualdo*<sup>8</sup>. Personaggio tipico del dizionario verghiano, il medico nella sua qualità di osservatore ed interprete del reale contende all'artista il ruolo dell'intellettuale, e, come questo, consente che su di sé si addensino e si stratifichino gli umori di un autore sensibile alle variazioni del gusto e alle dinamiche della cultura.

2. In *Una peccatrice* Raimondo Angiolini, «laureato in medicina da quasi due anni» (UP, p. 443), compare nella prima pagina della prefazione al romanzo affacciandosi dalle tendine di seta nera del «calesse signorile» che scorta il convoglio funebre di Narcisa Valderi, occupa, quindi, uno dei luoghi dell'"intimo" — la carrozza — che carica il suo personaggio del duplice attributo di medico e di amico. Dal punto di vista funzionale questo sdoppiamento e/o interazione serve a «temperare affettivamente l'asetticità della descrizione clinica e giustifica appieno l'intervento della taratura emotiva»<sup>9</sup>, dà senso, cioè, al linguaggio ora sentimentale ora scientifico con cui Angiolini cerca di sintetizzare ai presenti increduli la «storia dell'amore onnipotente» tra Brusio e la contessa di Prato: «La sua malattia fu brevissima; — rispose Raimondo, — è morta per Pietro Brusio»; e subito dopo, nel tentativo di spiegare diversamente e più in dettaglio l'accaduto: «Nessuno, fuori di me e dell'amico mio Brusio, e forse egli meno di me, potrà mai arrivare a conoscere per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri (Angiolini nella sua qualità di medico diceva *esseri*) si sono incontrati ed hanno finito per assorbire l'uno la vitalità dell'altro. Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per

<sup>8</sup> Sulla significativa presenza del personaggio medico nella letteratura dell'Ottocento e sulle trasformazioni che esso subisce nel corso del secolo si veda l'interessante volume di B. Montagni, *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Le Lettere, Firenze 1999.

<sup>9</sup> A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Patron, Bologna 1982, p. 40.

essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano» (UP, pp. 444-445). È un'ammissione esplicita dei limiti della scienza medica, incapace di controllare e rendere visibili quelle zone d'ombra che pertengono ai sentimenti, evidentemente indocili alle diagnosi e renitenti alle terapie, e particolarmente significativa del clima di cauta adesione della cultura fiorentina alla modernità. Per ora, l'incontro con il romanzo francese poteva avvenire sul terreno di un'equilibrata fusione di reale ed ideale, la sola in grado di assicurare alla cultura italiana la costanza della tradizione all'interno di una conclamata disponibilità al nuovo. Deriva forse da qui, dall'adesione verghiana alla «media pacifica» tra il «brutto» e il «bello» auspicata da Ferdinando Martini<sup>10</sup>, l'intricato gioco della voce narrante esibito in apertura di *Una peccatrice*:

Tre mesi dopo rividi Angiolini al *Caffè di Sicilia*. [...] gli rammentai la promessa, ed egli mi narrò le parti principali di quella storia di cui noi avevamo assistito alla triste catastrofe; però pei dettagli mi promise di comunicarmeli minuziosi e precisi, dopo che avrebbe consultato certe lettere che aveva ricevuto da Brusio e dalla contessa. Un mese più tardi ricevevi dalla posta un grosso plico col bollo di Napoli; vi erano i dettagli e le lettere che mi aveva promesso Angiolini, due o tre fotografie rappresentanti diverse località di una casa abitata in Napoli da Pietro Brusio, e finalmente la preghiera, che Raimondo mi faceva, se mai mi decidessi un giorno a pubblicare questa storia dell'amore onnipotente, di salvare rigorosamente le apparenze, in modo che neanche gli amici di Brusio potessero penetrarne il segreto. Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta, ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti; rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo. (UP, p. 446)

<sup>10</sup> È discorrendo dell'opuscolo di Ferdinando Martini *L'arte contemporanea e l'esposizione della Nuova promotrice*, pubblicato a Firenze nel 1865, che R. Bigazzi scrive: «Significativamente, in apertura, il Martini cita in coppia Gautier e Champfleury, ma non si tratta tanto di confusione quanto di un naturale accostamento in chi, come il Martini, tendeva ad una media pacifica tra ideale e reale, accettando il moderno in tutta tranquillità perché capace di depurarlo della sua carica ideologica violenta», R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, p. 57. È a questo volume che si rimanda per una approfondita informazione sulle posizioni che la cultura fiorentina assunse nei confronti del Realismo; si veda il capitolo *Il reale ben temperato di Firenze*, ivi, pp. 53-129.

Investito del ruolo di garante dell'autenticità, il medico funziona qui, per così dire, da editore di primo grado, disposto subito a cedere la propria funzione ad un narratore impaziente di impadronirsi della trama e disposto a scomparire come personaggio-narratario in cambio di divenire signore unico delle parole, sceneggiatore, fortemente compromesso, con i discorsi d'amore ed i soliloqui farneticanti degli attori romantici che stanno per entrare in scena. Personaggio, tra gli altri, sarà ora, verosimilmente, l'Angiolini, in qualità di amico di Brusio, di testimone delle sue avventure, di destinatario assente delle lettere che i due amanti gli inviano (e che un narratore rispettoso delle regole dispone sul finale a suffragare la sostanza realistica della propria scrittura) e infine di diagnosta accorso al capezzale di Narcisa agonizzante. Una goffa e quanto mai farraginoso costruzione delle modalità di enunciazione, ma indicativa, già alle soglie del testo, della volontà di armonizzare cuore e ragione, scienza e sentimento, positivismo e romanticismo; un orientamento alla sintesi degli opposti, questo dell'accostamento e della fusione dei contrari, che si estende anche ai personaggi e alle loro voci<sup>11</sup>. Nel presentarli, infatti, il narratore avverte che Angiolini è «uno di quei caratteri che non servono sovente ad altro che a far spiccare una individualità superiore [quella di Brusio, precedentemente disegnata] a cui si accompagnano, di cui sentono e subiscono l'influenza come un satellite» che «ha però il merito di essere come il compimento del carattere infiammabile, sovente del soverchio, del suo amico». Alla «superiorità d'ingegno» di Pietro, studente in giurisprudenza ma aspirante drammaturgo, si contrappone la «maturità di giudizio» di Raimondo, un'abitudine al «ragionare» che capovolge i rapporti facendo sì che «l'ardente carattere dell'amico suo subisca a sua volta l'influenza della pacata indole di lui» (UP, p. 449). Ma questo personaggio da contraltare quale posizione assume nei confronti dell'intreccio di sensazioni ed eventi che costituiscono l'ordito narrativo di *Una peccatrice*? Quella, senza dubbio, di un *osservatore*. Lo sguardo, il vedere o il non riuscire a discernere sono i comportamenti tipici di Angiolini, quelli con i quali più frequentemente il medico assiste ad una storia romantica di amore e morte che non gli appartiene completamente, perché il «carattere conciliativo», l'assenza di «in-

<sup>11</sup> Sul «sintetismo» come uno dei caratteri costitutivi dell'estetica romantica si veda T. Todorov, *Teorie del simbolo*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1984, pp. 239-244.

fiammabilità», lo mantengono necessariamente ai margini di un campo emotivo che è altro da sé. È così che in uno dei primi incontri con la contessa di Prato sotto gli alberi del Rinazzo, alla descrizione minuta che il narratore fa degli opposti temperamenti di Pietro e dell'amico, fa eco l'ostentazione di un'altrettanto divergente attitudine gnoseologica, un modo sostanzialmente diverso di comprensione del mondo. Al passaggio di Narcisa, Brusio attiva soprattutto il tatto e l'olfatto — «Io amo nella donna i velluti, i veli, i diamanti, il profumo, la mezza luce, il lusso... tutto ciò che brilla ed affascina, tutto ciò che seduce e addormenta...» (UP, p. 455) —, sensi evidentemente congrui allo stordimento amoroso e all'artificiosa cosmesi del reale, per lui unica garanzia di seduzione; Raimondo, invece, preferisce far uso della sola vista, l'unico senso in grado di assicurargli, nella vicinanza all'oggetto da osservare — «Eppure veduta dappresso non è bella...», dice di Narcisa (UP, p. 453) — la distanza critica necessaria alla comprensione del reale. A conferma si legga questo brano in cui Pietro, delirante sul ciglio del marciapiedi, riesce a scorgere la contessa di Prato oltre le tende del suo balcone, mentre Raimondo, seduto accanto a lui, ma privo com'è delle capacità percettive dell'innamorato, ha difficoltà a distinguere persone e movimenti e debba far ricorso a un «occhialeto», a un mezzo meccanico che accorci le distanze tra sé e l'immagine:

Raimondo capì che quello non era il momento di parlare al suo amico: e sospirando tristemente, poiché allora soltanto scoperse lo spaventoso abisso del precipizio su cui egli si cullava, sedette silenzioso al suo fianco. Pietro rimase muto, come non avvedendosi, cogli occhi, di una sorprendente lucidità, fissi sul lume che brillava dietro le tende di seta del verone. [...] Ad un tratto egli afferrò con violenza il braccio di Raimondo. — Guarda!... guarda anche tu! — disse egli con la voce stridente ed interrotta del delirante o del pazzo. E si alzò, come se avesse voluto elevarsi sino al verone per meglio osservare. — Io non vedo niente, mormorò Raimondo che si fregava gli occhi inutilmente. Pietro, senza rispondergli, gli porse la busta del suo occhialeto che trasse dalla saccoccia del soprabito. — Guarda, ti dico!... c'è da diventare pazzo! Coll'aiuto dell'occhialeto Raimondo vide la contessa [...]. (UP, pp. 472-473)

Lo sguardo clinico fa dunque da costante contrappunto allo sguardo amoroso. Adibito quest'ultimo ad amplificare le emozioni, a farsi «operatore cinesico privilegiato della manipolazione», strumento

di seduzione, esso contrasta vistosamente con il primo che, per statuto, non è ingannato dalle forme immediate del sensibile, anzi le attraversa per demistificarle, è uno sguardo che vede per «sapere» e non per «sentire», non è un linguaggio del corpo ma il silenzio su di un corpo che parla attraverso sintomi successivi<sup>12</sup>.

Così è nelle sequenze drammatiche dell'agonia della contessa di Prato, suicida per amore<sup>13</sup>:

Si udirono dei passi precipitati, e comparve Raimondo, che veniva a prendere Brusio per condurlo da sua madre, come Narcisa ne aveva avuto sentore. Con un solo sguardo egli vide di che si trattava, e senza perder tempo in domande inutili, corse a lei, distesa sul divano, e le prese il polso. Le pulsazioni erano deboli, lente, mancanti; osservò la pelle arida, picchettata in alcuni punti delle braccia di bollicine incolori; il volto acceso e che cominciava a farsi livido; gli occhi fissi, che operavano uno sforzo prodigioso per non cedere alla pesantezza delle palpebre, onde fissarsi ancora su Pietro, quantunque non lo vedessero più. Toccò vivamente la regione epigastrica che tradì uno spasimo acuto. — Hai in casa dell'emeticò? — domandò vivamente Raimondo al suo amico, rizzandosi con la pronta decisione che dà l'intuizione al medico di genio, e che lo fa sollevare e dominare in tali momenti. (UP, p. 545)

Il frigido lessico specialistico adoperato da Angiolini controlla l'esuberanza linguistica di Brusio, sconvolto dall'immagine alterata di Narcisa morente; ma poi, il progetto di una scrittura sintetica, atta a raccontare una romantica storia d'amore come un capitolo per una «scienza del cuore umano» mescola i linguaggi, fonde le ottiche. Quando i medicinali non riescono ad arrestare gli effetti corrosivi del veleno, Raimondo non esita a ricorrere all'arte, a suo avviso, capace, in certi casi, di funzionare, più dei farmaci, da inspiegabile quanto salvifica farmacia:

Tutt'a un tratto Raimondo corse al pianoforte, come cedendo ad un'ultima e subitanea ispirazione; lo trascinò sulle sue carrucole sino al canapè dov'era sdraiata l'agonizzante; sollevò questa fra le sue braccia,

<sup>12</sup> Cfr. M. Foucault, *La nascita della clinica*, trad. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1969, pp. 126-143. Sull'argomento si vedano anche di P. Magli, *Corpo e linguaggio*, «Editoriale L'Espresso», Milano 1980 e *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano 1995.

<sup>13</sup> Sull'agonia di Narcisa Valderi si veda G. P. Biasin, *Il veleno di Narcisa*, in *Malattie letterarie*, Bompiani, Milano 1976, pp. 51-80, dove, all'interno di un discorso più ampio, viene analizzato lo «sguardo clinico» di Verga da *Una peccatrice* a *Mastro-don Gesualdo*.

perché le braccia di lei potessero ancora circondare il collo di Pietro che non volevano abbandonare; e disse a Brusio che sembrava istupidito:

— Non c'è più che un miracolo che possa prevenire la coma, che possa salvarla: bisogna prolungare questo delirio per dare il tempo di operare all'infuso di caffè... Suonale quello che vuole... Ci son dei casi in cui la scienza bisogna che ricorra all'arte o al caso. (UP, pp. 546-547)

Già in precedenza, quando la voce narrante aveva ceduto la parola a Pietro e Narcisa perché raccontassero per lettera all'amico Raimondo il farsi e il disfarsi della passione, l'espansione dell'intimo — consentita dalla scrittura epistolare — faceva frequente ricorso al dizionario clinico, sicché l'amore era un «delirio», un «sogno febbricitante», la vicinanza tra gli amanti dava «brividi di piacere», «pulsazioni violente delle arterie», l'abbandono era un'«agonia» (UP, pp. 531, 534, 547).

«La tinta uniforme», come unica libertà di intervento del narratore adibito a raccontare una *tranche de vie*, trovava qui la sua compiuta realizzazione.

«Non appena la passione viene considerata come moto involontario capace di sollevare tutto l'essere, di rovesciare il vecchio edificio cortese e galante di dignità femminile e di padronanza di sé e di far affiorare l'istinto e il turbamento, la lettera, supposta espressione immediata dello spontaneo, dei soprassalti dell'emozione, registrazione diretta di un cuore che non si governa più, verrà considerata lo strumento adatto a tradurre le fluttuazioni, le incoerenze e le contraddizioni della passione così concepita: "Non so, né che sono, né che faccio, né che desidero. Sono lacerata da mille tendenze contrarie"». Queste, secondo Jean Rousset, le potenzialità implicite alla monodia epistolare<sup>14</sup>.

Verga ne sfruttò tutte le risorse quando, nel 1871, decise di raccontare in *Storia di una capinera* gli struggimenti sentimentali di Maria, monaca per forza, che in un fitto carteggio con l'amica Marianna, interlocutrice assente, dà vita ad una sorta di diario intimo in cui annotare le sistole e le diastole del suo cuore, vanamente, innamorato. Non stupisce che qui lo spazio della malattia subisca una vistosa dilatazione visto che il destino di reclusa interdice alla prota-

<sup>14</sup> J. Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare, in Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, trad. it. di F. Giaccone, Einaudi, Torino 1976, p. 93.

gonista un seppur momentaneo "benessere" emotivo e dispone, quindi, la scrittura a registrare, come una cartella clinica, gli stati progressivi di un insanabile mal d'amore. Ne consegue che il medico fa solo brevi comparse quando la chiusura definitiva in convento e il matrimonio della sorella Giuditta con Nino devastano Maria fino alla follia, spettacolarizzando con sintomi visibili un malessere prima affidato alla complice segretezza di un epistolario:

Dio sia benedetto! Ho veduto infine il mio babbo! Tu sai quanto abbia dovuto pregare il medico e l'abbadessa perché mi fosse concessa codesta grazia. Ieri finalmente il buon dottore mi permise di uscire dall'infermeria; (SC, p. 66)<sup>15</sup>

e poi:

Ieri venne il medico per me. Perché lo chiamarono? Mi guardava, mi guardava in un modo singolare... mi fece mille domande che non capii... Che vuol dire questo? Che cosa vogliono da me? Mi guardano a vista; mi tengono in disparte... Che cosa è accaduto?... Vogliono farmi paura?... Io dissi al medico che voglio uscire da questo luogo; promisi di esser buona, di lavorare, di fare tutto quello che si vuole da me, purché mi facciano uscire. Quel buon vecchio sorrideva e mi prometteva tutto quello che gli domandavo con una facilità che mi sgomenta... (SC, p. 81)

Una figura di contorno, ma che il codice religioso, sotteso al dramma della capinera, duplica nell'immagine confortante e terapeutica del prete confessore<sup>16</sup>:

Mi son confessata. Ho detto tutto! tutto! Quel buon padre ha avuto compassione del mio povero cuore malato. Mi ha confortato, mi ha consigliato, mi ha aiutato a strapparmi il demone dal seno. Mi sento più libera, più tranquilla, più degna della misericordia di Dio. (SC, p. 51)

<sup>15</sup> Va notato come il racconto di una monacazione forzata ammetta tra gli spazi "clinici" l'infermeria, un'ulteriore chiusura per la protagonista al mondo esterno.

<sup>16</sup> Per un'identificazione del confessore con il medico e viceversa si legga questo brano tratto da L. Capuana, *Giacinta*, Editori Riuniti, Roma 1980: «Aveva, certamente, la scusa di visitare tutti i giorni il conte ammalato [...] Ella li aveva sorpresi parecchie volte, Giacinta e lui, che conversavano nel salotto, intimamente. Anzi, Giacinta un giorno, quasi per scusarsi, le aveva detto: "È il mio confessore, un confessore troppo severo!". Sia. Ma quel confessore biondo e giovane non poteva garbare a Gerace [...] Il Follini, invece, studiava Giacinta [...] Gli interessava per il suo libro *Fisiologia e patologia delle passioni* a cui lavorava da due anni. Perciò, quando gli capitava, mettevasi a interrogare destramente Giacinta, a confessarla, com'ella diceva» (pp. 111-112). Sul medico come curatore di corpi ma anche di anime si veda il capitolo *Missione medico*, in B. Montagni, *op. cit.*, pp. 17-106.

Maria, identificata nella prefazione al romanzo in «una povera capinera chiusa in gabbia [...] timida, triste, malaticcia» (SC, p. 3), possiede un linguaggio di comunicazione con gli animali — ai quali li accomuna il bisogno di affetto, l'istintività, la sensibilità ai fenomeni atmosferici e al succedersi delle stagioni — per i quali svolge, a sua volta, una funzione clinica:

Ma intanto non ti ho detto ancora che ho un bell'uccelletto [...] La sua storia è un po' triste, è vero, dappprincipio. Mio padre me lo portò un giorno avvolto nel fazzoletto e il fazzoletto era macchiato di sangue! [...] Lavai la ferita del meschinello, ma non sperai che campasse. Invece eccolo lì che saltella e fa il chiasso! Qualche volta il poverino si duole ancora della sua ferita e viene a rannicchiarsi nel mio grembo pigolando e strascinando la sua aluccia, come se volesse narrarmi il suo guaio. (SC, p. 11)

Invece per lei, «uccelletto spaventato persino dai curiosi che stanno ad osservarlo» (SC, p. 19), non c'è guarigione. La sua malattia, una «febbre del cervello» un delirio, la tramuta — per usare il bestiario allestito da Verga per le sue donne in amore — in famelica «lupa» (SC, p. 36), trasforma quindi un sentire timido e guardingo in passionalità impudente e fa della sua scrittura un discorso della follia affidato ad uno stile iperbolico, amplificato, saturo di esclamative ed interrogative, «altrettanti indizi di una forte partecipazione soggettiva, come se il locutore, incapace di controllare l'esplosione delle grida e delle pulsioni, abbandonasse il suo testo all'improvvisazione di una genesi perturbata»<sup>17</sup>.

Attraverso le lettere la Capinera fornisce, dapprima e inconsapevolmente, dati, fatti e indicazioni che costituiscono le cause remote e prossime dello squilibrio futuro — il destino di reclusa, la possibilità inaspettata, grazie al colera, di apprezzare la libertà e di conoscere Nino —, il quadro eziologico, per dirla in termini medici; analizza poi i primi sintomi della propria patologia quando il malessere ha ancora delle ragioni visibili — l'interesse del giovane Valentini per lei ed i turbamenti adolescenziali che questa simpatia le procura —, giungendo infine alla rappresentazione plateale della forza disgregante di un pensiero allucinato che sostituisce fantasmi alla realtà. Finché la logica la sorregge, Maria adibisce il proprio, sofferto

<sup>17</sup> M. Jeanneret, *La scrittura romantica della follia. Il caso Nerval*, trad. it. di P. Sodo, Liguori, Napoli 1984, p. 37. Si confronti *Storia di una capinera* alle pp. 79-83.

soliloquio ad una sorta di auto-terapia analitica che, nell'incertezza del punto di vista da adottare, sembra assimilabile alle due scuole psichiatriche — quella psicologica e quella degli organicisti — che in area ottocentesca intendevano sottoporre a controllo la follia, «assoggettandola alle categorie della ragione»<sup>18</sup>. Nella lettera del 10 ottobre, giorno del compleanno del padre, Maria cerca di spiegare a se stessa e all'amica Marianna l'inspiegabile disagio che prova tra parenti ed amici in festa con la propria fragile psicologia, con le sue oggettive difficoltà di inserimento nella micro-società di Monte Ilice:

Qual mistero c'è dentro di noi, Marianna? Avrei dovuto essere così allegra in quel giorno in cui tutti lo erano! Non saprei spiegare a me stessa codesta stranezza. Sarà forse un cervellino strambo il mio, cui meglio conviensi la quiete del chiostro, e che qui trovasi fuori di posto, agitato, inquieto, ed anche un poco pazzo; (SC, p. 20)<sup>19</sup>

poi, quando i sintomi depressivi si acuiscono, confida in una «turba localizzabile a livello somatico»<sup>20</sup>, perché l'uggia, la selvatichezza, la fatica del vivere che la spossano, possano essere fisiologicamente motivabili:

Se fossi malata, Marianna? Ti confesso all'orecchio che quasi quasi vorrei esser malata, perché allora tutta codesta noia, tutta codesta stanchezza dell'anima avrebbe un motivo e non mi spaventerebbe. (SC, p. 21)

Anche in *Eva*, storia scapigliata di amore e di tisi — una malattia con forti accenti di attualità<sup>21</sup> — il medico fa brevi apparizioni nel racconto: c'è *il dottore dal cappello bianco* che presiede al duello tra Enrico Lanti ed il conte Silvani, un medico di provincia, trapiantato a Firenze, esperto del codice mondano della cavalleria<sup>22</sup>, e c'è il

<sup>18</sup> Ivi, p. 15.

<sup>19</sup> Il rapporto ambivalente che la Capinera intrattiene con la clausura è in buona sostanza analogo a quello che in alcuni romanzi del Romanticismo europeo i personaggi hanno con la prigione, insieme spazio della segregazione ma anche perimetro di una «gioia segreta»; si veda il suggestivo V. Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, trad. it. di A. Pasquali, Il Mulino, Bologna 1991.

<sup>20</sup> M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 15.

<sup>21</sup> Sul significato metaforico che il Romanticismo attribuisce alla tbc e all'equazione che esso stabilisce tra il tubercolotico e l'artista si veda S. Sontag, *Malattia come metafora (Aids e Cancro)*, trad. it. di E. Capriolo e C. Novella, Einaudi, Torino 1992, pp. 7-82.

<sup>22</sup> «Il dottore dal cappello bianco s'inginocchiò presso del conte, mentre uno dei suoi secondi gli teneva il capo sui ginocchi, e gli aprì la camicia. La ferita non doveva essere grave;

medico di campagna, una presenza muta ed impotente, evocata nelle scene finali del romanzo, quando, all'ombra di un albero nella vallata di Aci Sant'Antonio, il dramma volge al suo epilogo<sup>23</sup>. Partecipazioni ridotte, eppure significative, nella loro essenzialità, di quella inconsapevole rotazione a cui Verga, da poco giunto a Milano, va sottoponendo il suo sguardo, una rotazione che, pur nel frastuono della «capitale bacologica»<sup>24</sup>, produce un baluginio di voci e spazi alternativi — quelle di Sicilia — che di qui a poco, complice la lontananza, assumeranno più netti contorni<sup>25</sup>.

A bilanciare la riduzione del medico a semplice comparsa, ci pensa lo stesso Verga qui nel triplice ruolo di narratore di primo grado, narratorio e personaggio. Impegnato, per buona parte del testo, con il protagonista Enrico Lanti in un dialogo incalzante che è insieme rievocazione di un dramma sentimentale già vissuto ma non ancora esaurito — la passione rovinosa per la ballerina Eva — e scontro di punti di vista sulle nozioni di arte e di amore, è lui, l'amico d'infanzia e romanziere, ad essere individuato dal proprio interlocutore come possibile diagnosta di una malattia dell'ideale e della volontà:

[...] Dimmi, — soggiunse dopo una breve esitazione, piantandomi in volto due occhi luccicanti come quelli di un pazzo, — voglio domandarte a te che ti occupi di coteste orribili malattie... Dimmi come possono farsi di tali cose per una donna che si disprezza, che si odia... (E, p. 98)

Verga sembra ripetere così, con opportune variazioni, lo schema narrativo già impiegato da Tarchetti in *Fosca*, quando lo scrittore

era appena visibile, fra la terza e la quarta costola, e mandava pochissimo sangue. Sembrava davvero una cosa da nulla. Il dottore non ci gettò che una sola occhiata, quindi rialzandosi vivamente, con quell'accento che hanno soltanto i medici in certe occasioni: — La carrozza! (E, p. 163).

<sup>23</sup> Si vedano le pagine 164-171 di E.

<sup>24</sup> Così Verga scriveva da Milano a Capuana il 13 marzo 1874: «Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermi di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur così [...] Costà tu ti atrofizzi. Vedi che per essere nella capitale bacologica io me la cavo per bene», G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 51-52.

<sup>25</sup> In un'altra lettera, quella del 17 maggio 1878, si legge: «Pel padron 'Ntoni penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza, onde dare il tono locale. A lavoro finito però, e a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non più giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza», ivi, pp. 93-94.

monferrino atteggiava il racconto del protagonista Giorgio al dottore come una «relazione, che un uomo intelligente fa a un medico, dei sintomi e delle fasi della propria e dell'altrui infermità»<sup>26</sup>; solo che qui, nel primo dei romanzi milanesi, la preoccupazione moralistica sopravanza ancora quella fisiologica, sicché la sostanza sentimentale dello sguardo clinico con cui Verga osserva i deliri di Lanti salva-guarda le ragioni dell'arte e il primato del cuore e dell'immaginazione dall'oltranza imperialistica della ragione. La patina «scapigliata» del romanzo, evidente nella prefazione aggressivamente provocatoria del pubblico borghese, per cui contano solo «la tavola» e «la donna»<sup>27</sup>, nella scelta di un protagonista *bohémien* e dello spazio polveroso della sua soffitta, si estende dunque anche qui.

Come personaggio Verga accetta il mandato e, come un medico, è silenzioso prima di emettere la sua diagnosi:

- Che cosa mi rispondi? domandò sorpreso del mio silenzio.
- Che hai veramente il cuore ammalato. (E, p. 100)

A conferma il testo elargisce una fitta trama di riscontri — numerose sono infatti le descrizioni di Lanti osservato nell'emergenza e nell'incrudelimento della malattia<sup>28</sup> — fino ad insinuare la possibilità di una terapia risarcitiva che Verga stila quasi in chiusura, ben sapendo che potrà funzionare solo in futuro, quando sulle scene delle sue finzioni si agiteranno altre storie, altri personaggi, per i quali non saranno contemplati destini di romantica sconfitta:

- Ma la tua famiglia? gli dissi.
- Non rispose. Poscia, dopo un lungo silenzio e asciugandosi gli occhi:
- È il solo dolore che mi rimanga!
- Potrebbe anche essere un conforto, e tale da compensarti ampiamente. (E, p. 157)

Prototipo di artista sradicato che «torna a far valere i suoi diritti sulla vita» ma che «si trova l'accesso precluso dal borghese, e cioè dall'esponente di un'umanità ostile ed estranea all'arte, che domina

<sup>26</sup> B. Croce, *Letteratura della nuova Italia*, I, Laterza, Bari 1943, p. 289.

<sup>27</sup> L'accento è alla nota prefazione ad *Eva*, dove Verga, polemicamente, scriveva: «In tutta la serietà di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo — mettiamo pure l'arte scioperata — non c'è infine che la tavola e la donna» (E, p. 89).

<sup>28</sup> Si vedano, ad esempio, le pagine 95 e 161 del romanzo.

il mondo della vita»<sup>29</sup>, Lanti non può che concludere la sua avventura di personaggio nell'amaro consuntivo che l'amore, l'arte, il mondo e la sua scienza sono altrettante imposture<sup>30</sup>.

Sembra quasi che Verga abbia qui sviluppato in romanzo quanto, pressoché contemporaneamente, Dossi scriveva in *Ritratti umani. Dal calamajo di un medico*, poi sintetizzato in questa nota azzurra: «Nel vol. 2° dei *Ritratti umani (Dal calamajo di un medico)* scrivo che fra Medicina e Letteratura corse sempre amicizia. Infatti hanno un punto significantissimo di congiunzione: la menzogna. E mentono entrambe, la prima per far del bene, l'altra per far del bello»<sup>31</sup>.

Esorcizzati nel destino di Lanti i rischi di una compromissione "estetica" con la vita, Verga sceglieva con *Tigre reale* ed *Eros* di sostituire all'artista l'"uomo di lusso". Consumata la mitografia romantica, su Giorgio La Ferlita e Alberto Alberti cominciano ad addensarsi, come una nube tossica, i malcontenti di un narratore deciso a prendere le distanze dai sofismi passionali di amanti inattendibili e a predisporre, dunque, la propria voce ai toni taglienti di una sempre più impietosa ironia. Nel dittico milanese molto cambia, i personaggi, gli spazi, le tecniche della rappresentazione<sup>32</sup>, sicché era inevitabile che anche il *topos* del medico subisse delle significative alterazioni, dei necessari adattamenti alle rotazioni dello sguardo d'autore.

L'esordio della vicenda sentimentale di Nata e di Giorgio La Ferlita reca i segni di una più matura assimilazione della teoria tainiana dei temperamenti:

<sup>29</sup> H. Marcuse, *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca. Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1985, p. 149.

<sup>30</sup> «I pazzi son più felici di voi! — e ripeté due o tre volte questa frase. — Se vivete di menzogne, se non avete di certo che le illusioni, perché le maledite quando son belle?... Voi altri savi... che vi affannate dietro ad illusioni che non raggiungerete giammai... o che sconfesserete quando le avrete raggiunte, chiamate pazzo colui che si vive beato nelle sue illusioni!... il pazzo come vi chiamerà, voi altri savj?» (E, p. 168); e poco dopo: «— Maledetta! esclamò egli trasalendo e buttando il ritratto per terra. Maledetta! Menzogna infame che mi hai rubato la felicità vera! maledetta! E maledetta anche te, arte bugiarda! che c'inebrii con tutte le follie! Maledetta!» (E, p. 169).

<sup>31</sup> C. Dossi, *Note azzurre*, vol. II (Nota 5064, p. 694), a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1964.

<sup>32</sup> Sulle trasformazioni che la scrittura verghiana subisce nel dittico milanese, si veda M. Muscariello, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Liguori, Napoli 1989, pp. 141-186.

Dall'incontro di questi due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche. (TR, p. 182)

Ma, nondimeno, emergono già in filigrana, in un discorso che sembra riscrivere quanto Zola aveva polemicamente premesso alla sua *Teresa Raquin* — «Ho tentato di spiegare la strana unione che può prodursi tra due diversi temperamenti, ho mostrato il profondo turbamento che deriva dall'accostamento tra una natura sensuale e una natura nervosa»<sup>33</sup> — sotterranei embrioni delle modifiche che la «variante "verista"» di qui a poco apporterà al «naturalismo internazionale». Se è vero che «l'idea zoliana, per dirla molto alla grossa, era che il romanzo, come laboratorio sociale, debba riprodurre la vita naturale, sottolineare ed esaltare attraverso l'"esperimento" i suoi impulsi, le sue forze trainanti, le sue patologie; l'idea verghiana, per dirla altrettanto alla grossa, è che quel laboratorio del romanzo non possa essere un equivalente, ma la stessa, diretta vita naturale, senza alcun bisogno tecnico di analisti, ordinatori, selezionatori, sperimentatori; e tanto meno, di inutili terapeuti»<sup>34</sup>, allora quel «naturalmente» — evidenziato dal nostro corsivo — si fa denso di allusività e invita a predisporre alla lettura di *Tigre reale* come al racconto delle patologie erotiche di personaggi chimicamente «non trattati», «sperimentalmente» non «sottoposti a reazione biopsichica», per i quali la medicina non sa predisporre né farmaci, né lenitivi.

Nella trama intricata del romanzo la malattia dilaga: ce ne sono di fisiologiche, come la difterite che colpisce il figlioletto di La Ferlita e la tisi che consuma Nata, la tigre; ci sono i malesseri della coscienza, come quello che dilania Erminia, turbata dalle emozioni che il cugino Carlo le procura insidiando la sua fedeltà al vincolo matrimoniale; mentre, in un romanzo che inizia a muoversi, seppure faticosamente, entro i percorsi del realismo, il mal d'amore con tutti gli eccessi, con tutti i dispendi previsti dalla normativa romantico-scagliata, è contratto solo da Nata, dunque ormai relegato nello

<sup>33</sup> É. Zola, *Prefazione* alla seconda edizione di *Teresa Raquin*, trad. it. di E. Groppali, Garzanti, Milano 1985, p. 4.

<sup>34</sup> G. Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespole*, ora in *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di M. Palumbo, Einaudi, Torino 1998, p. 44.

spazio esotico della «donna slava»<sup>35</sup>, da dove la furia devastante di una *femme fatale* assume i contorni sbiaditi di una minaccia lontana, di un morbo difficilmente contraibile.

Lo sguardo medico qui si sdoppia nel personaggio Verga e nel dottor Rendona, accomunati, nelle loro apparizioni nel testo, da una prassi comportamentale di stampo clinico. Verga personaggio e narratore che descrive a più riprese Nata indugiando sugli effetti devastanti del morbo sul suo corpo<sup>36</sup>, adopera, come già aveva fatto Angiolini, il cannocchiale per poter discernere nel fondo di un palchetto in ombra «il profilo scolpito» della contessa russa<sup>37</sup> e Rendona usa il linguaggio specialistico del fisiologo per confessare l'impotenza della scienza sulla tisi, un male ora osservato con l'occhio indifferente del professionista:

— E nessuna speranza? — Quel che si dice nessuna; siamo al terzo grado, anzi alla fine del terzo grado; del polmone sinistro non gliene rimane quanto il pugno d'un ragazzo, il destro è andato del tutto. Quando faccio la mia ascoltazione medica le bollicine scoppiettano come un fuoco d'artificio. Tutta la mia scienza non potrà giovare che a vincere la morte per due settimane o tre. Non capisco perché i medici di laggiù mandino qui i loro malati quando sono a questo estremo. Figuratevi un viaggio così lungo fatto in quello stato! È vero che non ripartirà più. (TR, p. 215)

<sup>35</sup> A proposito di Nata scrive G. Debenedetti: «Sul passaporto dell'eroina romantica, il primo dato obbligatorio — la malattia poetica — sta già scritto: non occorre più farla ammalare. Il Verga aveva ragione di semplificarci il compito: gli rimaneva abbastanza lavoro da fare per aggiungere dosi e ingredienti nuovi: un tipo di fatalità che egli adopera per la prima volta: l'amalgama diavolo-angelo, aridità — passione, perversità — sacrificio, crudeltà — dedizione; insomma, trasportare nell'alta società la donna di perdizione e foderarla di sincerità sublime, di una disperata capacità di abbandono. Tipo della donna fatale, cominciava ad essere la slava. Gide, nel suo studio su Dostoevskij, si è dato parecchio da fare, per spiegarci la contraddittorietà dei personaggi slavi: dipenderebbe, se riusciamo a tradurlo con chiarezza, da un'amministrazione antieconomica, follemente dissipatrice di quel gruzzolo di bene o di male che è largito a ciascuna vita: spendersi tutti, spendere tutto nell'attimo che ne vale la pena, celebrare l'unicità del momento, quando quel momento ci è concesso. La psicologia della vecchia Europa occidentale sarebbe invece quella del risparmio, del tenere in serbo. [...] Proprio da quell'apparente incoerenza del personaggio slavo, da quel suo ingenuo, elementare e complicatissimo potere di sconcertare la nostra logica di personaggi occidentali, direi che deriva alla donna slava, nel giuoco delle parti, la sua parte di paradigma della donna fatale», *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 237-238.

<sup>36</sup> Cfr. le pagine 186, 224-225, 233 di TR.

<sup>37</sup> «Scorgevasi in fondo e nell'ombra qualcosa di bianco, delle forme indistinte che stavano immobili. Io ci rivolsi il cannocchiale un istante e vidi chiaramente un pallido viso di donna così scarno che il profilo sembrava scolpito nettamente dall'ombra, e che gli occhi sembravano nerissimi, enormi, luccicanti come fossero fosforescenti» (TR, p. 223).

o ancora:

— La mia ammalata deve essere matta da legare [...] Ha saputo che al Comunale vi sarà una rappresentazione straordinaria e vuole assistervi. Figurati in quello stato! Io me ne son lavate le mani. È affare che riguarda il capo-stazione, e c'è caso che nella mezz'ora di viaggio abbia a finire in vagone. (TR, p. 222)

Ma l'indifferenza si carica qui di un significato più profondo, connotandosi come incredulità verso la passione d'amore che non può più, per il medico «naturalista», portare alla morte, se non «accompagnata dalla tubercolosi o dal tifo»:

Poveretta! [...] chissà quale passione l'avrà uccisa?

— Oh la passione! di passione non si muore, mio caro, quando non è accompagnata dalla tubercolosi o dal tifo.

— Tu parli da medico! rispose Giorgio con un certo sorriso.

— Non sono medico soltanto, e ho avuto anch'io i miei amoretto grandi e piccini. Ho pianto, in quel beato tempo che avevo più arrendevole la glandula lacrimale, e mi sono strappato i capelli, quando ne avevo molti; ma vedi, non sono morto, e sto benissimo.

— Si vede! [...] Potresti vincere la morte, tu che hai tanto studiato? sai che ci sia un rimedio contro la tisi? Quando si è colpito di quel male lì, vedi... è una disgrazia, è una fatalità... ma è inutile lottare, e bisogna subirla sino all'ultimo.

— Se fosse così sarebbe meglio mandare pel prete alla prima febbre — e in buona coscienza io credo di fare il mio dovere lottando colla malattia della mia russa, quantunque non abbia la menoma speranza. (TR, pp. 226-227)

Il microracconto del fallimento matrimoniale dei genitori di Alberto Alberti, con cui ha inizio *Eros*, funziona da elemento genetico della malattia del temperamento da cui è affetto il protagonista, spleenico *dandy*. Anche qui, dunque, in apertura, la narrazione prende l'abbrivio dal determinismo darwiniano e riscrive alcuni commi stilati da Zola nel suo *Roman expérimental*: «[...] ritengo che il fattore ereditario abbia una grande influenza sulle manifestazioni intellettuali e passionali dell'uomo; dò anche una importanza considerevole all'ambiente»<sup>38</sup>. Refrattario come il padre ad una sana educazione sentimentale, cresciuto lontano dai suoi in esclusivi collegi di lusso, il marchesino Alberti, passando attraverso svariate avventure

<sup>38</sup> È. Zola, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 14.

galanti, esercita un'innata inclinazione all'analisi che lo porterà nella maturità ad elaborare una «scienza della vita» con cui crede di poter esorcizzare le inclinazioni verso l'effimero delle passioni umane:

— Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaia coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidj, né *spleen*. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali. Ho regolato su questa verità la mia condotta... Ecco come non ho più sofferto. (ER, pp. 390-391)

Ma recalcitrante a questo auto-medicamento, Alberti finisce per fare del «suo scetticismo un'infermità piuttosto che una corazza» (ER, p. 396), per confermarsi, nel suicidio finale che chiude il romanzo, come fallimentare diagnosta e terapeuta di se stesso.

La scelta, in *Eros*, di un narratore fuori campo, in grado, per la distanza che lo separa dalle frenesie amorose degli attori in scena, di ironizzare sulla mondanità e sull'inconsistenza delle sue emozioni, potenzia il ruolo degli sguardi clinici che, come altrettanti intrusi, contrastano le impalpabilità e la verbosità del mondo di lusso o con la priorità accordata ai sintomi visibili, alle patologie palpabili, o con la sobrietà di una parola rastremata, essenziale, funzionale a lenire piuttosto che ad esaltare il mal d'amore.

È quest'ultimo il ruolo svolto da Luigi Gemmati, medico e amico:

Prima di cedere al gran bisogno che sentiva di sfogarsi, di esser confortata, di appoggiarsi ad una mano amica, Adele aveva molto combattuto, per delicatezza, per un sentimento di dignità, di rispetto e di amore verso il marito; ma a poco a poco qualcosa erale sfuggita finalmente; Gemmati avea capito il resto e d'allora in poi erasi mostrato più riservato, e più discretamente affettuoso. Andava a trovarla sovente, poiché sentiva che il darle occasione di parlar di lui le faceva bene, e che quel povero cuore tremante e malato avea bisogno di essere rinfrancato da una voce amica; le diceva poche parole, di quelle che sapeva giovarle, o stava zitto, ascoltando pazientemente i suoi discorsi scuciti e febbrili, o il suo silenzio eloquente. [...] Mostravasi così contenta allorché Gemmati diceva che Alberto sarebbe ritornato ad amarla, ch'egli dicevaglielo spesso. L'amico le faceva più bene del medico. Ella guarì infatti, o sembrò esser guarita. (ER, p. 413)

Nell'*élite* di *Eros* si infoltiscono i casi clinici: c'è la malattia primaria della madre di Alberto, «colta da pleurite, all'uscire dalla Scala» (ER, p. 267) e ci sono le malattie di Adele Forlani, quella adolescenziale, del cuore — traduzione somatica delle pene d'amore — e quella ereditaria, che i dispiaceri fanno accelerare inesorabilmente verso la morte. In entrambi i casi accanto a lei c'è «un povero medico di campagna», prima sensibile e silenzioso auscultatore delle aritmie di un cuore geloso:

— La povera Adelina sta male, sai! gli disse [...] anche il dottore ci ha perso il latino. Entra pure. Adele, c'è qui Alberto!  
Il giovane incontrò gli occhi di Adele, ardenti come carboni, che lo fissavano senza dir motto; tutti i muscoli del viso di lei sembrarono decomporsi. Il dottore stava a capo del letto, e teneva fra le dita il polso dell'inferma; ei volse al sopravvenuto uno sguardo che sembrava scrutatore.

— Chi è quel signore? domandò il medico al signor Forlani sottovoce.

— Mio nipote Alberto, il fidanzato della mia figliuola.

— È strano! borbottò l'altro. M'era parso di sentir trasalire il polso. E si mise nuovamente a guardare in viso l'inferma che stava immobile, cogli occhi fissi, le guance accese, le manine che stringevano di quando in quando convulsivamente la rimboccatura della coperta, e le labbra agitate da un tremito nervoso.

[...] La contessina Manfredini, la sua più cara amica, è venuta a dirle addio prima di partire [...] vedendola entrare, è diventata pallida, ha chiuso gli occhi, e allorché la sua amica volle baciarla fu colta da un accesso di febbre o di convulsione, si diede a tremare e a rabbrivire che faceva pietà [...] d'allora non ha aperto mai bocca. Il medico non diceva nulla; (ER, pp. 315-316)

poi, spettatore impotente e commosso di un decorso patologico inarrestabile:

Ella moriva del male che le aveva rapito la madre; il vecchio medico, che la conosceva da bambina, cominciò a farle capire che non intendeva addossarsi da solo la responsabilità di una cura tanto difficile, e chiese un consulto; (ER, pp. 418-419)

infine:

— Che cosa diverrà, dottore?

Costui alzò un dito al cielo. Alberto vi rivolse gli occhi anche lui, seguendo macchinalmente quel gesto. Poscia fissando sul medico uno sguardo singolare:

— Ella non è materialista dottore?

— Non sono uno scienziato, sono un povero medico di campagna. Ho assistito a molti momenti simili, e ho visto molti dolori... (ER, p. 423)

All'altezza, dunque, degli anni '74-'75 Verga, ormai saturo di romanticismo, andava, seppure incosapevolmente, saggiando diverse strade, tutte, però, orientate alla ricerca di un linguaggio narrativo realisticamente atteggiato; lo scetticismo di Rendona e la partecipazione sentimentale del «povero medico di campagna», atteggiamenti all'apparenza in contrasto, concordano, però, nella sostanza, nell'essere entrambi indizi significativi di una disaffezione alla mondanità, ora osservata con lo sguardo impietoso dello «scienziato», ora sostituita, sulle scene del racconto, con uno spazio alternativo, la campagna di Belmonte, con il quale è ancora possibile intrattenere rapporti di affettuosa sintonia.

3. Pressoché contemporaneamente a *Tigre reale* e ad *Eros*, Verga pubblicava nel giugno 1874 sulla «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti» il bozzetto *Nedda*. Testo particolarmente significativo nella storia verghiana, *Nedda*, è, pur nelle sue incongruenze, un passo ulteriore verso il realismo.

Che la «memoria di classe» come «un residuo di storia personale ed artistica che impedisce al narratore di naturalizzarsi ovvero occultarsi col mondo elementare di cui va scoprendo il significato e la forma»<sup>39</sup> agisca in *Nedda*, in parte neutralizzando la valenza eretica implicita nella scelta della scabra storia di un'umile *varramisa*, è ormai una certezza su cui concorda tutta la critica verghiana.

In questo racconto di miseria e di malattia — della madre di Nedda, di Janu, della figlia nata rachitica e morta precocemente — agisce un complesso gioco di rifrazioni mnemoniche: se è vero, infatti, che la fiamma del caminetto davanti alla quale un romanziere annoiato, saturo d'immaginazione, riscopre il potenziale narrativo implicito nei fatti di Sicilia, «ha il ruolo della *madeleine* inzuppata nell'infuso»<sup>40</sup>, è altresì vero che la più recente consuetudine con la mondanità attenta alla compattezza stilistica del bozzetto, rende a

<sup>39</sup> N. Borsellino, *Storia di Verga*, Laterza, Bari 1982, p. 45.

