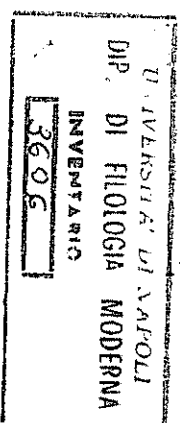


*Mariella Mascariello*

Le passioni della scrittura  
Studio sul primo Verga



Liguori Editore

*Indice*

9. I. Verga allo specchio: romanzo e autoritratto  
d'artista

73. II. Dallo studente al dandy

75. Una Peccatrice

95. Storia di una capinera

119. Eva

141. Tigre reale

161. Eros

187. *Indice dei nomi*

Publicato da Liguori Editore  
via Mezzocannone 19, 80134 Napoli

© Liguori Editore, Srl., 1989

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento,  
totale o parziale, sono riservati per tutti i paesi.  
Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta,  
registrata o trasmessa con qualsiasi mezzo: elettronico,  
elettronico, meccanico, fotografico, ottico o magnetico  
(comprese copie fotostatiche, microfilm e microfiches).

Prima edizione italiana Aprile 1989

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

1995 1994 1993 1992 1991 1990 1989

*Le cifre sulla destra indicano il numero e l'anno  
dell'ultima ristampa effettuata.*

In copertina: Tranquillo Cremona, *L'edera* (1878)

Printed in Italy, Liguori Editore, Napoli

ISBN 88-207-1857-X

*A Giancarlo Mazzacurati*

*Parte prima*

Verga allo specchio:  
romanzo e autoritratto d'artista\*

\*Questa prima parte (qui con opportuni ritocchi) è stata già pubblicata, con lo stesso titolo, su «Prospective settanta» (1984/4)

Fissiamo un punto di partenza: la cultura romantica con i suoi miti, le sue credenze, i suoi testi e da qui proviamo a leggere, per 'rileggerli', i romanzi fiorentini e milanesi di Giovanni Verga. E da questo pre-testo o *back-ground* culturale col quale Verga si dispose a sperimentare l'avventura continentale, intraprendiamo un viaggio testuale tra parole, interstizi e spazi bianchi, per provare a riformulare in *continuum* un discorso necessariamente segmentato, a tracciare una micro-storia individuale che possa servire da modello ermeneutico per una più vasta porzione di letteratura post-unitaria.

*Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale ed Eros* scrivono, infatti, un decennio di storia delle forme narrative del secondo Ottocento — dal '66 al '75 — e mettono in scena spazi — Firenze e Milano — centrali, per quanti, allora, intendevano praticare il non sempre possibile mestiere di letterato. Un tempo ed uno spazio che si intravedono come in filigrana, in trasparenza, nascosti tra deliri di passione e cortine di *boudoirs*; che scandiscono il ritmo ed allestiscono scenari adatti al racconto della ricognizione verghiana in un 'altrove' culturale.

«Parabole del reale»<sup>1</sup> e metafore di un bisogno — quello di partecipazione alla società letteraria — i romanzi in questione forma-

<sup>1</sup> Si fa riferimento al volume di F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1976. Nell'introduzione l'autore spiega il perché di questo titolo: «La trama del libro è, come dice il titolo, la parabolica storia di una cultura, quella risorgimentale e post-risorgimentale (l'*épos* borghese, come classe anche), letta attraverso alcuni romanzi, guardata dal buco della serratura di certe strutture di stile e di conseguenti ideologie. O viceversa, per reciproca integrazione. Lo svelamento di uno svelamento, su oggetti, come i romanzi, che furono modelli culturali, modelli di comportamento, e testimonianza di cultura e di comportamento,

lizzano, dunque, un modello di apprendimento, di progressiva riduzione al vissuto dei simulacri dell'immaginazione e del desiderio. Perché la cultura romantica — il punto di partenza, cioè — fu anche una cultura della frenesia e dell'illusione, dello spreco e della virtualità<sup>2</sup>, in quanto tale predisposta, per il dinamismo proprio di ogni sistema modellizzante<sup>3</sup>, a sperimentare, in diacronia, il tempo della disillusione e dell'impostura<sup>4</sup>. I romanzi fiorentini e milanesi di Verga, che segnano l'avvio ad un percorso che fu labirintico nei territori dell'arte, di continuo oscillante tra sperimentazione del nuovo ed insospettiti ritorni al già detto<sup>5</sup>, raccontano alcuni frammenti di questa storia delle idee e ne costituiscono una delle avvenute transcodificazioni narrative.