<sup>40</sup> L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino, 1983, p. 158. Il saggio, apparso nel numero monografico su *Verga inedito* della rivista «Sigma» (anno X, n. 1/2, 1977, pp. 3-11) con il titolo *La chiave della memoria*, è una suggestiva interpretazione del ruolo che, nell'opera verghiana, svolge, appunto, la «memoria»; ad esso rinvieremo ancora nel corso di questo lavoro; si veda soprattutto *infra*, pp. 118-119.

tratti inverosimili i profili dei personaggi, lascia, per così dire, che una scrittura si annodi ad un'altra di segno opposto o che tracce visibili di *ethos* continentale fungano da reagente perché maggiore visibilità acquistino le miserie dell'*ethnos* rusticano. È esattamente quel che accade nella breve apparizione del medico al capezzale della madre morente:

L'indomani, poiché era domenica, venne la visita del medico, che concedeva ai suoi malati poveri il giorno che non poteva consacrare ai suoi poteri. Una triste visita davvero! perché il buon dottore non era abituato a far complimenti coi suoi clienti, e nel casolare di Nedda non c'era anticamera, né amici di casa ai quali potere annunziare il vero stato dell'inferma<sup>41</sup>.

Un'ombra offusca la fulgida immagine del medico condotto che, come «dispensatore di pace e salute, apostolo umanitario consacrato al benessere dell'umanità»<sup>42</sup>, aveva presidiato — senza alcuna ricompensa se non quella di alleviare le sofferenze di corpi e di cuori ammalati — le scene di tanta narrativa della prima metà del secolo; ora che la medicina si avvia a diventare una professione, le prestazioni gratuite sono possibili solo a patto che non intacchino i guadagni, che non facciano calare i profitti<sup>43</sup>. Un indizio, questo della progressiva prosaicizzazione della missione medica, già anticipato in *Nedda* dall'essenziale ma significativa immagine della farmacia del paese dove «lo speziale ed il notaio tutti inferraiuolati [...] giocavano a carte» mentre la *varramisa*, «vestita miseramente», tornava frettolosamente verso casa con «il vento» che «le spruzzava bruscamente addosso a guisa di gragnuola la pioggia raccolta nelle foglie degli alberi»<sup>44</sup>. E non solo. Qui, tra le miserie e le infermità della «vita dei campi» c'è già chi, nelle prestazioni salvifiche del medico e nella validità delle sue prescrizioni, non è pronto a scommettere neanche un tari:

— Ohé! dove vai a quest'ora?

— Vado per una medicina che ha ordinato il medico. Lo zio Giovanni era economo e brontolone.

<sup>41</sup> G. Verga, *Nedda*, p. 16.

<sup>42</sup> B. Montagni, *op. cit.*, p. 30.

<sup>43</sup> Sulla trasformazione del medico da «missionario» a «professionista» cfr. *ivi*, pp. 171-187.

<sup>44</sup> G. Verga, *Nedda*, pp. 14-16.

— Ancora medicine! borbottò, dopo che ha ordinato la medicina dell'olio santo! già loro fanno a metà collo speciale, per dissanguare la povera gente! Fai a modo mio, Nedda, risparmia quei quattrini e vatti a star colla tua vecchia<sup>45</sup>.

Il medico, non più già nel dittico milanese adibito a voce narrante, né più osservatore ed interprete degli accadimenti, viene ora, in accordo con la patina realistica del racconto, privato anche di quell'aureola che lo aveva accompagnato, come un emblema della sua vocazione missionaria, tra le miserie e le infermità della gente di Sicilia.

Nel mondo dei *Malavoglia*, regolato sull'impoetica ragione dell'utile e sulle ferree leggi dello *struggle for life*, anche la scienza medica si inaridisce perdendo ogni funzione di balsamica presenza, né le è più concesso di interferire, deviandone il corso, con i tragitti obbligati dei nefasti destini di "vinti"<sup>46</sup>.

È quanto infatti accade a Padron 'Ntoni:

Don Ciccio, il quale veniva a tastargli il polso, confermava che era meglio lo portassero all'ospedale, perché là dov'era si mangiava la carne sua e quella degli altri, senza utile. Intanto il poveraccio stava a vedere quello che dicessero gli altri, cogli occhi spenti, e aveva paura che lo mandassero all'albergo; (MV, p. 352)

e poi:

Infine non si alzava più dal letto, e Don Ciccio disse che era proprio finita, e non ci era più bisogno di lui, che là in quel letto dove era, poteva starci anche degli anni, e Alessi o la Mena ed anche la Nunziata dovevano perdere le loro giornate a far la guardia; se no se lo sarebbero mangiato i porci, come trovavano l'uscio aperto. (MV, pp. 353-354)

Unica prescrizione possibile per questo medico che «andava e veniva per niente, e faceva il viaggio del sale» (MV, p. 357) è il ricovero di padron 'Ntoni in ospedale. È qui che il testo dei *Malavoglia* attua una significativa espansione semantica di un *frame* sinteti-

<sup>45</sup> Ivi, p. 17.

<sup>46</sup> Scrive A. Cavalli Pasini, in *op. cit.*, p. 46: «Nella produzione più matura di Verga [...] il personaggio del "dottore" — che vi fa solitamente apparizioni rapide e non spiccate — diventa il simbolo di un mondo "diverso", di cultura e di potere, che ha la facoltà di sancire in modo iniziatico e remoto, più che di evitare il male e la morte».

camente inserito nei discorsi scapigliati di Enrico Lanti, quando sul punto di confidare all'amico Verga la sua distruttiva passione d'amore, diceva:

Tutt'a un tratto egli mi domandò bruscamente: — Andrai in Sicilia?

— Forse.

— Conosci la mia famiglia?

— No.

— La conoscerai, soggiunse; son brava gente; non sono signori, ma potrai stringer loro la mano francamente... e parlar di me... Non dire di cotesta scommessa però, e in caso di disgrazia non dire come son morto... La mia povera mamma piangerebbe anche la perdita dell'anima mia... Di che son morto di tifo, di miliare, in una buona casa — ché in Sicilia l'idea dell'ospedale stringe il cuore — e che sono stato assistito dagli amici sino all'ultimo momento... (E, p. 96).

E brava gente, "galantuomini" sono i Malavoglia<sup>47</sup>. Alla struggente cantilena del povero vecchio — «Non mi ci mandate all'ospedale, perché non ci sono avvezzo» (MV, p. 353) — fa eco la solidale determinazione della famiglia ad assisterlo in casa<sup>48</sup>, finché non sarà lo stesso Padron 'Ntoni a convincersi ad andar via, muto, attonito, disteso sulla «materassa ed i guanciali» pietosamente approntati da Alfio Mosca sul suo umile carro (MV, p. 358), perché sull'amaro destino del personaggio scenda la dolce immagine di un gesto gratuito.

4. Ma nel passaggio alle *Rusticane* scompare ogni residuo lirico: «[...] alcuni protagonisti e alcuni eventi, fin dalle *Rusticane*, varcano ormai la soglia dell'innocenza dei "primitivi", là dove potevano ancora agire, narrativamente e ideologicamente, le storiche ragioni della letteratura rusticale, tra George Sand e Ippolito Nievo, da noi, tra la

<sup>47</sup> «Il fatto è che i Malavoglia vivono fuori dalla logica di sopraffazione e di violenza del mondo di Acì Trezza e sono disposti a qualunque umiliazione sociale pur di restare "galantuomini": sono pronti per questo a rinunciare anche ai segni massimi del loro prestigio nella comunità: la casa e la barca. Di fronte alla possibilità, consigliata dall'avvocato, di non pagare il debito, padron 'Ntoni non ha dubbi: "Lo zio Crocifisso si piglierà la casa, e la barca, e tutto, ma questo poi no"», R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Savelli, Roma 1974, p. 45.

<sup>48</sup> «Alessi non voleva sentirne parlare di mandarlo all'Albergo, e diceva che finché ci era del pane, ce n'era per tutti; e la Mena, dall'altra parte, diceva di no anch'essa, e lo conduceva al sole, nelle belle giornate, e si metteva accanto a lui colla conocchia, a raccontargli delle fiabe, come ai bambini; e a filare, quando non aveva da andare al lavatoio» (MV, p. 352).

santa campagna leggendaria del Carcano e la Sicilia agraria o marina reclusa nella sua immutata forma antropologica, come in *Nedda* o in *Fantasticheria*. La storia moderna, che nei *Malavoglia* aveva ancora colore di favola, anche se produceva già i suoi remoti richiami di morte (la battaglia di Lissa), di perdizione (l'inurbamento a Catania) o di speranza (l'avventura commerciale dei lupini), ora irrompe sempre più di frequente alla radice dell'esperienza "primitiva" fendendo in due l'universo già compatto dei "vinti" tra chi soccombe subito alla tecnica (*Malaria*), alla vertigine dell'accelerazione temporale (*Cos'è il Re*), agli equivoci ideologici della "liberazione" (*Libertà*) e chi si adegua all'onda, per farsene poi inghiottire più oltre<sup>49</sup>.

Una «crudeltà dello sguardo»<sup>50</sup>, dunque, che alligna in tutte le pieghe di un testo in cui la malattia è consustanziale all'universo rappresentato, una modalità del reale, ora manifesta come la malaria che «v'entra nelle ossa col pane che mangiate, e se aprite bocca per parlare, mentre camminate per le strade soffocanti di polvere e di sole, e vi sentite mancar le ginocchia, o vi accasciate sul basto della mula che va all'ambio, colla testa bassa»<sup>51</sup>, ora insidiosamente occulta ma invasiva, come l'inarrestabile processo degenerativo che dalla Storia contagia uomini e cose, sentimenti e ideologie. In questo mondo in cui la "roba" conta più delle persone, medici e curati di campagna sono significativamente in esilio. Qui, alla reverente compassione dell'abate Bonnet di balzachiana memoria<sup>52</sup>, sottentra l'avidità di guadagno di un Reverendo usuraio con «il breviario [...] coperto di polvere», ma con i «buoi [...] lucenti, le pecore lanute, e i seminati alti come un uomo, che i suoi mezzadri almeno se ne godevano la vista, e potevano fabbricarvi su dei bei castelli in aria, prima di fare i conti col padrone»<sup>53</sup>; così come, specularmente, la conversione del medico da «apostolo» a «professionista», attento a svolgere un mestiere che sia il più possibile remunerativo, riduce

<sup>49</sup> G. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu. Introduzione a "Mastro-don Gesualdo"*, ora in *Stagioni dell'apocalisse*, cit., pp. 42-43.

<sup>50</sup> Di «una sorta di crudeltà dello sguardo, che già nel *Mastro-don Gesualdo* si aggira dietro gli schemi mimetici della corallità, come una sorta di sovrappeso o di supervisione sulle figure della rappresentazione, che non sempre era riuscito ad attribuire al suo "narratore interno", ha parlato G. Mazzacurati in *Un ciclo interrotto: Verga dal "Mastro-don Gesualdo" alla "Duchessa di Leyra"*, ivi, p. 82.

<sup>51</sup> G. Verga, *Malaria*, p. 262.

<sup>52</sup> L'abate Bonnet è il protagonista del romanzo di Honoré de Balzac *Le curé de village* del 1839.

<sup>53</sup> G. Verga, *Il reverendo*, p. 232.

fortemente i suoi transiti nelle case miserabili dei contadini di Sicilia, e là dove non è possibile interdirne l'accesso, la preoccupazione maggiore è che, almeno, la ricetta che stilerà sia il più possibile «corta»<sup>54</sup>.

5. Così è anche nella *Barberina di Marcantonio*, la seconda novella della raccolta "chiastica" dei *Drammi intimi*, edita da Sommaruga nel 1884<sup>55</sup>. Ambientata nella campagna veneta, *Barberina* è la storia di un male ereditario — il mal sottile — che decima la numerosa figliolanza del mugnaio protagonista, fino appunto a Barberina, la più tenace al male, per la quale il grano, la casa, il mulino distrutti da una piena, contano più della propria sopravvivenza; sicché anche qui il medico fa una sua breve apparizione per poi essere frettolosamente espulso da una trama che, costruendosi sulla logica contadina della "necessità", privilegia la conservazione delle cose rispetto alla cura delle persone:

Il medico predicava che era umido e malsano. — Cosa potevano farci? Quella era la loro casa e ogni loro bene [...] Il dottore aveva un bel chiamarsi in disparte Marcantonio, e dirgli il fatto suo. L'altro rispondeva, mordendosi le mani: — Cosa posso farci? Questa è la volontà di Dio!

o ancora:

Quando le tornava la febbre, alla ragazza, o tossiva più del solito, cercavano se aveva preso freddo, se si era bagnate le mani, o altri motivi simili, e non chiamavano neppure il medico<sup>56</sup>.

Che dietro la storia di Barberina ci sia un'eco degli *Studi per una geografia medica d'Italia* di Cesare Lombroso, delle sue visite ai contadini delle campagne lombarde e venete infestate dalla pellagra, ma nondimeno, per timore di un maleficio, refrattari ad ogni tera-

<sup>54</sup> «Perché la malattia di compare Nanni era stata lunga, di quelle che vi mangiano la carne addosso, e la roba della casa. Ogni volta che il medico spiegava il foglio di carta sul ginocchio, per scrivere la ricetta, compare Nanni gli guardava le mani con aria pietosa, e bisbigliava: " — Almeno, vossignoria, scrivetela corta, per carità"», G. Verga, *Pane nero*, p. 299.

<sup>55</sup> Sulla disposizione a chiasmo delle novelle nella raccolta, si veda l'*Introduzione* di G. Tellini a G. Verga, *Le novelle*, vol. II, Salerno editrice, Roma 1984, p. 4 e anche G. Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Nistri-Lischi, Pisa 1993, p. 76.

<sup>56</sup> G. Verga, *La Barberina di Marcantonio*, pp. 23 e 24.

pia?<sup>57</sup> Può darsi, ma è certo che *Tentazione!* e *La chiave d'oro*, rispettivamente terza e quarta novella della silloge sommarughiana, sviluppano, in modi diversi, il tema della criminalità — una variante o una conseguenza della malattia — su cui la cultura di fine secolo andava sperimentando ulteriori interazioni tra scienza e letteratura<sup>58</sup>.

*Tentazione!* è infatti la storia di uno stupro e di un omicidio che nella sua preterintenzionalità si connota come inarginabile esplosione di una follia latente, come s-ragione, liberazione di un'istintualità antinormativa che appiattisce, lombrosianamente, l'uomo sull'animale; *La chiave d'oro* racconta di un giudice che, con elegante furbizia, si vende ad un canonico il cui campiere ha ucciso un ladro di ulive: storia, dunque, di una doppia criminalità — quella del sorvegliante della tenuta agricola e quella del giudice corrotto<sup>59</sup> — che si chiude, diversamente dalla precedente, con l'indulto di tutti i colpevoli.

Il cellulare, il tribunale, i carabinieri, il medico legale sono gli spazi e le figure necessarie a questi due racconti di delinquenza e di malattia sociale; camere da letto poco illuminate, lenzuola di batista, poltrone da infermo, corpi in decomposizione, medici curanti, sono gli scenari e gli attori adeguati all'altra scrittura, quella intima e mondana de *I drammi ignoti*, *L'ultima visita* e *Bollettino sanitario*, le novelle qui adibite al racconto della malattia d'amore, che su di un altro côté — quello dell'impalpabilità delle emozioni e delle atmosfere — concorrono con le prime a fornire materiali per la sperimentazione di una «scienza del romanzo».

Che gli anni che vanno dall'80 all'85 siano stati per Verga un «vitalissimo quinquennio» durante il quale «una specie di frenesia torrentizia (dettata anche da ragioni economiche e di mercato)» lo «istigava [...] a riempire molteplici invasi, all'inseguimento di un pubblico dagli umori instabili, ora improvvisamente appassionato al suo nuovo stile (specie nei suoi esiti “bozzettistici” e teatrali), ora

<sup>57</sup> Si veda L. Mangoni, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 81-95.

<sup>58</sup> Sugli scambi reciproci tra romanzo e teorie lombrosiane, si confrontino A. Cavalli Pasini, *op. cit.*, il capitolo su *Criminalità e follia* e O. Falangola-M. Muscarello, *La teoria del segno nell'opera di C. Lombroso*, in *Per una storia della semiotica*, «Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano», 15-16 (1981), pp. 533-542.

<sup>59</sup> Se è vero, come afferma B. Montagni che nella prima parte dell'Ottocento «curato, medico e giudice» si impegnano a «guarire le malattie della società, di qualsiasi tipo esse siano» (*op. cit.*, p. 52), allora la figura del giudice corrotto della *Chiave d'oro* risulta speculare al deterioramento dell'immagine missionaria del medico.

nostalgico del suo vecchio stile, dei suoi meno “esotici” climi formali, delle sue più seducenti e spirituali passioni», è già stato detto come meglio non si poteva<sup>60</sup>. Preme però ricordarlo qui, proprio perché la raccolta de *I drammi intimi* si autodenuncia, nella sua miscidata fatturazione, come maggiore prova a carico di questo discorso. Più tavoli di lavoro, dunque, avverte Mazzacurati, due stili, il vecchio ed il nuovo che non si succedono, ma tutt'al più si alternano o si affiancano, a conferma che Verga per ragioni di pubblico, ma anche e soprattutto per ragioni di metodo, fu uno «scrittore senza conversione».

Non deve di conseguenza stupire che ora per raccontare malattie gentilizie e patologie sentimentali Verga rispolveri l'armamentario dei romanzi fiorentini e milanesi e che Narcisa Valderi, Enrico Lanti, Nata e Adele stendano la loro ombra lunga oltre i *Malavoglia* e le *Rusticane*.

Sul fondale buio di una gran camera da letto, la contessa Anna Orlandi, protagonista dei *Drammi ignoti*, ripercorre con la memoria la storia della sua famiglia come storia di una malattia: l'infermità della figlia fa riemergere i ricordi di una dolorosa fatalità, del morbo che aveva ucciso la madre per poi minacciare lei stessa e consumare anzitempo il marito «morto giovane di un male da decrepiti» e che ora rende «pallidissima» Bice, la figlia, «scarna e ardente» la sua mano. In questo scenario di dolore anche «le parole della madre e della figlia, che volevano sembrar gaie e spensierate, morivano nella semioscurità di quella volta altissima»<sup>61</sup>. Il dottore, che nella memoria appare in filigrana, dietro il ricordo delle «prescrizioni severe della scienza» è, nel presente, figura viva che «esamin[a] l'inferma, tenendo fra le dita bianche e grassocce il polso delicato e pallido della fanciulla»<sup>62</sup>, ma è soprattutto elemento motore dell'intreccio che, per evidenti analogie, è lo sviluppo di una macro-sequenza — l'alterazione febbrile che colpisce Adele, indizio di squilibrio nervoso, a sua volta sintomo di mal d'amore — presente nella sceneggiatura di *Eros*. Si riveda la prima malattia della giovane Adele, quando il medico di Belmonte avverte un'alterazione del polso dell'ammalata all'apparire del cugino Alberto e si legga, a confronto, questo passo dei *Drammi ignoti*:

<sup>60</sup> G. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 39.

<sup>61</sup> G. Verga, *I drammi ignoti*, p. 4.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 3-4.

Ad un tratto il dottore rizzò il capo.

— Chi è arrivato adesso? — domandò con vivacità strana.

— Il marchese Danei — rispose la contessa. — La solita pozione per questa notte [...] Osservare a che ora cadrà la febbre. Del resto nulla di nuovo. Bisogna dar tempo alla cura. Ma non lasciava il polso dell'inferma; fissando uno sguardo penetrante sulla fanciulla che aveva chinato gli occhi. [...]

Ma quando furono in un salottino appartato, si piantò ritto dinanzi alla contessa, e disse bruscamente:

— La ragazza è innamorata di questo signor Danei [...] — Bisogna pensarci! — ribatté il medico con una certa rude franchezza. — Ora ne son certo. Il caso è grave. [...]

— Sì; il polso me l'ha detto. Lei non ha avuto alcun indizio? Non ha mai sospettato qualcosa?

— Mai!... Bice è così timida... così... [...]

— Noi altri medici alle volte abbiamo cura d'anime — aggiunse il dottore sorridendo<sup>63</sup>.

Al silenzio del medico di Belmonte si contrappone la diagnosi senza esitazioni del dottore di casa Orlandi che sembra essere, come già il Follini della *Giacinta* capuaniana, un «medico filosofo», disposto a considerare «l'anima [...] una componente fondamentale ed ineliminabile nell'animale uomo»<sup>64</sup> e perciò in grado di fornire, come e più del corpo, indizi utili ad una anamnesi scientifica del male. Lìgìa a somministrare alla propria figlia la terapia indicata, la contessa Orlandi convince Danei, suo amante, a sposare Bice, per poi ammalarsi irreversibilmente e morire, sicché il matrimonio, farmaco salvifico per l'una, diviene, per l'altra, causa scatenante di una recrudescenza della malattia che le gioie della maternità e della passione d'amore, nascostamente vissuta, sembravano aver guarito. La contessa, inizialmente personaggio speculare a Narcisa Valderi, a suo pari bella, come «un trionfo di donna elegante»<sup>65</sup>, privatasi generosamente dell'oggetto del proprio desiderio, diviene il fantasma di Nata<sup>66</sup>, uno spettro con «gli omeri aguzzi mal dissimulati, e gli occhi arsi di febbre, in fondo alle occhiaie livide, sul volto solcato»<sup>67</sup>.

Il consuntivo del medico alla notizia del matrimonio di Bice e

<sup>63</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>64</sup> B. Montagni, *op. cit.*, p. 232.

<sup>65</sup> G. Verga, *I drammi ignoti*, p. 4.

<sup>66</sup> Si rileggano, per confronto, le descrizioni fisiche di Nata in TR alle pagine 186, 224-225, 233.

<sup>67</sup> G. Verga, *I drammi ignoti*, p. 20.

Danei — «Io non ci ho alcun merito. Io faccio come Pilato: questa benedetta gioventù se ne ride della scienza. Io non ci ho altro da prescrivere qui: Recipe. L'inverno a San Remo o a Napoli. L'estate a Pegli o a Livorno. Una scappata a Roma pei balli del Carnevale, e un bel maschietto alla fine della cura»<sup>68</sup> — e l'odore di morte nella stanza di Anna agonizzante, quando la medicina demanda al viatico la cura delle anime, operano squarci inquietanti sull'immagine rassicurante dell'ottimismo scientifico, evidentemente in difficoltà ad adattare la propria farmacopea alle turbe invisibili di molesti processi interiori.

«Nel palazzo Dolfini tutt'a un tratto era calata una nube di tristezza. La malattia di Donna Vittoria, che durava da circa una settimana, s'era aggravata nella notte. Il medico, prima d'andarsene, aveva scritto un'ultima ordinazione sul tavolino dell'anticamera»<sup>69</sup>.

Così ha inizio *L'ultima visita* che fa affiorare alla memoria di un lettore attento ai rinvii interni le scarse sequenze con cui in *Eros* Verga chiudeva la breve storia della contessa Alberti, antefatto all'intrigo di amori, illusioni ed imposture dell'ultimo dei romanzi milanesi. Se la lunghezza della novella precedente è in qualche modo legata alla temporalità di una «malattia gentilizia», ai suoi tempi dilatati, la concentrazione narrativa de *L'ultima visita* è omologa alla fulmineità della malattia primaria da cui è colpita la protagonista:

Era una pleurite che donna Vittoria aveva presa all'uscire da una festa, in mezzo al suo drappello di eleganti che si affrettavano a metterle la pelliccia sulle spalle, a darle il braccio, ad aprirle lo sportello del legno tiepido e profumato come un nido. Ella aveva sentito in quel momento un brivido scenderle per le belle spalle nude, ancora ansanti per il valzer, sotto la lontra del mantello. Poi s'era messa a letto e non s'era più levata<sup>70</sup>.

Alla porta del palazzo la sfilata di persone della buona società che si informano sulla salute di Donna Vittoria:

[...] così, come si incontravano, amici e conoscenti, in visita, dal confettiere, fra una pasta e un bicchierino di madera, al Corso, con una parola buttata là fra tante altre di chi veniva a dare il buon giorno allo sportello della carrozza<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> Ivi, p. 13.

<sup>69</sup> G. Verga, *L'ultima visita*, p. 39.

<sup>70</sup> Ivi, p. 38.

<sup>71</sup> Ivi, p. 41.

Nella camera — altro spazio dell'intimo, ma anche della malattia — il medico, il marito e Ginoli, l'amante:

Il suo medico, il medico della società, era venuto da principio a far quattro chiacchiere, sprofondato nella gran poltrona ai piedi del letto, buttando giù svogliatamente, prima d'andarsene, senza togliersi i guanti, due o tre righe della sua bella scrittura di signora su di un foglietto medioevo con la corona a cinque foglie. Però dopo due o tre giorni s'era fatto serio [...]<sup>72</sup>,

e chiede un consulto che si esaurisce — sottolinea l'autore — in «una conversazione [...] di tratto in tratto interrotta da qualche parola misteriosa seguita da brevi silenzi»<sup>73</sup>

Il marito è figura scialba di contorno, a conoscenza del tradimento della moglie, ma ciò nondimeno disposto ad acconsentire al desiderio della moribonda: un'ultima visita dell'amante. Di fronte allo spettacolo del corpo femminile agonizzante, spogliato della desiderabilità che salute e mondanità concorrono ad enfatizzare, Ginoli è sgomento, desidera fuggire da quella stanza odorosa d'incenso come già aveva fatto Roberto Danei, ritraendosi dal capezzale di Bice, dai suoi «occhi spalancati» dalle «ombre livide sulle guance e alle tempie»<sup>74</sup>. Sono le reazioni immediate dell'uomo di fronte all'immagine femminile che la malattia — quella fisica e psichica — ha decomposto sottoponendola ad un implacabile processo degenerativo, ma anche il segno di uno sguardo narrante non più disposto, all'altezza degli anni '80, ad operare quella cosmesi del reale con la quale la cultura romantica aveva sontuosamente addobbato la passione d'amore<sup>75</sup>.

Ma è con *Bollettino sanitario* che il mito dell'*amour fou* s'intorbida ulteriormente. Un indizio della sostanza paradigmatica del breve racconto è nella scelta dei nomi dei due protagonisti, Viola e Giacinto, legati rispettivamente alla leggenda di Io, la seducente ninfa amata da Giove, e a quella di Giacinto, uno dei giovani di cui Apollo s'invaghì. Entrambi sfruttati in letteratura sin dall'età classica, concorsero nell'Ottocento a comporre le voci diverse del linguaggio dei sentimenti, sicché la viola rimanda al pensiero amoroso, alla bellezza,

<sup>72</sup> Ivi, p. 39.

<sup>73</sup> Ivi, p. 40.

<sup>74</sup> Si veda G. Verga, *I drammi ignoti*, p. 22.

<sup>75</sup> È questa l'interpretazione che dei *Drammi intimi* dà C. A. Madrignani in *L'altro Verga*, introduzione a G. Verga, *Drammi intimi*, Sellerio, Palermo 1979, pp. IX-XXVI.

all'eleganza ed anche alla compassione, il giacinto alla benevolenza, ma anche alla gelosia e al lutto<sup>76</sup>. È dunque in sintonia con i nomi dati ai propri personaggi che Verga rappresenta le *silhouettes* e il destino dei due amanti: Viola è una estrema reincarnazione della *belle dame sans merci* di romantica memoria, Giacinto è scettico e geloso come Enrico Lanti<sup>77</sup>, caparbio nei comportamenti amorosi come lo era stato Pietro Brusio<sup>78</sup>, e la loro storia, affidata ad un breve quanto serrato carteggio, ripercorre l'itinerario paradigmatico di un desiderio come ricerca di un «oggetto che si valorizza solo nell'assenza»<sup>79</sup>. Ma lo stereotipo sentimentale risulta qui fortemente rinnovato dal rapporto complesso che l'autore stabilisce tra i due poli del registro dicotomico su cui è costruita la novella, e cioè la salute e la malattia.

Nella lunga lettera del 20 gennaio con la quale Giacinto cerca di spiegare a Viola perché i suoi reiterati messaggi appassionati siano rimasti a lungo senza risposta, è descritta la «vita [vista] dall'altro lato»<sup>80</sup>, quello della infermità fisica che cambia di segno ai desideri, alle emozioni, ai bisogni:

Alla signora Viola — non del pensiero. [...] Sono stato malato, molto malato; ho creduto di morire, e ho avuto paura [...] Ho visto la vita dall'altro lato. Se sapeste che rovescio! La giovinezza, il passato, voi! Quante cose si vedono nelle cortine stinte di un letto d'albergo, a cinque lire per notte, coll'odore delle medicine sotto il naso, e il russare dell'infermiere in un canto! [...] Vi rammentate? Quella prima sera che mi bruciaste l'anima con le lenti del vostro cannocchiale? Che miseria! E pensare che tutto ciò, ora, non mi fa battere il cuore come la voce grassa del dottore che mi misura la febbre col termometro! Che

<sup>76</sup> Sulla simbologia del giacinto e della viola si veda A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 1998, pp. 153-157 e 162-166.

<sup>77</sup> «Ah, che siete proprio tale come vi avevo giudicata! Senza cuore, senza spirito, senza altro che lo spumeggiare delle vostre trine e lo scintillio dei vostri diamanti. Frivola e dura altrettanto! Vi odio, vi detesto; voi mi fate morire, consunto da questa pazzia che m'avete messa nel sangue, maledetta! Tenetevi il duca, che v'insulta co' suoi doni. Tenetevi Giuliano che si ride di voi. Tenetevi San Mauro, che vi mette in un mazzo con le ballerine della Scala. Io vi ho buttato in faccia la giovinezza mia, che avete distrutta, la vita che m'avete succhiata coi baci, vampiro!», G. Verga, *Bollettino sanitario*, p. 49 e si confronti con l'eloquio di Lanti in E, soprattutto alle pagine 154-155 e 169.

<sup>78</sup> «Mi amavate? Perché allora non avete voluto che ci acciuffassimo pei capelli, io e quell'uomo? Che notte ho passata sotto le vostre finestre!», G. Verga, *Bollettino sanitario*, p. 61, che sembra riscrivere sinteticamente l'episodio, in *Una peccatrice*, della notte trascorsa da Brusio delirante sotto il balcone di Narcisa (UP, pp. 472-474).

<sup>79</sup> Si veda E. M. Forni, *Il mito del sentimento. Saggio di antropologia filosofica*, Cappelli, Bologna 1984, p. 66.

<sup>80</sup> G. Verga, *Bollettino sanitario*, p. 46.

cosa volete, cara Viola! Ritorno dal paese freddo delle ombre, dove anche il fiore del pensiero intirizzisce; e mi scaldo tranquillamente a questo bel meriggio di inverno, come un ebete, con un *plaid* sulle ginocchia, le orecchie ben calde dentro il mio berretto di lontra; e sorrido soltanto al sole che mi brucia le mani diacce, gialle, di un bel giallo d'oro, come i mucchi di Luigi che illuminavano le mie notti di Montecarlo<sup>81</sup>.

Il medico: questa figura positiva, antipassionale, per la quale la «fantasticheria erotica [è] la più malsana divagazione della mente»<sup>82</sup>, che prescrive «il riposo dell'anima e del corpo, e il clima di Nizza o di Napoli»<sup>83</sup>, che mette la sua scienza al servizio dell'oblio di «lei, [della] donna, [della] treccia bionda sul guanciale, [della] mano bianca che apre dolcemente le cortine»<sup>84</sup>. Ma è sufficiente che questi «medici, dottoroni» sentenzino che il peggio è superato, che si avvicina il momento della guarigione, perché Giacinto abbandoni l'ottica rovesciata e ricominci a scrivere con il lessico esagitato di chi ha nuovamente bisogno dell'*eros* e della sua malattia e chieda a Viola un incontro: «Vi amo, vi amo, mi sento morire un'altra volta. Fatelo per pietà almeno, Viola. Stanotte ho tossito di nuovo e ho avuto la febbre»<sup>85</sup>. E Viola va, ma non ha il coraggio o non vuole farsi vedere, perché lo spettacolo che si presenta ai suoi occhi è uno spettacolo di decomposizione, di distruzione dei segni fisici del piacere, della «febbre d'amore»:

No, no, mio caro GIACINTO. È meglio non vedersi più. Sono stata a trovarvi incognita: l'albergatore m'aveva data una finestra sul giardino, dove voi eravate a passeggiare. Come siete mutato, mio povero e caro Giacinto! *Viola* è morta<sup>86</sup>.

Così si chiude *Bollettino sanitario*, referto senza mediazioni, di un paziente; drammatico colloquio di un ammalato con la propria ma-

<sup>81</sup> Ivi, pp. 45-46.

<sup>82</sup> Ivi, p. 46.

<sup>83</sup> Ivi, p. 45.

<sup>84</sup> «In principio forse, quando la febbre non ha ancora compiuto il suo lavoro, quando il medico non ha fatto il viso lungo, quando non si è visto passare lo spettro nero nelle prime ombre della sera; allora forse... quando il sangue ancora ricco dà con la febbre quella sensazione di benessere, si può pensare a lei, alla donna, alla treccia bionda sul guanciale, alla mano bianca che apre dolcemente le cortine, agli occhi lucenti che vi fissano», G. Verga, *Bollettino sanitario*, pp. 46-47.

<sup>85</sup> Ivi, p. 49.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

lattia. O, per dire meglio, con le proprie malattie. Perché la complessità a cui prima si accennava va ricercata proprio in certo scorporamento che qui Verga attua tra malattia del corpo e malattia dell'anima, secondo la partitura romantica, inscindibilmente legate. Un *topos*, questo, rispettato nel finale, là dove l'allontanamento della donna comporta una recrudescenza della patologia fisiologica come somatizzazione della sofferenza interiore, ma violato nella parte iniziale quando la temperatura febbrile preoccupa molto più della febbre d'amore e gli spasimi sentimentali si raggelano di fronte all'insorgenza di sintomi visibili. Semplificando, è come se qui un autore avvezzo a misurare «la scala delle temperature» dei propri personaggi cerchi di ridurre a più modeste proporzioni i malesseri dell'intimo, ma debba nondimeno ammettere che per personaggi *spleenetici* non vi sono terapie adeguate. Se la scienza può intervenire sulle alterazioni del soma — Giacinto, infatti, riacquista la salute grazie alle cure mediche — non può nulla ancora, però, sui subdoli meccanismi della psiche, sicché la novella con cui si chiudono i *Drammi Intimi* sembra non aggiungere nessun tassello al programma di quella «scienza del cuore umano» che Verga, nell'*Amante di Gramigna*, si era proposto di approfondire con la «nuova arte».

6. È forse anche per questo che, abbandonate per il momento «le fantasticherie erotiche» sceglierà di parlare di altre passioni e di altre malattie, la «roba» per esempio, patologico feticcio di Gesualdo Motta.

Il *Mastro-don Gesualdo* può essere letto anche come la storia della difficile integrazione tra due classi — quella fatiscente dell'aristocrazia di provincia e quella vigorosa dei *parvenus* — che, sul finire degli anni Ottanta si erano scambiate di posto nella gerarchia della socialità. Simmetricamente a questo codice di base è possibile diversificare le malattie dei Trao dalle malattie dei Motta — un'ulteriore occasione di separazione di due famiglie o due posizioni rispetto al mondo — che si intendono, comunicano tra di loro, però, su di un elemento: il *topos* del medico, oramai definitivamente dequalificato nei comportamenti e nella professionalità, per cui, malati poveri e malati ricchi subiscono lo stesso, inevitabile, destino di morte<sup>87</sup>. Ma il

<sup>87</sup> Un altro elemento che accorcia le distanze tra le due classi è l'atteggiamento che i personaggi che ad esse appartengono assumono nei confronti della morte; tutti, don Diego Trao, mastro Nunzio e poi don Gesualdo, voltano come indispettiti la testa verso il muro: «[Mastro Nunzio] perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più».

*Mastro* è anche il romanzo in cui «l'attitudine del Verga nei confronti dei nuovi protagonisti che ha di fronte muta sempre più sensibilmente [...] ora [...] verismo significa sempre più un taglio netto nei contorni, una crescente distanza, che a volte sfiora toni ironici, impietosi»<sup>88</sup>, sicché anche il medico — oramai non più che un personaggio tra gli altri — è forse più di altri sottoposto al sarcasmo del narratore intento a sottoporre a revisione critica la Storia e una cultura che, sul mito progressista della scienza, era andata costruendo le proprie imposture.

Don Diego Trao, vittima di una malattia ereditaria e gentilizia, «neppure il medico voleva: — No, no! Cosa mi fa il medico?... Tutte imposture!... per spillarci dei denari [...] Parve migliorare realmente, di lì a qualche giorno: del buon brodo, un po' di vino vecchio che mandava la zia Sganci, l'aiutarono ad alzarsi da letto» (MDG, pp. 154-155).

Sembra che i rimedi naturali possano prolungare la vita più delle alchimie scientifiche, specie se queste vengono prescritte da Tavuso, incompetente medico di provincia per di più coriaceo ai dolori altrui, e se realizzate da Bomma, lo speziale che pesta «cremor di tartaro» nella sua farmacia<sup>89</sup>. Medico e speziale sono d'accordo a non accorrere al capezzale di don Diego aggravatosi, perché «il conto è lungo... e non ci ha l'erba di Lazzaro risuscitato, poi!...» (MDG, p. 243): come ammettere una bancarotta della scienza clinica e dichiarare che la missione del medico è ormai totalmente subordinata al profitto.

È poi la volta di donna Bianca «la quale era assai malandata [...],

(MDG, p. 341); «[don Diego Trao] Stava cheto, col naso contro il muro, e non si mosse più» (MDG, p. 237); «[don Gesualdo] Si rodeva dentro, a misura che peggiorava; il sangue era diventato tutto un veleno; ostinavasi sempre più, taciturno, implacabile, col viso al muro, rispondendo solo coi grugniti come una bestia» (MDG, p. 465). Ogni residuo dell'agonia romantica come gesto plateale del personaggio d'eccezione è qui cancellato dall'uscita di scena di attori di «tranches de vie» modeste ed usuali che chiedono, per un elementare istinto di sopravvivenza, di continuare ad esistere. Sull'agonia di Mastro Nunzio e soprattutto di Gesualdo si rimanda al denso ed affascinante saggio di F. de Cristofaro, *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, in MLN 113 (1998), pp. 52-78.

<sup>88</sup> G. Mazzacurati, *Verga*, Liguori, Napoli 1985, p. 89.

<sup>89</sup> «Don Luca entrò a precipizio, col fiato ai denti: — Signor don Arcangelo!... don Diego Trao è in punto di morte. Il dottore non vuol venire... Cosa fo? — Cosa fate?... La cassa da morto fategli, accidenti a voi! M'avete spaventato! Non è questa la maniera... oggi che ogni galantuomo sta coll'anima sulle labbra!... Andate a chiamargli il prete piuttosto... lì, al Collegio, c'è il canonico Lupi che s'arrabbatta a dir messe e mattutino fin dall'alba, per farsi vedere in chiesa!... cade sempre in piedi colui! Se ne ride degli sbirri!... Io fo lo speziale! Pesto cremor di tartaro, giacché non posso pestar altro... non posso!» (MDG, p. 239). Sull'argomento si veda il paragrafo dal titolo esemplare *Luoghi e momenti di una micidiale cooperazione: la farmacia e il consulto*, in B. Montagni, *op. cit.*, pp. 155-170.

fece una ricaduta che in quindici giorni la condusse in fin di vita. Nel paese ormai si sapeva ch'era tisica: tutti così quei Trao! una famiglia che si estingueva per esaurimento, diceva il medico» (MDG, p. 380). A lei, moglie di Gesualdo, non mancano certo i denari, per lei «il medico andava e veniva; provava tutti i rimedi, tutte le sciocchezze che leggeva nei suoi libracci; c'era un conto spaventoso aperto dal farmacista» (MDG, p. 381). Le cure sono, dunque, un lusso consentito solo a chi ha la *roba*. Don Gesualdo, infatti, non bada a spese per la moglie tanto da derogare, per lei, al principio che informa tutta la sua esistenza, quello secondo il quale ad ogni spesa debba corrispondere un profitto: benché Bianca non faccia che peggiorare, Gesualdo continua infatti a consultare Saleni, «un altro dottorone ch'era peggio di Tavuso, buon'anima» fino a «pregarlo e scongiurarlo di continuare a fare il comodo suo, quantunque non giovasse a nulla» (MDG, p. 382).

La malattia di Mastro Nunzio, padre di Gesualdo, che ha contratto la perniciosa nella Solonia, una febbre malarica che non trova giovamento nella china, ma alla quale non giovano neanche medici e speziali che «si pigliano dodici tari dal re» per «ogni cristiano che mandano al mondo della verità» (MDG, pp. 337-338), e la sua morte subitanea — opposta, perciò alla lentezza dell'estinzione dei Trao — anticipano l'agonia di Gesualdo che si consumerà — com'era già scritto nel destino di un *parvenu* — negli spazi limitrofi della nobiltà.

Gesualdo, con «il ventre [...] gonfio come un otre» — possibile metafora dell'accumulo di ricchezze nel quale ha impegnato tutte le sue forze — si sottopone inutilmente alle cure della sorella Speranza che «cercava erbe e medicine, consultava Zanni e persone che avevano segreti per tutti i mali. Ciascuno portava un rimedio nuovo, dei decotti, degli unguenti, fino la reliquia e l'immagine benedetta del santo, che don Luca volle provare colle sue mani. Non giovava nulla» (MDG, p. 439). Se la medicina magico-rituale della cultura popolare non può guarire, «solite imposture» sono le ricette del figlio di Tavuso, di Bomma, dei «barbassori» del paese che sfilano dinanzi al letto dell'ammalato, che guardano, tastano, dicono «certe parolacce turche» e scrivono «ciascuno la sua su di un pezzo di carta — degli sgorbi come sanguisughe». Gesualdo avverte che medici, parenti e speziali lo tengono lì «per smungerlo, per succhiargli il sangue», ma ciò nondimeno non può non affidarsi ansioso al consulto dei migliori «medici forestieri» che si affollano al suo capezzale. Li osserva silen-

zioso mentre armeggiano intorno a lui finché don Vincenzo Capra fa la sua diagnosi: «*Pylori cancer*, il *pyroris* dei greci. Non s'avevano ancora indizi d'ulcerazione; l'adesione stessa del tumore agli organi essenziali non era certa; ma la degenerescenza dei tessuti accusavasi già per diversi sintomi patologici»<sup>90</sup>. Un lessico specialistico, rarefatto e per Gesualdo incomprensibile, questo dei prezzolati «ammazzapazienti» che pontificano intorno al suo letto, a cui l'ammalato risponde con la concretezza del linguaggio imprenditoriale a cui è geneticamente avvezzo<sup>91</sup>. Così ribatte alla proposta del dottor Muscio di procedere ad una operazione chirurgica:

— Ecco... una cosa sola... Voglio sapere prima se mi garantite la pelle... Siamo galantuomini... Mi fido di voi... Non è un negozio da farsi ad occhi chiusi. Voglio vederli chiaro nel mio affare...  
— Che discorsi son questi! — interruppe il Muscio dimenandosi sulla seggiola. — Io fo il chirurgo, amico mio. Io fo il mio mestiere, e non m'impiccio a far scommesse da ciarlatano! Credete di trattare col zanni, alla fiera? (MDG, p. 447)

L'uso di due differenti codici di comunicazione rende impossibile ogni reciproca comprensione, sicché effetto del consulto è l'allontanamento dei dottori e il precipitare del racconto verso il suo ultimo atto, il trasferimento dell'ammalato a palazzo Leyra, dove «nei primi giorni, il cambiamento, l'aria nuova, forse anche qualche medicina indovinata, per sbaglio, avevano fatto il miracolo, gli avevano fatto credere di potersi guarire. Dopo era ricaduto peggio di prima» (MDG, p. 457). Allora la macchina narrativa ritorna indietro, ripete scene già rappresentate: la sfilata dei migliori medici di Palermo, «costosi e suscettibili» quanto se non più di quelli di Vizzini e che, dopo aver mostrato il paziente agli apprendisti «come il zanni fa vedere alla fiera il gallo con le corna», prescrivono una completa quanto non giovevole farmacia<sup>92</sup>. Poi un altro consulto, un'altra

<sup>90</sup> Per tutte le citazioni relative al racconto della malattia di Gesualdo si vedano le pagine 441-446 del romanzo. Un valido supporto critico per leggerlo all'interno della cultura siciliana ma anche del romanzo europeo di fine Ottocento ci viene da L. Sciascia, *La medicalizzazione della vita*, ora in *Cruciverba*, cit., pp. 248-254.

<sup>91</sup> È, in pratica, la stessa situazione che viene a crearsi tra Renzo e quanti, nei *Promessi sposi*, adoperano il latino per prendersi gioco di lui. Si veda, in merito, U. Eco, *Semiosi naturale e parola nei Promessi sposi*, in AA.VV., *Leggere «I promessi sposi»*, a cura di G. Manetti, Bompiani, Milano 1989, pp. 1-16.

<sup>92</sup> «Neppure i migliori medici di Palermo avevano saputo trovar rimedio a quella malattia scomunicata! tal quale come i medici ignoranti del suo paese, e costavano di più, per giunta! Venivano l'uno dopo l'altro, dei dottoroni che tenevano carrozza, e si facevano

illusione ed infine la morte contro la quale nulla può la più aggiornata scienza ippocratica.

Come la biografia intellettuale di Giovanni Verga si costruì sulle forme tipo che il romanzo assunse nell'arco del secolo diciannovesimo — dal romanzo storico al romanzo borghese, alla narrativa verista — così l'uso che egli fece del personaggio del medico tenne conto delle evoluzioni a cui questa figura, in sintonia con le trasformazioni della cultura, fu nel tempo sottoposta. Da Brusio a Gesualdo, passando per stadi intermedi, il medico verghiano perde progressivamente di umanità, guadagna in professionalità, fino a ridursi, in un crescendo di degenerazione, ad inattendibile ciarlatano. Un *trend* che la narrativa ottocentesca assegnò ai dottori, ma che, all'interno della storia di Verga, assume però un particolare significato. In quanto detentore di un "sapere" quest'intellettuale, che variamente s'intrufola nelle scritture verghiane, porta su di sé i segni inconfondibili degli umori del suo autore, della sua disposizione a stilare, senza infingimenti, le diagnosi nefaste di una stagione, quella dell'Italia post-unitaria, che fu dispensatrice di inganni e di imposture. Inevase furono le promesse del Risorgimento, come chimerici furono gli allettamenti della scienza per chi, come Verga, aveva creduto in entrambi. Come medici e speziali non hanno dimostrato di possedere strumenti adatti a guarire le malattie dell'anima e del corpo dei personaggi diversi che hanno calcato i suoi palcoscenici, così il verismo non gli si rivelò strumento adatto a dipanare quel «misterioso processo per cui le passioni si annodano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori».