Volendo dunque provare a ricostruire attraverso i testi — i romanzi ma anche altri materiali d'epoca — un tratto di una biografia letteraria ed alcune modalità di una cultura, è utile prendere l'avvio da poche note autobiografiche che Verga scrisse su richiesta di Ferdinan-

spesso particolarmente fortunati ai loro tempi [...]. Queste 'parabole' hanno quindi un significato ambiguo, doppio. Sono una tratteria, un itinerario parabolico di *topoi* lungo la strada del romanzo. Ma sono anche le parabole, le figurazioni favolistiche di quella realtà storica e culturale, le metafore del reale» (p. XIII).

<sup>2</sup> «[...] il romanticismo è una voluttuosità d'infinitudini, un'ansia di totalità illimitata. Vuole tutto ed è incapace di rinunciare a qualcosa», J. Ortega y Gasset, *Saggi sull'amore*, SugarCo, Milano 1982, trad. it. di L. Rossi, p. 95.

<sup>3</sup> «[...] il dinamismo non è, per la cultura, una proprietà esteriore impostale da un suo nesso di derivazione con cause estranee alla sua struttura interna, ma una sua proprietà ineliminabile», Ju. M. Lotman - B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, trad. it. di M. Barbaro Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri e S. Molinari, p. 60.

<sup>4</sup> «Le svolte più decisive nella storia della cultura del secolo, la disillusione del Romanticismo, gli inizi del movimento dell'*art pour l'art*, l'idea di un'arte per artisti, la giustificazione della vita come esperienza artistica e la nascita di un cerchio di artisti che porta con orgoglio e aureola di santità la sua incapacità di vivere, sono tutte manifestazioni di reazione, forme della disillusione che la generazione postrivoluzionaria, privata dei diritti che riteneva di avere, sentì per l'esito della Rivoluzione», A. Hanser, *Sociologia dell'arte*, vol. I, Einaudi, Torino 1977, trad. it. di E. De Angelis, p. 328.

<sup>5</sup> Si pensi alla scrittura di *Nedda* (1874) tra *Tigre reale* ed *Eros*, o del *Martio di Elena* (1882) tra *Malavoglia* ed il *Martio-don Gesualdo*, o dei *Drammi minori* (1884) che riprendono, nel progetto di un ulteriore sondaggio del «cuore umano», motivi e temi della narrativa giovanile.

do Martini per una strema dal titolo iniziato *Il primo passo*<sup>6</sup>. Appunti frammentari se confrontati con l'abbondanza di dati e particolari delle monografie verghiane, ma che forniscono, nella loro essenzialità, una mappa su scala ridotta degli spostamenti effettuati, delle relazioni intraprese, del complesso inserimento nel circuito della letteratura:

Milano, 5 novembre 1880

Ti darò però le notizie che desideri [...]. Giacché vuoi sapere come fu che mossi il primo passo, ti dirò che andò maluccio parecchio per molto tempo. Cominciai dallo scrivere un *romanzo storico*<sup>7</sup>, che nessuno rammenta, e non sarò io certo che lo rammenterò; mio padre, che non voleva saperne, e mi voleva avvocato, pagò mille lire per stamparlo e tutto finì lì. Poi ci pensai a non spendere mille lire in ogni fantasia letteraria che mi passasse per la testa. Il Negro di Torino<sup>8</sup>, molto tempo dopo, mi prese un altro primo peccato di gioventù, un volumetto di cui non seppi altro che queste due righe di annunzio della «Nazione» — credo tue «Di questo bel romanzetto parleremo in un prossimo articolo». Beninteso che non se ne parlò più, ma quelle due righe mi rimasero nel cuore, mi parve di aver ricevuto il batesimo dell'arte e per un anno lessi tutti i giorni la Nazione (...?) l'articolo. Per più di tre anni tempestai di lettere tutti gli editori che conoscevo di nome. Sonzognò mi rimandò il manoscritto dell'*Eva* e Treves non mi rispose neppure. Nel 1869 scrissi a Firenze la *Storia di una capriata*, che Dall'Ongaro raccomandò al pubblico con una lettera e mi fece vendere al Lampugnani, editore milanese di giornali di mode; ne ebbi 100 lire che mi parvero un tesoro, ma del libro si parlò poco: dopo circa due anni ne lessi un giudizio sommario ma benevolo, che ne dava il De Gubernatis in una rassegna del movimento letterario italiano di quell'anno scritta per l'*Ateneum*<sup>9</sup> di Londra pubblicata (?) dal Comune di Milano. Mi trovavo qui da poco, con poche speranze di riuscire a fare qualche cosa che valesse la pena di essere stampata e letta, senza conoscer nessuno, triste e sconfortato, e passavo le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, a sentir la musica e a guardar la gente. La gioia che provai quella

<sup>6</sup> F. Martini doveva raccogliere note autobiografiche di vari scrittori per gli abbonati del «Famula della domenica» del 1881. La strema *Il primo passo* apparve, invece, nella «Biblioteca della domenica letteraria» di Roma. Ebbe poi una seconda edizione a cura di G. Biagi (Sansoni, Firenze). Ma gli appunti di Verga non furono pubblicati. Il testo che riportiamo è in A. Navarra, *Annotationi verghiane e pagine sparte*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 101-102.

<sup>7</sup> Si riferisce a *I carbonari della montagna*, Galatola, Catania 1861-62.

<sup>8</sup> L'editore Negro pubblicò *Una peccatrice* nel 1866, per poi venderne la proprietà letteraria a Niccolò Giannotta che ristampò il testo contro la volontà dell'autore.

sera in quel cantuccio, con quel giornale fra le mani non l'ho provata più se non quando qualche rara pagina mi è venuta scritta quale l'avevo sentita in mente. E in quei cinque minuti, in mezzo a quei suoni, a quella folla e a quella luce, mi passarono davanti agli occhi dei fantasmi che dopo ahimè! non ho più rivisto, neanche in sogno. In quel tempo scrivevo *Eva* o piuttosto la riscrivevo<sup>9</sup>. Farina mi diede una lettera pel Treves, il quale mi accolse freddamente, nicchiò un pezzo prima di prendere il romanzo, e me ne diede 300 lire. Tu ne scrivesti un articolo, anzi due, che insieme con le 300 lire del Treves mi parvero che assicurassero il mio avvenire letterario da tutti i lati. In conclusione, ho cominciato come tanti altri ma sono stato più fortunato di tanti altri.

Dunque, in principio, fu il romanzo storico. Complici le letture giovanili — Walter Scott, Victor Hugo, Dumas père e soprattutto Guerrazzi<sup>10</sup> — Verga iniziava con *Amore e patria* (1856-57) adottando uno dei linguaggi narrativi vincenti del romanticismo letterario<sup>11</sup>, il linguaggio dei suoi maestri catanesi, Castorina e Abate<sup>12</sup>, in questa prima fase mediatori culturali tra la produzione romanzesca nazionale ed europea e la scrittura verghiana<sup>13</sup>. Una scrittura che, coniugando romanzo storico e popolare, interrelando alle passate più recenti letture

<sup>9</sup> Di *Eva* Verga aveva già parlato in una lettera del 14 giugno del 1869 da Firenze a Treves (ora in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 23); sembra vi avesse lavorato a Catania e che a Milano avesse finito di rivedere il testo secondo quanto è scritto in una lettera a Capuana del 7 febbraio 1873 (ora in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, p. 31). Cfr. anche G. Cattaneo, *Verga*, UTET, Torino 1963, p. 151.