Dai malesseri del modello narrativo del Naturalismo<sup>93</sup> avrebbero

pagare anche il servitore che lasciavano in anticamera. L'osservavano, lo tastavano, lo interrogavano quasi avessero da fare con un ragazzo o un contadino. Lo mostravano agli apprendisti come il zanni fa vedere alla fiera il gallo con le corna, oppure la pecora con due code, facendo la spiegazione con parole misteriose. Rispondevano appena, a fior di labbra, se il povero diavolo si faceva lecito di voler sapere che malattia covava in corpo, quasi egli non avesse che vederci, colla sua pelle! Gli avevano fatto comprare anch'essi un'intera farmacia: dei rimedi che si contavano a gocce, come l'oro, degli unguenti che si spalmavano con un pennello e aprivano delle piaghe vive, dei veleni che davano delle coliche più forti e mettevano come del rame nella bocca, dei bagni e dei sudoriferi che lo lasciavano sfinite, senza forza di muovere il capo, vedendo già l'ombra della morte da per tutto» (MDG, p. 457).

<sup>93</sup> Si veda in proposito di L. Capuana, *La crisi del romanzo* (in *Gli "ismi" contemporanei*, Fabbri, Milano 1973, pp. 40-53), un'analisi, nel segno dell'ironia, della malattia del genere che, sul finire degli anni Novanta dell'Ottocento, non trovando alcun benessere né nelle

poi preso vigore il romanzo psicologico prima e quello psicanalitico dopo, che avrebbero rinnovato, in nome della centralità dell'io e delle sue patologiche manifestazioni, il *topos* del medico. Con attitudini diverse — più che a vedere, infatti, sarà teso ad ascoltare — esso transiterà ancora negli universi narrativi della cultura novecentesca, quando i paradigmi della natura, ormai desueti, potranno però nostalgicamente riaffiorare ad una coscienza complessa, inquieta, e perciò sensibile alla memoria di rassicuranti oggettività<sup>94</sup>.

dosi massicce di positivismo e sperimentalismo, né nelle «iniezioni sottocutanee di psicologismo», dovrebbe, a parere del critico, sottrarsi agli imperialismi delle «scuole» per tornare «sano, bello, vigoroso come madre natura l'ha creato» (p. 43).

<sup>94</sup> G. Mazzacurati, in *Teresina, la luce, l'apocalisse di Zeno*, ora in *Stagioni dell'apocalisse*, cit., invita a rileggere un episodio della *Coscienza di Zeno* come nostalgia della medicina «positivista»: «Un altro episodio che meriterebbe un lungo commento: sommariamente, è il ricorso di Zeno alla scienza «esatta», alle certezze del positivismo scientifico: «Il dottor Paoli analizzò la mia orina in mia presenza. Ecco finalmente una vera analisi e non più una psico-analisi. Mi ricordai, con simpatia e commozione del mio lontano passato di chimico e di analisi vere: Io, un tubetto e un reagente!» (p. 265n).

## 2

## LA SORTE DELL'IDILLIO: DAL PRIMO VERGA AL MASTRO-DON GESUALDO

1. A proposito della riduzione cinematografica di *Storia di una capinera*, Verga così scriveva a Dina di Sordevolo il 6 aprile 1912:

Per esempio, nella *Storia di una capinera*, il titolo di *Scena di seduzione* non va neppure a me, e assai meno a voi. Bisognerebbe forse dire semplicemente *Idillio* e con questo titolo designare il nascere e il divampare dell'amore fra i due giovani, dal primo incontro e dal primo ballo campestre nell'aia, alla passeggiata fra i boschi, all'ultimo convegno notturno alla finestra, ma *senza abbracci*, delicatamente, timidamente quasi — l'amore ingenuo puro e caldo, con sfumature delicate, sino alla morte<sup>1</sup>.

Confessando il timore che «l'ingrossamento fotografico» e il linguaggio sintetico dell'inquadratura filmica potessero attentare alla sobrietà ed allusività con cui la scrittura aveva inteso rappresentare un frammento di storia<sup>2</sup>, per così dire, miniaturizzato e diluito nel tempo progressivo del racconto, Verga finiva per costringere una porzione di testo — quella, per l'appunto, che va dalla prima lettera della *Capinera* all'impacciata dichiarazione d'amore di Nino Valen-

<sup>1</sup> G. Verga, *Lettere a Dina*, a cura di G. Raya, Ciranna, Roma 1963, pp. 283-284.

<sup>2</sup> «È verissimo. Però c'è da cavare, cinematograficamente parlando di certi lavori, di certi quadretti letterari, che se hanno un valore o un intendimento artistico, è di tutt'altro genere. Io poi non mi sentirei affatto, precisamente per gli stessi intendimenti e per lo stesso valore che ho inteso donare al quadro, spesso disegnato di scorcio, di sottinteso quasi, con sobria pennellata che sarebbe sciupata altrimenti, dall'ingrossamento fotografico [...] Ma si potrà questo rappresentare in cinematografia, dove l'ingrossamento del quadro e della sintesi è necessario e necessariamente brutale?», *ibidem*.

tini — nello spazio protettivo e consolatorio dell'idillio, un registro privilegiato della narrativa rusticale<sup>3</sup>.

Strano destino, quello della *Capinera*, un romanzo prima frainteso dai suoi lettori contemporanei — le contesse e le marchese intente a leggervi la resa *larmoyante* di un tema sociale alla moda piuttosto che l'essenza sentimentale di un dramma intimo<sup>4</sup> —, poi, a distanza di anni, sottoposto, persino dal suo autore, ad una rilettura deviante, evidentemente dimentica delle ragioni personali e delle motivazioni di una complessa biografia intellettuale che, in quel lontano 1870, avevano ispirato una storia che De Roberto prima e De Benedetti poi non esitarono a definire un «tragico idillio»<sup>5</sup>.

Certo, di fronte allo spettacolo della campagna etnea, alla tavolozza cromatica dei boschi, del mare, degli alberi, delle valli, la voce di Maria, a lungo vincolata al silenzio sacrale del convento, articola diminutivi e vezzeggiativi, mima, nell'abbondanza di puntini sospensivi, di esclamative ed interrogative<sup>6</sup>, le pause del pensiero e le emozioni di un'esperienza conoscitiva, conferendo al suo testo — perché la *Capinera* attraverso le sue lettere è autrice della propria vicenda d'amore e morte, ed è dunque artista al pari di Brusio e Lanti — lo stile euritmico di una consonanza tra io e spazio circo-

<sup>3</sup> Dalla vasta bibliografia sull'argomento si segnala, in particolare, M. Colummi-Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del risorgimento*, Liguori, Napoli 1975.

<sup>4</sup> «Ah! dimenticavo che in fatto di piaceri abbiamo quelli delle lodi e dei complimenti delle contesse e delle marchese che ci fanno l'onore di chiederci il nostro libro (rilegato-due franchi di spesa!)», G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 32 (lettera da Milano del 7 febbraio 1873). In merito all'intenzione verghiana di scrivere un romanzo intimo, più che di provarsi nel tema sociale della «monacazione forzata», si confrontino G. Cattaneo, *Verga*, UTET, Torino 1963, p. 95 e L. Capuana, *Storia di una capinera*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, pp. 61-73.

<sup>5</sup> «Dalla *Peccatrice*, e più ancora dalle *Lagune* e dai *Carbonari*, egli veniva compiendo un immenso progresso, e il linguaggio adoperato in questo tragico idillio gli riusciva quasi sempre semplice, sobrio e scorrevole», F. De Roberto, *Storia della Storia di una capinera*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Le Monnier, Firenze 1964, p. 159; «La dolcezza di un ritorno commuove l'artista, gli promette musica, lena di scrivere, in concordia con le cose che dipingerà; la spietata certezza che quel ritorno significa fallimento e fine, assicura le ombre capaci di rendere tragico quell'idillio», G. De Benedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 157.

<sup>6</sup> «Com'è bella la campagna, Marianna mia! Se tu fossi qui, con me! [...] Se vedessi com'è bello da vicino il nostro Etna! [...] Tutto qui è bello, l'aria, la luce, il cielo, gli alberi, i monti, le valli, il mare! [...] Ci chiamano le *lette* perché siamo destinate a divenire spose del Signore: ma il buon Dio non ha forse fatto per tutti queste belle cose? E perché soltanto le sue spose dovrebbero esserne prive?» (SC, p. 5); o ancora: «Non amo far altro che correre pei campi, raccogliere le pratelline, e ascoltare il canto degli uccelletti... alla mia età! Ho quasi vent'anni!... capisci?» (SC, p. 9).

stante<sup>7</sup>. Ma Monte Ilice non è, per Maria, il paese natio; non è, per così dire, uno spazio «limitato ed autosufficiente» che recinge il tempo biologico delle generazioni; è, al contrario, una contrazione del mondo, di quel «resto del mondo» solitamente esorcizzato dai rigidi confini del cantuccio idillico<sup>8</sup>. Di qui il tendenzioso insinuarsi del racconto della seduzione e del turbamento nelle cadenze monotone con cui Maria redige, nella monodia epistolare, il resoconto enfatico di un «fuori» solo ora percepito; sicché la memoria di continuo riaffiorante delle mura claustrali e l'immutabilità della propria condizione producono diafonia, un contrappunto evidentemente necessario alla funzionalizzazione drammatica del momento idillico nella vicenda di un personaggio dal destino irrevocabile:

Ci son dei momenti in cui questa folla di pensieri trabocca e mi riempie la testa di vertigini, m'inebbria, mi stordisce. Son folle, tutte queste nuove sensazioni saranno troppo violente per me abituata alla pace ed al raccoglimento claustrale. [...] Confortami, tranquillizzami, discorri colla tua povera amica, ch'è inquieta, turbata, sconcertata da tutti codesti rumori, da tutte codeste novità, da tutte codeste strane impressioni, e trema come un uccelletto spaventato persino dai curiosi che stanno ad osservarlo, i quali non avranno certo intenzione di fargli del male, ma gliene fanno col solo stargli d'attorno. (SC, pp. 18-19)

Una memoria che, peraltro, disseminando nel testo funerei presagi, funziona anche da dispositivo indiziario della catastrofe incalzante — il ritorno in convento — non a caso coincidente con la sostituzione del linguaggio iperbolico della passione prima<sup>9</sup> e di quello farneticante della follia poi<sup>10</sup>, al lessico arcadico e lezioso delle

<sup>7</sup> Sull'«osmosi tra realtà naturale e mondo intimo» nelle scritture mondane e su di una sua velata persistenza in quelle rustiche, si veda il recentissimo A. Di Silvestro, *Le intermittenze del cuore. Verga e il linguaggio dell'interiorità*, Fondazione Verga, Catania 2000, pp. 177-201.

<sup>8</sup> Per la definizione del «cronotopo» idillico nel romanzo su cui verificare gli adeguamenti e gli scarti verghiani si veda M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janović, Einaudi, Torino 1979, pp. 372-383. È Bachtin, infatti, a parlare dello spazio idillico come di un «piccolo mondo [...] limitato ed autosufficiente [...] non [...] legato sostanzialmente ad altri luoghi, al resto del mondo» e dell'«unità della vita delle generazioni» determinata, nell'idillio, dall'«unità di luogo» (p. 373).

<sup>9</sup> «Non ho più lagrime e l'angoscia mi divora come un cane rabbioso. Provo una smania, una febbre, un delirio!... Questa pioggia che cade, questo vento che sibila, questi lampi sono insoffribili; questo tetto mi schiaccia, queste pareti mi soffocano [...] vorrei godermi quei fulmini, quella tempesta che urla, che si contorce, che geme come me» (SC, p. 45).

<sup>10</sup> «Sì! ebbene, la monaca fuggirà!... fuggirà con lui... col marito di sua sorella... glielo ruberà... Andranno lontano... Cammina... cammina!... Andranno nei monti; andranno nei boschi... saranno assieme; non avranno paura... non udranno le grida di suor Agata... [...]

armonie della natura. Nella logica di una trama romantica la *spannung*, per dirla in termini narratologici, coincide con le peripezie d'amore che in *Storia di una capinera* si esauriscono nelle disavventure di un desiderio che, tra inconsapevolezza, reticenza e maniacale verbosità, è pur sempre costretto a rimanere inappagato. Nino subentra alla campagna e come e più della campagna funge, per Maria, da simbolo seducente e attentatore e, perciò, anti-idillico. Nell'episodio dell'incontro notturno alla finestra dove, tra allusioni ed effusione, ha luogo l'ingenua ed ellittica confessione d'amore, peraltro sapientemente preparata da alcune sequenze precedenti — il ballo campestre nell'aia, la passeggiata fra i boschi —, il registro idillico si misura con le figure del discorso amoroso scoprendo anche qui le sue compromissioni con il racconto principale, quello tragico, di un dramma intimo già anticipato ed indicato come percorso di lettura nella microstoria emblematica, premessa al romanzo, del «povero uccelletto» e dei suoi «innocenti e spietati carnefici»<sup>11</sup>. Le poche battute che i due giovani si scambiano, sul fondale di una natura complice della clandestinità, riscrivono, infatti, il campo semantico dell'infelicità: l'angusto «scatolino»<sup>12</sup> in cui Maria cautela ed espande la propria «anima sbigottita» (SC, p. 27) è una variante della gabbia; il binomio aguzzini-vittima si ripete nel sistema oppositivo dell'educanda da una parte e della «cattiveria [della] matrigna, della debolezza [del] padre, del destino» dall'altra<sup>13</sup>, diversamente garanti di un'esclusione irrimediabile; lo «sguardo che avrebbe potuto dirsi pieno di lacrime» della «povera capinera» si fa pianto ininterrotto, evidentemente l'unico linguaggio consentito a Maria, personaggio carico di «naturalità» e costretto in pubblico, nella piccola società di

egli picchierà sui vetri... ella tossirà... egli dirà Maria... Maria!... Chi è Maria? Mi pare di averla conosciuta... [...] Ah! la mia povera testa!...» (SC, p. 82).

<sup>11</sup> «Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia di un'infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito [...] storia di un cuore tenero, timido [...] che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto, io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le grate della sua prigione, che non cantava, che beccava tristemente il suo miglio, che aveva piegato la testolina sotto l'ala ed era morta. Ecco perché l'ho intitolata *Storia di una capinera*» (SC, p. 3).

<sup>12</sup> «Giuditta, mia sorella, dorme in una bella camera grande, accanto alla mia; ma io non darei il mio *scatolino*, come la chiama celiando il babbo, per la sua bella camera» (SC, p. 7).

<sup>13</sup> Si rilegga questo stralcio dell'idillio notturno alla finestra: « — Ascoltatemi, ripigliò: voi siete una vittima. — Oh! no, signore! — Sì, voi siete la vittima della vostra posizione, della cattiveria di vostra matrigna, della debolezza di vostro padre, del destino!...» (SC, p. 35).

campagna, come in un colloquio appassionato, all'afasia dei sentimenti<sup>14</sup>.

La duttilità delle strutture dell'idillio amoroso, ciò che, per Bachtin, ne garantisce la disponibilità ad interagire con una cospicua varietà di universi narrativi<sup>15</sup>, presuppone, comunque, alcune convenzioni che ne legittimino la coerenza al genere d'appartenenza. Di queste, *Storia di una capinera* rispetta le norme della sublimazione e del legame metaforico e non già oggettivo tra situazione privata e paesaggio<sup>16</sup>:

Tenevamo gli occhi fissi nel cielo, e mi pareva che le anime nostre si parlassero attraverso l'epidermide delle nostre mani e si abbracciassero nei nostri sguardi che s'incontravano nelle stelle. (SC, p. 36)

L'eros trova dunque in alto, nel cielo e nelle stelle — correlativi oggettivi dell'emozione —, lo spazio adatto alla propria idealizzazione, peraltro ribadita nell'epilogo della lettera, nella conclusione di un idillio raccontato e perciò mitizzato dai meccanismi magnificanti della memoria e dal *pathos* della parola scritta:

Ora ti lascio. Ho il cuore troppo pieno per pensare ad altro. Scrivendoti ho provato ancora le stesse emozioni... Ora ho bisogno di rimaner sola, di sognare, di pensare di esser felice. (SC, p. 37)

Ma ciò che qui manca e che concorre alla distruzione dell'idillio, è l'unità di luogo dei protagonisti. Una finestra, infatti, separa gli amanti, configurandosi come un limite invalicabile tra interno ed esterno, tra lo spazio della segregazione di Maria e lo spazio della partecipazione, il mondo, di cui la campagna e Nino sono vagheggiati emblemi<sup>17</sup>. *Leitmotiv* del romanzo, la finestra ora corre<sup>18</sup>, ora

<sup>14</sup> Sul particolare significato della «naturalità» come un tratto distintivo della protagonista e sul motivo delle lacrime nel romanzo si veda il nostro *Le passioni della scrittura*, cit., pp. 95-118.

<sup>15</sup> «Nell'idillio amoroso tutti i momenti da noi indicati sono espressi nel modo più debole. [...] È per questo che l'idillio amoroso è potuto diventare la base di una varietà romanzesca ed entrare come componente in altre varietà romanzesche [...] Ma particolarmente produttivo nella storia del romanzo, l'idillio amoroso si è dimostrato non nella sua forma pura, bensì unito all'idillio familiare (Werther) e a quello dei lavori campestri (romanzi regionalistici)», M. Bachtin, *op. cit.*, p. 374.

<sup>16</sup> È sempre Bachtin a parlare di sublimazione e di legame *metaforico* tra fenomeni della natura ed eventi della vita umana nell'idillio amoroso, cfr. *ibidem*.

<sup>17</sup> Si veda in merito il recente ed articolato saggio di V. Roda *La finestra della capinera*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. n. 58, aprile 1999, pp. 103-133.

<sup>18</sup> È infatti attraverso la finestra «complice» che Nino e Maria parlano, clandestinamente, d'amore, si vedano le pagine 35-36 di SC.

«inflexibile accusatrice» dei deliri della Capinera<sup>19</sup>, partecipa, dunque, alle resistenze della storia ai toni «minori», impedisce che l'amore sia semplicità di vita in seno alla natura, accelera la metamorfosi di Maria in «lupa»<sup>20</sup> — un personaggio a venire del dizionario verghiano, ma qui già presagito — ed altera gli stilemi del sentimentalismo fino a farne moduli per un dramma passionale. La «calma» la «pace», la «serenità» sono racchiuse nello spazio piacevolmente angusto della casa del castaldo — ipotiposi della famiglia e del lavoro — dove consistono quelli che Bachtin definisce vicini ed oggetti idilliaci<sup>21</sup> — «la culla del bimbo, il pagliericcio, il deschetto» —, dove il tempo della vita è scandito dai ritmi delle occupazioni campestri e dall'alternarsi delle stagioni:

Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famigliuola del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è piccina ma pulita! come tutto vi è in ordine e ben tenuto! La culla del bimbo, il pagliericcio, il deschetto! Per quella capannuccia si che cambierei il mio stanzino. Mi pare che codesta famigliuola, riunita in due passi di terreno, debba amarsi dipiù ed esser maggiormente felice; mi pare che tutte quelle affezioni, circoscritte fra quelle strette pareti debbano esser più intime, più complete; che il cuore commosso e quasi sbalordito dal quotidiano spettacolo di codesto orizzonte ch'è grande, debba trovare un gaudio, un conforto nel ripiegarsi in se stesso, nel rinchiudersi fra le sue affezioni, nel circoscriversi in un piccolo spazio, fra i pochi oggetti che formano la parte più intima di se stesso, e che debba sentirsi più completo, trovandosi più vicino ad essi. (SC, p. 7)

Scene domestiche a cui Maria accede solo con lo sguardo, in lontananza, «dall'altra parte della spianata», con la dolorosa coscienza che quello non è, né potrà essere, il suo romanzo. Con la lettera del 26 novembre si è consumato il tempo della «condensazione drammatica»<sup>22</sup>, ottenuta proprio attraverso il sotterraneo sgretolamento dell'impalcatura idilliacca; da ora in poi, la storia di Maria si esprimerà

<sup>19</sup> «Arrossivo persino della Madonna che mi guardava dal mio capezzale, arrossivo di quella finestra che stava lì, di faccia al mio letto, come un'inflexibile accusatrice» (SC, p. 38).

<sup>20</sup> «Invento anche dei peccatucci che non ho mai commesso come per farne un compenso con quello che non oso mai dire, che mi nascondo gelosamente nel cuore come una lupa nasconde i suoi figli nell'antro!» (SC, p. 70).

<sup>21</sup> Cfr. M. Bachtin, *op. cit.*, pp. 375 sgg.

<sup>22</sup> Di «drammaturgia per condensazione» come procedimento tipico di Verga e già presente in SC parla G. Debenedetti in *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 134 sgg.

solo nei toni forti, eccessivi del romanzo borghese, perché il punto focale da cui Verga osserva il suo personaggio coincide qui, ancora, con l'altro lato del «cannocchiale», con la lente d'ingrandimento necessaria alla dilatazione deformante delle febbri e dei deliri passionali di un'eroina romantica. Quando Verga girerà il «cannocchiale» per osservare al «microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»<sup>23</sup>, le fantasticherie sentimentali assumeranno «proporzioni naturali» e, all'ombra di un nespolo, Mena e Alfio parleranno, sommessamente, d'amore.

2. Nel 1881, anno della pubblicazione dei *Malavoglia*, Verga, invitato a collaborare ad un testo a più mani in occasione delle celebrazioni dell'Esposizione Universale, così terminava la sua descrizione della periferia milanese:

Poi, come tutt'a un tratto vi si allarga dinanzi la Tremezzina quasi un riso di bella fanciulla, nell'ora in cui sulla Grigna digradano le ultime sfumature di un tramonto ricco di colori, e Bellaggio comincia a luccicare di fiammelle, e il ramo di Colico si fa smorto, di là di Varenna, e Lenno e Sangiovanni vi mandano le prime squille dell'Ave-maria, voi vi chiniate sul parapetto a mirare le stelle che ad una ad una principiano a riflettersi sulla tranquilla superficie del lago, e appoggerete la fronte sulla mano sentendovi sorgere in petto del pari ad una ad una tutte le cose care e lontane che ci avete in cuore, e dalle quali non avreste voluto staccarvi mai<sup>24</sup>.

Sembra dunque lecito individuare nella nostalgia — per la Sicilia, spazio alternativo ai fragori delle grandi città — una delle chiavi di lettura del primo romanzo dei *Vinti*, così come, in precedenza, un frammento di memoria ritrovata, sollecitata dalla fiamma di un camino, aveva reso possibile l'intermezzo di *Nedda*. Una nostalgia che, è stato detto, predilige l'imperfetto, tempo commemorativo per

<sup>23</sup> Ci riferiamo all'immagine adoperata da Verga nella novella *Fantasticheria* per descrivere la necessità di una variazione dello sguardo quando, dalla società elegante si passa ad osservare il piccolo mondo di Acì Trezza: «Ma per poter comprendere siffatta caparbià, che è per molti aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente? voi che guardate la vita dall'altro lato del cannocchiale? Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà», G. Verga, *Fantasticheria*, p. 131.

<sup>24</sup> G. Verga, *I dintorni di Milano*, in AA.VV., *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Sellerio, Palermo 1991, p. 69.

eccellenza, per descrivere nei primi capitoli un paesaggio edenico, come fissato nell'immobilità del mito<sup>25</sup>.

L'idillio di Alfio e Mena che funziona, nella logica di un contrappunto di assolo e coro, da delicato *refrain* degli infortuni del destino, ha inizio proprio sul finire del secondo capitolo, in significativo contrasto con la tempesta che sta per travolgere, insieme alla *Provvidenza*, le modeste ambizioni di una famiglia di pescatori. Esso è dunque, sul nascere, partecipe delle armonie del tempo e dello spazio folclorico, ma già insidiato dagli sconcerti del mondo e dalle catastrofi del progresso. Il testo esibisce, in proposito, segnali eloquenti. Sublimazione e presagi funesti convivono nello sdoppiamento del punto di vista dal quale i due innamorati ed un autore impegnato a nascondersi, ma nondimeno a tratti palese, guardano le stelle, percependo opposte immagini di felicità e di lutto<sup>26</sup>. Poi, l'indiretto libero di Mena — un personaggio «immaginoso» come lo definì sinteticamente Verga in una nota preparatoria al romanzo, disposto, cioè, alla fantasticheria, quella contenuta di un «mondo piccino», programmaticamente fornito dell'antieconomica attitudine

<sup>25</sup> «Basti pensare ai paesaggi che incontriamo così frequenti nei primi capitoli [...] Sono paesaggi essenzialmente nostalgici e costruiti sempre (o quasi) su un solo tempo, l'imperfetto — che è, appunto, un po' il tempo della nostalgia», R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Liviana, Padova 1971, p. 79. Sulla componente mitica dei Malavoglia si veda ancora Luperini, *Sulla costruzione dei «Malavoglia. Nuove ipotesi di lavoro*, in AA.VV., *Verga. L'ideologia le strutture narrative il caso critico*, a cura di R. Luperini, Milella, Lecce 1982, pp. 63-114 e G. Guglielmi, *Il mito nei Malavoglia*, in *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974, pp. 66-94.

<sup>26</sup> « — Guardate quante stelle che ammiccano lassù! — rispose Mena dopo un pezzetto. Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso. — Sentite, le disse Alfio dopo che ebbe guardate le stelle anche lui; voi che siete Sant'Agata, se vi sognate un terno buono, ditelo a me, che ci giuocherò la camicia, e allora potrò pensarci a prender moglie... — Buona sera! rispose Mena. Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i tre re scintillavano sui faraglioni colle braccia in croce, come sant'Andrea. [...] Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio, prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi brontolò: — «Mare amaro» (MV, pp. 49-51). G. Mazzacurati in *Parallele e meridiane*, cit., a commento di questo brano scriveva: «Qui è difficile attribuire la costellazione antropomorizzata in una figura religiosa di sofferenza solo all'immaginazione del narratore interno anonimo, ancor meno alla Sant'Agata (Mena), cui è attribuito in parte l'indiretto libero che (non citato qui) completa il capoverso. È vero che siamo alla festa dei Morti: ma il brillio delle stelle Mena e Alfio lo traducono in un'immagine felice (il transito delle anime dal Purgatorio al Paradiso), mentre la forma assunta dai Tre re parla di contrizione e di lutto. Più che un presagio, aleggia sul simbolo l'ombra di una prescienza (l'affondamento della *Provvidenza*) che non è ancora tra i presentimenti dei Malavoglia né del paese; e sembra che attraverso quel simbolo l'autore, detentore di un sapere non ancora collettivo, abbia anticipato una tragedia che solo il suo disegno conosce» (pp. 26-27). In nota, alla pagina 27, Mazzacurati fa il punto sulle diverse interpretazioni critiche che questo brano dei *Malavoglia* ha nel tempo sollecitato.

all'ideale e al sentimento<sup>27</sup> — prefigura un «altrove» un mondo «il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai», popolato di «gente che [...] non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* ch'era in mare, né della festa dei Morti»; uno spazio ampio, nel quale qualche carro — metonimia del «vagabondare» — cerca, «sobbalzando sui sassi» (MV, pp. 50-51), di soddisfare «la vaga bramosia dell'ignoto»<sup>28</sup>.

Come il testo mette in relazione di contiguità i silenzi reticenti di un'elegia d'amore e il rumoroso mugghiare del mare, così il pensiero di Mena accosta, per antitesi, il luogo natio all'immensità sconosciuta che minacciosamente lo circonda. E questo mondo, «pesce vorace»<sup>29</sup>, finisce inevitabilmente per invadere le zone franche della storia e, dunque, l'idillio. Certo, la casa del nespolo non è lo *scatolino* di Monte Ilice: qui non si consumano deliri di passione, ma si cerca, a fatica, di tutelare la religione dei padri, di conservare gli strumenti aviti della sopravvivenza — reti, esche, nasse<sup>30</sup> —; eppure si parla d'amore ragionando di lupini e di sale, di terni al lotto e partite di vino<sup>31</sup>; qui, non una, ma due finestre — poi, nel tempo, sprangate, pesanti «come una porta di palmento» (MV, p. 161) — fanno da barriere all'idillio, evidentemente insidiato dalla necessità di raccontare due destini divergenti, dalla progressiva polverizzazione della verginità edenica di una micro-società di primitivi.

Nel bestiario allestito da Verga per fissare, nella stabilità del proverbio, la qualità dei suoi personaggi, Mena è una delle «formiche» aggrappate «disperatamente al loro monticello bruno»<sup>32</sup>, capar-

<sup>27</sup> La nota era intitolata *Personaggi, carattere, fisico, e principali azioni*. In essa Mena veniva così definita: «Mena (Filomena) (Sant'Agata): zoppetta, buona, laboriosa, immaginosa, il ritratto della madre, ubbidisce e si rassegna facilmente», ora in N. Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 209-210.

<sup>28</sup> Cfr. G. Verga, *Prefazione a MV*, p. 3.

<sup>29</sup> «Un dramma che qualche volta forse vi racconterò, e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: — che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui», G. Verga, *Fantasticheria*, p. 136.

<sup>30</sup> Cfr. MV, pp. 99-100.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>32</sup> Si rilegga questo stralcio della novella *Fantasticheria* (p. 131) dove l'*ethos* malavogliesco — l'«ideale dell'ostrica» a cui solo il giovane Ntoni abiurerà — è prefigurato nelle reazioni di una colonia di formiche all'invadenza destabilizzante di un ombrellino sul terreno: «Vi siete mai trovata, dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche, tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera del vostro ombrellino,

bia, eroica, laboriosa; Alfio è come il proprio asino, perché entrambi vagabondano nel mondo che «è fatto come uno stallatico, che chi viene e chi se ne va, e a poco a poco tutti cambiano di posto, e ogni cosa non sembra più quella» (MV, p. 159); sicché il vicinato idillico automaticamente si dissolve nel contrasto tra immobilità e movimento, tra cantuccio e mondo, nella metamorfosi di lui — emblematizzata nell'acquisto di un «mulo [...] grasso e col pelo lucente» (MV, p. 347) — e nella fedeltà di lei alla religione della casa. Il motivo del viaggio, un simbolo autobiografico variamente impiegato da Verga nella stagione fiorentina è milanese a significare un'ansia di integrazione e di successo, è qui funzionale all'unico modo, ora consentito, di rappresentazione dell'idillio, niente più che un sogno, una nostalgia, un sapore di cose lontane:

— Ah, Nunziata! chi l'avrebbe detto, quando stavamo a chiacchierare da un uscio all'altro, e c'era la luna, e i vicini discorrevano lì davanti, e si udiva colpettare tutto il giorno quel telaio di sant'Agata, e quelle galline che la conoscevano soltanto all'aprire che faceva il rastrello, e la Longa che la chiamava pel cortile, che ogni cosa si udiva da casa mia come se fosse stato proprio là dentro! [...] Adesso, vedi, che ci ho il mulo, e ogni cosa come desideravo, che se fosse venuto a dirmelo l'angelo del cielo non ci avrei creduto, adesso penso sempre a quelle sere là, quando udivo la voce di voi altre, mentre governavo l'asino, e vedevo il lume nella casa del nespolo, che ora è chiusa, e quando son tornato non ho trovato più niente di quel che avevo lasciato, e comare Mena non mi è parsa più quella. Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più. (MV, p. 359)

Il ritorno non coincide, dunque, con la reintegrazione nel noto, con l'approdo dall' «estraneo mondo dei casi fortuiti al piccolo ma confortevole e solido mondo natio della famiglia»<sup>33</sup>, dove è possibile ristabilire antiche consuetudini, ma, al contrario, con la consapevolezza di una condizione alienata, quella da cui, con opportune varia-

contorcendosi di spasimo; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di panico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno».

<sup>33</sup> A proposito dell'inserimento del «momento idillico» nel romanzo familiare, M. Bachtin scrive: «Spesso il protagonista principale all'inizio è una persona senza casa, senza famiglia, senza beni, che vaga per un mondo estraneo tra gente estranea [...] Il movimento del romanzo porta il protagonista principale (o i protagonisti) dal vasto ma estraneo mondo dei casi fortuiti al piccolo ma confortevole e solido mondo natio della famiglia, dove non c'è nulla di estraneo, fortuito, incomprensibile, dove si ristabiliscono i rapporti autenticamente umani, dove sulla base familiare si ricostruiscono gli antichi vicinati: amore, matrimonio, procreazione, serena vecchiaia dei ritrovati genitori, agapi familiari», *op. cit.*, pp. 379-380.

zioni, comincerà, faticosamente, tra abbozzi e riscritture, a prendere forma il protagonismo tragico di Gesualdo Motta.

3. In una trama costruita sul ritmo calante di una «scommessa perduta» con la vita<sup>34</sup>, l'idillio della Canziria<sup>35</sup> è sembrato come una, forse l'unica, vera sosta concessa agli affanni di un capitalista di provincia, costantemente impegnato a misurare, pesare, contare, a passare in rivista, «tirandosi dietro la mula stanca» (MDG, p. 104), «i suoi armenti, i suoi campi, i suoi contadini» (MDG, p. 321).

Il confronto tra gli abbozzi dell'81-'84 e le due redazioni a stampa dell'88 e '89 induce a leggere questo frammento lirico, innanzitutto, in termini di metodo, alla luce, cioè, di un'opzione compositiva, strutturale, peraltro già sperimentata, ma con altri significati ed altri intenti, nel *Marito di Elena*<sup>36</sup>. La necessità di saggiare nuovamente l'effetto narrativo dell'attacco *in medias res* — l'incendio in casa Trao come prima la fuga d'amore di Elena e Cesare Dorello — è forse un motivo genetico di *Vagabondaggio* e *Mondo piccolo*, due novelle in cui rifluisce la materia di quegli abbozzi primitivi, altrettanti schizzi della giovinezza e degli esordi di mastro-don Gesualdo<sup>37</sup>. Espunta dal progetto più ampio ed articolato del romanzo, la preistoria del personaggio ricompariva, sotto forma di analessi narrative, proprio nello spazio testuale riservato a Gesualdo e Diodata quando, in una notte «argentata», i ricordi servono a riscrivere le asperità di una storia di miseria e di fatiche nei toni eroici di un'epopea della roba e del lavoro:

Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima

<sup>34</sup> «Soli duri, malarie, spaventi di mezzogiorno nell'isola. E quei muli carichi, in fila indiana nella trazzera. E lui, come un altro mulo, sporco di schizzi di calcina nella barba lunga e sudata, con le reni e le mani a pezzi, ma con una forza di bestia dentro di sé, un cuore di leone per vincere la vita. Vincere? Saprà ch'era una scommessa perduta (per lui, per tutti) il giorno in cui sentirà un'altra bestia morsicargli le viscere, e col viso contro il muro, per morire solo, penserà che le sue uniche ore buone erano state quella volta sull'aja: con Diodata ai piedi come un cane fedele, bianca bianca di luna», G. Bufalino, *Mastro-don Gesualdo in Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 325.

<sup>35</sup> È stato A. Momigliano (in *Giovanni Verga narratore*, Priulla, Palermo 1922) a parlare per primo di «idillio» a proposito della sosta che Gesualdo si concede alla Canziria nel IV capitolo della Parte prima.

<sup>36</sup> Sul *Marito di Elena* pubblicato nell'82, dunque tra *I Malavoglia* ed il *Mastro-don Gesualdo*, si vedano i due capitoli seguenti.

<sup>37</sup> Cfr. C. Riccardi, *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII (1975), pp. 265-392.

di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba! Ragazzetto... gli sembrava di tornarci ancora, quando portava il gesso dalla fornace di suo padre, a Donferrante! Quante volte l'aveva fatta quella strada di Licodia, dietro gli asinelli che cascavano per via e morivano alle volte sotto il carico! Quanto piangere e chiamar santi in aiuto! Mastro Nunzio allora suonava il deprofundis sulla schiena del figliuolo, con la funicella stessa della soma... [...] — Più colpi di funicella che pane! — Poi quando il Mascalise, suo zio, lo condusse seco manovale, a cercar fortuna... Il padre non voleva, perché aveva la sua superbia anche lui, come uno che era sempre stato padrone, alla fornace, e gli cuoceva di vedere il sangue suo al comando altrui. — Ci vollero sette anni prima che gli perdonasse, e fu quando finalmente Gesualdo arrivò a pigliare il primo appalto per conto suo... la fabbrica del Molinazzo... [...] — E le dispute allorché cominciò a speculare sulla campagna!... — Mastro Nunzio non voleva saperne... Diceva che non era il mestiere in cui erano nati. [...] — ma poi, quando il figliuolo lo condusse a veder le terre che aveva comprato, lì proprio alla Canziria, non finiva di misurarle in lungo e in largo, povero vecchio, a gran passi, come avesse nelle gambe la canna dell'agrimensore... E ordinava bisogna far questo e quest'altro per usare del suo diritto, e non confessare che suo figlio potesse aver la testa più fine della sua [...] Ne aveva fatta della roba! Ne aveva passate delle giornate dure e delle notti senza chiuder occhio! Vent'anni che non andava a letto una sola volta senza prima guardare il cielo per vedere come si mettesse. [...] Sempre in moto, sempre affaticato, sempre in piedi, di qua e di là, al vento, al sole, alla pioggia; colla testa grave di pensieri, il cuore grosso d'inquietudini, le ossa rotte di stanchezza [...] Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro... Costretto a difendere la sua roba contro tutti, per fare il suo interesse. — Nel paese non un solo che non gli fosse nemico, o alleato pericoloso e temuto [...] Le astuzie di ogni giorno; le ambagi per dire soltanto «vi saluto»; e le strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce — la notte sempre inquieta, il domani sempre grave di speranza o di timore... (MDG, pp. 111-114)

Da questo lungo indiretto libero emergono alcuni elementi decisamente anti-idillici: la Canziria è terra nuova, che affranca dai vincoli familiari; è il primo latifondo di un manovale che è andato a «cercar fortuna» e che ha dunque violato l'«integrità natia». Da tali presupposti è forse lecito rileggere queste pagine, più che come idillio d'amore, come la fantasticheria di una rifondazione dei legami di parentela e di una ricostruzione della casa. Le cospicue varianti apportate all'antefatto concorrono alla percezione della Canziria come Eden, un paesaggio di sogno che emerge, inaspettatamente, tra

il gracidiare dei corvi, tra «rupi brulle» «arroventate», tra «monti foschi nella caligine»<sup>38</sup>. La volontà di rappresentare un bozzetto di vita contadina induce, frettolosamente, a sostituire il fondale di scena, perché una natura prodiga — il raccolto, la mola, i buoi, le messi<sup>39</sup> —, immersa in un «chiarore d'alba» e confortata da «qualche folata di venticello più fresco», affolli la pagina. Ed è oltremodo significativo che nell'edizione dell'89 Verga abbia scelto di far comparire Diodata qui, sulla soglia della fattoria, nello spazio a lei congruo della campagna e delle chimere<sup>40</sup>.

Sotto l'apparente semplicità, Diodata nasconde una complessa stratigrafia di simboli: è insieme roba — «roba fine», precisa Gesualdo — e, in qualche modo, padrona — ha «le spalle grosse» anche lei<sup>41</sup>; il «duro mestiere ha lasciato anche sul suo viso l'arsura del solleone, le rughe precoci dei giorni senza pane, il lividore delle notti stanche»<sup>42</sup>; ed in quanto trasfigurazione simbolica dei feticci di Gesualdo e sua immagine speculare, è a lei che è consentito di ristabilire, in un'atmosfera da fiaba, il vicinato idillico, prima compromesso dalle frontiere invalicabili di una finestra: «Essa, vedendosi rivolta la parola, si accostò tutta contenta, e gli si accovacciò ai piedi, su di un

<sup>38</sup> «Pareva di soffocare in quella gola del Petrajo. Le rupi brulle sembravano arroventate. Non un filo di ombra, non un filo di verde, colline su colline, accavallate, nude, arsicce, sassose, sparse di olivi rari e magri, di fichidindia polverosi, la pianura sotto Budarturo come una landa bruciata dal sole, i monti foschi nella caligine, in fondo. Dei corvi si levarono gracchiando da una carogna che appestava il fossato; delle ventate di scirocco bruciavano il viso e mozzavano il respiro; una sete da impazzire, il sole che gli picchiava sulla testa come fosse il martellare dei suoi uomini che lavoravano alla strada del Camemi [...] I corvi ripassarono gracidiando, nel cielo implacabile» (MDG, pp. 104-106). Questa descrizione del paesaggio attraversato da Gesualdo per giungere alla Canziria manca del tutto nell'edizione della «Nuova Antologia»; si confronti *Mastro-don Gesualdo (1888)* ora nella citata edizione Einaudi a cura di G. Mazzacurati, p. 514.

<sup>39</sup> «Le ova friggevano nel tegame, il fiasco pieno davanti; dall'uscio entrava un venticello fresco ch'era un piacere, insieme al trillare dei grilli, e all'odore dei covoni nell'aia: — il suo raccolto lì, sotto gli occhi, la mola che abboccava anch'essa avidamente nella bica dell'orzo [...] Giù per la china, di tanto in tanto, si udiva nel chiuso il campanaccio della mandra; ed i buoi accovacciati attorno all'aia, legati ai cestoni colmi di fieno, sollevavano allora il capo pigro, soffiando, e si vedeva correre nel buio il luccichio dei loro occhi sonnolenti, come una processione di lucciole che dileguava» (MDG, pp. 108-109).

<sup>40</sup> Cfr. MDG, p. 106. Nell'edizione del 1888 Diodata compare ad apertura del IV capitolo della Parte prima nella stalla della casa di Gesualdo dove la ragazza accorre per avvertire il padrone del crollo del ponte; cfr. *Mastro-don Gesualdo (1888)*, cit., p. 509.

<sup>41</sup> «Hai le spalle grosse anche tu... povera Diodata!...» (MDG, p. 114). Quella delle «spalle» è una sineddoche più volte adoperata da e per Gesualdo a significare la fatica del lavoro ed il peso delle responsabilità; si vedano, ad esempio, le pagine 113 e 336.

<sup>42</sup> «Gli stenti, la fame, le percosse» segnano la giovinezza sia di Diodata che di Gesualdo; si confrontino, in merito le pagine 109 e 112 di cui qui e in precedenza si sono riportati alcuni stralci.

sasso, col viso bianco di luna, il mento sui ginocchi, in un gomitol» (MDG, p. 115).

Ma torniamo, per un attimo, a quando, disposto ad una inusitata tenerezza, Gesualdo le dice: «Roba fine!... sangue di barone sei, di certo!...» (MDG, p. 119). Dirà così anche a Bianca, la prima notte di nozze, pettinandole i «capelli fini», guardandole la «nuca china che impallidiva e arrossiva», e le mani, «quelle mani piccole, che avevano lavorato come le sue» (MDG, pp. 183-184). Lo sguardo di Gesualdo coincide con lo sguardo del narratore intento ad osservare la fisionomia di Diodata, i «capelli di gente ricca», la «nuca che mostrava la pelle bianca dove il sole non aveva bruciato e le mani, annerite, [...] piccole e scarne: delle povere mani pel suo duro mestiere» (MDG, p. 110). La sovrapposizione delle due immagini femminili sembra confortare la lettura dell'idillio della Canziria come la scommessa più ardita che Gesualdo possa fare con se stesso e con la vita: quella di ristabilire la dispersa religione della famiglia, ma sulle basi traballanti dell'affarismo borghese<sup>43</sup>. Il progetto di un doppio matrimonio spezza l'incanto di una notte sull'aia<sup>44</sup>, prefigurando in Nanni l'Orbo e Bianca Trao — l'«ultimo uomo» e la «prima donna» di questo mondo narrativo — un futuro di separazione e di lontananza<sup>45</sup>; dopo, nel chiuso di una camera nuziale, i tremori ribelli e le timide

<sup>43</sup> « — Sai? Vogliono che prenda moglie... — Per avere un appoggio... Per far lega coi pezzi grossi del paese... Senza di loro non si fa nulla!... Vogliono farmi imparentare con loro... per l'appoggio del parentado, capisci?... Per non averli tutti contro, all'occasione... Eh? che te ne pare? » (MDG, p. 116).

<sup>44</sup> All'interno di un ampio discorso sul «tempo implacabile» del *Mastro-don Gesualdo*, a proposito dell'idillio della Canziria ha scritto R. Luperini (in *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 74): «Il tempo si ferma, in un indugio propizio ai ricordi, alla tenerezza, all'abbandono a una dimensione esistenziale. Qui, nel ricordo, la carriera di arrampicatore sociale può apparire davvero dotata di un ritmo epico e dunque di senso e di valore. [...] Ma questo epos appartiene ormai solo al passato. Il cronotopo si è alterato per un attimo — facendo così intravedere un diverso tempo e un diverso spazio — ma solo per ristabilire subito le proprie coordinate di sempre. La regola ferrea che esclude nel presente la possibilità di pausa ne esce confermata, l'idillio viene subito contraddetto e bruscamente negato. Dopo aver dichiarato orgogliosamente a Diodata «— E la mia roba?... me l'hanno data i genitori forse? Non mi sono fatto da me quello che sono?—» di fronte alle lacrime della donna Gesualdo è costretto a fare i conti col rovescio oscuro della propria ascesa sociale: «— Che vuoi? Non si può far sempre quel che si desidera. Non sono più padrone... come quando ero un povero diavolo senza nulla.—». Paradossalmente, essere diventato padrone gli toglie la proprietà del proprio tempo e del proprio destino, lo aliena da se stesso, lo condanna a una «sorte maledetta».

<sup>45</sup> « — Sì, sì, bisogna maritarti!... Sei giovane, non puoi rimaner così... Non ti lascerei senza un appoggio... Ti troverei un buon giovane, un galantuomo... Nanni l'Orbo, guarda! Ti darei la dote... » (MDG, p. 119).

riluttanze di una sposa infelice<sup>46</sup> vanificano l'illusione idillica, lasciandola intendere che disinganno e alienazione hanno urgenza di rappresentare la parabola discendente dell'ascesa di un *parvenu*.

4. Antiche memorie e più recenti conquiste collaborano alla scrittura dell'idillio amoroso di Isabella, figlia di Gesualdo, e Corrado La Gurna. Nel racconto di una passione contrastata che, per le evidenti affinità con la storia di Bianca Trao e Nini Rubiera, sembra inscrivere nelle ferree leggi del determinismo genetico, si aggirano, infatti, i fantasmi della Capinera e di Elena Dorello, protagonista de *Il marito di Elena*.