<sup>10</sup> «Anche il Verga, come quasi tutti i giovani, cominciò con l'imitare. Perduto in una città di provincia, egli non aveva più fresche letture che de' romanzi di Gualtiero Scott, di Victor Hugo, del Manzoni e del Guerrazzi. Il suo primo libro [...] *I carbonari della montagna* fu un romanzo storico d'avventure [...] ci si sente sopra tutta l'influenza del Guerrazzi», G. A. Cesareo, *Verga intimo*, in «Giornale di Sicilia», 20-21 febbraio 1922, p. 3.

<sup>11</sup> «Le sue prime letture furono i romanzi di Walter Scott e di Fenimore Cooper [...] A Catania, per altro, tra il 1857 ed il 1862, si navigava in pieno romanticismo», E. Del Cerro [N. Niceforo], *La doppia personalità di G. Verga*, in «Siciliana», gennaio 1923, anno I, n. 1, p. 30.

<sup>12</sup> Domenico Castorina era autore de *I tre alla difesa di Torino* pubblicato nel 1835; Antonino Abate aveva scritto nel 1850 il romanzo *Progresso e morte*.

<sup>13</sup> «Oltre alle Storie [*Storia dell'America* del Robertson, *Storia d'Inghilterra* del Macaulay e *Storia dell'impero britannico* di W. e R. Chambers], i testi romanzeschi con cui familiarizzava da ragazzo [...] coincidevano in definitiva con le letture degli adulti, finanche dei suoi maestri catanesi», N. Borsellino, *Storia di Verga*, Laterza, Bari 1982, p. 6.

— Eugène Sue, Dumas fils<sup>14</sup> — si disponeva ad usare come referente narrativo la cronaca — uno dei registri della contemporaneità — campo semantico funzionale ad un racconto che si voleva adeguato alla moda ed al gusto corrente. Era quanto avveniva con *Sulle lagune* per il tramite de *I Carbonari della montagna*, romanzo ancora storico con accenti di attualità<sup>15</sup>. Ultimo della trilogia patriottica, *Sulle lagune*, apparso in appendice sul giornale fiorentino «La Nuova Europa» dal gennaio al marzo 1863, declinava in romanzo la brevità di una notizia giornalistica, riscriveva, cioè, nel linguaggio seducente di un intreccio a puntate, le scarse sequenze di un'informazione cronachistica<sup>16</sup>. Abolita ogni distanza temporale degli avvenimenti, Verga costruiva la vicenda su di una distanza spaziale, scegliendo come scenario per la passione infelice di Stefano De Keller e di Giulia una Venezia raffinata e splendente: una sostituzione di piani del racconto che spostava il piacere della lettura dalla partecipazione in assenza ad un'epica nazionale ormai consumatasi, al coinvolgimento in una prassi della mondanità, insieme attuale e fantastica, lontana anche se sincronica. Ma soprattutto l'opzione per questo apparato scenico, a tratti verniciato di esotismo, induceva a scrivere dietro i fatti un racconto di sensazioni, a sperimentare le potenzialità romanzesche dell'amore e dell'eros: «La città affascina il De Keller come una donna di lusso e della città il De Keller frequenta i luoghi più raffinati e risplendenti: le feste, il veglione di Carnevale [...]; se le immagini della città sono da cartolina e le immagini della buona società quali le può fantasticare un provinciale, è innegabile [...] l'erotizzazione del motivo città: il De Keller trova in Venezia quasi l'amplificazione di Giulia; la città e la donna si

<sup>14</sup> «Ma lo scrittore dovette accorgersi che quella maniera letteraria era tramontata da un pezzo e ch'egli faceva un po' la figura del provinciale che va ad una conversazione elegante coi vestiti smessi del nonno e si guardò a torno per vedere quel che facevano gli altri. I romanzieri alla moda si chiamavano Cesare Tronconi, e Igino Ugo Tarchetti [...] Modelli quasi tutti francesi, Anthony, Rolla, il conte di Lara, Chatterton, Margherita Gautier, la signora Bovary», G. A. Cesareo, *Verga intimo*, cit.; anche E. Del Cerro [N. Niceforo] fa i nomi di E. Sue, P. Féval, F. Soulié e Dumas fils come letture verghiane del periodo (op. cit., p. 30).