Isabella, come Maria, scopre la campagna a causa del colera, ma lo scenario di Mangalavite, popolato di «povera gente», sonorizzato dalle «fucilat[e] pazz[e]» e dalle «grida selvagge d'allarme» (MDG, pp. 320-321), non produce più stupore idillico; ad una ragazza proveniente da un esclusivo collegio della capitale, quella terra sassosa appare, al primo impatto, come una smentita alle seducenti fantasticherie che hanno bisogno, per crescere, delle distanze dell'immaginazione; il colera, una «villeggiatura» una «vacanza» per l'educanda di Monte Ilice<sup>47</sup>, è ora tragica realtà collettiva che minaccia i castelli in aria della «bella fanciulla»<sup>48</sup> con la «testolina infarcita di romanzi». È la letteratura — quei «volumetti tenuti nascosti sotto la biancheria, in collegio» (MDG, p. 325) e ora consumati nella solitudine campestre — che trasforma l'iniziale ostilità per la terra del padre in una sorta di immedesimazione panica nella natura, investita della sensualità di Isabella, evidentemente predisposta all'epifania d'amore che le si sta per svelare:

All'ombra dei noci, vicino alla sorgente, in fondo al viale che saliva dalla casina, c'era almeno una gran pace, un gran silenzio, s'udiva lo sgocciolare dell'acqua nella grotta, lo stormire delle frondi come un mare, lo squittire improvviso di qualche nibbio che appariva come un punto nell'azzurro immenso. Tante piccole cose che l'attraevano a poco a poco [...] La vinceva una specie di dormiveglia, una serenità che le veniva da ogni cosa, e si impadroniva di lei, e l'attaccava lì, col libro sulle ginocchia, cogli occhi spalancati e fissi, la mente che correva

<sup>46</sup> Cfr. MDG, pp. 183-186.

<sup>47</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 158.

<sup>48</sup> «Isabella s'era fatta una bella fanciulla, un po' gracile ancora, pallidina, ma con una grazia naturale in tutta la personcina gentile, la carnagione delicata ed il profilo aquilino dei Trao; un fiore di un'altra pianta, in poche parole» (MDG, pp. 309-310).

lontano. Le cadeva addosso una malinconia dolce come una carezza lieve, che le stringeva il cuore a volte, un desiderio vago di cose ignote. Di giorno in giorno era un senso nuovo che sorgeva in lei, dai versi che leggeva, dai tramonti che la facevano sospirare, un'esaltazione vaga, un'ebbrezza sottile, un turbamento misterioso e putibondo che provava il bisogno di nascondere a tutti. Spesso, la sera [...] si metteva alla finestra, fantasticando, guardando il cielo che formicolava di stelle. [...] Le sembrava confusamente di vedere nel gran chiarore bianco, oltre Budarturo, lontano, viaggiare immagini note, memorie care, fantasie che avevano intermittenze luminose come la luce di certe stelle: le sue amiche, Marina di Leyra, un altro viso sconosciuto che Marina le faceva sempre vedere nelle sue lettere, un viso che ondeggiava e mutava forma, ora biondo, ora bruno, alle volte colle occhiaie appassite e la piega malinconica che avevano le labbra del cugino La Gurna. (MDG, pp. 325-327)

Tutte le gradazioni del registro mondano vengono rispolverate per soccorrere all'occorrenza, e parole come «spasimo» «vampa» e «delirio»<sup>49</sup> distinguono gli eccessi aristocratici di Isabella dalla parsimonia contadina di Diodata: un contrasto sapientemente costruito anche sull'opzione significativa di due opposte tecniche di descrizione, «zoomorfa» l'una, «antropomorfa» l'altra, sicché se nella Canziria la serva fedele ha «un sorriso di cane accarezzato» (MDG, p. 109), qui, a Mangalavite, lo sciacquo di una sorgente e le gocce d'acqua stillanti dal capelvenere diventano i gemiti e le lacrime di una Trao, infelicemente, innamorata<sup>50</sup>. All'ingenita attitudine della Capinera alla contemplazione idillica della campagna sottentra, dunque, un rapporto mediato, artificioso, a cui la natura, non più complice, ma semmai accusatrice, non tarda a sottrarsi: sicché, cancellate le tracce simboliche della trasfigurazione sentimentale, essa svela a Gesualdo, nell'«erba [...] pesta, come se ci si fosse sdraiato un asino», i segni tangibili di un segreto convegno d'amore»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> «Isabella invece s'era fatta pallida come un cadavere. [...] Poi, quando fu sola, a un tratto, con un gesto disperato, si strappò la gorgierina che la soffocava, con un'onda di sangue al volto, un abbarbagliamento improvviso dinanzi agli occhi, una fitta, uno spasimo acuto che la fece vacillare, annaspando fuori di sé. Voleva vederlo, l'ultima volta, a qualunque costo [...] La Madonna l'avrebbe aiutata — La Madonna!... la Madonna!... — Non diceva altro, con una confusione dolorosa nelle idee, la testa in fiamme, il sole che le ardeva sul capo, gli occhi che le abbruciavano, una vampa nel cuore che la mordeva, che le saliva alla testa, che l'accecava, che la faceva delirare» (MDG, pp. 348-349).

<sup>50</sup> Cfr. MDG, p. 349.

<sup>51</sup> «Don Gesualdo aveva dei buoni occhi. Non poteva indovinare tutte le stramberie che fermentavano in quelle teste matte, — i baci mandati all'aria, e il sole e le nuvole che pigliavano parte al duetto — a un miglio di distanza, — ma sapeva leggere nelle pedate

L'esperienza verghiana delle insidie del «cuore» e dell'arte in una società di «Banche e di Imprese industriali»<sup>52</sup> è, ora, argine alle idealizzazioni ed i congegni dell'ironia, già impiegati per ridimensionare i «deliri febbrili» di La Ferlita e del marchese Alberti, permettono che i languori di Isabella vengano scossi dal russare di Gesualdo, precipitando dalle altezze della fantasia alla terrestrità delle miserie domestiche<sup>53</sup>. Accade così che il personaggio di Corrado La Gurna venga sottoposto, nell'edizione definitiva, ad un'alterazione vistosa, evidentemente sintomatica del processo di consunzione dei miti giovanili — la passione d'eccezione e la dignità dell'artista — già profondamente scossi, nel *Mario di Elena*, dalla parodizzazione delle lusinghe intellettuali e sentimentali, sottesa al ritratto del poeta Fiandura, di cui più distesamente si parlerà nei capitoli successivi. Anche Corrado è un poeta, ma i suoi versi sono «scartafacci» sciorinati dalla zia Cirmena «in mezzo al crocchio dei cugini Motta [...] accalorandosi come un sensale che fa vedere la merce» (MDG, pp. 329-330); è un amante ormai assente, di cui possiamo intuire le emozioni solo attraverso i pensieri della cugina ed i sospetti di Gesualdo, perché la volontà di un autore deciso a rappresentare l'inconsistenza dell'*amour-passion* gli ha tolto la parola, votando il personaggio ad una significativa latitanza, consegnandolo all'immagine sfocata di un «cappello di paglia» (MDG, p. 331) che si scorge di lontano, oltre la siepe, nascosto tra le piante<sup>54</sup>.

La proverbiale riluttanza di Verga al documento teorico ha indotto i critici a cercare tra le pieghe del suo denso epistolario la trama di una poetica esplicitata con oculatèzza, sporadicamente, in alcune prefazioni-manifesto<sup>55</sup>. Sulla necessità della congruenza dei segmenti idillici al tessuto della narrazione cui appartengono, c'è, ad esempio, una dichiarazione, per così dire, obliqua, affidata ad una lettera a Felice Cameroni del marzo 1881. Discutendo di Zola, di cui fu peraltro ammiratore entusiasta, Verga rilevava ne *La fortune des Rougon* la presenza di una «lacuna» di metodo, di uno «svarione»:

fresche, nelle rose canine che trovava sfogliate sul sentiero» (MDG, p. 331); si legga anche MDG, p. 346.

<sup>52</sup> Si rilegga l'*Introduzione* a E, p. 89.

<sup>53</sup> Le languide fantasticherie di Isabella alla finestra vengono infatti arginate e bruscamente contraddette dal «russare del babbo che riempiva la casa», cfr. MDG, pp. 326-328.

<sup>54</sup> Nell'edizione del 1888 l'idillio di Isabella e Corrado era invece raccontato anche attraverso il «punto di vista» e la «voce» del giovane La Gurna; cfr. *Mastro-don Gesualdo* (1888), cit., pp. 581 sgg.

<sup>55</sup> Si veda G. Mazzacurati, *Verga*, cit., pp. 32 sgg.

l'idillio di Miette e Silvière gli apparve, infatti, «sbagliato e falso da cima a fondo»<sup>56</sup>, perché quelle scene ortodossamente arcadiche nell'«histoire naturelle et sociale» di una famiglia durante il secondo Impero che ha come caratteristica «le débordement des appétits»<sup>57</sup>, erano una palese infrazione alla tenuta realistica del romanzo sperimentale.

Attento, dunque, alle coerenze stilistiche ed all'inserimento armonico dei suoi momenti idillici, Verga finiva per adattare, programmaticamente, i frammenti lirici alle logiche dei propri mondi fittizi. È così che le strutture dell'idillio, già disponibili, diventano flessibili sino a spezzarsi: adibite alla “condensazione drammatica” o coocorrenti a descrivere la bancarotta di un *epos* primitivo, o funzionalizzate all'evocazione nostalgica di valori alienati in un mondo di cose, o infine contraddette dalla forza deformante dell'ironia, sempre cospirano a mimare, nella costruzione degli intrecci narrativi, i percorsi obbligati di un destino di sconfitta. La volontà dell'idillio — un inganno al lettore irretito, ma per poco, dall'illusione di un'altra storia possibile — cede alla necessità di intrighi dagli esiti realisticamente predeterminati. Il dramma che attende gli eroi verghiani — quelli mondani e quelli di Sicilia — sulle soglie di una resa fatale, sconcerta le armonie della natura, del “cuore” e della famiglia, per le quali non è prevista altra sorte che quella di un'inevitabile dissoluzione.

<sup>56</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 107-109.

<sup>57</sup> É. Zola, *Préface a La fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart*, I, Gallimard, Paris 1960, p. 3.

## 3

### I FANTASMI DELLA SCRITTURA. IL MARITO DI ELENA E IL ROMANZO IMPOSSIBILE DELLA DUCHESSA DI LEYRA

1. A molti addetti ai lavori la letteratura “maggiore” dell'Ottocento italiano è apparsa — ed in alcuni casi continua ad apparire — come un lungo racconto di abiure e confessioni adatte, per la logica stessa del concetto di trasformazione in esse implicito, a tracciare itinerari rettilinei, a disegnare percorsi obbligati, ad indicare strade senza ritorno. Un bisogno di coerenza intellettuale, ma anche e soprattutto la necessità di allestire schemi classificatori, apparati semplificati per quanti — la massa dei lettori comuni — scelgono di aggirare i testi e chiedono alle storie letterarie che i conti, comunque, tornino sempre. È così che le vite d'autore, spesso inesorabilmente segnate da più o meno inattese quanto subitane folgorazioni, sono state scomposte in un prima ed un dopo che hanno finito per funzionare da poco flessibili distinguo tra gli impacci di una scrittura esordiente e le disinvolture di una parola esperta, tra le modestie del noviziato e le genialità del magistero.

Dopo Manzoni e Leopardi, ravvedutisi nei principi di fede e nelle idee filosofiche, anche Giovanni Verga, uno degli scrittori più laici e meno disposti alle teorizzazioni del secolo XIX, aveva percorso, nelle opinioni di esegeti evidentemente imbarazzati dalla metamorfosi appariscente dell'autore siciliano — trasmutatosi da narratore coinvolto dei preziosismi della mondanità ad osservatore distaccato delle passioni elementari di una comunità primitiva —, la miracolosa via di Damasco e, complice la fiamma di un caminetto, aveva dato inizio a quella conversione estetica capace di sostituire i copioni logori del romanzo alla Dumas con le immagini inconsuete del racconto veri-

sta. Ma i tragitti insoliti della scrittura verghiana, di continuo contesa tra sperimentazione del nuovo ed insospettabili ritorni al già detto, il ritmo disarmonico della sua voce, alternativamente impostata sulle note vibranti di un assolo da melodramma o confusa all'unisono nei toni bassi di un canto corale<sup>1</sup>, problematizzano le cose, rendendo la tesi dell'apostasia del tutto insufficiente a raccontare una vicenda intellettuale che fu, invece, composita ed irrisolta.

Di fronte a quelle che apparivano come sfrontate contraddizioni, come insanabili incoerenze, altrettante eresie di un credo professato<sup>2</sup>, i sostenitori ad oltranza di un Verga uno e di un Verga due — che, in termini di critica del gusto intendevano così distinguere tra una produzione narrativa conformista, manierata, esteticamente mediocre ed un'altra sovversiva, "naturale" artisticamente "sublime" — sono stati costretti o ad ammettere l'esistenza, nella storia di Verga, di testi enigma, di zone d'ombra indecifrabili o a leggere le scritture attardate della mondanità come altrettante ricadute in un vizio contratto in tempi lontani, quando la città, i suoi miti, i suoi riti, popolavano l'immaginario di uno scrittore di provincia, perciò appiattibili, *tout court*, a dispetto di ogni cronologia, sulle scritture tardo-romantiche degli anni fiorentini e milanesi.

È quanto è accaduto a *Il marito di Elena*, un testo segnato da un infausto destino per essere stato ideato e scritto tra il 1881 ed il 1882, dunque a ridosso dei *Malavoglia* ed immediatamente prima dell'incubazione del *Mastro-don Gesualdo* se la *silhouette* dell'anti-eroe della "roba" iniziava a prendere corpo già nei cartoni preparatori del 1883. «Intermezzo spesso ingiustamente inghiottito (e non solo dai veloci manuali) nel vortice della "conversione" al verismo, quasi fosse solo un imbarazzante residuo d'altre stagioni»<sup>3</sup>, *Il marito di Elena* nasconde forse, tra gli interstizi di una narrazione all'apparenza desueta, più complessi significati.

In *Presagi del Verga*, un articolo apparso nell'inverno del 1954 su

<sup>1</sup> Nella storia di Verga registro mondano e registro rusticano non si succedono ma si intrecciano. La stessa *Nedda* fu scritta tra *Tigre reale* ed *Eros*; *Il Marito di Elena* e *I drammi intimi* tra *I Malavoglia* e *il Mastro-don Gesualdo*.

<sup>2</sup> In verità Verga affermò sempre con decisione la propria estraneità ad ogni scuola. Si veda quanto scriveva a Felice Camerini il 18 luglio 1878: «Ho cercato sempre di essere vero, senza essere né realista, né idealista, né romantico, né altro, e se ho sbagliato, o non sono riuscito, mio danno, ma ne ho avuto sempre l'intenzione, nell'*Eva*, nell'*Eros*, in *Tigre reale*», in G. Verga, *Lettere inedite raccolte e annotate*, a cura di M. Borgese, in «Occidente», IV, 20 maggio 1935, pp. 7-22.

<sup>3</sup> G. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 38.

«Nuovi argomenti»<sup>4</sup>, Giacomo Debenedetti avanzava un'ipotesi di lettura accattivante e persuasiva della pubblica sconfessione con cui Verga, cercando, ma inutilmente, di impedire una ristampa attardata di *Una peccatrice*<sup>5</sup>, definiva il primo dei suoi romanzi borghesi, appunto, come un «peccato letterario», che era meglio, per l'autore e per il suo pubblico, non dissotterrare<sup>6</sup>. La storia di Pietro Brusio e di Narcisa Valderi — storia dell'attrazione fatale di uno studente della provincia siciliana per una primadonna dell'aristocrazia torinese tutta trine e belletti — tracciava inconsapevolmente l'oroscopo di Giovanni Verga che, come il suo protagonista, dopo aver bevuto avidamente alla «coppa fatata» del mondo di lusso, sentirà il bisogno di una vacanza perché quegli scenari ed i suoi attori potessero in futuro, nuovamente e più consapevolmente, tornare a sedurlo<sup>7</sup>. Il testo del '66 presagiva dunque, per Debenedetti, non solo la consunzione degli idoli e degli stilemi dell'immaginario pre-malavogliesco — consunzione che in *Eros*, il romanzo che chiude il ciclo continentale, prenderà, nello sguardo fuori campo di un narratore non più compromesso con i fervori stracciadini e perciò propenso ad articolare la propria voce sui toni di un'impetosa ironia, la forma di una ripulsa — ma anche quel progetto del ciclo dei Vinti che avrebbe dovuto, dopo i bisogni semplici dei *Malavoglia* e le necessità borghesi di *Mastro-don Gesualdo*, rimettere in scena con *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipione* e *L'uomo di lusso*, le complesse passioni delle figure mondane. Ma i fatti, si sa, contraddissero le intenzioni. Il destino di Pietro Brusio sarebbe apparso, sulla distanza, un avvertimento anticipato del destino del suo autore, perché se l'uno, persa Narcisa e con lei ogni stimolo all'immaginazione, si riduceva da drammaturgo di successo qual era divenuto a «rimare qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti» (UP, p. 549), non diversamente Verga, dopo le prime, faticose pagine della *Duchessa di Leyra*<sup>8</sup>,

<sup>4</sup> G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, ora in *Saggi*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano 1982, pp. 207-221.

<sup>5</sup> Nonostante il divieto di Verga l'editore Giannotta pubblicherà la ristampa di *Una peccatrice* nel 1901.

<sup>6</sup> Sulla questione Verga scriveva a Treves il 14 aprile 1898: «Io non rinnego nulla. Dico solo, il dissotterrare simili peccati e simili Peccatrici è un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore», in G. Raya, *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986, pp. 185-187.

<sup>7</sup> G. Debenedetti, *Presagi*, cit., p. 218.

<sup>8</sup> Del romanzo non resta che il primo capitolo e l'inizio del secondo pubblicati da F. De Roberto in «La lettura» del 1° giugno 1922; poi in *La duchessa di Leyra*, in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 214-248; ora anche in *Appendice terza* al vol. III di G. Verga, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 724-742.

sceglierà il silenzio, sicché quei profili accarezzati con la fantasia, nel progetto ciclico di una riproduzione piramidale delle "bramosie" sociali, avrebbero dovuto attendere che altre voci, con altri timbri, gli concedessero la parola.

Questa, in sintesi, l'idea di Debenedetti che poi, quasi in chiusura, affermava: «All'indomani dei *Malavoglia*, tentava subito di risalire gradualmente verso personaggi più elevati. E si costringeva al tavolino per scrivere *Il marito di Elena*. Ma in una lettera al Capuana domandava: "Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura?" Già la fine di Pietro Brusio, col ritorno in provincia, con l'apparente rassegnazione, gli mandava le prime occhiate di minaccia. Parlare di jettatura, di qualcosa che porta male è sempre un voler leggere su segni esterni un disaccordo tra noi e la vita, tra ciò che chiediamo e ciò che essa ci dà. Jettatura è cattiva coscienza»<sup>9</sup>.

Un'idea forte, questa del critico, che sviluppava, conferendogli una più articolata organicità, un discorso già affrontato nelle lezioni universitarie del '51-'53 dove, sempre a proposito di *Una peccatrice* come «simbolica anticipazione biografica», diceva: «Misura, indizio del suo scontento, le ripugnanze che a lungo gli rimasero, il malessere istintivo e superstizioso, proprio — se la parola non è irriverente — da gatto scottato. Aveva paura di ricadere in quei lezi e in quei drammi così falsi, per un uomo come lui, per la sua coscienza d'uomo più retta che le sue ambizioni di letterato — e così quando, finiti *I Malavoglia*, ha un ritorno episodico col *Marito di Elena* a un mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso, un mondo non più proprio di lusso, ma che lo costeggia e lo lambisce, gli scappa detto, in una lettera a Capuana: "Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura?" Jettatura che, come sempre, è un fatto soggettivo: incapacità di muoversi, mancanza di disinvoltura, per cui si subisce invece di dominare. Subire è sempre disastro, sventura, malinconia»<sup>10</sup>.

Subire, invece di dominare. Gli era già accaduto quando, romanziere neofita, si era uniformato, in cambio del successo, alla parola standardizzata dell'*average reader*<sup>11</sup>, per poi, nauseato, allontanarsene,

<sup>9</sup> G. Debenedetti, *Presagi*, cit., p. 230. La lettera a Capuana a cui il critico fa riferimento è del 30 luglio 1881, ora in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 189-192.

<sup>10</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 32-33.

<sup>11</sup> Di *average reader*, ma a proposito del pubblico del teatro, parlò lo stesso Verga in un'intervista rilasciata a U. Ojetti nel 1894, ora in U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano 1895, p. 71.

ed intravedere nell'impostazione ironica della propria voce la possibilità di un'altra scrittura, sincera e spassionata<sup>12</sup>, con cui dettare nuove regole, sconvolgere le attese, ritornare, ma da "padrone" ad occupare un posto privilegiato nella società letteraria del secondo Ottocento. Era stato questo, in qualche modo, il senso nascosto dei romanzi fiorentini e milanesi. Non può quindi stupire se nel 1882, dopo che, con *I Malavoglia*, Verga si era accorto che il mondo rusticano incrociato con *Nedda* non era «moneta spicciola, da spendersi in un momento di crisi», quanto piuttosto un vero «tesoro» da capitalizzare<sup>13</sup> e con cui riscattare la propria libertà dalle imposizioni del mercato e dalle seduzioni di un'agevole notorietà, abbia cominciato a diffidare di quel romanzo che, a dispetto delle sue intenzioni, lo riportava al passato, gli faceva balenare vecchie soggezioni e sofferte schiavitù.

La storia del *Marito di Elena* — una parentesi poco significativa per tanta critica verghiana — comincia così a farsi più interessante.

Dalle poche ma dense righe che Debenedetti gli riserva, *Il marito di Elena* assume l'aspetto di un romanzo predittivo più che ripetitivo, perché lo sguardo del critico su quest'ingombrante testo dell'82 è come proiettato in avanti, intento, più che a cogliervi l'indubitabile "effetto *remake*" dell'immaginario giovanile, a scorgere il disagio di un autore, determinato a saggiare su più larga scala le potenzialità espressive di una parola sobria e impersonale, ma costretto, nei fatti, a verificarne l'inadeguatezza non appena che, scomparsi i fondali assoluti della natura, il sipario torna ad alzarsi sulle luci soffuse ed inquietanti di una "commedia da salotto"<sup>14</sup>. La correlazione, poi, stabilita tra la lettera a Capuana — uno dei frammenti biografici di cui si compone l'intricato *puzzle* della storia di un romanzo che non piacque al suo autore ma piacque molto al suo pubblico più affezionato<sup>15</sup> —, la vicenda di Pietro Brusio e l'incidente editoriale di *Una*

<sup>12</sup> L'allusione è, chiaramente, alla famosa *Prefazione ai Malavoglia* (pp. 6-7), dove si legge: «Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere».

<sup>13</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 401.

<sup>14</sup> Il riferimento è all'omonima novella, *Commedia da salotto*, inclusa nella raccolta *I ricordi del capitano d'Arce* (Treves, Milano 1891), una sorta di palinsesto del racconto mondano, nella quale, tra l'altro, non sono pochi i motivi ed i temi ripresi dai romanzi borghesi e dallo stesso *Marito di Elena*. Alla raccolta del '91 è dedicato l'ultimo capitolo di questo volume.

<sup>15</sup> Interessante, come frammento per una storia della lettura dei testi verghiani, è la lettera che la Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani) inviò allo scrittore dopo aver ricevuto una copia del *Marito di Elena*: «Caro Signore, Vi ringrazio del libro e della dedica.

peccatrice, autorizza a presumere che anche la storia di Elena e Cesare Dorello possa essere decifrata come un messaggio esoterico, come una scrittura più o meno inconsapevolmente profetica della rinuncia verghiana alle atmosfere rarefatte e inautentiche dell'alta società.

«Mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso», *Il marito di Elena* va, dunque, liberato dall'ipoteca di testo "riflusso", di scialba riscrittura di moduli abusati ed inserito, invece, di diritto, nella storia complicata e non finita del ciclo dei Vinti. Un *input*, questo offertoci da Debenedetti, che ora cercheremo di elaborare, vagliando gli indizi, seguendo le tracce che la «cattiva coscienza» di un autore, premuto dall'urgenza di scrivere, può aver lasciato. L'obbiettivo non è certo quello di una rivalutazione in sede estetica di un romanzo unanimemente considerato "minore", quanto quello di dare al *Marito di Elena* il posto che gli spetta nella partita doppia che Giovanni Verga giocò sempre sui registri della narrazione.

2. Strutturato sul modello di *Madame Bovary* senza averne, però, «quel realismo dei sensi» che contrastava, secondo Verga lettore di Flaubert, come una nota eccessiva e stonata con le armonie compositive di una «mano maestra da cui c'è molto da imparare»<sup>16</sup>, *Il marito di Elena* è la storia reticente ed allusiva di un adulterio — un soggetto, sembra, inaggrabile per un romanziere borghese<sup>17</sup> — esemplato su alcuni formulari abusati dalla letteratura e dal teatro tardot-

[...] Vedete che avevate torto quando vi scoraggiavate di questo libro sulle bozze di stampa? Le bozze sono sempre antipatiche perché sono brutte, insudiciate dagli stampatori, spiegate, e puzzano. Ma il romanzo, che avevo già letto più che a metà ieri nella copia del Corriere, e che terminai questa mattina, è degno dei *Malavoglia*. Anzi questo potrà essere popolarissimo, perché interessa anche la gente che legge soltanto per cercare delle forti emozioni. All'opposto che nei *Malavoglia*, qui il principio è superiore alla fine; tutta la prima parte è magistralmente fatta. Almeno questo è il giudizio che ne ho fatto, ma il mio rapido incretinimento può benissimo avermi ingannata. Quello che è certo è che in tutti questi personaggi c'è la vita vera, la borghesia volgare come tutti la conosciamo, e l'amore, codardo com'è spessissimo. Vi sono dei punti sui quali vi farò osservazioni quando, anzi se e quando, vi vedrò. Conosco una signora che non trova pace perché non le è risultato ben chiaro se l'Elena è onesta o no. Quanto a questo, "je suis mieux renseignée". Ma trovo qualche contraddizione tra il vostro lavoro e le vostre teorie letterarie. Ad ogni modo è un bel lavoro, un'opera d'arte, ve lo ripeto, è degno dei *Malavoglia*, e ve ne ringrazio con cuore d'amica in *29 inediti Verga-Torelli Viollier*, a cura di G. Raya, in «Biologia culturale», XIV, 3 settembre 1979, pp. 121-122.

<sup>16</sup> Lettera di G. Verga a L. Capuana del 14 gennaio 1874, in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 48-50. Sull'effetto Flaubert nella narrativa verghiana degli anni Ottanta si rinvia al capitolo seguente.

<sup>17</sup> Si veda in proposito T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, trad. it. di G. Pomata, Marietti, Genova 1990, pp. 24 sgg.

tocenteschi, contraddetti e rinnovati, però, nell'epilogo, nell'omicidio di Elena per mano del marito tradito con cui Verga sostituiva, forse non senza qualche valenza simbolica, la vieta e stereotipata soluzione drammatica del suicidio finale<sup>18</sup>.

Il romanzo esibisce, sin dal titolo<sup>19</sup>, la compresenza di più poli di racconto e dunque di più registri discorsivi che hanno, però, un'occasione di tangenza nel motivo della "roba", tutt'altro che irrilevante nell'economia della storia<sup>20</sup>. Il marito, Elena ed il genitivo di possesso o di appartenenza che li lega, segnalano, infatti, delle porzioni di significato intorno alle quali si sviluppa un *plot*, per così dire, schizofrenico ed insieme sintetico. Se Cesare appartiene per estrazione alla cultura contadina intrisa di «quella miseria decente che stende una tinta grigia su tutti gli atti della vita»<sup>21</sup>, Elena, al contrario, è conformata ad un modello cittadino di comportamento, fatto di «gai colori»<sup>22</sup>, edotto di galatei e di *bon ton* e sedotto, inevitabilmente, dal «parere» più che dall'«essere»<sup>23</sup>; intorno a loro si dispongono simme-

<sup>18</sup> «È però vero che di "vinti" nella piccola borghesia, soprattutto in una grande città continentale, è piena la letteratura ed è pieno il teatro tardottocentesco, i debiti sono un *topos* ormai canonico e ricorrente. E con i debiti l'arte di arrangiarsi, le tentazioni per uscirne, le motivazioni per entrarvi. La soluzione, in genere, era un suicidio, anche perché è un discorso che difficilmente può essere "esemplare" senza una soluzione catastrofica. Almeno in questo *Il marito di Elena* esce dallo schema, dalla norma. Omicidio». F. Portinari, *Le vampire del Maestro*, in *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1976, p. 163.

<sup>19</sup> Non è la prima volta che Verga fa ricorso, per dirla con Dressler, a titoli semanticamente adeguati al testo. Era infatti già accaduto per i romanzi fiorentini e milanesi; si veda M. Muscariello, *op. cit.*, p. 166. Sull'argomento si veda anche A. Andreoli, *Circularità metonimica del Verga "borghese"*, in «Sigma», anno X, n. 1/2, 1977, p. 189.

<sup>20</sup> Si vedano M. Vitta, *Letteratura e società nel "Marito di Elena" di G. Verga*, in «La Critica Sociologica», luglio-dicembre 1979, nn. 51-52, pp. 18-50 e, del medesimo, *l'Introduzione a G. Verga, Il marito di Elena*, Mondadori, Milano 1988, pp. 5-10.

<sup>21</sup> «Cesare, mentre i camerati esprimevano la loro ammirazione un po' volgarmente, da contadini che aspiravano a prendere la loro parte nella ricca messe della vita, era il solo che si tenesse contegnoso e riserbato, come uno avvezzo dall'educazione ecclesiastica a rispettare le gerarchie. Da ragazzo era sempre vissuto in mezzo a quella miseria decente che stende una tinta grigia su tutti gli atti della vita, e li regola con un calcolo implacabile, che dà un'enorme importanza alla ricchezza pel penoso e continuo contrasto fra l'essere e il parere. Egli sapeva quello che ci vuole a portare il *don* nel paesetto, il cappello a cilindro alla domenica, i guanti per andare a messa le sorelle; quel che costi di scarpe una bella passeggiata, e quel che valga una giornata di studente. Egli lavorava quindi come un mezzadro coscienzioso che non voglia rubare la sua giornata» (ME, p. 19).

<sup>22</sup> «Era di ottobre. Tutte le famiglie di Altavilla erano in villeggiatura per sorvegliare la vendemmia. Alla Rosamarina l'arrivo degli sposi fu un avvenimento. Elena colle sue toelette nuove, coi suoi ombrellini vistosi, metteva i gai colori cittadini nel verde pallido delle vigne, sulle roccie pittoresche, già brulle, in mezzo alle tinte melanconiche dell'estate che si dileguava» (ME, p. 35).

<sup>23</sup> «Elena quasi fosse in visita, coi guanti, lodando tutto, assicurando che sarebbe stata

tricamente personaggi — la famiglia di Cesare e quella di Elena — e spazi — Napoli da una parte e Altavilla e la Rosamarina dall'altra — osservati attraverso la lente bifocale di un narratore incerto tra impersonalità e giudizio, tra discrezione ed invadenza. Due mondi, dunque, tipologicamente antitetici, eppure egualmente attraversati da quella «vaga bramosia dell'ignoto» che spinge i vinti verghiani a non rispettare le gerarchie, a violare l'ordine «naturale» delle cose. Tanto Elena quanto Cesare e le loro rispettive famiglie — don Liborio e donn'Anna, umoristiche macchiette della piccola borghesia napoletana e la madre di Cesare e lo zio canonico, consanguinea l'una della Longa malavogliesca, antesignano l'altro del Reverendo delle *Rusticane*<sup>24</sup> — aspirano tutti, seppure con diverse motivazioni<sup>25</sup>, a *parvenir*, ad essere agitati sulla scena del racconto dalle «irrequietudini pel benessere»<sup>26</sup> e dai fantasmi dell'ambizione.

Il motivo della «roba» urgeva evidentemente all'immaginario verghiano ma non poteva ancora qui, in un testo scritto frettolosamente<sup>27</sup>, agire da fattore di coesione dell'universo narrativo; sarà la lunga e laboriosa gestazione del *Mastro-don Gesualdo* a rendere possibile la rappresentazione di un mondo uniforme, tutto sostanzialmente regolato sulla legge dell'utile; qui sono invece scritte le contraddizioni di un autore evidentemente determinato a raccontare la città ed i modelli comportamentali delle classi borghesi, ma nondimeno ancora attratto dalla campagna e dai suoi valori; intenzionato a saggiare su di un gradino più su della piramide sociale la validità di un metodo — quello dell'impersonalità naturalistica —, ma incapace di sottrarsi sia ai richiami dell'immedesimazione che alle tentazioni registiche. Tanto la lingua quanto il sistema dei personaggi e dei motivi e temi di cui essi sono portatori indicano, infatti, nel contrasto e nella contraddizione la cifra distintiva del *Marito di Elena*.

benissimo, pregando Roberto di aiutarla a trovare un quartierino, non troppo grande, un nido, purché fosse in una casa di bell'apparenza, colla scala di marmo» (ME, p. 60).

<sup>24</sup> Alla somiglianza tra Don Anselmo, lo zio canonico, ed il Reverendo delle *Rusticane* fa accenno A. Andreoli, *op. cit.*, p. 197.

<sup>25</sup> Si veda ME, pp. 17-18, 20, 32. Sul motivo economico nelle sue varie angolazioni si legga F. Portinari, *op. cit.*, pp. 173-174.

<sup>26</sup> G. Verga, *Introduzione* a MV, p. 3.

<sup>27</sup> In una lettera a Capuana del 29 maggio 1881, Verga chiedeva all'amico informazioni su Mineo, preliminari alla scrittura del romanzo ed il 16 luglio, sempre dello stesso anno, scriveva a Edoardo Rod, il suo traduttore, che di lì a poco avrebbe terminato la stesura del romanzo. Si vedano G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 182 e G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Le Monnier, Firenze 1954, p. 37.

Residui di libero indiretto<sup>28</sup> sopravvivono nell'ordito linguistico di un testo massicciamente sottoposto alla volontà di un narratore non più propenso ad occultarsi dietro le voci dei propri personaggi; qui, quel peccato d'origine — la visibilità, nel romanzo, della «mano dell'artista» — avvertito nell'*Amante di Gramigna* come una macchia ostinata<sup>29</sup>, torna ad insidiare la scrittura verghiana dopo che l'"artificio della regressione", delegando il racconto della famiglia Malavoglia e del villaggio di Aci Trezza ad un coro anonimo di parlanti<sup>30</sup>, l'aveva non senza fatica, ma genialmente, cancellata. I punti di vista dell'autore, le sue passioni, i suoi umori, traspaiono da un aggettivo<sup>31</sup>, s'impongono, inequivocabili, al lettore in più o meno brevi commenti all'azione che si sta svolgendo, che hanno, peraltro, l'inconfondibile sapore di tirate moralistiche su di un mondo, quello dei salotti e dei teatri, amati da Verga fino al disgusto<sup>32</sup>; e, ancora, gli

<sup>28</sup> Esempari sono, al riguardo, il lungo brano di ME pp. 92-93 e le pagine finali del romanzo.

<sup>29</sup> «Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale», G. Verga, *L'amante di Gramigna*, p. 203.

<sup>30</sup> Si veda l'ormai canonico G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980.

<sup>31</sup> Si veda, ad esempio, la recursività con la quale, ogniqualvolta compare sulla scena la madre di Cesare, Verga adopera l'aggettivo «povera» o «poveretta», evidente segnale della compassione del narratore verso il personaggio. Cfr. ME, pp. 27, 28, 29, 31, 33, 38, 56.

<sup>32</sup> «Piangeva per quella contraddizione vergognosa, per quella tirannia della corruzione mondana che costringeva lui, il marito, a lasciare la moglie adorata senza difesa, in mezzo alle insidie velate, e alle brame incessanti dei seduttori, sola, perché gli altri fossero più liberi di confessarle col frasarlo ipocrita tutte le brame oscene che accendeva la sua casta bellezza nella loro fantasia viziosa, coi complimenti sfacciati, cogli sguardi impudichi che la ricercavano sotto le stoffe trasparenti. E andarsene lontano per non sembrare di voler ascoltare quel che le dicevano, e guardarla alla sfuggita, e se ella arrossiva dover fingere di non accorgersene, e se sorrideva volentieri con un altro trattarlo da amico! Ecco cos'era ridotto a fare lui, il marito, il tutore, l'amante, lui che avrebbe dato tutto il sangue delle vene per lasciarle ignorare l'esistenza del male: ad aiutarla colle sue mani a spogliarsi del pudore, dell'innocenza, ad essere spettatore di tutte le lusinghe che le offrivano a suo discapito, a sentir discutere e dileggiare la fedeltà delle mogli, a sapere che l'uomo il quale le parlava all'orecchio sottovoce le diceva che l'amava più del marito, il bugiardo! mentre doveva

avvisi di una prescienza autoriale che, facendone balenare in anticipo gli esiti, imprime sulla storia il segno del proprio demiurgico dominio, si insinuano nel racconto<sup>33</sup>; infine, la voce narrante, revocato ogni mandato ai propri eroi, è costretta, ambigualmente e non senza qualche rischio, a mimarne i gesti, a secondarne le ragioni, a simularne le emozioni<sup>34</sup>. Motivo della «roba», schizofrenia e sintesi, e soprattutto una voce narrante atteggiata a riprodurre le pulsioni del personaggio messo in scena, risultano evidenti da questo lungo brano che riportiamo per intero proprio perché ci sembra contenga, accorpati, tutti questi tratti sin qui rilevati come precipui del testo in questione:

Ella era realmente felice, nel pieno sviluppo della sua natura esuberante, avida di sensazioni piacevoli, sedotta dallo spettacolo nuovo della campagna, accarezzata dalla adorazione concentrata e quasi timida del marito, lusingata dal rispetto semibarbaro con cui i conta-

lasciarla fra due ore, e andarsene col sigaro in bocca, e avere l'indomani degli interessi e dei pensieri che non erano per lei!» (ME, pp. 67-68). Non manca, nel romanzo, anche qualche appello diretto al lettore: «Se cercate bene, in ogni marito offeso che si vendica, allorché non vendica soltanto il sentimento sociale, c'è un residuo d'amore, il bisogno di rialzarsi agli occhi stessi della traditrice, il rimpianto dei giorni lieti dovuti a lei, delle sue attrattive rubategli» (ME, p. 115). Sugli interventi autoriali in ME si veda R. Tortora, *Laboratorio narrativo del Verga minore: dalla sapienza autoriale alla verità dei personaggi*, in AA.VV., *Da Verga a Eco*, a cura di G. Catalano, Pironti, Napoli s.d., pp. 83 sgg.

<sup>33</sup> Si legga il brano seguente in cui appare chiaro come il narratore alluda all'omicidio finale che solo lui conosce in anticipo: «— Ora, disse la madre, inginocchiati con me. E preghiamo insieme Iddio. — Signore, dategli la grazia dell'anima! borbottava tenendo per mano Cesare come un bambino. — Signore, dategli la salute! Signore, dategli la provvidenza, dategli la pace e la felicità coi suoi cari, soprattutto con sua moglie. Chi l'avrebbe detto allora, a quella povera madre!...» (ME, p. 38).

<sup>34</sup> È quanto accadrà all'atto di raccontare l'amore di Isabella Trao per Corrado La Gurna nel *Mastro-don Gesualdo*. Si veda quanto scrive G. Mazzacurati in una nota di commento all'edizione critica del *Mastro-don Gesualdo*: «La scrittura verghiana, a contatto con questa delicata intimità da raccontare, da estrarre entro i silenzi del personaggio e i significati che lei attribuisce alle cose, muta bruscamente stile e modifica radicalmente i "punti di vista" che han governato fin qui (e torneranno a governare) la maggior parte dell'opera. L'autore, saltata ogni mediazione del proprio occhio critico e del suo "narratore" popolare anonimo, torna a predisporre strumenti di ascolto non delegati. Pur mantenendo flaubertiane neutralità, si riveste delle stesse emozioni, si identifica con gli stessi linguaggi mentali, si rifà insomma onnisciente e onnipotente all'indagine, come una sonda dentro l'anima del personaggio. [...] La scrittura romantica, avvolgente e coivolgente, del suo passato di narratore mondano, domina in queste pagine il campo, lasciando intendere quanto sarà arduo il distacco da quel registro, quando, dopo le storie fatte di corpi, di "roba", di materia sociale dura e primitiva, dovrà trascorrere (già con l'Isabella adulta de *La duchessa di Leyra*) alle passioni mediate, alle voci mascherate, agli alibi sentimentali della seconda parte del ciclo. [...] Il demone dell'eloquenza, dal quale si lasciava programmaticamente sedurre D'Annunzio, insidia insomma queste pagine forse più di quanto V. non avrebbe voluto» (pp. 324-325n).

dini accoglievano la nuova padrona, da quell'ammirazione attonita che leggeva sui loro volti quando si allineavano lungo il muro per lasciarla passare ogni volta che la incontravano mentre andava pei suoi viali, nella sua vigna, nel suo podere, coll'ombrellino sulla spalla, al braccio di suo marito, il padrone che le si inginocchiava ai piedi, dietro la siepe, e le baciava gli stivalini di pelle dorata. All'alba correva nei campi velati dalla nebbia del mattino, in mezzo alle lodole che si levavano trillando verso il cielo color di madreperla, ancora spettinata, senza guanti, tenendo a due mani il lembo del vestito, respirando a pieni polmoni l'aria frizzante e imbalsamata di nepitella e di ramerino. Godeva in sentire la frescura della rugiada sotto i piedi. Le piaceva sdraiarsi sull'erba sempre verde, in mezzo al folto delle macchie, nelle ore calde del meriggio, supina, colle braccia in croce sotto l'occipite, e bersi cogli occhi, colle labbra turgide, colle narici palpitanti, con tutta la persona avida e abbandonata, l'azzurro intenso del cielo, quei profumi acuti, quel ronzio e quel crepitio sommesso di tanti organismi, quella quiete solenne in cui si sentiva l'espandersi di una vita universale, quel canto dei vendemmiatori che non si vedevano, tutti quei rumori e tutte quelle voci che venivano a morire sull'alta muraglia brulla della Rocca, senza un'ombra, senza un filo d'erba; arsa dal sole, in fondo al verde cupo dei nocciuoli, ritta contro il cielo turchino. Quel paesaggio per la maggior parte infruttifero era di un pittoresco stupendo, si svolgeva a destra e a sinistra con bruschi cambiamenti di prospettiva, con ricca varietà di toni e di colori, coi greppi brulli e giganteschi, le macchie sterminate, i valloni profondi, a guisa di un parco immenso, con una grandiosità di linee che Elena sola sapeva apprezzare. Però i villani facevano spallucce al suo entusiasmo per quella Rocca di granito che non fruttava niente, e di cui ella andava superba come di possedere un feudo. Invece il loro entusiasmo lo riserbavano per le terre del barone, piatte, senza una pennellata di colori ricchi, vere terre da maggese, che nell'estate si screpolavano come un vulcano estinto. Elena era forse la sola che fosse orgogliosa di possedere quel paesaggio. Il sentimento della proprietà nasceva e si sviluppava in lei con alcunché d'artistico e di raffinato. (ME, pp. 35-36)

Un unico scenario, quello della campagna della Rosamarina, assume, agli sguardi di Elena e dei contadini, opposti connotati e la percezione emotiva e letteraria della protagonista contrasta visibilmente con la robusta concretezza dei villani, sicché un segno tangibile — le «screpolature» della terra lavorata su cui solo si posa lo sguardo della gente dei campi — funge da elemento di vistosa antitesi con l'impalpabilità e l'inconsistenza del racconto di un'anima propensa, di fronte alla natura, a sentire più che ad osservare, a provare più che a vedere. Ma sono sguardi che, pur muovendo da angoli prospettici difforni, convergono, però, in un'unica visione del paesaggio come

“roba”, anticipando entrambi, nella sostanza e nello stile, la logica capitalistica di Gesualdo Motta<sup>35</sup>. Due linguaggi, uno di “parole”, l’altro di “cose”<sup>36</sup>, sono dunque costretti a convivere nella micro-società del *Marito di Elena* attraversata dalle lacerazioni della storia; e se per raccontare il mondo rusticano che qui è ancora sulla scena, seppur confinato ai margini di un romanzo mondano, Verga fa ricorso all’essenzialità e concretezza della scrittura rusticana, per Elena e per i suoi fremiti tutto il vocabolario romantico viene rispolverato, perché un’eroina prelevata dal fondo residuo della mondanità esprima, attraverso le connivenze del narratore, la propria intimità.

L’accumulo e la qualità dei participi e degli aggettivi — «esuberante [...] avida [...] sedotta [...] accarezzata [...] lusingata [...] turgide [...] palpitanti» — e lo stesso ritmo accelerato dell’asindeto funzionano in questo caso da espedienti retorico-lessicali della sensitività e dell’enfasi romantiche; fiorentinismi e diminutivi — «nepitella [...] ramerino [...] nocciuoli [...] ombrellino [...] stivalino» — evocano al lettore abituale di Verga la lingua manierata della produzione giovanile<sup>37</sup>; il «cromatismo chiaroscurale» — «il cielo color di madreperla [...] il verde cupo e profondo dei nocciuoli [...] la ricca varietà di toni e di colori [...] le terre del barone, piatte, senza una pennellata di colori ricchi [...] diggià scure, annegate nella nebbia» —, la «sintassi percettivo-auditiva» — «profumi acuti [...] ronzio [...] crepitio sommesso» —, le «sinestesie» — «bersi cogli occhi [...] colle narici palpitanti [...] l’azzurro intenso del cielo» — che una lettura attenta e capillare della lingua del *Mastro-don Gesualdo* ha selezionato come alcune delle figurazioni lì impiegate perché la «rarefazione stilistica» distinguesse gli scenari dell’inquietudine borghese dal fondale immobile di una comunità edenica, fanno

<sup>35</sup> Si veda, ad esempio, anche nel *Mastro-don Gesualdo* l’uso anaforico dell’aggettivo possessivo per evidenziare il motivo della “roba”: «Don Gesualdo, meno la paura dei razzi che si vedevano la notte, e il sospetto di ogni viso nuovo che passasse per sentieri arrampicati lassù sui greppi, ci stava come un papa, fra i suoi armenti, i suoi campi, i suoi contadini, le sue faccende, sempre in moto dalla mattina alla sera, sempre gridando e facendo vedere la sua faccia da padrone da per tutto» (MDG, p. 321).

<sup>36</sup> Sullo stile di parole e lo stile di cose si veda S. Battaglia, *Letteratura delle parole*, in *Occasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Liguori, Napoli 1964, pp. 178-184.

<sup>37</sup> G. Raya, *La lingua del Verga*, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 19-26. Sulla lingua della produzione giovanile si veda anche L. Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, Bari 1959, pp. 304-333; anche F. Branciforti, *Alla conquista di una lingua letteraria*, in AA.VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania, 23-24 Novembre 1979), Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 261-305 e S. Riolo, *Tra italiano di Sicilia e italiano di Firenze: l’ordito linguistico di “Storia di una capinera”*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II convegno di studi, Fondazione Verga, Catania 1981, pp. 193-220.

qui la loro prima comparsa<sup>38</sup>. È come se a contatto di Elena, un personaggio atteggiato ad eroina del bel mondo del quale condivide leggerezza e vacuità di emozioni, la volontà di riproduzione “spassionata”, avvertibile nell’uso di tecniche stilistico-sintattiche con cui, nel secondo romanzo del ciclo dei Vinti, Verga descriverà l’«avidità di ricchezze» di un universo borghese, si arrenda di fronte alla inevitabilità di una compromissione, come voce narrante, con i turbamenti di un cuore romantico e dunque con gli stilemi della passione con cui era stato avvezzo a raccontarli.

Ma non è questa l’unica necessità, per così dire, che il personaggio di Elena impone al romanzo. Lo statuto della *femme fatale* a cui, seppure in versione modesta e provinciale<sup>39</sup>, ella è conformata — un composto di “unicità” e “diversità”, di “sperpero” e di “godimento”<sup>40</sup> — la colloca inevitabilmente in una posizione di aperto contrasto con gli altri attori, tutti più o meno strutturati sulla logica borghese del lavoro e dell’accumulazione ed è dunque per lei e rispetto a lei che il sistema dei personaggi, articolandosi su di una serie di più o meno vistose contraddizioni — che cercheremo ora di analizzare — collabora, con le incertezze della voce narrante, alla costruzione di un testo disarmonico.

Alla figura patetico-sentimentale della madre, in funzione fortemente antitetica alla carica di passionalità della *femme fatale*, Verga aveva già fatto ricorso tanto in *Una peccatrice* quanto in *Eva*. Solo che lì, necessitato com’era dall’urgenza di raccontare gli ardori romantici, quei tipi femminili, tutti virtù e buoni costumi, facevano soltanto delle brevi comparse, rimanendo confinati ai margini di storie che non li contemplavano se non in qualità di pallide voci della coscienza o di ultimi asili per protagonisti travati dalle “passioni maledette” delle grandi città<sup>41</sup>. Nel *Marito di Elena*, invece, dove l’azione è equamente ripartita tra Napoli ed Altavilla e dove l’*ethnos* contadino mantiene una sua rilevanza seppure a ridosso dell’*ethos* borghese, la madre di Cesare, donna Barbara, è una presenza ben visibile e certamente più significativa della madre di Pietro Brusio e di quella

<sup>38</sup> G. Alfieri, *Le mezze tinte dei mezzi sentimenti nel Mastro-don Gesualdo*, in AA.VV., *Il centenario del Mastro-don Gesualdo*, vol. II, Fondazione Verga, Catania 1991, pp. 433-516.

<sup>39</sup> Cfr. F. Portinari, *op. cit.*, p. 167.

<sup>40</sup> Su questa tipologia femminile si veda G. Scaraffia, *La donna fatale*, Sellerio, Palermo 1987.

<sup>41</sup> Per la madre di Pietro Brusio si veda UP, pp. 471-472 e 476; per quella di Enrico Lanti si legga E, pp. 164-165 e 170.

di Enrico Lanti. I suoi tratti somatici, su cui Verga insiste ripetutamente, alludono ad una vita di stenti e di rinunce, e perciò funzionano da mezzo di contrasto perché risalti ancor più la marmorea e fatale bellezza di Elena:

In quel momento le cadde sotto gli occhi il ritratto di Elena inchiodato a capo del letto, nella sua bella cornice dorata, colle labbra e le sopracciglia possenti sul volto color d'ambra. La poveretta rimase un istante immobile lì accanto, col suo fagottino in mano, umiliata dalle sue vesti meschine e dalla sua figura timida e magra, colle povere dita ossute intrecciate nel nodo del fardelletto. Oramai sentiva che tutto era finito, e che sarebbe stato inutile lottare coll'incantesimo di quella bellezza che le aveva tolto il cuore del figliuolo. (ME, p. 31)

Profilo sottratto alla ritrattistica rusticana, donna Barbara si esprime o attraverso le lacrime<sup>42</sup> o attraverso la preghiera<sup>43</sup>, ed affida soprattutto ad una gestualità insieme "rituale" ed "effusiva" la propria identità folklorica e l'espressione di sentimenti che, in un mondo narrativo agitato dalla vanità o mosso dal feticcio della "roba", sono condannati ad essere assorbiti in un pudico e pervicace silenzio<sup>44</sup>.

Tutt'altre sono le modalità espressive di Elena. Con lei, i silenzi diventano reticenze ed allusioni, pertengono, cioè, ad una retorica della dissimulazione che trova, nel «frasario ipocrita» dei salotti e della mondanità, il suo corrispettivo speculare<sup>45</sup>; i suoi gesti sono calibrati sui cerimoniali dell'alta società ed il suo corpo, refrattario alla fatica, solo a tratti ed inconsapevolmente tradisce la scala delle temperature — per dirla con Starobinski — che misura gli umori e le sensazioni della sua anima malata di romanticismo<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> «Scoraggiata, cominciò a far greppo in silenzio, al pari di una bimba, sporgendo il labbro, e tremando tutta pei singhiozzi rattenuti» (ME, p. 29); ma si vedano anche le pagine 27, 28 e 33.

<sup>43</sup> «La vecchierella agitava febbrilmente le labbra con una tacita preghiera, tenendo stretta la mano del figliuolo quasi per comunicargli la sua fede» (ME, pp. 38-39); ma si vedano anche le pagine 27-28, 29, 31, 33.

<sup>44</sup> «La cognata rimasta colle figliuole, si cacciò le mani nei capelli, senza dir nulla», o anche: «La poveretta si lasciò cadere su di una sedia vicino all'uscio, colle braccia in croce sulle ginocchia, seguendo macchinalmente cogli occhi lagrimosi ogni gesto del cognato, il quale sembrava tranquillo» (ME, p. 27). Si veda per tutto ciò che riguarda i codici verghiani della gestualità, l'importante G. Alfieri, *Ethnos rusticano ed etichetta mondana. La gestualità nel narrato verghiano*, in «Annali della Fondazione Verga», 4, Catania, 1987, pp. 7-77.

<sup>45</sup> «Elena stavolta allibì. Però era una di quelle fragili donnine che hanno una gran forza di dissimulazione», (ME, p. 67).

<sup>46</sup> «Non poteva dissimulare un lampo degli occhi, o una fiamma fugace alle gote, o un leggiadro palpito delle narici appena lo vedeva comparire dove ella si trovava» (ME, p. 66).

Che la semplicità degli attori primitivi sia incompatibile con l'artificiosità delle maschere mondane (tra di loro non può esserci idillio), è scritto in un breve frammento del testo quando, descrivendo l'incontro a distanza tra donna Barbara ed Elena, Verga ricorre ancora una volta all'immagine di due finestre, qui però adattate a funzionare da simbolica barriera tra essere ed apparire, tra gesti naturali ed etichetta, tra la consistenza di una femminilità sofferta e dolente e le affettazioni di un eterno femminino:

Un giorno il marito commosso, quasi colle lacrime agli occhi dal giubilo, la pregò di affacciarsi alla finestra che dava nel cortile, perché sua madre voleva conoscerla dal finestrino dirimpetto [...] La suocera aspettava nascosta nel vano dello spiraglio di faccia, col viso pallido, e dietro alle sue spalle curve si vedevano le faccie timide e curiose delle figliuole, che volevano conoscere la cognata. Elena fece una graziosa riverenza, come se l'avessero presentata alla suocera nel salone del municipio, e la madre alzò la mano per benedirli, lei e il figliuolo, il quale si sentiva piegar le ginocchia e stringere il cuore, mentre sua moglie salutava leggiadramente. (ME, p. 56)

Ma nella compagine scissa del romanzo, quello con la madre di Cesare non è l'unico rapporto conflittuale che la protagonista intrattiene.

Camilla, la sorella di Elena, scialba figura di contorno e prototipo della donna *unmarried* di cui la letteratura coeva avrebbe di qui a poco sondato più articolate potenzialità narrative<sup>47</sup>, sembra giustificare la propria presenza nel racconto solo in funzione di una più inequivocabile messa a fuoco del soma, della gestualità e del temperamento di Elena stessa. In lei, i pallori reattivi di Elena — altrettanti segni del linguaggio di un corpo predisposto alle emozioni — diventano i sintomi chiari e permanenti di una patologia anemica — la clorosi — che colora di uno squallido grigiore non solo il suo volto, ma anche la sua vita<sup>48</sup>. «Calma», «metodica», sempre silenziosa, Camilla non ha nessuna delle irrequietezze e delle smanie di Elena ed il ricamo, a cui ossessivamente lavora ogniqualvolta compare sulla scena<sup>49</sup>, è insieme, per la monotonia dei gesti che comporta e per il

<sup>47</sup> Si allude qui al romanzo *Teresa* di Neera (Galli, Milano 1886), in cui un tema caro alla scrittrice, quello della "zitella", trovò la sua forma più adeguata. Sui rapporti tra Neera e Verga si veda A. Arslan-R. Verdirame, *Giovanni Verga e Neera: un carteggio (con due lettere di Eleonora Duse)*, in «Quaderni di Filologia e letteratura siciliana», n. 5, 1978, pp. 27-42.

<sup>48</sup> Cfr. ME, p. 3.

<sup>49</sup> «Camilla si levò, avvolsse accuratamente il bigherino nella spoletta, lo fermò con uno spillo, ripose il batufolletto nel cestino, infine venne a piantarsi davanti al babbo, col

sensu figurato che sembra gli appartenga, metonimia del suo essere nel mondo e metafora del suo sottrarsi, come personaggio, alle tentazioni pericolose di certa letteratura<sup>50</sup> a cui invece Elena, accanita lettrice di romanzi e di versi, proclive alla scrittura, è destinata a soccombere<sup>51</sup>. Camilla agisce dunque da ulteriore controcanto alle insidie dell'immaginazione e dell'inautenticità.

Il linguaggio simbolico dei romanzi fiorentini e quello ironico dei romanzi milanesi avevano utilizzato un'immagine, quella dello "specchio", in funzione di traslato dei differenti significati di cui, nell'apprendistato verghiano, si caricavano le apparenze e gli artifici dell'alta società, perché se le connivenze di Narcisa Valderi colla propria immagine riflessa raccontavano le fascinazioni a cui il protagonista

candelieri in mano, fissandogli in faccia tranquillamente gli occhi grigi» (ME, p. 7). Si vedano anche le pp. 14, 20, 21, 22, 24.

<sup>50</sup> A questo proposito scrive P. Zambon (in *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, in *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 147-148): «La scrittura, il racconto della vita, e la tessitura, il ricamo: è un binomio, di più, un concetto antico. Ma oltre a voler richiamare qui, in sottofondo, la figura di Penelope, figura di donna (o le valenze metaforiche che sono in vocaboli come *trama* (letteraria), *filo* (del racconto), *tessere le proprie trame* (dei personaggi, meglio se malvagi), ecc.), viene in mente con immediatezza la prefazione di Silone a *Fontamara*. Anche lui in sede di teorizzazione e di idee racconta di una difficoltà, grave, linguistica, a usare bene l'italiano, e, come si sa, aggiunge: «Tuttavia, se la lingua è presa in prestito, la maniera di raccontare, a me sembra, è nostra. È un'arte fontamarese. È quella stessa appresa da ragazzo, seduto sulla soglia di casa, o vicino al camino, nelle lunghe notti di veglia, o accanto al telaio, seguendo il ritmo del pedale, ascoltando le antiche storie. Non c'è alcuna differenza tra questa arte del raccontare, tra questa arte di mettere una parola dietro l'altra, una riga dopo l'altra, una frase dopo l'altra, una figura dopo l'altra, di spiegare una cosa per volta, senza allusioni, senza sottintesi, chiamando pane il pane e vino il vino, e l'antica arte di tessere, l'antica arte di mettere un filo dopo l'altro, un colore dopo l'altro, pulitamente, ordinatamente, insistentemente, chiaramente. Prima si vede il gambo della rosa, poi il calice della rosa, poi la corolla; ma, fin da principio, ognuno capisce che si tratta di una rosa. Per questo motivo i nostri prodotti appaiono agli uomini delle città cose ingenue, rozze». Se i punti uniformi, ripetitivi del ricamo, concretizzano la sfiancante attesa di un matrimonio a venire (Camilla=Penelope), nondimeno sembrano metaforicamente indicare la potenziale presenza, nelle pieghe di un racconto allusivo (come necessariamente sembra essere ogni racconto mondano) di un contro-romanzo — la storia di Camilla — «pulito, ordinato, chiaro» come si addice ad una scrittura «realistica».

<sup>51</sup> «La signorina Elena, com'era tornata l'estate, si affacciava spesso, coi romanzi, coi versi, coi quadri dipinti. La sorella si metteva anche lei a lavorare sul terrazzino, al fresco, silenziosamente e cogli occhi fitti sul ricamo» (ME, p. 20); «Leggeva delle sere intere a capo chino, colla nuca bianca vellutata da una lanuggine finissima» (ME, p. 22); «Per mantenere la promessa egli scrisse al padre di lei una lunga lettera, di cui fece e disse una dozzina di minute, quasi avesse dovuto sostenere con quella l'esame di laurea [...] La signorina Elena, colla sua bella calligrafia inglese, rispose pel babbo, ch'era occupatissimo, e gli cinguettò un po' di tutto...» (ME, p. 23); «Tornò a rispondere la figliuola pel babbo sempre occupato, e si lasciò andare anch'essa sulla china delle memorie» (ME, p. 24).

romantico era fatalmente esposto, lo sguardo critico del marchese Alberti insinuava negli apparati scenici della mondanità il germe distruttivo della coscienza con cui anatomizzare le passioni ed i loro sofismi.

Anche gli interni del *Marito di Elena* abbondano di specchi. Simulacro di ogni vanità, lo specchio falsifica i dialoghi — «Nel salotto dai fiori azzurri tornava ad esser di lui, gli parlava guardandolo nello specchio del grande armadio di mogano che prendeva intera la parete, mentre si svestiva lentamente, al lume delle candele che dorava la bianchezza pallida delle sue spalle e la sottile lanuggine delle braccia bellissime» (ME, p. 63) —; snatura la maternità — «Poi se la pigliava al seno, nudo, per sentirsi fra le braccia tutta la sua creatura, andava a mettersi dinanzi allo specchio, discingendosi con arte, acconciandosi sul capo un fazzoletto rosso a guisa di quelle Madonne che aveva viste dipinte, assorta in un'ammirazione così ingenua della sua bellezza sensuale che diceva di allattar lei la bimba, e non voleva la toccassero altre mani» (ME, p. 99) —; aliena la coscienza di sé — «e il sorriso di Elena finiva allo specchio, in una contemplazione astratta di se stessa» (ME, p. 64) —; fino a comparire come sintomo tangibile dell'avvenuto contagio, nella piccola aristocrazia della Rosamarina, delle leggerezze metropolitane importate da Elena, la «cittadina», a sconvolgere i ritmi biologici e le consuetudini parsimoniose della vita di campagna — «Il barone arrestò il *phaeton* dinanzi al caffè, con un tratto vigoroso del polso che fece piegare sui garretti i cavalli fumanti, e ordinò dei gelati. Le signore, rosse come i loro ombrellini, vergognose di vedersi il punto di mira di tutto il paesetto affollato intorno al legno, col naso in aria, per vederle mettere il cucchiaino nel gelato, chiacchieravano a voce alta, ridevano forte, con la bocca stretta, e tenevano il mignolo in aria, quasi fossero innanzi allo specchio» (ME, p. 49) —.

Agli occhi di Camilla, invece, per tornare ai segnali di una sua diversità tipologica, lo specchio sembra essere un'inutile suppellettile che giace, come un lascito testamentario, a ricordo di Elena in uno spazio, la camera delle due sorelle che, per «i fiori di carta», «i vetri del balcone dipinti come una finestra di chiesa», «i ninnoli graziosi»<sup>52</sup>

<sup>52</sup> «In quella stanza muta tutto parlava ancora di Elena, la quale l'aveva piantata come aveva voltate le spalle nel ritratto: le copertine all'uncinetto che decoravano le spalliere venerande delle poltrone floscie; i fiori di carta, inalterabilmente petulanti, sugli stipi e sulle cantoniere senza pretese, senza stile, senza età e senza vernice; i vetri del balcone dipinti come una finestra di chiesa. [...] Su ogni mobile c'erano dei ninnoli graziosi che Cesare

— tutta un'oggettistica che simula i caratteri di superfluità della roba di lusso — sembra non contemplarla:

Il letto di Elena era tuttora preparato per la notte, di faccia al suo, nella medesima cameretta bianca ornata di immagini di santi in tappezzeria colla testa e le mani di cartapeccora in rilievo. Camilla disfece la rimbocatura, stese sul letto della sorella la coperta di lana a fiori, si acconciò i capelli quasi senza guardarsi nello specchio, messo fra due cortine, su di un tavolinetto ornato di mussolina trasparente, e cominciò a spogliarsi lentamente, fissando il letto vuoto della sorella, restando assorta di tanto in tanto ad accarezzarsi le braccia pallide e un po' magre. (ME, p. 8)

La portata simbolica dello specchio sembra riguardare non solo la tipologia dei personaggi ma anche lo statuto su cui tutto il testo si organizza. Niente più che uno specchio, infatti, figura topica del narcisismo, emblema del doppio, luogo in cui il reale si misura per smarrirsi con gli incantesimi dell'immagine riflessa, era adatto a segnalare le compromissioni della scrittura con i rigurgiti di un protagonismo d'autore e a sintetizzare iconograficamente i tratti fondanti di un romanzo in cui i "colori del vero" si stemperano alle luci artificiali di *salons* e *boudoirs*<sup>53</sup>.

Ma per avviare verso la conclusione l'analisi del bifrontismo di atteggiamenti, visioni del mondo, corpi e pensieri, ci soffermiamo ora sulla contraddizione attanziale più appariscente, Elena/Cesare, in cui è scritta la distanza che separa la *grandeur* aristocratica dalla modestia contadina.

Le leggi del determinismo genetico si affrettano a conferire ai loro rapporti il carattere di un'antitesi irriducibile. Infatti, le regole dell'operosità borghese e del *bon ton* da una parte e la «severa disciplina ecclesiastica» dall'altra, distinguono i rispettivi *milieux* di provenienza, rintracciando, in due opposti modelli di educazione, le

aveva regalati ad Elena; sul tavolino i libri e i giornali che solevano leggere insieme; in un canto aspettava l'ultima pennellata un acquerello rappresentante una cascata argentina, fra due rocce color tanè, sotto un cielo oltremare, che due viandanti, maschio e femmina, osservavano dall'alto della rupe, tenendosi per mano, quasi avessero voluto fare il salto di Leucade; e fra i due uscì si allungava il pianoforte che era costato degli anni di privazioni al povero genitore» (ME, pp. 5-6).

<sup>53</sup> «Verità e realtà sono estranee allo statuto dello specchio, alla sua attività, alla sua mentalità. Anzi, il vero e il reale sono le sue vittime principali, gli obiettivi che egli si compiace di colpire con particolare acredine», G. Benelli, *Chi si specchia è perduto. Letteratura e specchio*, in AA.VV., «Fallit imago». *Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Longo, Ravenna 1984, p. 110.

premesse di un'intesa impossibile<sup>54</sup>. Eppure, l'*incipit* dell'interesse dello studente di provincia per la signorina della «famiglia dirimpetto» e di lei per lui, prende l'abbrivio da un'unica, intrigante seduzione, quella della distanza, reale o metaforica, dall'oggetto del proprio desiderio:

Nella corte della stessa casa, di faccia al quartierino degli studenti, erano le finestre della signorina Elena, e quei diverbi clamorosi facevano correre al terrazzino tutta la famiglia del vicecancelliere, le signorine col sorriso impertinente, il babbo col berretto di velluto in testa, la serva collo strofinaccio in mano; e alle volte perfino la mamma affacciava fra le tende giallastre il viso scialbo e discreto. La famiglia dirimpetto aveva una grande importanza agli occhi di studenti alloggiati in ragione di sette lire e pochi centesimi a testa, e che si rubavano il pane. Le signorine avevano ricevuta un'educazione quasi fossero destinate a sposare dei principi. Si udivano parlare inglese e francese sul terrazzino, suonavano il piano come non dovessero far altro tutta la vita, e di tanto in tanto mettevano alla finestra per asciugare dei dipinti che sembravano meravigliosi guardati da lontano. Contuttociò la sorella maggiore aveva già 32 anni, e la signorina Elena, la quale leggeva dei romanzi, quando non suonava il pianoforte, guardava con certi occhi, allorché era per la strada o sul terrazzino, come se aspettasse il personaggio romanzesco che doveva offrirle la mano, il cuore, e una carrozza a quattro cavalli. (ME, p. 18)

Poi, la prossemica testuale accorcia le distanze e, riducendo, con il matrimonio, i due protagonisti nello spazio angusto e squallido della dimora coniugale alla Rosamarina, fa esplodere le contraddizioni, lasciando presagire ben più irrisarcibili incompatibilità. Di qui in poi, infatti, i loro punti di vista divergono, i loro linguaggi contrastano; vivono differentemente la campagna come la città e l'incompatibilità dei rispettivi mondi di afferenza — rusticano e "metropolitano" — rende tra di loro impraticabile ogni possibile comunicazione.

Si legga, ad esempio, la descrizione della passeggiata fuori paese di Cesare in compagnia dello zio canonico che ad un lettore istruito sulle voci verghiane, non può non suggerire, come un'eco sfumata, certi passaggi delicati, certe note idilliche con cui il villaggio di Acì Trezza, sospeso tra mito e storia<sup>55</sup>, si era raccontato:

<sup>54</sup> Si veda ME, pp. 5 e 18 e pp. 16-17.

<sup>55</sup> Il riferimento è a V. Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari 1972 e soprattutto al capitolo *L'alternativa provinciale: fra storia e mito*, pp. 66-91. Sull'affinità del brano in questione con alcune rappresentazioni di Acì Trezza si veda R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, cit., pp. 108-109.

Ogni giorno estate o inverno andava a prendere lo zio canonico in chiesa, dopo i vespri, e se pioveva entravano dallo speziale a veder sgocciolare l'acqua lungo i vetri, lo zio colla sottana raccolta fra le gambe, scambiando qualche parola col farmacista o con altri della conversazione che stavano a ragionare colle mani sul pomo del bastone. Quand'era bel tempo facevano insieme quattro passi fuori del paese, lemme lemme, scambiando dei saluti coi conoscenti che s'incontravano, e si conoscevano tutti, oziando cogli occhi sulle gran macchie grigiastre degli oliveti, le quali si velavano già della tristezza del tramonto, ascoltando distrattamente il cicaleccio che facevano le donne alla fontana, e le voci che salivano dalle stradicciuole; discorrevano di quei campi che conoscevano palmo a palmo, s'interessavano alla loro cultura; misuravano a occhio il maggese della giornata che spiccava in bruno sulle stoppie giallastre; osservavano la chiusa preparata per le fave, punteggiata in nero dai mucchi d'ingrasso; commentavano la vigna spampanata di fresco, irta e spugnosa in mezzo agli altri filari verdeggianti. Poi, giunti al limite solito della loro passeggiata, che era un muricciuolo soprastante un orto, lo zio spolverava col fazzoletto due sassi, e si mettevano a sedere, coi gomiti sui ginocchi, riposando gli sguardi sulla bella vallata che si stendeva ai loro piedi, scolorita, sparsa di ciuffetti di verde cupo, accanto ai rari casamenti, chiazzata di toni bruni, e biondicci, e verde pallido, solcata dalla striscia sottile dello stradone che si dileguava in lontananza. Accompagnavano macchinalmente col pensiero i carri che sfilavano come punti neri, e mettevano delle ore a scomparire laggiù per la grande distanza; e alle volte, nel vasto silenzio della pianura sottoposta, credevano di udire il fischio della ferrovia, di là delle colline, come l'eco di un altro mondo. Allora il prete rientrava in sé, e sorrideva discretamente della loro fantasticheria come di una scappatella. [...] Poi ritornavano indietro passo passo, colle mani dietro la schiena, accompagnandosi ai contadini che tornavano in paese spingendo innanzi l'asino o la mula carichi, mentre tutte le campane suonavano l'avemaria, nel paesetto aggruppato come un branco di pecore, sotto il cielo smorto. Lo zio canonico tornava dallo speziale dove convenivano immancabilmente il notaio, il vicepretore e qualchedun altro, sempre le medesime persone, a far crocchio, e raccontare i loro affari, o discorrere di quel che nella giornata avevano osservato degli affari altrui sulla faccia dei poderi, nella passeggiata vespertina. Cesare aveva il permesso di stare ad ascoltare anche lui sino ad un'ora di notte. Al primo tocco di campana augurava la buona sera alla compagnia, e andava a casa, dove le sorelle stavano sul terrazzino, al buio, chiacchierando colle vicine dalla strada. Pigliava il lume e saliva nella sua cameretta per mettersi a studiare. Più tardi si sentiva l'acciottolio delle stoviglie, gli altri rumori delle faccenduole domestiche alle quali attendevano le donne. E ogni sera, alla stess'ora, si vedeva il solito lume alla finestra dei vicini dirimpetto che si mettevano a cenare. (ME, pp. 16-17)

Espunto il lessico dell'indeterminatezza allestito per mimare la percezione estetica e sensuale attraverso la quale Elena vive un'immersione panica nella natura; cancellate le «lodore», il «ramerino», i «nocciuoli», tutte le tracce di una lingua letteraria appresa nel soggiorno fiorentino, Verga qui mira soprattutto a rappresentare i ritmi ciclici e biologici di una micro-comunità regolata sul sorgere e il calar del sole, dove tutti si conoscono, dove s'incontrano «sempre le medesime persone», per la quale l'immagine di un carro in lontananza o «il fischio della ferrovia» perché figure del «vagabondaggio» e del «progresso», consentono la «fantasticheria» di un altrove, di un'avventura possibile con l'immaginazione o varcando i rigidi confini del villaggio. Ma quello di Cesare sulla campagna non è solo uno sguardo ingenuo. La conoscenza concreta della terra convive infatti con la disposizione affettiva verso i luoghi nati, sicché il suo interesse va al «maggese della giornata», alla «chiusa preparata per le fave» alla «vigna spampanata di fresco». Il punto di vista di Cesare è, dunque, per metà, perfettamente assimilabile a quello dei braccianti che smorzavano, con la forza dirompente di un'antitesi, i facili entusiasmi di una «cittadina» per un pittoresco panorama agreste<sup>56</sup> e, per intero, antifrastico, nell'idillio come nella concretezza, alla percezione intrusa e soggettiva di Elena.

L'estraneità di Cesare all'etichetta mondana è perfettamente speculare all'estraneità di Elena alla cultura contadina.

Disposto a farsi lasciare «nel vano di una porta, all'angolo di un divano, accanto a un tavolino di primiera, a soffocare gli sbadigli dietro il cappello, a interessarsi al giuoco che non capiva, a rispondere al chiacchierio vuoto dei conoscenti che passando accanto a lui barattavano quattro parole per cortesia» (ME, p. 61), Cesare non può adeguarsi alle logiche salottiere che infrange di continuo, o opponendo ai discorsi frivoli della società elegante il silenzio grave dell'austerità, o, ed è ancora più significativo, facendo irruzione sugli scenari della fatuità e della finzione con la potenza trasgressiva di una parola diretta ed essenziale. Esempio è, in proposito, la scena in cui, dopo aver assistito da lontano alle schermaglie amorose tra Elena e Cataldi, Cesare interviene, spiazzando, con la semplicità di un'intimazione esplicita, un personaggio assuefatto alle conciliazioni del *bon ton*:

<sup>56</sup> Per i rapporti tra personaggio e natura nella letteratura romantica si veda A. De Paz, *Il romanticismo europeo. Un'introduzione tematica*, Liguori, Napoli 1987, pp. 67-71.

In questo momento un'ombra tagliò il vano luminoso del balcone, e apparve il marito. Il suo viso sembrava più bianco nell'oscurità. Egli disse ad Elena con voce calma che l'aspettavano per suonare un pezzo a quattro mani nel salone, e fece un cenno impercettibile onde pregare Cataldi di fermarsi un istante. Elena stavolta allibì [...] Faceva scorrere nervosamente intorno ai polsi i suoi numerosi braccialetti mentre spiegavano la musica sul leggio, cogli occhi sul balcone. Ma quasi subito rientrò suo marito, tranquillo in apparenza come l'aveva visto pochi minuti prima, e Cataldi rimase ad ascoltare sotto le tende, impenetrabile anche lui. Stavolta fu Elena che cercò di scambiare due parole da solo a solo con lui, dopo che ebbe suonato assai male, mentre duravano gli applausi. Ella lo fermò in un canto, un po' pallida, facendosi vento col ventaglio, e gli chiese con voce breve e secca

— Cos'è stato?

— Una cosa assai strana. Mi ha pregato di lasciarvi in pace. Così come ve lo dico adesso, tranquillamente e con queste medesime parole. È una cosa semplicissima, che a nessuno è venuto in mente di dire, e che vi fa rimanere senza risposta. (ME, pp. 66-67)

La dicotomia — carattere connaturato ad un testo dissociato<sup>57</sup> — sembra non risparmiare neppure l'identità del singolo personaggio, sicché se il temperamento di Elena «è molto composito e contraddittorio»<sup>58</sup>, Cesare, dal canto suo, non rifugge nelle pagine finali del romanzo, ad un passo dall'omicidio che lo consacra a tutti gli effetti personaggio rusticano, a lasciarsi andare, in nome dell'*amour-passion*, a quell'«eloquio rotto e singhiozzante» annoverato tra gli espedienti retorici più abusati nella produzione giovanile di Verga<sup>59</sup>, ben lontano da quel parlare per immagini concrete — «Egli non ignorava che bisognava picchiare e picchiare nella testa come colla zappa per farci entrare la laurea» (ME, p. 19) — che pertiene al linguaggio della «vita dei campi» che spesso annuncia, in contrasto con la rarefazione linguistica del romanzo di Elena, la sua entrata in scena. Comunque, quelli di Elena e Cesare sono sguardi che non s'incontrano mai, voci che non s'intendono. Sarà così pure per Gesualdo e per sua figlia Isabella, anche quando il presentimento della morte imminente, risvegliando il bisogno di tenerezza e di confidenza, tenterà il padre ad un dialogo impossibile perché una «ruga» — «la ruga ostinata dei

<sup>57</sup> Sulla contraddizione come cifra distintiva di ME si veda in particolare M. Vitta, *Introduzione*, cit., p. 9 e *Letteratura e società nel «Marito di Elena» di G. Verga*, cit., pp. 32 sgg.

<sup>58</sup> F. Portinari, *op. cit.*, p. 168.

<sup>59</sup> G. Raya, *La lingua del Verga*, cit., p. 23.

Trao fra le ciglia»<sup>60</sup> — gli indicherà una palpabile frontiera al sentimento in un mondo devastato dalle avidità<sup>61</sup>.

In significativo anticipo sul secondo romanzo del ciclo dei Vinti, anche *Il marito di Elena* si serve di segni naturali per raccontare incomunicabilità e solitudini, inquietudini e malesseri, ed un'altra «ruga» era già stata tracciata sul volto di Elena perché raccontasse, con l'evidenza di un'impronta tangibile, il progressivo ed inarrestabile disfacimento dei miti della famiglia e della solidarietà:

Però le si leggeva nel sorriso che si arrestava all'angolo della bocca, nella ruga che si disegnava rapidamente fra le sue sopracciglia, in certo imbarazzo dello sguardo, come una vaga preoccupazione, una sfumatura d'inquietudine. E, cosa strana, guardava alle volte Cesare che era sempre vicino a lei delicatamente affettuoso, con una certa timidezza carezzevole e femminile nelle sue espansioni. Ella sembrava dirgli storditamente:

— Cosa te ne importa? Dimmi che cosa te ne importa? (ME, p. 51)<sup>62</sup>

3. È seguendo questa traccia naturale che l'analisi del *Marito di Elena*, sin qui articolata sulle strutture del testo, proverà a varcare i confini del racconto per avventurarsi in un discorso intertestuale che coinvolga, con il romanzo dell'82, anche il *Mastro-don Gesualdo* e *La duchessa di Leyra*.

La «ruga» non è l'unica traccia che consente di stabilire una

<sup>60</sup> «E mentre la guardava, a quel modo, gli parve di scorgere anche lui quell'altro segreto, quell'altro cruccio nascosto, in fondo agli occhi della figliuola. E voleva dirle delle altre cose, voleva farle altre domande, in quel punto, aprirle il cuore come al confessore, e leggere nel suo. Ma ella chinava il capo, quasi avesse indovinato, colla ruga ostinata dei Trao fra le ciglia, tirandosi indietro, chiudendosi in sé, superba, coi suoi guai e il suo segreto. E lui allora senti di tornare Motta, com'essa era Trao, diffidente, ostile, di un'altra pasta. Ailentò le braccia, e non aggiunse altro» (MDG, p. 468).

<sup>61</sup> «Forse non riuscì, per via degli strumenti di poetica di cui disponeva, cioè perché il naturalismo non poteva che tradursi in rappresentazione del pieno, del visibile e del concluso, a cogliere la profondità di irradiazione di quel vuoto e la sua potenziale produttività, rispetto ai compiti di rappresentazione che si era proposto, per i successivi gradi del progetto. Come don Gesualdo, aveva preferito fermarsi su di un segno amaro ma naturalisticamente leggibile (l'ostinata ruga dei Trao che solca la fronte di Isabella), coniugare insomma la sordità del cuore alla stirpe, l'emotività imperfetta alla legge rassicurante del sangue esausto, della pervicace biologia; e poi: «Perfino chi, come Pirandello, Svevo o Gadda, più tardi, salterà dentro quelle macchine invisibili, per lasciarsene «umoristicamente» trasportare o per cercare di governarne con una nuova teoria la forza centrifuga, conserverà a lungo la «nostalgia» di Zola (o di Verga, da noi): la nostalgia di bordi visibili, tra scienza e storia, di rapporti decifrabili e concludibili, tra teoria e forme; di segni chiari (come la ruga dei Trao) entro cui inscrivere l'inchiesta narrativa e le sue leggi», G. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., pp. 58 e 61.

<sup>62</sup> Si veda anche ME, p. 52.

significativa *liaison* tra Elena Dorello ed Isabella Motta. «Il romanzo della giovane Isabella» — com'è stata definita la diversa scrittura che nella parte terza del *Mastro-don Gesualdo* attenta alla compattezza stilistica del testo<sup>63</sup> — fornisce, infatti, una mappa indiziaria che consente di stabilire eloquenti riscontri tra le due storie. Motivi e temi rimbalzano da un romanzo all'altro, così come una stessa voce narrante, impostata sulle corde ambigue della mondanità, racconta i drammi sentimentali di due cuori romantici. Anche Isabella, come Elena, ha ricevuto un'educazione raffinata che la dispone quasi deterministicamente al mondo di lusso; «le belle maniere, leggere e scrivere, ricamare, il latino dell'ufficio anche (MDG, pp. 297-298), misurano la sua distanza dagli orizzonti materiali di Gesualdo, affollati di messi e di covoni, di mandrie e di spighe, non diversamente da come la conoscenza dell'inglese e del francese, lo studio del pianoforte, rendevano intollerabili ad Elena le mediocrità del marito<sup>64</sup>; l'effervescenza dell'immaginazione, «un vago desiderio di cose ignote» e, soprattutto, la familiarità con la letteratura<sup>65</sup>, fanno anche di lei una Bovary in versione ridotta, risoluta a sostituire la monotona evidenza del «qui» ed «ora» con le intriganti malie dell' «altrove»<sup>66</sup>; rossori e pallori attraversano anche il suo viso come altrettanti sintomi delle aritmie di un'eroina sentimentale<sup>67</sup>, ed i suoi occhi,

<sup>63</sup> G. Mazzacurati, *L'illusione del parvenu*, cit., p. 59.

<sup>64</sup> «Elena al sentirsi ripetere continuamente: — Nulla! nulla! — al veder sempre quella fisionomia scorata, sentiva mancarsi d'animo anche lei; l'insuccesso continuo l'indispettita contro quell'uomo che non sapeva esser forte, che non sapeva lottare, che non sapeva pigliare d'assalto la sua posizione, che cercava di dissimularle la stanchezza del viso, e la preoccupazione fissa dinanzi all'occhio, (ME, p. 72); e ancora: «Il marito, lì davanti, colle sue cartacce sotto il braccio, col viso pallido dalla fatica, col sorriso distratto, non aveva nulla di artistico agli occhi di tal moglie, nulla di teatralmente affettuoso. Per poco non gli rimproverava: — Tu non le vuoi bene alla Barberina! In lui tutto era modesto: il lavoro, la tenerezza, la generosità delicata. Quando facevano dei progetti per l'avvenire della bimba, dei castelli in aria, quelli di Elena erano sempre i più belli e i più pittoreschi» (ME, pp. 99-100).

<sup>65</sup> «Sentiva un'inquietezza, un'uggia, che la facevano rimanere colle mani inerti sul ricamo, che la facevano cercare certi posti per leggere i pochi libri, quei volumetti tenuti nascosti sotto la biancheria, in collegio» (MDG, p. 325). E per Elena: «Ella viveva troppo in quell'atmosfera artificiale delle sue letture romanzesche. La lettera a Cataldi era stato l'episodio di un romanzetto da educanda» (ME, p. 104).

<sup>66</sup> Per R. Bourneuf e R. Ouellet (*L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, p. 129), è proprio sulla duplice opposizione dell'ora e qui e del futuro-altrove, che è costruito il romanzo *Madame Bovary*. Per una più approfondita analisi del bovarismo di Elena ed Isabella si rimanda al capitolo successivo.

<sup>67</sup> «[...] e Bianca guardava Isabella la quale teneva i grand'occhi sbarrati nell'ombra, assorta, e le si mutava ad ogni momento l'espressione del viso delicato, quasi delle ondate di sangue la illuminassero tratto tratto» (MDG, p. 330).

«degli occhi che vedevano il peccato» (MDG, p. 311), evocano, in dissolvenza incrociata, un altro sguardo, quello di Elena «colla colpa ancora negli occhi» (ME, p. 90). Le leggi di una verosimile consequenzialità delle azioni ai caratteri, inabrogabili per un romanziere verista, stabiliscono che la topografia delle affinità si estenda dalla carta d'identità dei protagonisti ai loro racconti. Infatti. Una fuga d'amore — quella di Elena con Cesare e di Isabella con Corradino La Gurna — colora di romanticismo entrambi i destini<sup>68</sup> ed un unico paradigma attanziale, il poeta, contro cui l'ironia ormai scaltrita di un narratore edotto di «Banche e di Imprese industriali» variamente si esercita, seduce entrambe con la letterarietà delle sue pose, sicché Fiandura sta a Corrado La Gurna come Elena sta ad Isabella<sup>69</sup>.

Il breve romanzo di Isabella avrebbe dovuto, come si sa, avere più ampio sviluppo nella storia della *Duchessa di Leyra*. Così non fu. Nonostante che Verga continuasse ad assicurare Treves e gli amici di lavorare sempre alla *Duchessa*<sup>70</sup>, del romanzo non restano che il

<sup>68</sup> Un'ulteriore prova a carico delle affinità tra le due eroine è l'impiego da parte dell'autore di un'unica espressione per sintetizzare, nel segno di un parlato reticente, le loro fughe d'amore: «Lo zio Luigi telegrafò ad Altavilla che il nipote aveva fatta la frittata» (ME, p. 26); «— Chetatevi, don Gesualdo. Vostra figlia è in luogo sicuro [...] Sono venuta apposta per accomodar la frittata» (MDG, p. 361). Va ricordato che il legame tra i due romanzi è ancora più profondo dal momento che nell'edizione dell'88 i lineamenti di Gesualdo Motta e di Bianca Trao richiamavano quelli di Cesare ed Elena (cfr. M. Vitta, *Introduzione*, cit., p. 8) e che nei cartoni preparatori del *Gesualdo* sono rintracciabili materiali della ritrattistica già adoperata in ME (cfr. A. Andreoli, *op. cit.*, p. 187).

<sup>69</sup> Che la diffidenza [...] nei confronti della poesia sia un elemento comune al *Marito di Elena* e al *Mastro*, lo sottolinea R. Luperini nella guida alla lettura del capitolo secondo, Parte III, dell'edizione Mondadori (1992) del *Mastro-don Gesualdo* da lui curata, a p. 276.

<sup>70</sup> «Intanto tu che fai? Io lavoro sempre alla mia *Duchessa*», (lettera di G. Verga a F. Di Giorgi dell'8-9 dicembre 1897, in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 328); «Ad ogni modo ne parleremo, e vi darò il manoscritto, o le bozze di stampa in tempo per cominciare la traduzione prima che sia pubblicata in italiano. Il romanzo uscirà nella "Nuova Antologia" nel I° semestre dell'anno venturo, verso il maggio o giugno» (lettera a E. Rod del 10 novembre 1898, in G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, cit., pp. 115-116); «Io lavoro sempre alla *Duchessa*» (lettera a E. Rod del 28 marzo 1899, *ivi*, p. 119); «Chiedimi la vita, ma non volere da me *questo*. Prima di tutto perché ho sulle braccia, sulle spalle, sulla pancia questo romanzo che mi prende tutto, che mi preoccupa a scadenza fissa peggio di una cambiale da cui non voglio e non posso distogliere neppure un minuto della mia *vita attiva*» (lettera a F. Di Giorgi dell'8 aprile 1899, in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 339); «La *Duchessa* di Leyra va innanzi lentamente, e ancora nulla di positivo posso dirvene, perché sono ben lontano dall'averla terminata, e ho dovuto chiedere una proroga alla "Nuova Antologia" che doveva cominciarne la pubblicazione fra poco. Sarà invece per la fine dell'anno» (lettera a E. Rod del 30 maggio 1899, in G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, cit., pp. 120-121); «Sono tutto alla mia *Duchessa* che viene bene, sembra; e ne sono contento sin ora» (lettera a Dina di Sordevolo del 9 gennaio 1901, in G. Verga, *Lettere a Dina*, cit., p. 47); «Sono più che mai tra le braccia della *Duchessa*, la quale sinora, grazie a Dio, mi lascia contento e spero portarmela bell'e finita così in primavera» (lettera a G. Treves del gennaio 1901) e, sempre

primo capitolo e poche righe del secondo salvati, come si è detto, insieme agli schemi dell'opera che Verga era solito premettere alla scrittura dei testi, da Federico De Roberto.

Il fantasma di Elena Dorello sembra aggirarsi anche nello schema dell'opera e in quel poco che di essa ci è dato di leggere. Se è vero che il romanzo di Isabella è un cartone preparatorio per *La duchessa di Leyra*<sup>71</sup>, il sintetico quadro sinottico qui approntato per visualizzare le assonanze tra le *silhouettes* femminili dell'82 e dell'89 — somiglianti, lo si è visto, per statuto anagrafico e per psicologia, per temperamento e per visione del mondo, per destino e linguaggio — intendeva proprio dare qualche credibilità all'ipotesi di un "effetto Elena" su di un romanzo mai scritto, alla congettura che un racconto "jellato" invisibile al suo autore, abbia concorso a tacitare, sulla soglia del mondo di lusso, la voce verghiana. Tentati in questo oltre che da indizi testuali, da lontane e più recenti insinuazioni<sup>72</sup>, la catena Elena-Isabella-Duchessa, se verificata sui testi, dovrebbe, nelle nostre intenzioni, liberare *Il marito di Elena* dalla gabbia interpretativa che l'isolava, nella storia verghiana, come un momento regressivo più o meno motivabile, per riconoscergli il diritto a comparire nella storia non finita di un ciclo annunciato.

La storia di Isabella, divenuta duchessa di Leyra, avrebbe dovuto essere, come già era stato per Elena, storia di un matrimonio fallito, di adulteri e di gelosia<sup>73</sup>; nella vita sentimentale della duchessa, Corrado La Gurna, «logoro della vita intensa, il capo nelle nuvole e i

a Treves, nel febbraio dello stesso anno: «Sono tutto al romanzo [...] Non posso lagnarmi né della salute né della mia *Duchessa di Leyra*» (in G. Raya, *Verga e i Treves*, cit., rispettivamente a p. 203 e a p. 204).

<sup>71</sup> Commentando l'inizio del II capitolo della Terza parte del *Mastro*, G. Mazzacurati scriveva: «[...] perché questo piccolo romanzo di formazione che per ora fa corpo con la storia di Mdg è anche una preparazione, in complicato oggetto, per le ulteriori arcate previste dal ciclo, da *La Duchessa di Leyra* a *L'uomo di lusso*» (MDG, p. 320n).

<sup>72</sup> «Col *Marito di Elena* respiriamo dunque nella stessa filosofia della *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, con un tentativo di maggiore raffinamento per quello che è il sentimento della muliebrità, quasi che l'artista idoleggi già, istintivamente, il futuro fantasma della *Duchessa di Leyra*», L. Russo, *op. cit.*, p. 232; «Elena è dunque un approdo prevedibile, l'anello di congiunzione con la duchessa di Leyra», F. Portinari, *op. cit.*, p. 167; «Nei primi anni '80, poi, c'era stato *Il marito di Elena*, a testimoniare che quell'orizzonte, provvisoriamente accantonato, non era mai stato davvero cancellato; e anzi, il romanzo si può considerare perfino una prima prova di quella mistura dei mondi (e delle loro tipiche forme) che attendeva necessariamente il ciclo dei vinti, una volta sorpassato il *Mastro-don Gesualdo*, anello di congiunzione tra lo strato dei primitivi e i vertici della società post-unitaria», G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto*, cit., 77.

<sup>73</sup> Si veda lo *Schema della Duchessa di Leyra*, in G. Verga, *Tutti i romanzi*, cit., *Appendice terza*, vol. III, pp. 727-730.

piedi nel fango, l'anima sensibile e addolorata» e don Carlo La Rocca «il padre eterno dell'eleganza, scettico, mondano, egoista e amabilissimo»<sup>74</sup>, sembrano rispettivamente e sinteticamente riecheggiare alcuni tratti socio-caratteriali di Cataldi e di Fiandura, del duca Aragno e di don Peppino; Isabella sarebbe stata «un'intrusa nella società palermitana»<sup>75</sup> allo stesso modo in cui Elena aveva dovuto sopportare di fare «anticamera» presso l'aristocrazia di Altavilla<sup>76</sup>.

Ma è soprattutto nella lingua che le affinità dei due romanzi, quello già scritto e l'altro interrotto, si fanno più evidenti.