<sup>15</sup> Cfr. N. Borsellino, op. cit., pp. 8-12.

<sup>16</sup> Sul rapporto tra giornale e romanzo, cfr. M. Rak, *L'Oriente in appendice: lettura di un romanzo di Francesco Mastriani* in AA. VV., *L'isola Non-trovata. Il libro d'avventure nel grande e piccolo Ottocento*, Emme, Milano 1982, pp. 79-122.

confondono in un analogo desiderio di conquista»<sup>17</sup>. È l'abbozzo di un dramma intimo<sup>18</sup>, sono le prime parole di un discorso amoroso per un pubblico metropolitano. Questo il «presagio» di *Sulle lagune*. Una 'conversione' questa verghiana, dalla storia all'attualità, che, accorcian-do le distanze dal romanzo contemporaneo, riproduceva in miniatura l'evoluzione ottocentesca delle forme del genere che un anonimo giornalista del «Crepuscolo» nel 1853 così descriveva: «Ma all'arte mancava una forma: la lirica ed il dramma non le bastavano [...] l'arte abbisognava di un altro elemento, il racconto; ad avvicinare e confon-dere questa sua tendenza colle altre due che la traevano al lirismo ed al dramma, essa abbisognava di una forma più larga, il romanzo [...] Il pubblico, un pubblico nuovo, illetterato, ignaro di retori e di accade-mie, amante del vero che intendeva e nemico delle astrazioni che richiedevano squisitezze ed esercizio di gusto, leggeva romanzi, ammi-rava, applaudiva, e tornava a leggere. La nuova scuola moltiplicava di foga e di operosità per saziarne le brame; i volumi non aspettavano i volumi [...] De' suoi tre generi principali [...] prevalse lo storico, né poteva essere altrimenti. La storia [...] era un linguaggio di comune intelligenza [...]. V'ha di più: nella storia il romanziere italiano trovava splendidi fatti da mettere in rilievo, e splendidi esempi da offrire alla dormigliosa età moderna [...]. Fra una vita già realizzata, già consacra-ta nella memoria dei posteri e, per così dire, condensata in un preciso e compatto esemplare, ed una vita che il romanziere avrebbe dovuto evocare dal nulla poteva esso dubitare? [...] Ma ciò non poteva durare gran tempo. Quanto più il romanzo progrediva, e rendevasi famigliare ai lettori, tanto più questo bisogno diminuiva, o, per dir meglio, tanto più i lettori divenivano atti ad intendere e gustare il vero possibile, senza esigere il vero positivo e reale, in cui s'acqueta ogni dubbio [...].

<sup>17</sup> C. Annoni, Introduzione a G. Verga, *I Carbonari della montagna. Romanzo storico; Sulle lagune. Racconto*, Vita e pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1975, p. 66.

<sup>18</sup> «Non si trattava più di un romanzo storico ma di una cronaca di vita contempo-ranea dove l'interesse per il 'dramma intimo' prevaleva sulla tesi patriottica [...]». Nel Verga maturava ormai un desiderio di evasione», G. Carraneo, op. cit., p. 45; «Il Ragonese [...] nota che nel romanzo, pur essendo ancora patriottica la trama, prevale ormai l'amore, un amore appassionato di due giovani, Stefano De Keller, ungherese, e Giulia Conuni», N. Cappellani, *Vita di G. Verga*, Le Monnier, Firenze 1940, p. 53.