P. Trifone, in un saggio dal titolo *Nota sulla lingua della Duchessa di Leyra*<sup>77</sup>, rileva la compresenza, nel frammento del romanzo, di «acquisizioni stilistico-sintattiche del Verga rusticano» e di «serie semantico-lessicali tipiche delle opere giovanili» recuperati all'occorrenza per raccontare i «velluti» e la «causerie» dei «salotti mondani». Non erano forse queste le caratteristiche della compagine linguistica del *Marito di Elena*? Allo stesso modo della *Duchessa di Leyra* e, prima, del *Mastro-don Gesualdo*, anche il romanzo dell'82 iniziava in *medias res*, utilizzando, per dare inizio alla storia, una tecnica teatrale — ed il teatro, come metafora, è massicciamente presente nel *Marito di Elena* per poi divenire, nel *Mastro*, uno scenario ed anche un registro della scrittura<sup>78</sup> — funzionale alla presentazione diretta dei

<sup>74</sup> Si veda *Personaggi della Duchessa di Leyra*, ivi, p. 730.

<sup>75</sup> Cfr. *Schema della Duchessa di Leyra*, ivi, p. 727. Per un'analisi delle poche pagine del romanzo che ci sono pervenute e degli appunti qui citati relativi allo *Schema* ed ai *Personaggi* si rinvia a S. Blazina, «*La duchessa di Leyra*»: la scrittura incompiuta, in *La mano invisibile: Poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Tirrenia Stampatori, Torino 1989, pp. 159-167.

<sup>76</sup> «[...] e in fondo a quei pensieri, vedeva se stessa, la simpatia che le aveva mostrato quell'uomo scappellato da tutti, in quel paese che a lei faceva fare anticamera, che la trattava da eguale soltanto in campagna, dove può permettersi delle familiarità anche con dei subalterni» (ME, p. 57).

<sup>77</sup> In «*Filologia e critica*», anno I, fasc. III, sett.-dic. 1976, pp. 454-465.

<sup>78</sup> Il teatro come elemento tematico-formale e come metafora costituisce un ulteriore fattore di affinità tra la scrittura del *Marito di Elena* e quella del *Mastro-don Gesualdo*. Se nel romanzo dell'89 il capitolo quarto della Seconda parte era totalmente dedicato al racconto, sferzatamente ironico, dell'amore del baronello Rubiera e della commediante Aglae e se la teatralità sembra essere un elemento forte della lingua complessiva del testo (si veda, in merito, R. Ambrosini, *Narrazione e teatro nella lingua del Mastro-don Gesualdo*, in AA.VV., *Il Centenario del Mastro-don Gesualdo*, vol. II, cit., pp. 517-551), in ME il teatro e tutto ciò che ad esso afferisce viene utilizzato da Verga ogniqualvolta la voce narrante intende sottolineare le falsità della società mondana e le menzogne dell'*amour-passion*: «Don Peppino, fuori di sé dalla sorpresa e dalla gioia stava per recitare la sua parte» (ME, p. 59); «Il poeta, trionfante, aveva spalancato il balcone per preparare la messa in scena, la festa del cielo che armonizzava colla festa dei loro cuori...» (ME, p. 107). Sembra il caso di ricordare che in un'intervista rilasciata ad Ogetti nel '94, Verga considerava il teatro una forma inferiore e primitiva rispetto al romanzo, cfr. U. Ogetti, *op. cit.*, pp. 70-71. Sull'inizio in *medias res* di

personaggi sulla scena; come non mancano costrutti di libero indiretto e «moduli [...] espressioni [...] metafore tratti dal linguaggio familiare ed emotivo»<sup>79</sup>. L'impiego poi del vocabolario galante — termini relativi agli «attributi della *belle femme*, alla fenomenologia dell'amore, ai portati della moda»<sup>80</sup> — produce inevitabili ricalchi della lingua con cui i bisogni aristocratici di una piccola borghese, «educata come una principessa»<sup>81</sup>, erano già stati raccontati; infine, anche la parodizzazione del linguaggio letterario e pseudo-letterario che, per Trifone, accomuna la scrittura della *Duchessa di Leyra*, del *Mastro-don Gesualdo* e di novelle coeve come *Il tramonto di Venere*, ha un suo antecedente nella riproduzione ironica dell'enfasi liricheggiante di Fiandura e nei toni in falsetto con cui don Liborio discute di politica e di leggi<sup>82</sup>. Ed a sostegno delle equivalenze formali tra i due romanzi, valga come esempio l'anticipazione, nel *Marito di*

ME e sulle anacronie narrative che questa opzione comporta, si veda E. Sarno, *Le misure temporali del Marito di Elena*, in *Verga. I romanzi uniformi*, Ripostes, Avellino 1987, pp. 71-80.

<sup>79</sup> Esempio è, in proposito, il linguaggio adoperato da don Liborio: «Che volete adesso? Avete perso la mula, e andate cercando la cavezza? Mi hanno riso in faccia quando hanno sentito che il rapitore è più giovane di mia figlia. Capite, donn'Anna? Al giorno d'oggi non c'è polizia, né giustizia, né niente! Capite? Se la serva vi ruba le posate, dovete produrre i testimonii. Se uno vi ruba la figliuola, dovete dichiarare quanti anni ella abbia!» (ME, p. 4).

<sup>80</sup> Qui, gli esempi dal testo sono numerosissimi. Valga, come assaggio: «Elena, colla testolina china sul libro o sul lavoro, in atteggiamento da vittima, figgeva in viso a Cesare delle occhiate lente e malinconiche, ogni volta che alzava il capo, e il seno le si gonfiava e faceva alitare la blonda come cosa viva» (ME p. 25).

<sup>81</sup> «L'abbiamo educata come una principessa! come se avesse dovuto sposare un re di corona! la figlia di un povero cancelliere di tribunale!» (ME, p. 6).

<sup>82</sup> «Il poetucolo, geloso per vanità, aveva scritto una satira furibonda contro di Lei. — Ti rammenti? — L'elegia erotica e accusatrice. — Ti rammenti, nel salotto color d'oro? — Ti rammenti, quando venisti a trovarmi nella povera stanzetta? — La povertà tornava bene con l'intonazione piagnucolosa. Le allusioni erano trasparenti come il cristallo, i particolari precisi per l'impronta di *intimità* che richiedeva l'argomento. — Ti rammenti il primo bacio, sulla poltrona di velluto nero, ricamato colle tue cifre? e il fazzoletto che dimenticasti nella mia stanza? il profumo che vi lasciasti con esso? il tuo nome dolce al pari di quello della tua greca sorella? Ah! dove l'hai portato adesso quel profumo, traditrice? Nell'alcova principesco! nelle stanze anticipatamente profanate da altri amori volgari. Hai barattato il tuo motto altero "*Tant que vivray autre n'auray*" contro una corona a cinque fioroni, perché t'è parsa più nobile di una fronda d'alloro, e più bella dei vent'anni, e più splendida dei capelli biondi... » (ME, p. 112); «Il padre della signorina Elena era stato vicecancelliere al tempo dei Borboni, e aveva sulla punta delle dita tutte le questioni legali. Peggio pel governo attuale che aveva messo al riposo un uomo di quelle capacità, tanto, s'andava a finire colla repubblica! il vecchio cancelliere borbonico, messo a riposo, era diventato rosso sino al bavaro spelato del soprabito, e prestava anche un po' di orecchio alle novità del socialismo» (ME, p. 21). Sul registro comico adoperato per Don Liborio si veda ancora F. Portinari, *op. cit.*, p. 169.

*Elena*, di quella «ricca fenomenologia del rossore e dell'arrossire» che è apparsa ad uno studio capillare della lingua del Verga verista, un segno, nella *Duchessa*, della «ricerca attenta dell'intonazione al nuovo ambiente»<sup>83</sup>. Se nel romanzo non finito si legge infatti che «da Duchessa andava a prendere il posto che le spettava [...] più rossa delle fucsie che aveva sul cappellino»<sup>84</sup>, non diversamente, per dipingere la società mondana della Rosamarina, la voce narrante avvertiva che «le signore» erano «rosse come i loro ombrellini».

L'analisi, seppure appena abbozzata, degli indizi disseminati nei testi, sembra dunque confermare che quello del *Marito di Elena* è un «mondo intermedio tra il *Gesualdo* e la gente di lusso» — per riprendere la lettura di Debenedetti da cui siamo partiti — perché motivi, temi e scelte di stile omologano la storia di Elena, il romanzo di Isabella e l'avventura mai scritta della duchessa di Leyra. Un ulteriore ed ultimo accertamento ci viene dalla comparazione di uno stralcio della prefazione a *I Malavoglia* con una lieve, ma probante traccia — forse inconsapevolmente lasciata — nel racconto delle inquietudini di Elena Dorello. Nel progetto rigidamente codificato di una scrittura che attraversasse la scala sociale dalle «basse sfere» alle «bramosie» ed alle «ambizioni» dell'alta società, al secondo ed al terzo gradino si leggeva:

Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo *borghese*, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà *vanità aristocratica* nella *Duchessa di Leyra*<sup>85</sup>.

E per Elena, Verga aveva scritto:

La casa ormai era messa su questo piede, che le amiche intime fossero almeno delle baronesse, e Cesare che pagava tutto si presentasse timidamente nel suo salone, fra le tende di broccato antico, e il duca Aragno desse a ogni cosa il tono, il gusto, il colore, le maniere grandiose che lusingavano la *vanità borghese* di Elena... (ME, p. 112)

I corsivi sono nostri, a visualizzare come la «vanità borghese» che

<sup>83</sup> F. Bruni, *Sulla lingua del Mastro-don Gesualdo*, in AA.VV., *Il Centenario del Mastro-don Gesualdo*, vol. II, cit., p. 411.

<sup>84</sup> G. Verga, *La duchessa di Leyra*, in *Tutti i romanzi*, *Appendice terza*, vol. III, cit., p. 736.

<sup>85</sup> G. Verga, *Prefazione a MV*, p. 4.

sigla le fatue aspirazioni dell'eroina dell'82 sintetizzi, quasi situandosi nel mezzo, il «tipo borghese» — incarnatosi poi in un capomastro che aspirerà a *parvenir* — e la «vanità aristocratica» di una *silhouette* femminile che avrebbe dovuto, nei programmi, aggirarsi tra i salotti e le alcove della Palermo della metà del secolo.

Tra le varie ipotesi avanzate dalla critica sull'improvvisa interruzione del ciclo dei Vinti, la più convincente ci sembra senza dubbio quella che ravvisa in «un blocco [...] di natura formale» le motivazioni del silenzio verghiano. Il metodo dell'impersonalità felicemente impiegato a raccontare le passioni elementari di una famiglia di pescatori, adeguato non senza difficoltà, alle più complesse esigenze di una società di provincia, era stato costretto, dinanzi all'ineffabilità delle raffinate ed impalpabili vertigini aristocratiche, ad ammettere i propri limiti, a prendere atto dell'inadeguatezza di una parola «esatta» e «sincera» a descrivere un mondo che, per prassi, «nasconde il proprio corpo, la propria sostanza passionale»<sup>86</sup>. Una sconfitta certamente bruciante se nel 1889 Verga confidava a Felice Cameroni il proposito di proseguire, da narratore «anonimo» e «incognito», a ritrarre la vita delle alte sfere:

Sto per finire di correggere *Mastro-don Gesualdo*. A proposito *mi sono rimesso a leggere* da che non sono costretto più a torturarmi con quello che ho scritto io — fra la gestazione e il parto non posso darmi questo lusso della lettura *che mi turba*, e adesso ho fra le mani *Eredità illegittima*, della quale non ho ancora un'impressione netta, perché non sono a metà del libro, che pur sembrami superiore alla *Sorella Orsola* e al *Piacere* dove ho trovato di gran belle pagine, accanto a un convenzionalismo a un'inesperienza della vita che mi fanno male perché il libro *mi piglia* ancor più che non faceva *Eredità illegittima*. Anche l'*artificiosità*, la *preziosità*, direi mi parrebbero perfettamente intonate al soggetto se fossero più *sincere*. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio. Ad ogni modo è un'opera d'arte di valore reale che ha il suo *carattere*. A me dà noia di conoscere l'autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro. Vorrei, caro Cameroni che lo scrittore del romanzo fosse perfettamente anonimo e incognito. Parmi che la grand'arte ci guadagnerebbe ad essere conside-

<sup>86</sup> L'interpretazione in questa chiave, che sgombra il campo da ogni ipotesi ideologico-psicologica con cui la critica ha creduto di risolvere il mistero dell'improvviso silenzio verghiano, è di Giancarlo Mazzacurati. Rimandiamo, perciò, a tutto il suo *Un ciclo interrotto* (cit., pp. 69-77) da cui, sinora, avevamo prelevato solo alcune citazioni opportune al nostro discorso.

rata senza trasparenze o reminiscenze — *per se stessa*. E se potessi vorrei ricominciare io con tal metodo. Arrivederci nell'*Uomo di lusso*<sup>87</sup>.

Ma *L'uomo di lusso*, renitente ai paradigmi della oggettività, inadattabile ai modelli del naturalismo, aveva già trovato proprio nella scrittura soggettiva di Gabriele D'Annunzio la sua consacrazione a personaggio romanzesco e, vestite le spoglie di un'esteta assillato da una percezione simbolica del reale<sup>88</sup>, si era opposto, in coincidenza con gli ultimi ritocchi della parabola di Gesualdo Motta, come un «vento traverso, estraneo alla [...] rotta rigidamente prefissata del ciclo dei Vinti»<sup>89</sup>.

Nella carriera di uno scrittore densa di soddisfazioni<sup>90</sup>, non a caso sfiducia e malcontento accompagnarono, per esplicita ammissione dello stesso Verga, *Il marito di Elena*, il romanzo di Isabella e *La duchessa di Leyra*, ogniqualvolta, cioè, che un narratore rusticano provava ad adattare i propri strumenti all'affresco dell'alta società.

Il nutrito epistolario verghiano registra queste intermittenze auto-critiche, dalle prime inquietudini alla decisione di un'inevitabile quanto dolorosa rinuncia alla scrittura. Se infatti ad Eduardo Rod, il

<sup>87</sup> Lettera del 20 novembre 1889, in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 231-232.

<sup>88</sup> Cfr. A. Mazzarella, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Liguori, Napoli 1983.

<sup>89</sup> «Al crocevia di tanti problemi interni, di tante difficili metamorfosi della propria tecnica e del proprio linguaggio, si trovò forse anche l'ombra esterna, ma non meno ardua da esorcizzare, di una scrittura della crisi come quella di D'Annunzio, rapidamente fortunata, nella stessa sfera di pubblico cui Verga contava di fare appello, con la prosecuzione del suo ciclo. Come un vento traverso, estraneo alla sua rotta, cui era difficile però sottrarsi del tutto, la soluzione stilistica del nuovo *enfant gaté* gli apparve probabilmente agli antipodi della sua richiesta di esattezza, ma non per questo infine meno «crudele», quanto ad efficacia, delle formule sperimentate dai naturalisti, per cogliere la vita nelle alte sfere. Quella scrittura programmaticamente seducente circondava di un senso arcano le attrazioni volubili, sublimava al rango di destino l'idolatria delle forme, l'orgogliosa assenza alla storia di tutto un ceto deluso od ostile ai riti politici e ideologici del «progresso»; ed offriva ad un uomo di lusso non troppo dissimile, forse, da quello che avrebbe dovuto concludere il suo ciclo, l'occasione di sostituire passioni estetiche senza tempo alla caduta del tempo e d'ogni missione ad esso collegata. Per esaltarne il prezioso individualismo e insieme per vidimarne lo scacco, per tesserne l'apologia e l'epicedio, D'Annunzio s'era annidato in una nicchia di complicità, ricoprendo di un fitto arabesco di feticci la rappresentazione del vuoto», G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto*, cit., pp. 81-82.

<sup>90</sup> «Può darsi che il Verga sia stato, nei confronti di tutta la sua opera, implacabilmente autocritico e severo. Ma da molti segni, e da certe sue parole esplicite, risulta che sapeva benissimo che i suoi capolavori erano capolavori. E infine autocritica severità e precisa coscienza non lo fecero troppo spietato nello scegliere ciò che gli pareva da conservare e ciò che gli pareva da ripudiare nella propria opera. Si mostrò, anzi, assai corvivo e, diremmo persino, negligente nel lasciar circolare tra il pubblico, senza neppure revisioni di forma, tutto ciò che gli venne scritto dalla *Capinera* in poi», G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, cit., p. 210.

traduttore dei suoi più grandi successi letterari, scriveva: «Le manderò fra un mese *Il marito di Elena*, di cui però non sono molto contento»<sup>91</sup>; se a Guido Mazzoni confessava che «il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene, né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima di Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*»<sup>92</sup>; nel 1920, a due anni dalla morte, il senso della mortificazione e dello scacco delle intenzioni e dei progetti, s'impone, ancora dolente, alla memoria di un romanziere a riposo: «Illustre e caro Amico, Mi permetto di chiamarlo così per la benevolenza che mi dimostra sempre e ringraziarla pure del lusinghiero invito. Ma purtroppo non posso promettere più nulla, giacché nulla posso fare, che valga ormai, e quella povera *Duchessa di Leyra* rimase in mente... o piuttosto a cruccio mio: che quando rivedo quelle poverissime pagine incomplete, colla incontentabilità sempre più crescente, risento maggiormente il peso degli anni più che completi»<sup>93</sup>.

Gli umori verghiani costituiscono dunque un ulteriore fattore unificante delle storie dei tre testi in esame e l'ipoteca di quella prima, immediata disaffezione ad Elena ed al suo mondo avrà avuto di certo il suo peso nel convertire l'allarmato presagio delle difficoltà formali di rappresentazione della gente di lusso<sup>94</sup> nella decisione, poi

<sup>91</sup> Lettera del 10 dicembre 1881, in G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, cit., pp. 50-51.

<sup>92</sup> Lettera del 9 aprile 1890, in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 242-243.

<sup>93</sup> Lettera a Luigi Russo del 10 febbraio 1920, ivi, pp. 418-419.

<sup>94</sup> Il timore che *La duchessa di Leyra* possa costituire uno scoglio insormontabile per la scrittura naturalistica, è ancora più evidente in questa lettera a Rod del 14 luglio 1899: «Quanto a me, se dovessi fare a voi, amico, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: — che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole — ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente. E qui cade in acconcio quel che disse Goncourt che le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perché più caratteristici e semplici — quanto complicati e tutti esprimendosi per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme nella stessa società tendono a rendere pressoché internazionale in una data società. E massime nel mio metodo — che Dio m'assisti per questa *Duchessa*!», G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, cit., pp. 130-131.

fattasi irrevocabile, di disertare per sempre i teatri della mondanità<sup>95</sup>; sicché sembra lecito supporre che il fantasma di quell'eroina, troppo frettolosamente abbozzata, sia stato correo nella storia di un romanzo impossibile.

Se è vero che *Il marito di Elena* mostra vistose coincidenze tematiche e stilistiche con il ciclo continentale dei racconti verghiani<sup>96</sup>, allora non poteva sottrarsi, al pari di quelle prime prove di scrittura, al rischio di narcisismo in esse implicito e non lasciar trapelare, tra gli interstizi della narrazione, frammenti di vita d'autore trasfigurati in forma di emblema, quelle che, con una formula felice, sono state definite tracce di «autobiografismo dell'immaginazione»<sup>97</sup>.

Nel sistema dei personaggi è senza dubbio Cesare la maschera scelta da Verga per comparire con il peso della propria biografia, con l'incidenza del proprio punto di vista e con la complessità dei propri contingenti umori, nell'intreccio del romanzo.

Le origini agrarie, gli studi di giurisprudenza, la centralità della figura materna, l'emigrazione nella metropoli<sup>98</sup>, costituiscono gli indici di adeguamento della storia fittizia di Cesare Dorello alla vita vissuta di Giovanni Verga; la distanza del protagonista dalle logiche fatue della mondanità, convivente, in forte contraddizione, con l'attrazione irresistibile per una *femme fatale*, ripropone, traslato, il rapporto conflittuale che Verga intrattenne, da *Eva* in poi, con la società galante e le sue rappresentazioni<sup>99</sup>. Ma è soprattutto un motivo — o

<sup>95</sup> In una intervista rilasciata a Francesco Guglielmino, Verga chiariva le motivazioni che l'avevano indotto ad interrompere, senza ulteriori appelli, la scrittura del ciclo dei Vinti: «Non scriverò mai *La Duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo no. Questi per dire una cosa mentiscono due volte; se per esempio hanno debiti, dicono di aver mal di testa... E dicessero mal di testa! No, dicono che hanno l'emigrania», ora in V. Brancati, *L'orologio di Verga*, in *Il borghese e l'immensità. Scritti 1930-1954*, a cura di S. De Feo e G. A. Cibotto, Bompiani, Milano 1973, p. 384.

<sup>96</sup> Sui richiami tra la produzione giovanile di Verga e ME, si veda L. Fava Guzzetta, *La mano invisibile. Costruzione del racconto nel Verga minore*, Rubbettino, Catanzaro 1981, pp. 69-94.

<sup>97</sup> Di «autobiografismo dell'immaginazione parla» R. Scivano in *Menzogna romantica e verità romanzesca nel Verga fiorentino*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 11 sgg.

<sup>98</sup> Si vedano, per la biografia verghiana, N. Cappellani, *op. cit.*; G. Cattaneo, *op. cit.*; N. Borsellino, *op. cit.* e le *Lettere di G. Verga a sua madre* in «L'Italia letteraria», 1930, a cura di L. Perroni, ora in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 6 sgg.

<sup>99</sup> «Dunque, Enrico che ama perdutoamente Eva, ma che insieme la detesta, e vorrebbe morderla e schiaffeggiarla e pestarla sotto i piedi, pone la domanda così: "Dimmi come pur sputandole in faccia tutto questo odio e questo disprezzo si possa morire per lei, si possa sacrificarle l'onore, la vita, la famiglia, la giovinezza, l'arte..." [...] Scavando ancor di più, nei moventi autentici di quella domanda un po' infantile, si trova addirittura il tema fondamentale del Verga, quello da cui sarà portato, per disperazione, al mondo rusticano. Ecco

meglio un cronotopo, per dirla con Bachtin —, presente ossessivamente nella vicenda di Cesare, a indurre il sospetto che un autore, avvezzo a sublimare le proprie tensioni e ad esibirle occultandole in forma di simboli, lo abbia adoperato come insistente metafora delle proprie difficoltà, perché la scrittura conservasse, come un atto testamentario tutto da decifrare, la memoria storica di un'impasse inaggirabile.

Salire e scendere le "scale" sembra essere la più frequente occupazione di Cesare Dorello ed insieme il segno del costante disagio che un personaggio inetto, "fuori di chiave", subisce nel privato e nel pubblico, nel rapporto matrimoniale come nella società affarista e produttiva della Napoli del secondo Ottocento<sup>100</sup>:

Suo marito voleva farle osservare che era meglio aspettare l'esito delle pratiche intavolate dal notaio. Ma Elena rispondeva: — Qui non c'è più nessuno. Non mi ci posso vedere, ora che dobbiamo vendere il podere.

— Non avremo dove abitare. L'hai sentito. Appena tre stanze. — Che importa? Per quel che dobbiamo starci!...

A lui stringeva il cuore di andare ad abitare accanto ai suoi, coll'uscio murato, di salire e scendere per quella scaletta esterna adattata al balcone, senza vedere alcuno dei suoi; (ME, p. 55)

Invano si arrabattava nei bassifondi e nelle anticamere della giustizia, in mezzo a gente cenciosa e colla barba lunga, su e giù per le scale tappezzate di cartacce sudicie, nella folla dei causidici e dei litiganti ansiosi; (ME, p. 73)

Egli invece aveva rinunciato all'avvocatura, al ministero, alle splendide aspirazioni del suocero. S'era rassegnato a scendere di un grado nella gerarchia forense, e s'era fatto iscrivere qual procuratore legale; (ME, p. 81)

Colle ossa rotte dalla fatica, dal salire e scendere scale di procuratori e di avvocati, le offriva di accompagnarla al passeggio, in teatro, magari

Pantefesi: perché sacrificare l'arte, che è positività, a personaggi negativi? D'altra parte, perché e come condannare quei personaggi, che l'autore stranamente ancora ama, con i quali non ha risolto ancora i suoi rapporti, dato che per lui essi rappresentano tuttavia un ideale, almeno, pratico? Nella prefazione ai *Malavoglia* dirà dell'artista: "che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione". La sua posizione, d'ora in poi, sarà: schiaccerei sotto i piedi tutte queste Eve e compagnia; e intanto è inevitabile ch'io li adori fino a morirne», G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 195-196.

<sup>100</sup> Sulla società napoletana che fa da sfondo alle vicende del romanzo si veda M. Vitta, *Letteratura e società nel «Marito di Elena» di G. Verga*, cit., pp. 32 sgg.

in società, ora che avevano fatta pelle nuova, e cominciarono a respirare; (ME, p. 86)

Cesare invece correva dagli avvocati, dai procuratori, su e giù per le scale di tribunali, tutto invaso e commosso dal pensiero di lei, onde procurarle quella vita agiata, quei mobili antichi, quei servitori coi capelli bianchi che avevano l'aspetto di averla tenuta a balia. (ME, p. 112)

Riandiamo adesso, per un attimo, alla prefazione a *I Malavoglia*, dove l'immagine delle "scale" traspare in filigrana dal disegno del ciclo dei Vinti:

Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali<sup>101</sup>.

«Edificio forse troppo rigidamente progettato» per non crollare all'urto di non previste difficoltà<sup>102</sup>, questo raro e perciò prezioso testo di poetica doveva essere ossessivamente presente nella memoria di Verga — come ossessivo era, per Cesare Dorello, salire e scendere — all'atto in cui, nel 1882, a breve distanza da *I Malavoglia* — il primo piano, quello dove andavano stipate le «bramosie» delle «basse sfere» — *Il marito di Elena*, prefigurando un mondo di lusso, contraveniva alla gradualità di quel progetto e, annunciando futuri imbarazzi, rendeva perplesso il suo autore, incerto se salire, proseguire nel «moto ascendente delle classi sociali» o scendere, fare in modo che si ripetesse, con un soggetto più disponibile alle forme del naturalismo, quell'«eclissi totale» tra autore e mondo rappresentato che il racconto di una famiglia di pescatori era riuscito a realizzare<sup>103</sup>.

Così, la sensazione di un'oscura fatalità imminente sui contenuti e soprattutto sulle forme del romanzo mondano, che Debenedetti

<sup>101</sup> G. Verga, *Prefazione a MV*, p. 4. Non è forse un caso che la prima scena con cui si apre il *Mastro-don Gesualdo*, quella dell'incendio in casa Trao, ci mostra il protagonista affannato a salire le "scale" del fatiscante palazzo nobiliare, nell'intento di salvare la propria "roba" dalla furia delle fiamme.

<sup>102</sup> «Il capitolo o poco più della *Duchessa di Leyra*, che affiorò tra le carte recuperate da Federico De Roberto come una preziosa reliquia, resta dunque l'estremo moncone proteso in aggetto di un edificio forse troppo rigidamente progettato, per il quale molte mutazioni erano state previste, nel disegno e nei materiali, fuorché quella dell'esecutore», G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto*, cit., p. 70.

<sup>103</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 408-409. Si veda anche G. Pirodda, *L'eclissi dell'autore. Tecnica ed esperimenti verghiani*, Edes, Cagliari 1976.

aveva avvertito come in trasparenza dietro l'apparentemente neutra e confidenziale domanda che Verga rivolgeva a Capuana — «Non ti pare che certi argomenti abbiano la jettatura?» — sembra tradursi, nel processo osmotico tra autore e personaggio, tra realtà e *fiction*, nelle superstizioni e nelle ubbie di Cesare Dorello:

Subiva delle strane superstizioni. Aveva i suoi giorni fausti, dei segni che gli presagivano bene, se un bambino passava per la strada, se si udiva il fischio della ferrovia, se il vento spingeva al largo il fumo dei piroscafi dentro al molo. Recitava mentalmente, e a mani giunte, una corta preghiera dinanzi al ritratto della madre che aveva inchiodato sulla parete di faccia alla scrivania, e sull'uscio, di nascosto, prima di uscire, si faceva la croce, come faceva lo zio canonico, mentre Elena andava a mettersi al balcone e pareva che volesse accompagnarlo cogli occhi più che poteva. (ME, p. 71)<sup>104</sup>

In questa prospettiva anche l'epilogo del *Marito di Elena* può essere interpretato in chiave simbolica.

Ricogliamooci, ancora una volta, alla lettura di Debenedetti della pubblica sconfessione con cui Verga ripudiò *Una peccatrice*, da cui, non a caso, abbiamo qui preso l'abbrivio. Riportiamo un lungo brano che va citato per intero, pena l'alterazione della logica stringata che lo sorregge e l'intorbidamento delle conclusioni a cui il limpido discorso del critico giungeva:

Ma c'è, nel romanzo *Una peccatrice*, una coincidenza, un presagio ancora più sconvolgente. Ormai, tra Pietro e Narcisa, le cose non vanno più. E Pietro se ne esce con questa strana proposta (attenzione: qui c'è la tattica del Verga di fronte al suo destino): «Bisogna ch'io mi allontani da te per qualche tempo, ch'io ti vegga ancora lontana da me, in mezzo alle pompe del tuo lusso, all'incanto delle tue seduzioni, per cercarti ansioso, cieco, folle, come allora... invocando un altro sorso di questa coppa fatata, a cui fui tanto stolto da bere troppo». Chi voglia tradurlo, questo è l'oracolo, pronunciato in termini esagitati e corpulenti, della vicenda artistica e umana di Giovanni Verga. Anche lui, quando [...] si accorse che le cose non andavano più, tra lui e quelle storie di gente eccelsa, fece la stessa proposta di Pietro: «allontanatevi, fantasmi ieri così seducenti, ridiventate inaccessibili nel vostro splendore abbagliante, e io troverò ancora la lena, magari l'infatuazione per inseguirvi». Narcisa, alla fine di *Una peccatrice*, diventa una donna vera,

<sup>104</sup> E anche: «Cesare fu assalito da un pauroso presentimento da un terrore superstizioso che gli agghiacciava il sangue nelle vene al pensare che in un momento di disperato dolore egli aveva invocata la morte, la morte per sé o per lei, non sapeva per chi» (ME, p. 98).

e non può accettare l'espedito offertole da Pietro: quel distacco per potersi ritrovare come prima, meglio di prima. I fantasmi di Giovanni Verga sono in apparenza più arrendevoli, e sembrano annuire. Accettano il congedo, l'allontanamento provvisorio. E allora, per effettuare quel distacco, per riprendere l'abbrivio, egli disegna il ciclo dei Vinti, con le prime stazioni nel mondo rusticano o in quello del «borghese» Mastro-don Gesualdo, destinate a ricreare la distanza tra lui e le figure mondane: la Duchessa di Leyra, l'Onorevole Scipioni, l'Uomo di lusso: i tre personaggi che dovrebbero fare da fastigio alla costruzione dei *Vinti*. [...] Il resto è noto. Quei personaggi non si ripresentarono. [...] Forse come Narcisa, in una piccola casa di Aci Trezza — il paese dei *Malavoglia* — anch'essi si erano avvelenati. Potrebbe averlo pensato, dico: certo non lo pensò in questi termini, ma è un dubbio che noi oggi gli potremmo attribuire, alla luce delle spiegazioni che egli non si diede. Si limitò a sconfessare *Una peccatrice*, dove tutta questa vicenda era stata presagita: anzi, ipotecata e come decisa inderogabilmente da una focosa immaginazione di gioventù. [...] Ma non avremmo raccontato questa storia, se non avesse conseguenze letterarie. [...] Alla sua amica Nadia Brusini, nell'88, anno del *Gesualdo*, egli scrive: «in questo eterno tentennamento tra l'essere e il volere ho una grande scontentezza e una gran sfiducia...». Detta con limpida implacabilità, è questa la sconcordanza di cui *Una peccatrice* ci ha disegnato la fatalità psicologica, attraverso l'eroe in cui il Verga si proietta. Sconcordanza quand'era giovane, perché stava facendo come Pietro con Narcisa: confondeva l'ambizione con l'ideale. Sconcordanza più tardi, nel momento della verità, perché egli si aspetta ancora altrove, ad altre tappe, e si è come sfidato a un futuro confronto coi personaggi che ha dovuto mandare in vacanza. Prima, un dissidio tra la volontà che lo spinge a scrivere storie di lusso e la sua necessità di poeta. Più tardi, sarà la sua necessità di poeta a spingerlo, a trattenerlo dove la sua volontà non avrebbe voluto fermarsi: a chiuderlo, cioè, senza uscita nel giro dei capolavori rusticani<sup>105</sup>.

L'omicidio con cui si chiude *Il marito di Elena* è, sul versante metaforico del suo significato, un *analogon* del melodrammatico suicidio di Narcisa Valderi: in entrambi i casi, infatti, l'effetto prodotto è quello di una sottrazione dell'oggetto, della cancellazione di un feticcio, la *femme galante* di cui la contessa di Prato ed Elena, Bovary di provincia, sono emblematici prototipi. Quella che Debenedetti definisce la «necessità di poeta» altro non è se non la progressiva presa di coscienza che un ritorno alla gente di lusso non può che coincidere, per Verga, in un viaggio a ritroso verso una già patita mediocrità. E come Verga, in coerenza con se stesso e con il proprio

<sup>105</sup> G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, cit., pp. 218-220.

metodo, non poté o non volle ricorrere ad una dannunziana «nicchia di complicità»<sup>106</sup>, chiudendosi «senza uscita nel giro dei capolavori rusticani», così Cesare Dorello, per restare conforme al proprio statuto di personaggio rusticano, predisposto, per “natura”, a subire, non poteva sottrarsi, di fronte ad un’offesa — l’abbandono di Elena per don Peppino d’Altavilla — che «non rientra nei doveri passivi dell’umiliazione», alla necessità di esercitare, con un gesto insospettato, l’uxoricidio, l’unico diritto, quello della libertà dalla sottomissione, a lui concesso<sup>107</sup>. Un diritto che, non a caso, già Jeli il pastore, protagonista esemplare della “vita dei campi”, si era già arrogato<sup>108</sup>.

Il cerchio si chiude. Partiti da *Una peccatrice* come obliquo e trasversale indizio della presenza di segni premonitori del destino di un autore tra le pieghe di un romanzo all’apparenza insignificante, è ad *Una peccatrice* che siamo tornati.

Quando, nel primo capitolo, siamo partiti, per attraversare la galleria di medici che compaiono nella narrativa verghiana, da Raimondo Angiolini — amico di Brusio e medico-confidente di Narcisa Valderi —, abbiamo sottolineato come questi affermasse, di fronte all’amore ed alla morte — *eros* e *tanatos*, originarie pulsioni dell’anima — i limiti dello sguardo clinico e dell’analisi anatomica. All’atto della scrittura di quel primo romanzo borghese giocava un ruolo fondamentale nelle incertezze del diagnosta la compromissione di Verga, giovane esordiente, educato sulla mitografia risorgimentale, con i codici romantici; ma qui, quella dichiarazione di insufficienza sembra funzionare da ulteriore presagio, da involontaria intuizione che sarebbe stata proprio l’anima — l’«uomo interiore» per usare un’espressione verghiana<sup>109</sup> — a costituire la soglia, il limite estremo sul quale una nuova mitografia, quella del naturalismo, allestita su corpi e sostanze, sarebbe stata costretta a dichiarare *forfait*.

Nell’agosto del 1894, quando Verga confidava ancora di scrivere *La duchessa di Leyra*, intervistato da Ugo Ojetti, diceva:

<sup>106</sup> «Saranno infatti i linguaggi di D’Annunzio e di Proust che, varcando [...] irreversibilmente i confini del naturalismo, riusciranno a scrivere i racconti dell’alta società», G. Mazzacurati, *Un ciclo interrotto*, cit., pp. 83-84.

<sup>107</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 421 sgg.

<sup>108</sup> Sulle affinità tra Cesare Dorello e Jeli il pastore, cfr. I. Franges, *Un episodio “brutto” nel romanzo “Il marito di Elena” di Giovanni Verga*, in AA.VV., *La critica stilistica e il Barocco letterario* (Atti del secondo Congresso internazionale di studi italiani, a cura dell’A.I.S.L.L.I.), Le Monnier, Firenze 1958, p. 107.

<sup>109</sup> «Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell’uomo interiore?», G. Verga, *L’amante di Gramigna*, p. 203.

— Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c’è posto per tutti e da tutti può nascere l’opera d’arte. [...] I due metodi sono in fondo ottimi tutti e due, non si escludono; possono anzi fondersi e dovrebbero nel romanzo perfetto essere fusi. Inoltre osservi che noialtri detti, non so perché *naturalisti* facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perché per dire al lettore: «Tizio fa o dice questo o quello, io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologici in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell’opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*. E spesso, non faccio per dirlo, questo metodo annoia meno il lettore, è più vivace. Ma come questo può avvenire massimamente nel romanzo così detto *di costume*, torniamo a quel che le dicevo poco fa: nel romanzo integro, nel romanzo ideale i due metodi possono benissimo essere contemporati<sup>110</sup>.

Di lì a poco la fiducia e la speranza in una pacifica convivenza dei metodi avranno il sapore di un’utopia ed il romanzo *ideale* si ridurrà ad essere un romanzo *impossibile*. Ma che le cose sarebbero andate così, era già stato scritto, fatalmente, nelle inadempienze e nelle incongruenze del *Marito di Elena*, un romanzo nel cui paradigma dissociato (per l’urto tra ottica rusticana ed ottica mondana) Verga aveva intravisto, all’altezza degli anni ’80, l’unica — insoddisfacente — possibilità di racconto per i “drammi intimi” dell’alta società<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> U. Ojetti, *op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>111</sup> «Il contrasto che ne deriva è in fondo quello che spesso oppone il romanzo ideale al romanzo possibile, e in questo senso *Il marito di Elena* può diventare testimonianza di una più ampia contraddizione che il Verga, come scrittore dovette affrontare», M. Vitta, *Introduzione a G. Verga, Il marito di Elena*, cit., p. 10.

## PERCORSI DEL BOVARISMO IN VERGA

Per nulla incline all'autoritratto, al racconto di sé, come — lo ribadiamo — poco propenso fu alle dichiarazioni di poetica, Verga ha da sempre costretto i suoi lettori più affezionati a cercare tra le pieghe di un discorso ora confidenziale — le lettere a Capuana, a De Roberto, agli amici di Sicilia, di Firenze e di Milano —, ora familiare — le missive alla madre Caterina Di Mauro — ora ufficiale — i rapporti all'editore Treves o al traduttore Eduardo Rod —, le tessere con cui comporre il *puzzle* della sua storia intellettuale che fu nel complesso, tra fughe in avanti ed apparenti regressioni, tra progetti realizzati e piani inattuati, una storia complicata.

È dunque il suo ricco epistolario — da cui, sin qui, si sono già effettuati frequenti prelievi — a soccorrere chi intende conoscere i suoi umori, i suoi gusti, le sue curiosità e le sue disaffezioni in fatto di letteratura.

Anche la storia di Verga lettore di Flaubert è ricostruibile, per frammenti, partendo appunto dalla già ricordata lettera a Capuana del 14 gennaio 1874. Nel restituire il volume di *Madame Bovary* che l'amico gli aveva prestato perché discutesse con lui le proprie impressioni, Verga scriveva: «Ti rimando *Madame Bovary* e *Donnina* [...] Il libro del *Flaubert*, è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso. Ci son dettagli, e una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare. Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione. Forse è questa la ragione che non ti fa affezionare ai personaggi del dramma, malgrado il drammatico degli avvenimenti scelto con parsimonia maestra. Ma

il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio. Due righe del libro, quando il giovane dello speciale va a piangere sulla tomba della Bovary, ed il sacrestano *sait à quoi s'en tenir sur le vol de ses choux* riepilogano forse meglio di altro il pensiero francese di cui il Flaubert personifica tutte le debolezze di oggi. Ho trovate giustissime le tue osservazioni segnate in margine. Stavo quasi per farvene anch'io. Ti rammenti quando Fanny — si chiama così? — pensando a Léon in una notte insonne si rivolta pel letto, e messasi supina, si stira le braccia? M'accorgo che non ho più carta, e avrei ancora tante cose a dirti<sup>1</sup>. Le ultime parole tradiscono la superficialità di questa prima lettura se Verga dimenticava palesemente il nome dell'eroina flaubertiana, sostituendolo, forse per una certa assonanza di carattere e di avventure, con un'altra protagonista, anch'essa francese ed anch'essa adultera, la *Fanny* di Feydeau; ciò nonostante, gli schematici rilievi da lui effettuati sul testo contengono, per noi, una serie di informazioni, di indizi ed anche di presagi sui quali conviene brevemente soffermarsi.

Fra i tre sentimenti che Vargas Llosa, raffinato lettore del romanzo di Flaubert, indica tra i più abituali a chi si avvicina «per la prima (seconda, decima) volta» ad Emma Bovary — «la simpatia, l'indifferenza, il disgusto»<sup>2</sup> — è senza dubbio quest'ultimo quello maggiormente avvertito da Verga. L'ottica moralistica da cui Verga osserva le frenesie e gli struggimenti di Emma Bovary — un moralismo in perfetta sintonia con il programma moderato dell'*intelligenza* fiorentina, da qualche tempo impegnata, come si è detto, ad additare al romanzo italiano i percorsi rilassanti di un «reale ben temperato», tradisce l'urgenza, in questi anni che sono per Verga ancora gli anni dell'apprendistato e, per dirla con Debenedetti, della «necessità di scrivere», di ricucire gli strappi con la cultura ufficiale che lo scandalo di *Eva* andava producendo e, per risarcire i quali, il neofita in cerca di successo riscriveva, sul registro dell'esemplarità e dell'edificazione e non «senza concessioni tattiche agli avversari del realismo», la storia di *Tigre reale*<sup>3</sup>. La lettura poi simultanea dello

<sup>1</sup> G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 48-50.

<sup>2</sup> M. Vargas Llosa, *L'orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary*, trad. it. di A. Morino, Rizzoli, Milano 1986, p. 9.

<sup>3</sup> Sull'episodio dello scandalo di *Eva* e sulle diverse posizioni che la critica coeva assunse in merito alla licenziosità del romanzo si veda V. Masiello, *Introduzione a Il punto su: Verga* (a cura di V. Masiello), Laterza, Bari 1986, pp. 19-20.

scabroso romanzo francese e del *Tesoro di Donnina* di Farina — un collaboratore assiduo della «Nuova Antologia», la rivista maggiormente impegnata a prescrivere anche e soprattutto attraverso la narrativa i nuovi modelli etici di comportamento<sup>4</sup> — dovette senza dubbio alimentare le *pruderie* di un lettore, in questa fase, ben attento a non farsi irretire nelle maglie pericolose di una letteratura intesa come stordimento e come «orgia perpetua».

Tutto questo non impedì però a Verga di intravedere, in «alcuni dettagli», nella «parsimonia degli effetti drammatici» — una qualità, quest'ultima, che di qui a poco Verga avrebbe dimostrato di possedere quando con *Nedda* «la parsimonia dei mezzi stilistici» avrebbe sostituito lo «spreco delle storie mondane» — le credenziali perché lo stile di Flaubert potesse divenire per lui e per tutta una generazione di scrittori un modello forte di riferimento. Queste prime, potremmo dire, epidermiche suggestioni, trovano una loro conferma nel fatto che tanto in *Eros* quanto in *Tigre reale*, romanzi di poco posteriori alla lettera a Capuana, Flaubert, ma il Flaubert dell'*Educazione sentimentale*, traspariva come in filigrana dietro le inconcludenze del marchese Alberti — un epigono, in versione rivodata e corretta di Frédéric Moreau — e tra il tulle di una culla accanto alla quale, Erminia La Ferlita, nostrana Madame Arnoux, vegliava trepidante sul figlio malato<sup>5</sup>.

Sarebbe trascorso qualche anno perché quel romanzo inquietante, insieme attraente e ripulsivo — «è bello» ma «non mi va» — tornasse ad intrigare l'immaginario verghiano, ormai impegnato a riprodurre il fascino primitivo della «vita dei campi», ma nondimeno sempre sensibile alle malie ed agli incantamenti delle atmosfere rarefatte ed impalpabili delle storie da *boudoir*.

Era il 1881 quando Treves pubblicava nella «Biblioteca amena» la traduzione italiana di *Madame Bovary*. Verga, reduce dall'insuccesso dei *Malavoglia*, ma comunque persuaso della necessità, per il romanzo italiano, di uno svecchiamento delle sue forme<sup>6</sup>, leggeva

<sup>4</sup> Sul modello di narrativa proposto dalla rivista fiorentina si veda M. Paladini Musitelli, *Un'ipotesi di lettura per i primi anni della «Nuova Antologia» (1866-1881)*, in AA.VV., *Letteratura e società*, Palumbo, Palermo 1980, pp. 451-474.

<sup>5</sup> È stato R. Sacchetti a rilevare queste consonanze in *Il povero ideale di Eros* (in E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma 1979), pp. 127-129.

<sup>6</sup> Così Verga scriveva a Carlo Del Balzo il 28 aprile 1881: «Se dovessi tornare a scrivere *I Malavoglia* li scriverei allo stesso modo; tanto mi pare necessaria e inerente al soggetto la forma. Non vi dico che non si possa fare cento volte meglio, non vi dico che son riuscito a dare ai miei personaggi il colorito giusto: ma è quel colorito che cerco: difficoltà immensa, la vedo allo scontento che mi lascia la prova fatta, ma sino a quando non si sarà superata,

*Bouvard e Pécuchet* e ne restava, per così dire, folgorato: «Tu hai un bel dire, Vallés non mi commuove mai e la sua forma letteraria, non mi seduce affatto. Flaubert nel *Bouvard et Pécuchet* coll'assenza completa d'intrigo, di dramma, di aspetti, quasi anche di descrizione secco e tranquillo, mi afferra invece pei capelli»<sup>7</sup>.

C'erano tutti gli estremi, il fiasco dei *Malavoglia* contro il trionfo di *Madame Bovary* — un trionfo palpabile se proliferavano da noi le *Bovary* italiane<sup>8</sup> — l'entusiasmo per *Bouvard et Pécuchet* che annullava ogni precedente riserva sullo stile di Flaubert, perché all'atto di cimentarsi in un nuovo soggetto, salendo con *Il marito di Elena* qualche gradino più su nella scala sociale, la *silhouette* di quell'eroina normanna, malata di desiderio ed impastoiata nella rete della *bêtise bourgeoise*, gli si imponesse colla forza della sua esemplarità per riprodursi, in tono minore e su scala ridotta, nelle smanie e nelle avidità di Elena Dorello.

Estesa è, nella sua storia, la mappa dei prestiti dal romanzo francese: va dal soggetto — un soggetto, per dirla con Barthes, indiziale, più di sensazioni e di atmosfere che di fatti<sup>9</sup> — alle modalità di costruzione dell'intreccio, dai luoghi in cui si svolge la storia — la città e la campagna — ai tratti psico-somatici degli attanti, dai comprimari — le mediocrità di Cesare ricordano infatti gli squallori di Charles — ad alcune comparse<sup>10</sup>. Ma sono soprattutto il personaggio di Elena ed il suo rapporto con gli scenari nei quali si aggira a mostrare i segni più appariscenti di intertestualità.

È nel «potere concesso all'uomo di credersi diverso da quello che è», nella non coincidenza tra «l'impulso venuto dall'ambiente circostante» e «l'impulso ereditario», nel rifiuto di «tutto ciò che è uscito dal virtuale, tutto ciò che è divenuto», che Gaultier ha individuato alcune norme fondanti del «bovarismo»<sup>11</sup>.

sino a quando ci culleremo nella solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni, non avremo una vera e seria opera d'arte in Italia, di questo son convinto», G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 110.

<sup>7</sup> Lettera a Cameroni del 2 giugno 1881, ivi, p. 113.

<sup>8</sup> Sull'argomento si veda V. Lugli, *Bovary italiane*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1959, pp. 19-25.

<sup>9</sup> Il riferimento è all'ormai canonico R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Bompiani, Milano 1969, pp. 17-22.

<sup>10</sup> Si vedano in proposito M. Dillon Wanke, *Il marito di Elena, ovvero dell'ambiguità*, in «Sigma», X (1977), n. 1/2, pp. 113-136 e G. Ragonese, *Interpretazione del Verga*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 110-136.

<sup>11</sup> Si veda J. De Gaultier, *Il bovarismo*, trad. it. di E. Frisia Michel, SE, Milano 1992, soprattutto le pagine 17-32.

Elena, come Emma, sembra ubbidire a queste tre regole.

Il rapporto con l'ambiente che il destino ha loro assegnato — quello familiare prima e quello coniugale dopo — è in entrambi i casi distonico; il comune desiderio di *parvenir* nasce dalla percezione di essere di più e più su di ciò che le circonda; se la figlia del fattore Rouault esibisce «una disinvoltura da duchessa»<sup>12</sup>, Elena, «la figlia di un povero cancelliere di tribunale», è stata «educata come una principessa»; la musica, la pittura e soprattutto la lettura — gli acquerelli, un pianoforte ed i libri sono infatti insieme agli specchi (emblemi dell'artificio e figura topica del doppio) gli oggetti che segnalano nello spazio la loro presenza — ne hanno alterato i fattori genetici, provvedendole di un'altra, intima, identità. Valga, per entrambe, come segno vistoso del rifiuto della realtà, dello stato delle cose, l'«inconsapevole volontà di essere uomo»<sup>13</sup> che grava sui loro gesti, sulle loro emozioni. Emma ha l'impudenza di andare a passeggio con Rodolphe «tenendo una sigaretta in bocca» (MB, p. 156), ed Elena «ha il capriccio di guidare i cavalli accanto a Don Peppino, ritta sul seggio, coi piedini posati arditamente sulla panchetta, tenendo una sigaretta fra le labbra» (ME, p. 50); il coraggio mostrato da Emma nell'assistere il marito durante il salasso del contadino di Rodolphe, che stupisce il signor Boulanger de la Huchette avvezzo alle debolezze muliebri<sup>14</sup>, si ripete nella temerarietà di Elena che — avverte il narratore — «non era di quelle che hanno paura» (ME, p. 124); il carattere dominante di entrambe ribalta i rapporti con l'altro sesso e Léon, Charles e Cesare funzionano da elementi passivi su cui il temperamento virile della signora Bovary e della signora Dorello hanno il sopravvento; infine, uguale è il loro modo di vivere la maternità, e se, di fronte al dispetto di non aver partorito un maschio, Emma, scrive Flaubert, «girò la testa dall'altra parte, svenne» (MB, p. 74); Elena, non diversamente, «voltò il capo dall'altra parte, con quell'espressione di disgusto, di dispetto infantile che hanno certi ammalati, senza aprire gli occhi» (ME, p. 96).

Entrambe in attesa di un avvenimento che le risarcisca dei tormenti della noia e delle umiliazioni della mediocrità, aborriscono il

<sup>12</sup> «Provò un piacere puerile a spinger con le dita le larghe portiere imbottite, aspirò a pieni polmoni il sentore di polvere nei corridoi, e, quando fu seduta nel suo palchetto, irrigidì il busto con una disinvoltura da duchessa» G. Flaubert, *Madame Bovary* (d'ora innanzi MB), trad. it. di O. Del Buono, Garzanti, Milano 1985, p. 180.

<sup>13</sup> M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 153.

<sup>14</sup> Cfr. MB, p. 106.

presente, tutto ciò che è divenuto, per dirla ancora con Gaultier, mentre il passato ed il futuro, tempi delle promesse e dell'attesa, di ciò che poteva essere e di ciò che potrà essere, le affascina colla forza della virtualità in essi implicita.

È questo, semplificato, l'*identikit* di una Bovary.

Ora, che il nesso tra una Bovary ed i suoi scenari sia un tratto fondante di un racconto non di fatti ma di desideri, è lo stesso Flaubert ad indicarcelo.

Nel capitolo IX della prima parte di *Madame Bovary* Emma è preda della propria sfrenata immaginazione: annusa l'odore di ver-bena e tabacco che si sprigiona da un portasigari ritrovato e che lei crede sia appartenuto al visconte di Andervilliers conosciuto alla Vaubyessard; ipotizza che sia il pegno d'amore di una sua donna; di qui, attraverso i percorsi logici della fantasia, pensa a Parigi, dove si trova al momento il visconte, e la capitale dal «nome immenso le evoca «esistenze al di sopra di tutte le altre, tra terra e cielo, nel vortice delle tempeste, qualcosa di sublime». Il contrasto con Tostes, con la sua vita, con «la campagna noiosa, i piccoli borghesi imbecilli» (MB, pp. 46-47) è stridente, e la voce narrante ci avverte:

Nel suo struggente desiderio confondeva le sensualità del lusso con gli slanci del cuore, le abitudini eleganti con le delicatezze del sentimento. Non occorre forse all'amore, come alle piante indiane, terreni appositamente preparati, una temperatura particolarmente graduata? I sospiri al chiar di luna, i lunghi abbracci, le lacrime fiottanti sulle mani abbandonate, tutte le febbri della carne, tutti i languori dell'affetto non potevano certo andar separati dai balconi dei grandi castelli ove è sempre festa, da qualche salottino con tende di seta e soffici tappeti, giardiniere trionfanti di fiori, letti troneggianti su piedistalli, né dallo scintillio delle pietre preziose e dei galloni dorati delle livree. (MB, p. 48)

Dunque, non già semplici *décors*, gli apparati del lusso — gli arredi soprattutto, ma anche gli abbigliamenti — sostanziano l'immaginazione, danno corpo ai sogni e materia ai deliri di un personaggio che, per statuto, ha bisogno di «circondarsi di begli oggetti, di rabbellire il mondo fisico, di crearsi intorno un fondale sontuoso quanto i suoi sentimenti<sup>15</sup>».

Per Madame Bovary, e di riflesso per Elena Dorello, il privato

<sup>15</sup> Ivi, p. 149.

«esige dall'*intérieur* di essere cullato nelle proprie illusioni e perché ciò avvenga l'*intérieur* diventa anche il luogo di ogni fantasmagoria<sup>16</sup>».

L'*habitat* è, in primo luogo, un campo indiziario: lo sguardo di Charles alla prima visita alla fattoria dei Rouault è attratto da cinque o sei pavoni, «lusso inconsueto dei cortili nella regione di Caux» (MB, p. 12), che a Nabokov apparvero come una vaga promessa, un modello d'iridescenza<sup>17</sup>; l'occhio del narratore, attento a descrivere la stanza di Elena ragazza, indugia sugli oggetti che l'affollano e che, in quanto evidentemente allusivi ad un mondo di lusso e ad una percezione romantica del sentimento, non servono tanto alla descrizione di un interno, quanto alla «precostituzione psicologicamente riflessa, speculare, di un'inevitabile Bovary<sup>18</sup>».

Le abitazioni, presaghe, nella trascuratezza, degli squallori della vita quotidiana — «Ma era soprattutto all'ora dei pasti che a lei pareva di non farcela più, in quella stanzuccia al pianterreno, con la stufa fumosa, la porta cigolante, i muri trasudanti, le mattonelle umide; era come se tutta l'amarezza dell'esistenza le venisse scodelata nel piatto; con il vapore del lessò salivano dal fondo del suo animo zaffate di disgusto» (MB, p. 53); «Il primo giorno alla Rosamarina fu malinconico, in quelle stanzucce nude, dove si ammonticchiavano quei cassoni come in un magazzino di ferrovia, al cadere di quella giornata scialba, colla prospettiva del paesetto perduto nella nebbia, grigiastro e scolorito nel cielo scuro [...] Nel paese dicevano: come principia allegramente questo matrimonio d'amore!» (ME, p. 35) — sono, però, duttili alle trasformazioni e consentono tanto ad Emma quanto ad Elena di renderle belle come i loro sogni o di compensare le loro delusioni. Emma, infatti, compra costosissime stoffe per abbigliare le poltrone<sup>19</sup> ed Elena allestisce un «salottino color d'oro» (ME, p. 99) ed in questi spazi della *parure* si muovono e si comportano come ospiti d'alto rango o, come Emma che, disponendo «piramidi di prugne sui pampini di vite, serviva le marmellate versate dai vasi nei piattini» (MB, p. 34), o, come Elena, offrendo «il rosolio in una cassetta da liquori simile a quella che la baronessa madre teneva sottochiave per le grandi occasioni» (ME, p. 48).

<sup>16</sup> Sul significato storico degli interni si veda W. Benjamin, *Luigi Filippo o l'intérieur*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi 1976, pp. 147-148.

<sup>17</sup> V. Nabokov, *Gustave Flaubert, «Madame Bovary»* in *Lezioni di letteratura*, a cura di F. Bowers, Milano, Garzanti 1982, p. 176.

<sup>18</sup> F. Portinari, *op. cit.*, p. 170.

<sup>19</sup> Cfr. MB, p. 222.

Sembrirebbe che nel *Marito di Elena* non ci sia traccia della Vaubyessard, un cronotopo, direbbe Bachtin, ma anche la tela su cui trascorrono, per Emma, le immagini seducenti dell'«altrove». Eppure c'è. Trasfigurata e riscritta dal motivo della «roba», che è già qui, in un romanzo connivente con le impalpabilità delle storie mondane, un *leitmotiv* dell'ispirazione verghiana, la Vaubyessard diventa la tenuta del barone d'Altavilla. Un «servo dagli scarponi da contadino» sostituisce il maggiordomo «in calze di seta e calzoncini corti, cravatta bianca e gala di pizzo»; tacchini, polli scorazzanti, «cestoni [...] riboccanti di fieno» subentrano ai vassoi di aragoste, ai cestini colmi di «grossi frutti»; «i ritratti di famiglia fatti colla scopa, polverosi, alcuni senza cornice» sono la versione fatiscante — in uno spazio che sovrappone ai segni infecondi dell'aristocrazia i simboli produttivi del benessere borghese — dei «quadri incorniciati d'oro e recanti in basso nomi scritti a lettere nere» con cui la genealogia dei Vaubyessard raccontava, iconograficamente, se stessa<sup>20</sup>. Ma come per Emma la Vaubyessard, anche per Elena la tenuta del barone d'Altavilla costituisce ciò che ella non possiede e ciò a cui tende, e gli stanzoni ammassati di «roba» della Rosamarina stanno alle sale illuminate del castello come, nei desideri di una Bovary, la ricchezza borghese sta allo sfarzo aristocratico.

Ma, per dirla con Eco, la cooperazione interpretativa di Verga lettore di Flaubert non si limita alla memorizzazione di avvenimenti e situazioni.

Nel racconto della relazione clandestina con Léon, ad un certo punto Flaubert scrive: «[Emma] Volle conoscere la sua casa, la trovò mediocre; non fece caso al suo rossore, invece gli consigliò di acquistare delle tendine uguali alle sue» (MB, p. 225). Di certo Verga dovette percepire questa sequenza come un segmento aperto, suscettibile di svolgimento ed è perciò che, attualizzandone le virtualità, sciogliendone le reticenze e riempiendo di contenuti gli spazi vuoti del non detto, scriveva, nel *Marito di Elena* tutto un capitolo, il XIII, in cui raccontava le reazioni di Elena in visita alla soffitta del poeta Fiandura<sup>21</sup>. Occasione adatta anche a dar voce al processo di demi-

<sup>20</sup> Si confrontino MB, pp. 38-39 e ME, pp. 43-45.

<sup>21</sup> Sul l'episodio della tresca amorosa di Elena e Fiandura si veda anche M. Della Sala, *Verga e Del Balzo. La storia vera ne "Il marito di Elena"*, Atripalda 1982, una curiosa interpretazione del XIII capitolo di ME in particolare e di tutto il romanzo in generale, come riscrittura di un fatto di vita, la relazione con Julie Doumerc di Carlo Del Balzo, di cui Verga, in qualità di amico e confidente dello scrittore irpino, sarebbe stato a conoscenza.

tizzazione a cui Verga andava sottoponendo il letterato e certa letteratura — i peggiorativi e i dispregiativi abbondano, infatti, nella pagina verghiana —, questa porzione di testo sviluppava, rovesciandolo, il motivo flaubertiano delle seduzioni dell'ambiente su di un'eroina sensibile all'estetica e «le pareti nude, la finestra senza tende, il lettuccio basso e piatto, i libracci squinternati, e gli scartafacci polverosi accatastati sulle seggiole in artistico disordine, tutta quella gloria di cartacce sudicie» (ME, p. 108), se stridono vistosamente agli occhi di Elena con le «soavità» dell'ispirazione poetica, rendendola del tutto inattendibile<sup>22</sup>, nondimeno funzionano da elementi dissuasivi del desiderio, rendendo Fiandura e le sue miserie del tutto improponibili come oggetti d'amore<sup>23</sup>.

Anche gli abbigliamenti, come gli arredamenti, funzionano da veicoli di induzione amorosa. Eleganti, troppo, per la società zotica di campagna<sup>24</sup>, ma ciò nonostante disposte a trascurarsi quando una sofferenza — il disgusto crescente per Charles<sup>25</sup> e la partenza di Cataldi per l'America<sup>26</sup> — travolge le barriere dell'apparenza e del

<sup>22</sup> «Andò a rintracciare delle poesie che aveva scritto per essa, ispirato dall'amore, in quella stanzaccia tutta vibrante del pensiero di lei. [...] Cercava anche lei qualche cosa, una parola adatta, un argomento che non seguitasse a far battere la campagna al pensiero, lontano dalla loro situazione. Trovò soltanto: — Avete scritto qui... queste cose?» (ME, p. 108).

<sup>23</sup> «Elena abbassò il capo, come se le fosse caduta una tegola addosso, stringendosi nella mantiglia. Il portinaio tempestando di colpi di martello la suola della ciabatta le cantò un'altra volta dietro il ritornello osceno. — Ah! mormorava Elena fuggendo, colle labbra contratte dal disgusto. — Ah!» (ME, p. 111).

<sup>24</sup> «Per lui continuava a limarsi le unghie con una cura da cesellatore, per lui le pareva di non aver mai abbastanza *cold-cream* sulla pelle e pasciuli nei fazzoletti. Si caricava di braccialetti, di anelli, di collane. Quando lo aspettava riempiva di rose i due grandi vasi di vetro turchino, agghindava la propria camera e la propria persona come una cortigiana cui è stata annunciata la visita di un principe» (MB, p. 153); «Elena, elegante, piena di brio, aveva messo in rivoluzione il vicinato. Le signore, tappate in casa, lavoravano d'ago e di forbice tutto il giorno per copiare le sue vesti attillate, i suoi guanti lunghi, i suoi cappellini arditi, si cucivano delle sottane, si mettevano in testa tutti i fiori del giardino» (ME, p. 40).

<sup>25</sup> «Non si curava minimamente più della casa, e la vecchia Bovary, quando venne a trascorrere una parte della quaresima a Tostes, non sapeva capacitarsi di un simile cambiamento. Effettivamente, Emma, una volta così attenta a tutto, sempre così in vena di raffinatezze, adesso era capace di restare giornate intere senza abbigliarsi decentemente, portava certe calze di cotone grigie e, invece della lampada, accendeva la candela» (MB, p. 53).

<sup>26</sup> «In poco più di un mese ella era divenuta irriconoscibile, colle guance scarne, gli occhi stanchi e profondamente solcati, qualcosa di cascante in tutta la sua persona. Ella si alzava tardi, passava delle giornate intere sdraiata sul canapè, senza aprir bocca. Non si occupava più di nulla, non s'interessava a nulla. S'annoiava di tutto, s'irritava alla più lieve contrarietà. Diceva che ormai si era fatta vecchia. Non si guardava più nello specchio, si lasciava pettinare come volevano, indossava la sera una specie di accappatoio lungo, si buttava uno scialle indosso, e andava a fare una passeggiata a lenti passi [...]» (ME, p. 84).

pudore, permettendo all'intimo di farsi segno visibile e tangibile, tanto Emma quanto Elena sono particolarmente ricettive alle promesse implicite in un abito bello. Lo sguardo infastidito di Elena sul ritratto di Don Peppino «insaccato in un vestito che voleva esser di città, con certi solini e certa cravatta che Elena aveva visti solamente ad Altavilla» (ME, p. 46), prolunga lo sguardo di Emma sulle goffaggini e le ineleganze di Charles<sup>27</sup>; i «vestiti di un sarto in voga, le maniere distinte, il frasario convenzionale dei saloni» (ME, p. 118) — segni inequivocabili della trasformazione di don Peppino da villico a *viveur*<sup>28</sup> — lusingano Elena, come «il miscuglio di trasandataggine e di ricercatezza» che Rodolphe esibisce ai comizi agricoli irretisce Emma, perché le consente di supporre, coerenti all'apparenza, «la rivelazione di un'esistenza eccentrica, le sfrenatezze del sentimento, le tirannie dell'arte [...] insomma quanto può sedurre o esasperare» (MB, p. 113).

Sarebbero trascorsi degli anni perché il nome di Flaubert ricomparisse nell'epistolario verghiano ed il fantasma di Emma Bovary tornasse ad aggirarsi nei suoi mondi fittizi.

In una lettera a Federico De Roberto del 18 agosto 1888, Verga scriveva: «Protesto contro l'accusa che i naturalisti (chiamiamoli così per intenderci) veggono nero, veggono o vogliono vedere e far vedere le cose come sono. E solo quando ci riescono fanno opera d'arte. L'ideale sarebbe di *mettere in piedi des bons-hommes* come diceva Flaubert vivi e veri e perciò senza lisciarli ed accomodarli ad immagine e similitudine dello scrittore»<sup>29</sup>.

Era, in chiave di estetica narrativa, la giustificazione trasversale e *a posteriori* di *Mastro-don Gesualdo* che aveva già avuto la sua prima

<sup>27</sup> «Siccome per tanto tempo aveva portato il berretto da notte, il fazzoletto ora non gli stava a posto sugli orecchi; così la mattina i capelli gli ricadevano sulla faccia, tutti arruffati, imbiancati dalla lanugine del cuscino, i cui lacci si scioglievano durante la notte. Calzava sempre stivali robusti, con al collo del piede due grosse pieghe in corrispondenza delle caviglie e tutto il resto dritto e liscio, quasi fosse teso su un arto di legno. Sosteneva che non c'era nulla di meglio per la campagna» (MB, p. 35).

<sup>28</sup> Contaminato, per così dire, dal «morbo» cittadino importato da Elena, Don Peppino, il barone d'Altavilla, per amore di lei, trasforma infatti, i segni della propria naturale rozzezza nei tratti artificiali di una posticcia urbanità: «Egli aveva viaggiato e aveva lasciato qua e là un po' della sua pinguedine e molto del suo denaro. In cambio aveva riportato dei vestiti di un sarto in voga, le maniere distinte, il frasario convenzionale dei saloni, la disinvoltura e l'impertinenza della sua ricchezza. Elena ne fu piacevolmente impressionata, quasi lusingata, come ciò fosse opera sua, pel lievito che aveva lasciato la sua memoria in quel mezzo contadino» (ME, p. 118).

<sup>29</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 205.

redazione ed era in corso di pubblicazione sulla «Nuova Antologia». Solo che nel mondo assiepato di messi e di covoni del manovale di Vizzini, intento a *parvenir*, si era già infiltrata, con la forza di un'antitesi, l'immagine perturbante di Isabella Motta, rimanendovi, senza sostanziali rimaneggiamenti, anche nell'edizione definitiva dell'89.

Educata, come si è detto, nei migliori collegi di Sicilia, lettrice vorace di romanzi sentimentali e disposta, perciò, alle incontinenze dell'immaginazione — dunque anch'essa vittima, come Emma e come Elena del «desiderio triangolare» di cui parla Girard<sup>30</sup> —, Isabella porta scritti nella sua carta di identità i dati inequivocabili di una Bovary.

Il suo romanzo, ambientato nella campagna di Mangalavite devastata dal colera, non prevede interni fregiati o da fregiare — le resta, però, come si è già visto, una finestra davanti alla quale, come Emma e come Elena, sognare il mondo —; eppure negli scoramenti che il podere infestato le procura — «Isabella ch'era venuta dal collegio con tante belle idee in testa, che s'era immaginata di trovare a Mangalavite tante belle cose come alla Favorita di Palermo, sedili di marmo, statue, fiori da per tutto, dei grandi alberi, dei viali tenuti come tante sale da ballo, aveva provata qui un'altra delusione» (MDG, p. 323) — ella replica il bisogno bovaristico di una *liaison* tra intimo e *décor* e sono dunque inevitabilmente la natura e il paesaggio a divenire, per lei, oggetti di trasfigurazione. Isabella, come già Emma, proietta sullo spazio circostante le proprie emozioni ed i fondali della natura, percorsi dai fremiti ed i palpiti di una sensualità esasperata, si soggettivizzano, umanizzandosi. L'appagamento dei sensi e del cuore in una notte accanto a Rodolphe nella capanna dello zoccolaio si leggeva, infatti, «nelle vene d'ombra [che] palpitavano nel fogliame» (MB, p. 162), così come la corsa angosciosa di Isabella verso l'ultimo, clandestino, convegno d'amore, è accompagnata da «fiori umili di cardo che luccicavano al sole», da «bacche verdi che si piegavano ondeggiando mollemente, e dicevano: Vieni! vieni! vieni!» (MDG, p. 349).

Ma il romanzo di una giovinetta mezza Trao e mezza Motta — un «innesto» la definisce Gesualdo nel suo linguaggio di «cose» (MDG, p. 298) — che nel proprio quadro genetico possiede i germi della ricchezza accanto a quelli della nobiltà, non poteva che conclu-

<sup>30</sup> Si veda R. Girard, *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano 1965, pp. 7-47.

dersi con la prefigurazione di una vita consumata negli agi e nella mondanità: il futuro che il marchese Limòli le fa intravedere, per convincerla a dimenticare Corrado La Gurna, è popolato di carrozze e di cavalli, di teatri e di gioielli — «un mondo di chiacchiere» avverte il narratore (MDG, p. 369) — insomma di tutti quei feticci che riempivano, con l'amarezza di un'interdizione, la vorace immaginazione di Emma Bovary.

Un anno dopo la redazione definitiva del *Mastro*, nel discutere con Cameroni della «malattia cerebrale di alcuni critici incapaci di valutare un'opera d'arte indipendentemente dagli ismi» alla moda, l'8 aprile del 1890, Verga scriveva: «Il male è che adesso si corre dietro alla teoria — mentre Balzac e Flaubert facevano dei capolavori senza la teoria o contro la teoria»<sup>31</sup>. Divenuto ora indulgente verso i propri maestri, Verga non era altrettanto benevolo verso se stesso, se il giorno seguente, avrebbe confessato a Guido Mazzoni, nella già citata lettera del 9 aprile 1890, di aver peccato, per Isabella, di «accidia», lasciando che, a dispetto delle intenzioni, si avvertisse con evidenza, nei soliloqui che la riguardano, «l'intervento del macchinista». In qualità di lettore di se stesso, Verga non poteva non avvertire lo stridore che, nel linguaggio concreto e corporeo del *Mastro*, aveva provocato l'invadenza contraddittoria del registro coinvolgente, gravido di immaterialità, liricheggiante, adoperato per raccontare l'intimità di Isabella; come non poteva non presagire che «il demone dell'eloquenza», infiltratosi in quelle pagine con l'effetto di minare la compattezza stilistica del secondo romanzo del ciclo dei *Vinti*, avrebbe di lì a poco costituito, per lui e per tutta una generazione di scrittori, un'invalidabile «barriera del naturalismo»<sup>32</sup>. Nel pieno dunque della sua maturità letteraria, quelli che erano stati gli imbarazzi, i fastidi, la strisciante scontentezza che avevano accompagnato la scrittura del *Marito di Elena*, si trasformano in lucida autocritica, nella netta percezione che a dar voce ad una Bovary ci si rimetteva la credibilità di un metodo. Complici i romanzi del periodo fiorentino e

<sup>31</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 241.

<sup>32</sup> Così scriveva G. Mazzacurati in una nota di commento al suo MDG (p. 325n.): «La scrittura romantica, avvolgente e coinvolgente, del suo passato di narratore mondano, domina in queste pagine il campo, lasciando intendere quanto sarà arduo il distacco da quel registro, quando, dopo le storie fatte di corpi, di "roba", di materia sociale dura e primitiva, dovrà trascorrere (già con l'Isabella adulta de *La duchessa di Leyra*) alle passioni mediate, alle voci mascherate, agli alibi sentimentali della seconda parte del ciclo. [...] Il demone dell'eloquenza, dal quale si lasciava programmaticamente sedurre D'Annunzio, insidia insomma queste pagine forse più di quanto V. non avrebbe voluto».

milanese e la distanza crescente che Verga andava stabilendo tra sé ed i rituali fatui della mondanità, non gli poteva riuscire, come a Flaubert, di raccontare realisticamente «il trionfo dell'irreale» di cui, come afferma Gaultier, il bovarismo si sostanzia<sup>33</sup>; i percorsi del bovarismo furono, per lui, disseminati di trappole — il coinvolgimento da una parte, l'ironia dall'altra — tutte mortali per una scrittura che, come aveva scritto nella programmatica *Prefazione ai Malavoglia*, doveva essere «sincer[a] e spassionat[a]».

Ma allora perché insistere nel riscrivere la signora Bovary e dopo Elena dar vita ad Isabella? Certo, c'era un progetto, quello del ciclo dei *Vinti* di cui, in qualche modo, *Il marito di Elena* ed il romanzo di Isabella fanno parte come altrettanti sondaggi nelle altre sfere, prima di affrontare la prova più ardua. Ma forse c'è dell'altro.

Facciamo un passo indietro e riandiamo al 1866, ancora una volta ad *Una peccatrice*. Verga non ha ancora letto Flaubert, eppure le coincidenze con *Madame Bovary* sono notevoli. Intanto, come si sa, è la storia di un'adultera, Narcisa Valderi, che alla fine, come Emma, si suicida. Ma c'è di più: Pietro Brusio, l'amante, è palesemente, anche nei tratti psico-somatici che il suo autore gli attribuisce — «sangue arabo in vene andaluse: orgoglioso come un *Cyde* [...] (UP, p. 449 —, un donchisciotte di provincia che «non cerca la vita [di lusso], cerca l'atmosfera, l'aureola in cui si risolve quella vita agognata»<sup>34</sup>; al suo primo incontro con la contessa di Prato è la sua *allure*, il suo modo di portare un *pardessus reine blanche* a sedurlo in prima istanza (UP, p. 453); come Emma studia nei romanzi di Sue le descrizioni degli arredamenti<sup>35</sup>, così Pietro modula i propri atteggiamenti sulla lettura de *Les misères des enfants trouvés*<sup>36</sup>; anche per lui il desiderio si misura sulla distanza ed il possesso annulla gli ardori. Non è possibile a questo punto sottrarsi alla tentazione di richiamare in causa la lezione di Giacomo Debenedetti sul primo ed il peggiore dei romanzi continentali quando, in *Presagi del Verga*, dimostrava come la storia di Pietro Brusio presentava non poche equivalenze con la storia verghiana di quegli anni, perché la passione amorosa di quell'impacciato personaggio traduceva in forma di romanzo le aspirazioni di Verga,

<sup>33</sup> J. De Gaultier, *op. cit.*, p. 30.

<sup>34</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 38.

<sup>35</sup> «Studiò, nei romanzi di Eugène Sue, le descrizioni degli arredamenti, lesse Balzac e George Sand, cercando di appagare i propri appetiti con quelle offe immaginarie» (MB, p. 47).

<sup>36</sup> Cfr. UP, p. 451.

giovane esordiente, al successo ed alla notorietà. Come dire che il «bovarismo intellettuale» di un emigrato della letteratura era scritto, con tratti indelebili, nel donchisciottismo sentimentale di un protagonista romantico.

Disposto dunque dalla sua storia personale a raccontare il bovarismo prima ancora di conoscere Flaubert (e le lettere alla madre del '69 offrono, in merito, una significativa testimonianza)<sup>37</sup>, Verga non era però riuscito, in questo primo sondaggio del mondo di lusso, a mantenere la propria scrittura ad una distanza di sicurezza dagli eccessi emotivi e retorici dei propri attori mondani. Quando nel '74 leggeva *Madame Bovary*, Verga stava per esaurire il suo «fervore stracciadino» e c'è chi ritiene che il metodo flaubertiano dell'impersonalità abbia lievitato nella scrittura di *Eros*, nello stile ironico, antifrastico, nella scelta di una voce fuori campo, registica, con cui il narratore andava separando il proprio destino da quello degli attori mondani<sup>38</sup>. Ma si trattava, appunto, di una visione dall'alto, per vedere dentro e al di là della scena. Flaubert, invece, forniva la ricetta giusta. Con la sua «mano maestra», adatta, seppure attraverso le fantasie di una donnina di provincia, a che le «mezze tinte dei mezzi sentimenti»<sup>39</sup> delle alte sfere si disegnassero come quadro autonomo corroso dal di dentro, gli faceva intravedere la possibilità di un ritorno a quei personaggi ed ai loro fondali, ma da un'altra prospettiva, in un'altra posizione. Dopo il bagno di realtà negli scenari spartani delle terre assolate di Sicilia, con *Il marito di Elena* e poi con il romanzo di Isabella, Verga provava a saldare il «debito contratto» con Flaubert sperimentando, sul canovaccio di *Madame Bovary*, la validità universale degli strumenti linguistici e stilistici dell'impersonalità, già felicemente collaudati nel racconto delle «bramosie» di una famiglia di pescatori. Tornava alle luci soffuse ed alle atmosfere inquietanti del romanzo mondano, da cui, come ha detto

<sup>37</sup> Ora in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 6 sgg. Sulle significative coincidenze delle lettere del '69 indirizzate alla madre con la storia di Brusio e sulla possibilità di leggerle come il «romanzo» delle «fantasticherie» di Giovanni Verga e del suo bovaristico bisogno di sprovincializzazione si veda il nostro *Le passioni della scrittura*, cit., pp. 23 sgg.

<sup>38</sup> «È probabile comunque che il metodo flaubertiano dell'impersonalità si sia insinuato tra narratore e personaggio nel corso della composizione di *Eros*. Col titolo *Aporo* (forse: l'irrisolto, in riferimento al comportamento del protagonista), il romanzo era compiuto quanto meno in una prima redazione nel gennaio 1875 (come risulta da una lettera di Verga alla madre), quando ancora immediato era l'effetto *Bovary*. Certo è che l'inizio del capitolo XXIV testimonia di una presa di distanza flaubertiana», N. Borsellino, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>39</sup> G. Verga, *Prefazione a MV*, p. 5.

Debenedetti, si era solo provvisoriamente allontanato, con una vaga promessa di ritorno. Ma le vertigini impalpabili, gli scenari raffinati, sognati o vissuti dalle sue *Bovary*, inafferrabili e ribelli, si sottrassero ai paradigmi dell'oggettività, lasciando presagire ben più complesse e paralizzanti difficoltà per i testi a venire. Maestro nel far parlare «la gentuccia», Verga era, però, per sua esplicita ammissione, imbarazzato e cincischiante quando si trattava di riprodurre le voci false, i giri di parole dell'altra società. E scelse il silenzio, ed in questo silenzio il bovarismo, come tema e come soggetto a rischio, ha avuto la sua parte. Infatti, insidiosi, contorti, i percorsi del bovarismo si frapposero, intralciandolo, all'attraversamento della scala sociale che Verga si era immaginato faticoso ma lineare; sicché la storia del silenzio verghiano (se mai si farà), della scommessa perduta con i fantasmi seducenti della scrittura mondana, dovrebbe, crediamo, contemplare, come un capitolo non certo trascurabile o insignificante, la vicenda di un debito rimasto insoluto, quello con Flaubert e la sua *Madame Bovary*<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Contributi interessanti in questo senso sono quelli di G. Ragonese, *L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary* (in *op. cit.*, pp. 269-299), di A. Di Benedetto, *Flaubert in Verga* (in AA.VV., «*I Malavoglia*». *Atti del congresso internazionale di studi*, vol. I, Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 85-101), di D. Tanteri, *Le poetiche dell'impersonalità da Flaubert a De Roberto* (in *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del Verismo*, Fondazione Verga, Catania 1989, pp. 129-211) e di L. Sozzi, *De Flaubert à Verga: La poétique de l'impersonnalité* (in AA.VV., *Attualità dell'antico*, a cura di M. G. Vacchino, Regione Valle d'Aosta, Aosta 1992, pp. 257-266).

RAREFAZIONE E DISINCANTO  
NELLA SCRITTURA MONDANA  
DEI RICORDI DEL CAPITANO D'ARCE

Quando, nel 1890, Verga decise di pubblicare in volume *I ricordi del capitano d'Arce*, già parzialmente editi in riviste, inviò all'amico De Roberto, perché lo sottoponesse all'attenzione della Libreria Editrice Galli di Chiesa e Guindani, un progetto di silloge, a dir poco, abborracciato. L'unità tematico-compositiva delle prime sei novelle che, con l'aggiunta di *Prima e poi*, avrebbe costituito il futuro testo dei *Ricordi*, veniva contraddetta dall'indebito accostamento in settima ed ottava posizione di *Olocausto* — che sarebbe poi rifluita nelle novelle sparse — e di *Paggio Fernando* — che sarebbe in seguito rientrata in *Don Candeloro e C.* — per nulla convincenti *traits d'union* con le ultime quattro, ripescate dai *Drammi intimi* (già pubblicati da Sommaruga nel 1884), con lo scorporamento, però, de *La chiave d'oro*, qui posta a chiusura della raccolta proposta<sup>1</sup>. Lasciamo all'acribia filologica di Stefano Rapisarda il compito ed il merito di renderci edotti di questa controversa storia del testo; a noi, convinti che la biografia verghiana sia spesso intessuta di involontarie suggestioni all'interpretazione, preme partire da qui, perché sedotti dall'ipotesi che quell'eccentrico accorpamento predisposto dall'autore possa na-

<sup>1</sup> La disposizione delle novelle era la seguente: 1) *I Ricordi del capitano d'Arce* — 2) *Giuramenti di marinaio* — 3) *Commedia da salotto* — 4) *Per sempre uniti* — 5) *Carmen* — 6) *L'ultima recita* — 7) *Olocausto* — 8) *Paggio Fernando* — 9) *I drammi ignoti* — 10) *L'ultima visita* — 11) *Bollettino sanitario* — 12) *La chiave d'oro*. La lettera a De Roberto è ora in *Appendice* (alla pagina 56) a S. Rapisarda, *Illusioni ottiche e finzioni mondane: lo studio delle "classi alte" nelle varianti de «I ricordi del capitano d'Arce»*, in «Annali della Fondazione Verga», Catania, 7, 1990, pp. 25-61.

scondere qualche indicazione preziosa da cui prendere l'abbrivio per una lettura possibile dei sette racconti editi da Treves nel 1891, attraverso i quali, come altrettanti capitoli, si snoda il "romanzo di Ginevra"<sup>2</sup>.

Soltanto da poco emerso dalla faticosa riscrittura del *Mastro-don Gesualdo* e in procinto di raccontare gli sconcerati matrimoniali della *Duchessa di Leyra*, Verga scèglieva di ritardare gli impegni assunti nella fin troppo rigidamente programmatica *Introduzione ai Malavoglia*, per sondare, negli scenari mondani della signora Silverio, la propria disinvoltura ad «aggirarsi tra la seta delle poltrone»<sup>3</sup>. Come si è detto ci aveva già provato quando, nell'82, con il *Marito di Elena* aveva trasferito nelle terre assolate della Rosamarina una "Bovary italiana" o quando, nella campagna di Mangalavite, infestata dal colera, aveva dato voce, come uno stridulo controcanto, alle frenesie sentimentali di Isabella Motta. Si trattava, in entrambi i casi, di invasioni più o meno ampie di campo se l'ottica metropolitana di Elena Dorello conviveva fino alla inevitabile collisione con gli sguardi al microscopio di personaggi rustici, e se i deliri sentimentali della figlia di Gesualdo costituivano un'avvertita effrazione della compattezza stilistica del romanzo. Qui, le cose stanno, però, in modo diverso. Un unico scenario, quello cittadino e salottiero, tiene ostinatamente il campo e non c'è nessun personaggio ad insidiare le logiche fatue della bella e disponibile Ginevra. È esattamente quanto sarebbe avvenuto nella *Duchessa*, se mai fosse stata scritta. Sicché, se è lecito ritenere che i *Ricordi* siano un ulteriore cartone preparatorio al terzo romanzo del ciclo dei Vinti<sup>4</sup>, sono, però, a nostro avviso, una

<sup>2</sup> La disposizione dell'edizione Treves (apparsa nel dicembre del 1890 ma, come ci avverte lo stesso Rapisarda, con i millesimi del 1891) era la seguente: *I ricordi del capitano d'Arce*; *Giuramenti di marinaio*; *Commedia da salotto*; *Né mai, né sempre!*; *Carmen*; *Prima e poi*; *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*; a cui facevano seguito i tre racconti dei *Drammi intimi* pubblicati nel 1884 da Sommaruga, *Dramma intimo*; *Ultima visita*; *Bollettino sanitario*. L'indicazione che le prime sette novelle costituiscono «un nucleo così omogeneo da configurarsi [...] come un romanzo breve, distribuito in capitoli (equivalenti alle singole novelle)» ci viene da P. M. Sipala, *Il romanzo di Ginevra ne «I ricordi del capitano d'Arce»*, in *Il romanzo di Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Patron, Bologna 1992, p. 61.

<sup>3</sup> È quanto aveva scritto Edmond de Goncourt nella *Prefazione a Les frères Zemganno*: «Puis autour de ce Parisien, de cette Parisienne, tout est long, difficile, diplomatiquement laborieux à saisir. L'intérieur d'un ouvrier, d'une ouvrière, un observateur l'emporte en une visite; un salon parisien, il faut user la soie de ses fauteuils pour en surprendre l'âme, et confesser à fond son palissandre ou son bois doré», ora in E. et J. de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, G. Charpentier et C. ie éditeurs, Paris 1988, p. 56.

<sup>4</sup> «Il romanzo di Ginevra, dunque, sviluppa il "romanzetto" di Isabella Motta ed anticipa, prefigurandolo, il romanzo, rimasto incompiuto, della *Duchessa di Leyra*», P. M. Sipala, *op. cit.*, p. 67.

ben più ardua scommessa che Verga andava facendo con il proprio metodo perché, in caso di fallimento, non ci sarebbero state né stonature né disarmonie a funzionare da alibi rassicuranti. Siamo consapevoli che, impostato così il discorso, rischiamo di caricare di responsabilità fin troppo pesanti un testo composto in fretta e da tutti, autore ed esegeti, ascritto alle prove in tono "minore". Ma riteniamo che, nella storia intorbidita di «un ciclo interrotto» ogni prova a carico di una lettura in chiave formale del «blocco verghiano» meriti la giusta attenzione e vada dunque sottratta ad ogni frettolosa archiviazione.

I *Ricordi*, come d'altronde lo stesso *Marito di Elena*, per la materia sentimentale del loro intreccio e per una certa vernice stilistica di gusto tardo-romantico, sono stati letti anche come modeste scritture di ritorno, come echi attardati di quei primi romanzi fiorentini e milanesi che, pur nella modestia dei loro risultati, avevano dato al proprio autore una conclamata notorietà<sup>5</sup>. Un'ottica, questa dell'indulgenza ai *remakes*, senz'altro significato che quello di un nostalgico richiamo al bel mondo, che non ci sentiamo di condividere, persuasi che la partita doppia che Verga giocò sui registri della narrazione — la rusticana e la mondana — rientri in una ben più complessa storia di progressivi esperimenti stilistici a cui sottoporre gli *intérieurs* delle classi alte, perché le atmosfere rarefatte che li allignano potessero disporsi docilmente agli imperativi dell'"impersonalità". È appunto per cercare di provare che la raccolta del '91 è un reperto di questo laboratorio, che quel primo progetto sottoposto al Chiesa ci sembra possa soccorrere all'occorrenza.

Da *Primavera* alle *Rusticane* — salvo l'eccezione di *Per le vie* — sempre Verga sceglie, a sigla dei suoi testi, una novella "anomala", per così dire, distonica al *corpus* di cui pure fa parte. È il caso delle *Storie del castello di Trezza*, de *Il come, il quando ed il perché*<sup>6</sup>, di *Lacrymae rerum*, di *Di là del mare*. Le apparenta l'ambientazione "alta" della scena, il dettato liricheggiante, l'impalpabilità delle atmosfere, ma quel che più ne smorza le differenze, consentendo di leggerle come altrettante varianti di un'invariante, è la comune so-

<sup>5</sup> È questo uno dei percorsi di lettura della raccolta del '91 seguito da P. Zambon in *Letture di «I ricordi del capitano d'Arce» di Giovanni Verga* (ora in *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., pp. 63-77).

<sup>6</sup> La novella, che nell'edizione Treves chiudeva la raccolta di *Vita dei campi*, fu in seguito, per il suo soggetto estraneo alla compattezza tematica e stilistica della silloge, incorporata. Nell'edizione di *Tutte le novelle* da noi adoperata è inclusa nelle *Novelle sparse*.

stanza commemorativa. Se *Le storie del castello di Trezza* «testimoniano di una ricorrente attrazione, dopo i grovigli politico-passionali dei romanzi catanesi, verso il racconto "gotico" del mistero e del brivido»<sup>7</sup>, se *Il come, il quando ed il perché* ritrova nell'immaginario erotico-sentimentale degli anni milanesi *silhouettes* ed emozioni da rappresentare, se *Lacrymae rerum* torna a narrare, nella sinteticità della novella, il racconto dispiegato delle seduzioni delle apparenze già esemplato nel destino bovaristico di Elena Dorello, e se, infine, *Di là del mare* presenta un narratore in veste di «personaggio-testimone» che recita con la propria interlocutrice «la commedia di un amore impossibile intrecciando al kitsch galante la memoria del suo mondo narrativo»<sup>8</sup>, vuol dire che il ricordo funziona in tutti questi casi da *input*, fortemente significativo, dei processi creativi che Verga mette in atto.

Di questo parere era Leonardo Sciascia nel già ricordato saggio *Verga e la memoria*, sintetica ma folgorante interpretazione della novella verghiana *La chiave d'oro*. Precisando che «la critica non ha mai dato troppa importanza, e tutto sommato nessuna, al peculiare apporto della memoria, nell'opera verghiana» dimostra, documenti alla mano, come essa attraversi, mimetizzata nelle sembianze della «fiamma di un caminetto» e di una elegante signora in grigio, tanto *Nedda* quanto *Fantasticheria*, per poi tornare a prendere corpo nella presenza apparentemente «gratuita o incidentale», ma invece «necessaria e, per così dire, catalizzatrice» di un bambino, Luigino<sup>9</sup>, che, contravvenendo agli ordini dello zio canonico, va a guardare il ladro di olive ammazzato dal campiere «e dopo, finché visse, gli rimase impresso in mente lo spettacolo che aveva avuto sotto gli occhi così piccolo»<sup>10</sup>. Letta così, *La chiave d'oro* perde di estraneità rispetto alla silloge di cui fa parte, dal momento che non solo rimanda al titolo — quelli del capitano d'Arce sono, appunto, ricordi — ma anche, nel rimarcare la valenza «semanticamente orientata»<sup>11</sup>, si dispone a farsi adoperare come possibile «chiave» di lettura dell'intera raccolta. Ma di che si sostanzia la memoria dei *Ricordi*? Suggestionati da Sciascia e dalle modalità di procedere del suo svelamento testuale per succes-

<sup>7</sup> N. Borsellino, *op. cit.*, p. 46.

<sup>8</sup> Ivi, p. 93.

<sup>9</sup> L. Sciascia, *Verga e la memoria*, cit., pp. 154-156.

<sup>10</sup> G. Verga, *La chiave d'oro*, p. 913.