Ora una tale tendenza traeva necessariamente il romanzo ad uscire dalla storia per entrare nella vita contemporanea. Il romanzo della vita contemporanea mira, al pari dello storico, a delinearci un'epoca nella pienezza de' suoi caratteri, e nel duplice svolgimento della sua vita intima ed esteriore, ma non serve, come lo storico, ad un fatto già noto e riassuntivo dell'epoca stessa. La vita, che esso ci dipinge, è una vita in continuità d'attuazione, una vita che si agita e ferve quotidianamen-te a noi d'intorno, ma sparsa e frammentata in una infinita molteplicità di piccoli fatti ed episodi domestici, che il romanziere può combinare e frammischiare a suo beneplacito, senz'obbligo alcuno di fedeltà. Or ciò, se da un lato gli appiana ogni ostacolo alla ribollente immaginazione, dall'altro gliela impedisce ed infrena vieppiù, costrin-gendola alla tipica riproduzione d'una esistenza, della quale ogni lettore ha sotto gli occhi il vivo modello. Questo fa che il romanzo della vita contemporanea, mentre venne ultimo nella serie genetica delle sue fasi, è quello che ora tiene il predominio, e che sembra destinato a conservarlo per sempre»<sup>19</sup>. Se dunque Verga era in visibile ritardo sulle tendenze della moda — il saggio è del '53, *Sulle lagune* del '63 — non altrimenti la produzione narrativa «ufficiale» si organizzava per saturare la sfasatura cronologica dal modello francese, allora refe-rente privilegiato del mercato delle lettere italiane. Una peccatrice — l'«altro primo peccato di gioventù» — che fu pubblicato nel 1866, dopo un breve soggiorno di Verga a Firenze nel maggio-giugno 1865 e prima della più lunga permanenza iniziata nel 1869, è una tappa ulteriore sulla via dell'eros e contiene segni vistosi di questo accelerato processo di adeguamento alla cultura della capitale e, attraverso essa, alla cultura europea.

La prefazione al romanzo si articola, infatti, sullo schema dumasia-no della *Dame aux camélias*. Una lettura possibile, questa, suggerita dall'autore — Verga, infatti, definisce la protagonista Narcisa Valderi

<sup>19</sup> Anonimo, *Studi di critica letteraria. Del romanzo in Italia*, in «Il Crepuscolo», 16 ottobre 1853, pp. 666-669. Il saggio, di cui si è riportato qui qualche brano, è attribuito esplicitamente a Tenca da G. Pirodda, *Marzini e Tenca. Per una storia della critica romanistica*, Liviana, Padova 1968, pp. 227-234; non compare, però, nell'edizione dei *Saggi critici* di Tenca curata da G. Berardi (C. Tenca, *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, Sansoni, Firenze 1969).

«una Margherita dell'aristocrazia» (UP, p. 444)<sup>20</sup> — ma soprattutto indicata da una scrittura che coniugava in forma di romanzo una storia «minuta», trasferendo dai limiti della cronaca alle soglie del racconto una porzione di esperienza vissuta sostanzialmente non alterata nei suoi accadimenti:

(UP)

Diò come mi sia pervenuta questa storia, Non avendo ancora raggiunto l'età in cui si che convenienze particolari mi obbligano a inventa, devo contentarmi di riferire.

Desidero quindi che il lettore sia convinto della realtà di questa storia, tutti i personaggi della quale, salvo la protagonista, sono ancora vivi.<sup>21</sup>

O ancora:

(UP)

Un mese più tardi ricevei dalla posta un — Bisogna pure che ti racconti questa storia; grosso plico col bollo di Napoli; vi erano i ne farai un romanzo al quale nessuno crederà, dettagli e le lettere che mi aveva promesso ma che forse sarà interessante scrivere [...] È Angiolini, due o tre fotografie rappresentanti una storia semplicissima, — soggiunse, allora, diverse località di una casa abitata in Napoli — che io ti racconterò seguendo l'ordine da Pietro Brusio, e finalmente la preghiera, degli avvenimenti. Se più tardi ne farai qualche Raimondo mi faceva, se mai mi decidessi cosa, sei libero di raccontarla diversamente. un giorno a pubblicare questa storia dell'amo- Ecco quello che mi narrò; io ho cambiato sì e re onnipotente, di salvare rigorosamente le no qualche parola al suo commovente raccon- apparenze, in modo che neanche gli amici di to.<sup>22</sup>

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; riportandomi spesso alla nuda narrazione di Angiolini e alle lettere che questi mi rimise, aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo. (p. 446)

<sup>20</sup> Per i romanzi verghiani si è utilizzata la seguente edizione: G. Verga, *Tutti i romanzi*, Sansoni, Firenze 1983, a cura di E. Ghidetti, voll. 3. Per le citazioni da *Una peccatrice* (d'ora innanzi UP) si rinvia al I volume; per le citazioni da *Storia di una capinera*, *Eva*, *Tigre reale* ed *Eros* (d'ora innanzi, rispettivamente, SC, E, TR, ER) si rinvia al II volume.

<sup>21</sup> A. Dumas, *La signora dalle camelle* (SdC), Rizzoli, Milano 1950, trad. it. di P. Ojetti, p. 7.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 44-45.

Dunque, racconto come riproduzione di un'esistenza, trasposizione estetica di un accaduto d'eccezione: questi i punti di tangenza di *Una peccatrice* con l'archetipo dumasiano e con le norme del costume letterario ed insieme i moduli con cui «rappresentare» i romantici conflitti dell'amore onnipotente. E dopo Dumas l'esplicito riferimento a Sue, modello in questo caso superato per un romanzo che si intendeva a scrivere nel rispetto del reale «ben temperato» che la cultura fiorentina, prima del '70, andava formalizzando.<sup>23</sup> «Come ti hanno guastato i romanzi di Sue; tu, accanito avversario dell'esagerazione della scuola francese, e che ora mi copii sì bravamente l'*Uomo stufo a ventun'anni*, lo *Scipione del Martino* il *Trotatello*...» (UP, p. 451), diceva Raimondo Angiolini, rispondendo allo scetticismo amoroso di Pietro Brusio. E più in là Bellini e Verdi (UP, p. 457), il signor Germont della *Traviata* (UP, p. 452), il terzetto finale di *Ernani*, il *Bacio* di Arditi (UP, p. 478), Giacometti e Gherardi del Testa (UP, p. 493), citazioni variamente interpolate al testo, altrettanti indizi sparsi per un'atmosfera d'epoca, per un racconto simultaneo, gradito ad un pubblico di lettori della 'quotidianità', ma anche e soprattutto, alla società letteraria. Rispetto a quest'ultima, infatti, gli indizi divenivano termini di una 'langue', segnali ripetuti del possesso di codici di riferimento, su cui, allora, si definiva lo specifico della letteratura. Ma è soprattutto ripercorrendo l'intreccio, modello di un itinerario insieme emozionale e formale, sociale e culturale, che si può arrivare a descrivere compiutamente il sistema di relazioni di *Una peccatrice* con la 'storia' verghiana e con il gusto corrente, due serie esterne che intrattengono, nello spazio artistico della scrittura narrativa, un rapporto di stretta contiguità.

L'intreccio di *Una peccatrice* è lo sviluppo della passione d'amore tra Pietro Brusio, giovane siciliano studente in legge e Narcisa Valderi, torinese, aristocratica e maritata. Il racconto ha inizio da un incontro occasionale nel viale del Laberinto a Catania, dove Pietro, attratto dalla «diversità» di Narcisa ed insieme respinto da uno scetticismo coatto, conseguenza di premature quanto infelici esperienze sentimentali.