<sup>11</sup> Sull'uso della titolazione semanticamente adeguata al testo, si veda W. Dressler, *Introduzione alla linguistica del testo*, trad. it. di D. Poli, Officina Edizioni, Roma 1974, p. 32.

sive epifanie, proviamo, ora, a seguirne la lezione. Dunque, dopo aver affermato la centralità del tema della memoria nell'opera verghiana, come uno dei «segreti» sapientemente occultati in alcune trame narrative, Sciascia citava Giacomo Debenedetti che dal «mistero» della cosiddetta «conversione» verghiana era partito per cercare, attraverso *lapsus* e censure, le ragioni profonde di quel «brusco salto nel genio» a ridosso della mediocrità delle prime prove, di cui, come dell'impossibilità a comprendere i percorsi insondabili del destino umano, pure tanti critici verghiani si erano accontentati. E poi Sciascia concludeva: «E come sono possibili per Verga questi impossibili salti? La risposta potrebbe anche venire, ma appena, non più di una sottile insinuazione, di un sottile presagio, dal fatto che nella terza serie dei saggi critici del Debenedetti quel saggio che appunto si intitola ai *presagi del Verga* viene subito dopo *i due capitoli* su Proust. Questo assortimento, questa specie di colpo di dadi, può anche valere come indicazione critica. La memoria, insomma, la chiave d'oro della memoria»<sup>12</sup>. La seconda indicazione che Sciascia ci fornisce è quella di leggere (o rileggere) i *Presagi del Verga*. Per una sintesi del discorso critico che Debenedetti vi sviluppava, basta riandare qui, al terzo capitolo, dove la magistrale lezione dei *Presagi* è stata già riassunta e abbondantemente citata. Ma per proseguire nella lettura dei *Ricordi* e suffragare l'ipotesi di una loro congruenza con la storia di «un ciclo interrotto» è necessario ricordare come Debenedetti traduceva *sub specie* autobiografica il discorso con cui Pietro Brusio motivava a Narcisa, «la peccatrice», la necessità di un seppur doloroso distacco: «Bisogna che io mi allontani da te per qualche tempo [...] bisogna che io ti vegga ancora lontana da me, in mezzo alle pompe del tuo lusso, all'incanto delle tue seduzioni, per cercarti ansioso, cieco, folle, come allora; e stendere le braccia, delirante, invocando un altro sorso di questa coppa fatata... a cui fui tanto stolto da bere troppo...» (UP, p. 540). E Debenedetti di rincalzo: «Chi voglia tradurlo, questo è l'oracolo, pronunciato in termini esagitati e corpulenti, della vicenda artistica e umana di Giovanni Verga. [...] Nel suo tentativo di ghermirli [gli uomini e le donne di lusso] si era accorto di aver sbagliato per un'ubriacatura, di essere riuscito da meno di se stesso, e a se stesso spiacevole, per una obnubilazione (in parte volontaria e in parte obbligata) del più virile giudizio che poteva dare di loro: insomma, per avere accantonato la

<sup>12</sup> L. Sciascia, *Verga e la memoria*, cit., pp. 155-156.

coscienza che non erano "tanto belli in verità" ed essere stato così stolto da bere troppo alla coppa fatata». Una nausea preannunciata e qui già allusa dietro gli stordimenti, le "ubriacature" che fungono da metafore fisiologiche di meno palpabili, ma non per questo meno inarrestabili, rigetti, meno persistenti intolleranze.

Ora, se c'è un'immagine che ricorre quasi come un *refrain* nei *Ricordi del capitano d'Arce* è, appunto, quella del bere — «D'Arce vuotò d'un fiato il resto del cognac», «D'Arce riempì di nuovo il bicchiere», «il comandante, vuotando l'uno dopo l'altro dei gran bicchieri d'acqua», «il senso del disgusto che aveva trovato in fondo al bicchiere», e così via<sup>13</sup>; sicché sembra lecito pensare che all'altezza degli anni '90 la memoria che agisce qui, come principio genetico della scrittura, non sia un semplice ricordo di atmosfere già disegnate che ora si intendono ravvivare, quanto quella di una ripulsa, di un'avversione ormai consustanziali alle "commedie dell'amore" ed ai suoi inconsistenti attori<sup>14</sup>. Una conferma obliqua, trasversale a questa ipotesi, ci viene da una lettera di Verga a Federico De Roberto scritta quando, nel 1890, il più giovane scrittore aveva pubblicato con la Libreria Editrice Galli il volume di novelle veriste *Processi verbali* a cui pochi mesi dopo avrebbe affiancato, in voluto contrasto, e con «raffinato godimento da dilettante»<sup>15</sup>, i racconti psicologici de *L'albero della scienza*: «Hai saputo proprio metterti nella pelle di Brasi Spataro e di Amaddio, e non farmi vedere la tua caramella e il colletto alto 15 centimetri. È tutto lì. Se vieni a farmi vedere il contrario nelle altre novelle *opoponaxie* ti proclamerò in cuor mio il *mastro dei mastri*»<sup>16</sup>. *Opoponaxie*, un aggettivo introvabile nei vocabolari della lingua italiana, viene da «opoponax», un'essenza molto di moda all'epoca se una rivista napoletana a grande tiratura riteneva necessario includerla nella rubrica "Profumi", definendone con precisione le proprietà: «Opoponax = dà al capo: è irritante e malsano. Cagiona delle terribili emicranie, e giuoca dei brutti tiri ai più vigorosi tempera-

<sup>13</sup> G. Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, pp. 612, 615; G. Verga, *Commedia da salotto*, p. 634; G. Verga, *Carmen*, p. 655.

<sup>14</sup> La *Commedia dell'amore* è il titolo di un testo teatrale a cui Verga iniziò a lavorare nel 1880 e a cui, come è evidente da alcune sue lettere, continuava a pensare ancora all'altezza del 1896, ma che poi rimase incompiuto. Si veda in merito S. Nardecchia, *Verga e il teatro inedito. Divagazioni tra la prima e l'ultima Opera*, Manzella Roma 1982, pp. 45-52 e 98-107.

<sup>15</sup> Si veda F. De Roberto, *Prefazione a L'albero della scienza*, ora in F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Mondadori, Milano 1994, p. 1644.

<sup>16</sup> Lettera di G. Verga a F. De Roberto del 5 luglio 1890, ora in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 248.

menti. Piace alle "donne di mondo" per i loro debutti ed alle "ingenue" che gli suppongono delle proprietà del tutto differenti da quelle che egli possiede in realtà<sup>17</sup>. Dunque è un «profumo mondano» probabilmente lo stesso che emanano «le trine preziose» delle vesti di Ginevra e che stordisce Aldini — personaggio dei *Ricordi* — al punto da fargli dimenticare che quella donna — come Narcisa di *Una peccatrice* — «non aveva poi nulla d'extraordinario»<sup>18</sup>; una fragranza dannosa e menzognera, come dannose e menzognere sono le pantomime sentimentali dell'alta società. E se De Roberto comprendeva i molti significati a cui l'amico Verga alludeva coniato quello strambo neologismo, era perché dell'amore, delle sue imposture, dei malanni che procurava, egli stesso andava ragionando e progettava di discutere con più scientifiche argomentazioni di lì a poco quando, nel 1895, avrebbe affidato al ponderoso volume de *L'amore* l'atto di morte di ogni romantica passione<sup>19</sup>. Ma, per non indugiare oltre alle "soglie" del testo, disponiamoci ora ad attraversarle per vedere in concreto come i *Ricordi* provino a mimare la fatuità di un mondo di lusso che ha abrogato dal proprio statuto ogni sanguigna pulsione.

Intanto, un intreccio, per così dire seriale, che triplica in un gioco di incastri un racconto minimo, quello delle avventure galanti di Ginevra d'Altona, moglie del comandante Silverio, che si esaurisce solo quando una malattia ereditaria la uccide prematuramente. Complessa è l'organizzazione della voce narrativa. Un narratore extradiegetico ha il compito di introdurre sinteticamente la situazione enunciativa, in cui il capitano d'Arce, narratore di secondo grado, rievoca per un pubblico di amici la sua breve relazione platonica con la protagonista, per poi ridare la parola, nelle tre novelle centrali della raccolta, al narratore di primo grado che, in quanto onnisciente, è capace di interrelare il racconto di accadimenti a quello delle sensazioni, come di descrivere gesti ed atmosfere. A sua volta, questa voce fuori campo delega, in *Prima e poi*, agli stessi personaggi — Ginevra e Riccardo Aldini — il compito di ripercorrere, in uno scambio epistolare, i tempi accelerati della passione che li ha uniti e la sua altrettanto subitanea consunzione. Nell'ultima novella, *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, d'Arce riprende infine la parola

<sup>17</sup> «L'Occhialetto», 16 giugno 1886, anno XIV, n. 21, pp. 2-3.

<sup>18</sup> G. Verga, *Carmen*, p. 651.

<sup>19</sup> F. De Roberto, *L'amore. Fisiologia. Psicologia. Morale*, Milano, Galli 1895. Nel 1892 De Roberto aveva già parlato dell'amore nella stessa ottica dissacratoria nei racconti di *La morte dell'amore*, pubblicati a Napoli presso l'editore Pierro.

per raccontare i suoi ultimi incontri con la signora Silverio ormai morente e disposta a confidargli le sue pregresse storie sentimentali. In quanto racconto retrospettivo, i *Ricordi* relegano le storie sentimentali di cui si sostanziano nel *déjà vu*, così come la ricorrenza del motivo del viaggio — partono il capitano d'Arce, Riccardo Aldini, la stessa Ginevra — sembra mimare la girandola di sentimenti che non riescono mai a mettere salde radici ed è solo nello spazio mondano dei salotti *à la page* che questi attori che paiono rincorrersi, senza mai riuscire ad afferrarsi, si ritrovano insieme per rappresentare, come nei molteplici riflessi di uno specchio, l'inautenticità del loro essere nel mondo. Ma c'è di più. La fuggevolezza delle emozioni e delle sensazioni è adombrata anche nelle ripetute sottolineature di una temporalità che non prevede durata: lo dimostrano alcuni titoli come *Né mai, né sempre!* o *Prima e poi*; frasi del tipo: «Voleva vivere vent'anni in venti mesi»<sup>20</sup> o, con evidente allusione alla precaria tenuta del desiderio, affermazioni come questa: «Non le avevano detto che i fiori durano un giorno, e che solo sinché odorano esistono?»<sup>21</sup>. E, per completare questa sintetica lettura delle funzioni narrative, va detto che Ginevra, un nome tendenzioso, che insinua un'ingenua disponibilità all'adulterio, passa da una *liaison* ad un'altra con la stessa leggerezza con la quale infoltisce il suo *carpet* di valzer e dietro i fruscii di un ventaglio simula frigidità e libertinaggio, in un alterno ritrarsi e abbandonarsi, un gioco attraverso il quale la *femme fatale* (di cui lei è, nella storia verghiana, un estremo prototipo) prova a collocare la propria esistenza «al di là dello scorrimento temporale, in un tempo sottratto all'usura, parente prossimo dell'eternità, sotto l'ala di un rito che ristabilisce senza sosta la "prima volta" dell'esperienza passionale»<sup>22</sup>.

Analizzando le varianti tra i testi delle novelle apparse in rivista e quelle poi presentate nell'edizione Treves, Rapisarda ha mostrato come gli interventi verghiani mirino a potenziare un'allusività sempre crescente, a rendere il linguaggio sempre più adatto a rappresentare i «codici della simulazione» che contraddistinguono le modalità espressive con cui le classi alte falsificano i vuoti della propria intimità<sup>23</sup>. Se è vero che *Fra le scene della vita*, l'ultima novella di *Don Candeloro e C.*,

<sup>20</sup> G. Verga, *Carmen*, p. 654.

<sup>21</sup> Ivi, p. 656.

<sup>22</sup> G. Scaraffia, *op. cit.*, p. 47.

<sup>23</sup> Si vedano in particolare del già citato saggio di S. Rapisarda le pagine 33-37.

oltre ad essere una riprova della contiguità tematica tra le finzioni aristocratiche messe in scena nei *Ricordi* e gli infingimenti tra cui si destreggiano guitti e teatranti, sembra sintetizzare, nei quattro quadri che la compongono, la possibilità di compattare sotto il segno della menzogna personaggi rusticani, attori borghesi e maschere mondane, affidiamoci, per dare inizio ad una breve ricognizione della lingua del testo, ad un'indicazione a nostro avviso preziosa che (non possiamo sapere quanto deliberatamente) Verga stesso ha inframmezzato in un inciso alle prime battute con cui ha inizio la terza «commedia», quella che avviene, non a caso, nella «casa patrizia». Dopo aver presentato i suoi protagonisti — Cesare e la moglie — osservatori rispettosi del «codice speciale della loro società», Verga scriveva: «Se la dama, moglie e madre onorata e insospettata sino al declinare della giovinezza, era caduta tutt'a un tratto, e caduta male, giacché il pleonasma è ammesso nel *suo mondo*, come una povera creatura delicata e fiera, avvezza soltanto a camminar a testa alta sui tappeti e che non sappia mettere le mani avanti, il marito la sorresse tosto con braccio fermo, perché continuasse a portare degnamente il nome suo e quello dei figli»<sup>24</sup>. Di pleonasmii abbondano le novelle dei *Ricordi*: «Lui sì, ce l'avevo trovato, il signor Comandante», «Al mio superiore, no, non ci pensai», «Mio marito... me lo ha messo fra i piedi lui stesso, il vostro amico», «Spiava sottocchi ogni atto, ogni gesto di suo marito e di Casalengo, il quale stava cercando il suo posto anche lui» — valgano come emblematici esempi<sup>25</sup>. Si sa che il pleonasma è una figura della ripetizione e che il «sovrappiù sintattico» che esso introduce «non si elimina se non a prezzo di un cambio di registro; eventualmente anche del piano enunciativo, o della voce» cioè, come la stessa Mortara Garavelli subito chiarisce, passando «dal probabile stile indiretto libero dell'enunciato che contiene i pleonasmii al discorso-resoconto che non reca traccia della "voce" e del punto di vista della persona di cui si tratta»<sup>26</sup>. Che questo non avvenga nella scrittura verghiana e che, anzi, gli esempi riportati siano stati prelevati anche dalla voce narrante fuori campo, è prova che, almeno per compattezza stilistica, il testo in oggetto tiene e soprattutto che, nello stile uniforme del dettato, almeno uno dei commi della teoria dell'impersonalità — la mimesi

<sup>24</sup> G. Verga, *Fra le scene della vita*, p. 839.

<sup>25</sup> G. Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, pp. 612 e 614; *Giuramenti di marinaio*, p. 621; *Commedia da salotto*, p. 633.

<sup>26</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p. 297.

linguistica di un mondo «che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo, per mascherare un'uniformità di sentimenti e di idee»<sup>27</sup> — si sia reso possibile; sicché il pleonasma, nel meccanismo ripetitivo che mette in atto, del tutto insignificante e superfluo alla comunicazione, risulta qui particolarmente funzionale a scrivere i «*petits riens*» delle voci aristocratiche. Non è, però, l'unica figura della ripetizione presente nei *Ricordi*. Che siano a contatto o siano a distanza, le procedure dell'aggiunzione ingorgano il tessuto discorsivo, ottenendo, nell'ossessiva iterazione di parole e segmenti testuali, un effetto di copertura dell'inconsistenza significativa e di ipertrofia enfatica, due qualità, per così dire, che contraddistinguono la chiacchiera mondana ma che, come avvertono i manuali di retorica, nel loro essere forme variate di autocitazione, agiscono anche da «tracce memoriali»<sup>28</sup>. Gli esempi sono tanti che, forse, per sintetizzare, val la pena di riportare un brano in cui la coazione a ripetere assume diverse espressioni:

Partire, lasciarsi... — In fondo a ogni parola c'era sempre quella *nota*, quel tono triste, *in sordina, in note tenute, in tutte le note* [...] E le nostre parole *dicevan* tutt'altro, *dicevano* tutt'al più di viaggi e paesi *lontani*, di orizzonti sconosciuti, o delle memorie che si *portavano via*, e dei luoghi cari che non si vorrebbero lasciare... — *Felice lei* che andrà così *lontano*, *per tanto mare, per tanto mondo! Come vorrei* volare anch'io, *come vorrei* venire! — *Felice lei* piuttosto, che rimane in questa città di cui il cuore *porta via* tanti ricordi [...] Questo *dicevano* i sorrisi vaghi, gli occhi umidi, erranti per quel salotto *di cui* tu conosci *ogni gingillo, di cui ogni gingillo* ha contato le tue ore felici, fortunato *Alvise!* — *voi!* — *voi!* — *voi!* — ma non una parola d'amore, torno a dirvi. *S'indovinava, era sottinteso, in ogni sillaba, in ogni frase*, scorrendo di amici e di conoscenti... anche di *Alvise* — ella per provarmi ch'era *lontano*, tanto *lontano* dal suo salotto e dal suo pensiero! — io per *rallegrarmi* della sua *assenza* — per *rallegrarcene* intimamente tutt'e due, come eravamo lieti dell'*assenza* del Comandante... [...] In quella suonò di nuovo il *campanello* dell'anticamera, *forte, improvviso, minaccioso: una scampanellata* da padrone, di quelle *scampanellate* che vi pigliano pei capelli, e vi fanno saltare in aria [...] Essa era caduta come una morta sul canapé, fissando gli occhi spaventati sull'uscio, quasi *aspettando* di veder com-

<sup>27</sup> G. Verga, *Prefazione a MV*, p. 5.

<sup>28</sup> «A volte l'iterazione di parole e strutture diventa, da "figura di parola" (fatto, o artificio, fonico, ritmico, lessicale, sintattico), riproduzione di un discorso, di parti di testo: allusione, citazione, imitazione e parodia. Assume i contorni di una traccia memoriale, nelle forme dell'autocitazione, voluta, ma più spesso inconscia», B. Mortara Garavelli, *op. cit.*, pp. 187-189.

parire di momento in momento il suo *giudice* e il suo *giustiziere*... *Aspettai* anch'io, in piedi, abbottonandomi macchinalmente l'uniforme, come *si aspetta* in un duello la pistoletta dell'avversario...<sup>29</sup>

I corsivi sono nostri, a segnalare l'intrigo di epanalessi, di anafore, anadiplosi, semplici e a chiasmo, di simploche, di *variationes* sinonimiche, di paronomasie<sup>30</sup> che ingolfano la macchina narrativa, a supplire, con il dispendio verbale che le inerisce, alla povertà di accadimenti e alla miseria sentimentale dei loro protagonisti e soprattutto, per quel che più da vicino ci riguarda, a confermare che la memoria possa essere, anche sul piano delle griglie retoriche, una proficua chiave di lettura.

La pratica dell'autocitazione, per un lettore seriale dell'opera di Verga, risulta evidente dai molteplici echi che i romanzi giovanili del periodo fiorentino e milanese e il *Marito di Elena* protraggono sino ai *Ricordi*: Ginevra è «la bella peccatrice»<sup>31</sup>; «la trasparenza dei [suoi] omeri rosei» stordisce Aldini così come «gli omeri sparsi dei biondi capelli» rendevano folle d'amore Enrico Lanti<sup>32</sup>; «le sue povere carni mortificate» dalla malattia prolungano gli sconquassi della tisi sulla bellezza esotica di Nata<sup>33</sup>. Solo che qui la scrittura di un tempo

<sup>29</sup> G. Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, pp. 615-616.

<sup>30</sup> Anche B. T. Sozzi in *I ricordi del capitano d'Arce* (in «Italianistica» a. XI, n. 1, gennaio-aprile 1982, pp. 71-82) rileva che iterazioni e ripetizioni a ritornello sono alcune delle più frequenti «risorse stilistiche» a cui fa qui ricorso la scrittura verghiana.

<sup>31</sup> «I giovanotti muovevano cielo e terra. Infine, come la vinsero, appena risuonarono le prime battute festanti del valzer, la bella peccatrice si lasciò prendere dal ballo, tutta, diventata tutt'altra donna da un momento all'altro, col viso acceso, gli occhi ebbri, il seno palpitante, spensierata, gaia, una bambina, dimenticando ogni cosa, passando da un ballerino all'altro senza un'esitazione o una preferenza» (G. Verga, *Commedia da salotto*, p. 637).

<sup>32</sup> Si confrontino G. Verga, *Carmen*, p. 654 ed E, p. 103. Le occasioni di riscrittura di intere scene del romanzo del 1872 sono varie; l'episodio della passeggiata in *coupé* di Ginevra ed Aldini, ad esempio, da cui abbiamo stralciato il sintagma qui proposto, ripete l'incontro in carrozza di Enrico Lanti ed Eva raccontato alle pagine 108-110 dell'edizione citata del romanzo.

<sup>33</sup> G. Verga, *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, p. 670. La descrizione della malattia, affidata all'ultima novella del romanzo di Ginevra, sembra saccheggiare il repertorio delle immagini già impiegato da Verga per descrivere il progressivo disfacimento fisico che porterà Nata di *Tigre reale* alla morte; valga, come esempio, la volontà, comune alle due protagoniste, di provare ad occultare con l'abbigliamento i segni vistosi di una bellezza ormai irreversibilmente intaccata: «Ella, con triste civetteria da inferma s'era abbigliata con cura; aveva annodato i suoi capelli in due grosse trecce, avea delle trine preziose sul petto roseo dalla tisi» (TR, p. 231); «Aveva ordinato degli abiti da ballo per quell'inverno [...] Una sera si fece trovare in abito da ballo, presso un gran fuoco [...] Quel sorriso ingenuo nella bocca e negli occhi che le mangiavano il viso, mi mise un brivido nei capelli: lo stesso brivido che mi faceva trasalire quando l'udivo gemere sottovoce nella stanza accanto per abbellirsi [...]

viene come corrosa dall'interno, con un preciso intento dissacratorio che lavora a che le immagini topiche dell'*amour-passion*, ribaltate, vengano ridotte a più modeste proporzioni e, allora, le «tempeste grosse dell'amore» si riducono a una «maretta che [...] culla e [...] accarezza»<sup>34</sup>, un'amante compromessa diviene «una gatta da pelare»<sup>35</sup>, fino a che un'intera novella, *Né mai, né sempre!*, riscrive il tredicesimo capitolo del *Marito di Elena*, variandone, nel segno del *bon ton* e delle «esigenze mondane», il drammatico epilogo<sup>36</sup>. Pertiene a tutti i casi enumerati un'analoga disposizione a prendersi, dopo la proclamata «serietà» degli anni '70, poco sul serio, a far scendere i discorsi sull'amore dalle regioni tragiche su cui si era alloggiato verso le zone di contatto del comico. E, precisamente, nei circuiti dell'ironia. Infatti, pur nella compattezza stilistica e nella sostanziale uniformità delle voci narranti, tutte congrue al mondo rappresentato, l'ironia si intrufola nel romanzo di Ginevra.

Gli strumenti da noi adoperati in passato per rilevare in *Eros*, ultimo dei romanzi giovanili, il distacco verghiano dalle mitografie romantiche della passione d'amore, possono servire anche qui da rilevatori degli indizi antifrastici attraverso i quali la tentazione di giudicare contraddice l'imparzialità veristica. Ci riferiamo in particolare allo studio di Marina Mizzau sull'ironia come interdiscorsività<sup>37</sup> e alle riflessioni di Paul de Man sui rapporti intercorrenti tra ironia e romanzo<sup>38</sup>. «Erano liberi, soli e senza alcun sospetto», «Il vostro

Essa, pure in quel momento, coprivasi colle mani il misero petto scarno...» (G. Verga, *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, pp. 674-675).

<sup>34</sup> G. Verga, *Né mai, né sempre!*, p. 647. Di «tempeste» del cuore è pregno il linguaggio romanticamente iperbolico dei romanzi fiorentini e milanesi. Si rilegga l'episodio descritto in *Una peccatrice* della visita di Pietro e Narcisa al castello diroccato sullo sfondo di un nubifragio (UP, pp. 535-537) o questo frammento di *Tigre reale* che si può assumere come emblematico campione: «Ei la seguiva barcollando, sbalordito, soffocato dalla violenza di quella passione che irrompeva a un tratto come una tempesta» (TR, p. 206).

<sup>35</sup> G. Verga, *Né mai, né sempre!*, p. 649.

<sup>36</sup> Il *rendez-vous* di Ginevra e Casalengo nell'albergo losco» (G. Verga, *Né mai, né sempre!*, pp. 642-649) ricorda insistentemente, per situazione e linguaggio, la visita di Elena Dorello alla «stanzaccia» di Fiandura. È sotto questo aspetto, nella ricognizione delle tracce di riscrittura dei romanzi giovanili, che la presenza di *Olocausto* in quel primo, abborracciato progetto, può ora trovare una sua giustificazione. La storia, potremmo dire, blasfema, dei turbamenti erotici di suor Crocefissa, ripete, infatti, variandone sostanzialmente il tono, gli sconcerti del sentimento che dilaniavano Maria la Capinera, il cui idillio impossibile diviene qui, in questo attardato *repêchage* del tema della monacazione, miserabile storia di squallide e inopportune gelosie.

<sup>37</sup> M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984.

<sup>38</sup> P. de Man, *La retorica della temporalità*, trad. it. di G. Mazzacurati, in *Cecità e visione/Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975, pp. 237-265.

amico è «biondo e bello e di gentile aspetto»<sup>39</sup> sono fin troppo limpidi esempi di «discorso su un altro discorso» — quello dantesco — che, perché decontestualizzato e perciò distante dal linguaggio che lo circonda, funziona da menzione ironica linguistica ma anche semantica, dal momento che la fatalità dei casi occorsi a Paolo e Francesca, calata nelle volubilità del sentimento che legano Ginevra e Casalengo, rendono squilibrato l'asse coassiale della comunicazione, con risultati parodici evidenti; come non mancano, adottando l'ottica decostruzionistica di de Man —, procedure di *dédoublement*, di caduta e di litote:

Ella gli si buttò fra le braccia, piangendo tutte le sue lacrime, abbandonandosi interamente all'uomo che un'ora prima cercava un nido in capo al mondo per andare a nascondervi il loro amore e la loro felicità. Adesso invece cercava di calmare la povera Ginevra, preoccupato per i riguardi che doveva alla riputazione di lei, ai *ma* e ai *se* che le aveva rimproverato poco prima, cercando di farle comprendere le esigenze mondane che un'ora avanti voleva farle mettere sotto i piedi, un po' pallido, malgrado il suo coraggio provato, tutt'un altr'uomo, imbarazzato, esitante, guardando l'uscio e l'orologio ogni momento, rispettoso e delicato, uomo di mondo sino ai capelli, è vero, ma un uomo di mondo cui sia caduta una tegola sul capo e gli sia rimasta fra le braccia una *gatta da pelare*, per usare le frasi gentili che nessuno dice e tutti pensano in casi simili<sup>40</sup>.

— Fuggiamo insieme!... lontano da Napoli!... in capo al mondo!... Troveremo pure un nido dove nascondere la nostra felicità!... Ella spalancò gli occhi, attonita, quasi le avessero proposto di condurla alla luna in pallone, d'andare a un ballo in veste da camera, di camminare a testa in giù. Sicché il lirismo e l'entusiasmo del povero innamorato caddero a un tratto<sup>41</sup>.

Ma Alvise s'arrestò lui pure a un tratto, udendo realmente il rumore di un alterco sul pianerottolo, poiché il cameriere voleva guadagnarsi coscienziosamente la sua mancia, e difendeva energicamente l'ingresso del santuario. Una voce li fece allibire entrambi, la voce di Silverio. L'uscio sgangherato si spalancò a un tratto, e apparve lui, il marito, Otello, cieco di rabbia e di gelosia — e stavolta poi con ragione, almeno all'apparenza<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> G. Verga, *Né mai, né sempre!*, p. 650 e *Carmen*, p. 651.

<sup>40</sup> G. Verga, *Né mai, né sempre!*, pp. 648-649.

<sup>41</sup> Ivi, p. 645.

<sup>42</sup> Ivi, p. 647.

Quest'ultimo frammento testuale ci invita ad un ulteriore rilievo. La frequenza con la quale nei *Ricordi* si ricorre all'antonomasia per nominare i personaggi — il comandante Silverio, il marito, è, lo si è visto, un Otello; Alvisè Casalengo, amico di d'Arce, è un Pilade; Ginevra, seduttrice ed adultera, è una Carmen; Aldini è un Figliuol Prodigio<sup>43</sup> — se conferma la patina ironicamente enfatica del racconto, segnala anche la volontà della voce narrante di connotare la stereotipia di atteggiamenti e comportamenti che, automatizzando i personaggi, li riduce a farseschi burattini. L'antonomasia si fa, in questo senso, segno retorico della contiguità della raccolta in oggetto con le novelle di *Don Candeloro e C.*, dal momento che in entrambi i testi, «tutti recitano una parte, tutti portano una maschera»<sup>44</sup>; una contiguità, peraltro, confermata da quel primo progetto, sottoposto all'attenzione di Guindani e Chiesa, dove *Paggio Fernando* veniva predisposto a stravagante cerniera tra le memorie di un *viveur* e i «*drammi intimi*» dell'alta società.

Quando, nel terzo capitolo, abbiamo analizzato i personaggi di Elena Dorello e di Isabella Motta come profili anticipati della *Duchessa di Leyra*, abbiamo rilevato come, in presenza di «certi argomenti» e di certe *silhouettes*, la fiducia nella possibilità di rappresentazione «spassionata» degli scenari mondani cominciava a vacillare. La difficoltà a mantenere debite distanze dalle sonorità liriche delle passioni romantiche, lasciava, infatti, presagire i futuri imbarazzi quando, salendo gli ultimi gradini dell'edificio sociale progettato nell'introduzione ai *Malavoglia*, Verga avrebbe incontrato nuovamente quei personaggi da cui, nel '75, aveva preso momentaneo congedo. Il malcontento, le ubbie che si andavano stratificando su quei primi abbozzi, diventarono presto lucida consapevolezza che quei racconti, affiancati e inframmezzati improvvidamente in compagini naturalistiche — tali erano infatti le storie di Cesare e di Gesualdo — avevano prodotto stridori troppo acuti e forse, con una vigilanza più attenta, prevedibili. Dovette farsi strada l'idea che, preparando per essi un fondale uniforme in cui aggirarsi da protago-

<sup>43</sup> «Ma allora era il mio Pilade, troppo Pilade, ahimé, perché potessi fingere di ignorare quello che sapevano tutti, sebbene Alvisè, com'è naturale, non me ne avesse fatta mai la confidenza» (G. Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, p. 609); «Ecco il Figliuol Prodigio! — era così pallido e stralunato, il povero Figliuol Prodigio, e come abbagliato dalla piena luce del salotto, o dalla fiamma ch'essa gli aveva acceso in cuore!» (G. Verga, *Carmen*, p. 655).

<sup>44</sup> Sull'inautenticità dei personaggi di «lusso» e sul motivo della maschera ne *I ricordi del capitano d'Arce*, si veda R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, cit., pp. 85-93.

nisti assoluti, l'invisibilità del narratore, mirabilmente mimetizzatosi in un villaggio di pescatori, potesse ripetersi nei salotti mondani. Ciò che frattanto accadeva nel mercato editoriale, dovette ulteriormente convincerlo. Nell'89 D'Annunzio pubblicava *Il piacere* e nell'ottobre del 1890 le vetrine dei librai esponevano *L'albero della scienza* di De Roberto, due soluzioni diverse ma egualmente riuscite di messa in scena delle *nuances* e delle impalpabili atmosfere dell'alta società. Se l'oltranza soggettivistica della scrittura dannunziana disturbava fortemente la pervicace ricerca verghiana di una «sincerità» della scrittura, le novelle *opoponasiè* dell'amico gli piacevano soprattutto per «la precisione [...] matematica della forma» e per lo «studio d'indagine sottile veramente pregevole»<sup>45</sup>. Ma non gli piaceva Bourget, che pure era stato in quell'occasione, per De Roberto, un modello da imitare<sup>46</sup>. Da qui, forse, prende forma e si radicalizza l'idea di dare, con il romanzo di Ginevra, una forma tutta personale alle «scene della vita elegante» che il pubblico, ormai stanco di «catapecchie» e di «miserabili» cominciava, con insistenza, a richiedere<sup>47</sup>. Come una scommessa con se stesso e con il proprio metodo che fu, però, ancora una volta, una scommessa perduta.

Seppure blandita dalla leggerezza del tema e ammansita dalla *causerie* mondana, quella «crudeltà dello sguardo» che, secondo G. Mazzacurati, già incombeva sulla borghesia di provincia del *Mastrodon Gesualdo* correa dei disinganni risorgimentali, circola anche nei *Ricordi*, nei contrappunti ironici — altrettante invasioni di campo di un narratore oramai non più sommerso — che, come altrettanti soprassalti della coscienza, insinuavano nel conformismo del *bon ton* accenti polemici, mormorii provocatori. Probabilmente un indizio del fatto che, nonostante la lunga vacanza che Verga si era preso dalle maschere mondane e dalle loro storie per smaltire la sbornia giovanile, quei personaggi continuavano a non persuaderlo, non riuscivano a sedurlo nuovamente.

<sup>45</sup> Lettera di G. Verga a Federico De Roberto del 26 ottobre 1890, ora in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 255-256.

<sup>46</sup> «Un *coeur de femme* sembra che sia il capolavoro della scocciatura di quel famoso scocciatore ch'è il Bourget: Dio ce ne scampi e liberi!» (Lettera di G. Verga a Federico De Roberto del 14 settembre 1890, ivi, p. 252).

<sup>47</sup> Così De Roberto scriveva nella *Prefazione* in forma di lettera a Emilio Treves che accompagnava l'edizione dei suoi *Documenti umani*: «I lettori chiederebbero di assistere a scene della vita elegante, di vedere in azione grandi dame e gran signori; le descrizioni di catapecchie dove si aggirano i miserabili in cenci sono, a priori, condannate», in F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1634.

Nella prima novella della raccolta, dopo che d'Arce, «commosso» dai ricordi, ma nondimeno risoluto a mostrarsi «disinvolto», riempie di nuovo il suo bicchiere, leggiamo: «La vedo ancora, seduta su quel canapè basso e largo come un letto. Aveva delle calze di seta nera, delle calze terribili, amici miei, sotto quel vestito bianco, tanto che ella se ne accorse e ritirò adagio adagio i piedini, facendosi rossa»<sup>48</sup>. Una smagliatura nell'immagine seducente della *femme fatale* che può essere letta, per dirla con Debenedetti, come «una confessione involontaria» che l'autore lascia cadere lì, a futuro avvertimento di lettori ficcanaso. E la confessione è, appunto, questa: che Ginevra, come Narcisa, «non era poi tanto bella, in verità».

In quell'affascinante dizionario sentimentale nel quale Roland Barthes ha raccolto i suoi *Frammenti di un discorso amoroso*, alla voce *Alterazione* sta scritto: «Ruysbroeck giace sepolto da cinque anni: viene riesumato; il suo corpo è intatto e puro (evidentemente! sennò non ci sarebbe niente da dire); *ma*: "solamente un piccolo punto del naso recava una traccia leggera, ma inequivocabile di corruzione". Sul volto perfetto e come imbalsamato dell'altro (a tal punto esso mi affascina) scorgo tutt'a un tratto un punto di corruzione. Questo punto è minuscolo: un gesto, una parola, un oggetto, un vestito, qualcosa d'insolito che emerge (che prende risalto) da una regione di cui non avevo mai sospettato l'esistenza, e che bruscamente unisce l'oggetto amato a un mondo *piatto*. L'altro, di cui devotamente lodavo l'eleganza e l'originalità, sarebbe dunque volgare? Egli fa un gesto ed ecco che in lui si disvela un'altra razza. Sono *sbigottito*: avverto un controritmico: qualcosa come una sincope nella bella frase dell'essere amato, il rumore di uno strappo nel liscio involucro dell'Immagine. (Come la gallina del gesuita Kircher, che viene ride-stata dall'ipnosi con un colpetto sull'ala, io sono provvisoriamente, e non senza dolore, disinnamorato)»<sup>49</sup>.

Le «terribili calze nere» di Ginevra — una variante della «traccia leggera» sul naso di Ruysbroeck — funzionano, per d'Arce innamorato, da alterazione visibile dell'immagine, fino ad allora limpida, della seduzione e del desiderio che la donna gli rimandava, ma l'intreccio, nella necessità di proseguire il racconto delle «relazioni pericolose» di una *femme fatale*, non ne tiene più conto. Ne teniamo conto invece noi, considerandolo, alla luce di quanto si è detto, come

<sup>48</sup> G. Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, p. 615.

<sup>49</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 23.

pregnante metafora di uno sguardo d'autore fattosi, nel tempo, critico, impietoso, non più disponibile a tracciare dell'amore simulacri integri. La noia, l'irritazione per l'inautentico sempre più crescenti impediscono ormai ai discorsi amorosi di Verga di aderire «come un morbidissimo guanto intorno all'essere amato»<sup>50</sup>. Accadeva nella stagione degli esordi, quando l'infatuazione per i miti ed i riti salottieri non prevedeva diaframmi tra vita e finzione, tra narratore e personaggio; ora, scoperti i paradigmi della natura e le sue voci rastremate, essenziali, quei miti e quei riti sottraggono la scrittura verghiana alle sue passioni per consegnarla, qui, al gelo dell'antifrase, poi, in un tempo non troppo lontano, ad un definitivo quanto impreveduto silenzio.

<sup>50</sup> «Il discorso amoroso è solitamente un involucro liscio che aderisce all'Immagine, un morbidissimo guanto intorno all'essere amato. È un discorso devoto, benpensante. Quando l'Immagine si altera, l'involucro di devozione si strappa; una scossa viene a sconvolgere il mio proprio linguaggio», *ivi*, p. 25.

## INDICE DEI NOMI\*

- Alfieri, G., 70n., 72n.  
 Ambrosini, R., 85n.  
 Andreoli, A., 65n., 66n., 83n.  
 Arslan, A., 73n.
- Bachtin, M., 43n., 45n., 50n., 92, 106.  
 Baldi, G., 67n.  
 Balzac, H. de, 26n., 110, 111n.  
 Bandini, B., 76n.  
 Baroncelli, D., 76n.  
 Barthes, R., 3n., 102 e n., 130 e n.  
 Battaglia, S., 70n.  
 Benelli, G., 76n.  
 Benjamin, W., 105n.  
 Biasin, G. P., 9n.  
 Bigazzi, R., 6n.  
 Blazina, S., 85n.  
 Borgese, M., 60n.  
 Borsellino, N., 22n., 91n., 112n., 118n.  
 Bourget, P., 119 e n.  
 Bourneuf, R., 82n.  
 Bowers, F., 105n.  
 Brancati, V., 91n.  
 Branciforti, F., 70n.  
 Brombert, V., 13n.  
 Bruni, F., 87n.  
 Brusini, N., 95.  
 Bufalino, G., 51n.
- Cameroni, F., 57, 60n., 88, 102n., 110.  
 Cappellani, N., 49n., 91n.  
 Capuana, L., 11n., 14n., 39n., 42n., 62  
 e n., 64n., 66n., 94, 99, 101.  
 Carcano, G., 26.  
 Castellazzi di Sordevolo, D., 41 e 83n.  
 Catalano, G., 68n.
- Cattabiani, A., 33n.  
 Cattaneo G., 42n., 91n.  
 Cavalli Pasini, A., 5n., 24n., 28n.  
 Champleury (Jules Fleury-Husson), 6n.  
 Chiesa, C., 115, 117, 128.  
 Cibotto, G. A., 91n.  
 Colummi Camerino, M., 42n.  
 Contorbias, F., 61n.  
 Croce, B., 15n.
- D'Annunzio, G., 89 e n., 96, 110n.,  
 129.  
 De Cristofaro, F., 36n.  
 De Feo, S., 91n.  
 De Gaultier, J., 102 e n., 103, 111 e n.  
 De Paz, A., 79n.  
 De Roberto, F., 42n., 61n., 93n., 99,  
 108, 115, 120 e n., 121 e n., 129 e n.  
 Debenedetti, G., 3n., 18n., 42n., 46n.,  
 55n., 61 e n., 62 e n., 63 e n., 64, 87,  
 89n., 92n., 93n., 94, 95 e n., 96n.,  
 100, 112, 119, 130.  
 Del Balzo, C., 101n., 106n.  
 Della Sala, M., 106n.  
 Di Benedetto, A., 113n.  
 Di Giorgi, F., 83n.  
 Di Mauro, C., 99.  
 Di Silvestro, A., 43n.  
 Dillon Wanke, M., 102n.  
 Dossi, C., 16 e n.  
 Dostoevskij, F., 18n.  
 Doumerc, J., 106n.  
 Dressler, W., 65n., 118n.  
 Dumas, A. (figlio), 59.
- Eco, U., 38n., 106.

\* *Ne sono esclusi, oltre G. Verga, i traduttori delle opere in lingua straniera*

- Falangola, O., 28n.  
 Farina, S., 101.  
 Fava Guzzetta, L., 91n.  
 Feydeau, E., 100.  
 Finocchiaro Chimirri, G., 58n.  
 Flaubert, G., 64 e n., 99, 100, 101, 102, 103 e n., 106, 108, 110, 111, 112, 113.  
 Forni, E. M., 33n.  
 Foucault, M., 9n.  
 Franges, I., 96n.
- Gadda, C. E., 81n.  
 Gautier, T., 6n.  
 Ghidetti, E., 101n.  
 Giannotta, N., 61n.  
 Gide, A., 18n.  
 Girard, R., 109 e n.  
 Goncourt, E. de, 90n., 116n.  
 Goncourt, J. de, 116n.  
 Guglielmi, G., 48n.  
 Guglielmino, F., 91n.  
 Guindani, F., 115, 128.
- Heller, A., 4n.
- Isella, L., 16n.
- Jeanneret, M., 12n., 13n.
- Kircher, A., 130.
- Leopardi, G., 59.  
 Lugli, V., 102n.  
 Luperini, R., 25n., 48n., 54n., 77n., 83n., 128n.
- Madrignani, C. A., 32n., 120n.  
 Magli, P., 9n.  
 Manetti, G., 38n.  
 Mangoni, L., 28n.  
 Manzoni, A., 59.  
 Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani), 63n.  
 Marcuse, H., 16n.  
 Martini, F., 6 e n.  
 Masiello, V., 77n., 100n.  
 Mazzacurati, G., 17n., 26n., 29 e n., 36n., 40n., 48n., 53n., 57n., 60n., 68n., 81n., 82n., 84n., 88n., 89n., 93n., 96n., 110n.  
 Mazzarella, A., 89n.
- Mazzoni, G., 90, 110.  
 Mizzau, M., 126 e n.  
 Momigliano, A., 51n.  
 Montagni, B., 5n., 11n., 23n., 28n., 30n., 36n.  
 Mortara Garavelli, B., 123 e n., 124n.  
 Muscariello, M., 16n., 28n.  
 Musumarra, C., 42n.
- Nabokov, V., 105n.  
 Nardecchia, S., 120n.  
 Neera (Anna Radius Zuccari), 73n.  
 Nievo, I., 25.
- Ojetti, U., 62n., 85n., 96, 97n.  
 Ouellet, R., 82n.
- Paladini Musitelli, M., 101n.  
 Palumbo, M., 17n.  
 Perroni, L., 91n.  
 Pierro, L., 121n.  
 Pirandello, L., 81n.  
 Pirodda, G., 93n.  
 Pomilio, M., 42n.  
 Portinari, F., 65n., 66n., 71n., 80n., 84n., 86n., 105n.  
 Proust, M., 96, 119
- Ragonese, G., 102n., 113n.  
 Rapisarda, S., 115 e n., 122n.  
 Raya, G., 14n., 41n., 61n., 64n., 70n., 80n.  
 Riccardi, C., 47n., 51n.  
 Riolo, S., 70n.  
 Rod, E., 66n., 83n., 90 e n., 99.  
 Roda, V., 45n.  
 Rousset, J., 10 e n.  
 Russo, L., 70n., 84n., 90n.
- Sacchetti, R., 101n.  
 Sand, G., 25, 111n.  
 Sarno, E., 86n.  
 Scaraffia, G., 71n., 122n.  
 Sciascia, L., 22n., 38n., 118 e n., 119 e n.  
 Scrivano, R., 91n.  
 Silone, I., 74n.  
 Sipala, P. M., 116n.  
 Sommaruga, A., 27, 115.  
 Sontag, S., 13n.  
 Sozzi, B. T., 125n.  
 Sozzi, L., 113n.

- Sue, E., 111 e n.  
 Svevo, I., 81n.
- Tanner, T., 64n.  
 Tanteri, D., 113n.  
 Tarchetti, I. U., 14  
 Tellini, G., 27n.  
 Todorov, T., 7n.  
 Tortora, R., 68n.  
 Treves, E., 61n., 83n., 84n., 99, 101, 116 e n., 117n., 122, 129n.
- Trifone, P., 85.
- Vacchino, M. G., 113n.  
 Vallés, J., 102.  
 Vargas Llosa, M., 100 e n., 103n.  
 Verdirame, R., 73n.  
 Vitta, M., 65n., 80n., 83n., 92n., 97n.
- Zambon, P., 74n. 117n.  
 Zola, E., 4n., 17 e n., 19 e n., 57, 58n., 81n.

## Letterature

Collana diretta da M. Palumbo e A. Saccone,  
fondata da G. Mazzacurati

1. B. Anglani, *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*
2. A. Mazzarella, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*
3. P. Voza, *Coscienza e crisi: il Novecento italiano tra le due guerre*
4. A. Gareffi, *La Filosofia del Manierismo*
5. A.C. Bova, *La letteratura dentro di sé*
6. N. Merola, *La letteratura come artificio e altri saggi di letteratura contemporanea*
7. R. Esposito, *Ordine e conflitto*
8. A. Gagliardi, *La scrittura e i fantasmi. Radici de «La Coscienza di Zeno»*
9. V. Masiello, *Il Mito e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*
10. S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*
11. A. Palermo, *Letteratura e Contemporaneità*
12. M.A. Rigoni, *Saggi sul pensiero leopardiano*
13. N. Machiavelli, *La vita di Castruccio Castracani*
14. L. Lugnani, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*
15. J. Culler, P. de Man, N. Rand, *Allegorie della critica*, a cura di M.A. Mancini e F. Bagatti
16. A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*
17. P. Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della «Gerusalemme Liberata»*
18. E. Saccone, *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento. Svevo, Palazzeschi, Tozzi, Gadda, Fenoglio*
19. M. Baratto, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*
20. L. Bolzan, *L'alchimia del terrore. La Rivoluzione francese e il romanzo*
21. M. Muscariello, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*
22. G. Maffei, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*
23. G. Scianatico, *L'ultimo Verri. Dall'Antico Regime alla Rivoluzione*
24. D.S. Di Simplicio, *La nascita di un poeta. Boris Pasternak*
25. M. Orcel, *Il suono dell'Infinito*
26. A.C. Bova, *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi*
27. S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana*
28. R. Scrivano, *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*
29. M. Palumbo, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*
30. F. Pappalardo (a cura di), *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*
31. A. Palermo, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*
32. S. Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*
33. A. Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*
34. F.P. Botti, *Gadda o la filologia dell'apocalisse*
35. G. Patrizi, *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*
36. K.W. Hempfer, *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*
37. L. Lugnani, *Ella giammai m'amò. Invenzione e tradizione di Don Carlos*
38. M. Santagata, *Il tramonto della luna e altri studi su Foscolo e Leopardi*

39. R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*
40. A. Palermo, *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*
41. A. Saccone, «*La trincea avanzata*» e «*la città dei conquistatori*». *Futurismo e modernità*
42. C.A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre Abate Chiari»*
43. E. Saccone, *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*
44. R. Bragantini, *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*
45. Z.G. Baranski, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*
46. G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*
47. M. Schilirò, *Narciso in Sicilia. Lo spazio autobiografico nell'opera di Vitaliano Brancati*
48. M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*
49. M. Muscariello, *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*
50. F. Curi, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche. Con un'appendice di documenti e di testi editi e inediti*