<sup>23</sup> Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, pp. 53-129.



tali, consuma il tempo dell'«incubazione» amorosa<sup>24</sup>, un tempo che si chiude con una professione di fede nel *destino*, del quale Pietro si professa «credente come un maomettano» (UP, p. 455):

— *Destino!* [...] Se gli uomini sapessero far valere questa parola quanto essa lo merita, l'incopabilità delle azioni umane rimarrebbe sugli scritti dei penalisti: ecco che, almeno una volta, parlo da saggio...

— Ed anche il merito delle azioni umane, in tal caso... E tu sei superstitioso in questa idea?

— Al fanatismo!

— Ma se tu fossi *destinato* ad amare quella donna, che non hai veduto che due volte, in passando?...

Pietro cominciò dallo scrollare le spalle, al solito: indi rimase alcuni minuti in silenzio, e disse tristemente, come se quella idea gli facesse pena o paura:

— Chi lo sa?... (UP, pp. 455-456)

Uno stralcio di dialogo, questo con l'amico Raimondo, in cui la ricorsività di puntini sospensivi e l'alternanza di segni d'interpunzione interrogativi ed esclamativi, accompagnano il lettore sulla soglia di un racconto 'necessario', in cui, cioè, è la ferrea logica della fatalità a mettere in moto la macchina narrativa, a giustificare la causalità interna di una trama che, in quanto sviluppo di una «esperienza» eroica e sociale, è insieme predeterminata e progressiva, scontata e imprevedibile.

E poi il manifestarsi dei primi sintomi della 'malattia d'amore': l'impulso a ripercorrere i luoghi della 'visione' e ad un nuovo, atteso incontro, scrutata attentamente il corpo dell'altro per potervi leggere la causa del proprio desiderio; l'esplosione dei sensi ad un inavvertito contatto, il bisogno di fissare, con la parola, un'immagine che di lì a poco diverrà ossessione. E dopo ancora, l'autocolessione, la «febbri-*le*» attesa sotto il «verone» per partecipare, nascosto, della vita dell'altro, la gelosia ed il «delirio» dell'esclusione:

— Perdici! — disse una voce secca ed orgogliosa, con accento toscano, che Pietro riconobbe per quella del conte, — non mi leverò mai d'addosso questi accidenti!

<sup>24</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano 1982, p. 211.

Brusio senti che quelle parole erano al suo indirizzo, e il sangue gli montò al viso.

— Che dire? — rispose la fresca voce della contessa, sebbene parlasse pianissimo.

— Parlo di quell'importuno che sta a farci la spia da mane a sera; che non ci lascia un'ora di pace... e che credo, in fede mia, sia pazzo di voi...

La contessa alzò le spalle con un moto sprezzante d'indifferenza; indi mormorò sbadatamente, colla sua voce più bella e più calma, e colla più completa noncuranza, lasciando il verone:

— E che ci ho da fare io se quest'uomo è pazzo?...

Pietro si alzò, lento, come se le gambe gli si piegassero sotto, sentendo agghiacciarsi il sudore sulla fronte; coi denti sbartentisi di convulsione. (UP, p. 479)

Un lessico iperbolico, di maniera, che a tratti indulge ad effetti sinestesici, per una rotazione dell'irrigio che, sospendendo la soddisfazione del desiderio, produce il piacere seducente del prolungamento narrativo. Pietro, infatti, reagisce all'indifferenza di Narcisa divenendo il capobanda di una società degradata — «gentaglia, operai d'infima classe, lustrasivali, borsaiuoli, barcauoli e femmine di mala vita» (UP, p. 483) emarginati nello scenario di una squallida bettola — dopo aver dimostrato di possedere «cuore e pugno» (UP, p. 486), i requisiti necessari per l'integrazione in questa microcomunità. Una rotazione che, rispetto al percorso primario del protagonista — quello che lo condurrà 'fatalmente' a Narcisa e per suo tramite alla società aristocratica o viceversa — funge da linea di fuga, ma anche da cassa di risonanza. Infatti le sequenze con cui Verga descrive «la capitolazione del giovane di buona famiglia» (UP, p. 483), se dilatano il tempo che intercorre tra *déjà* e vissuto allargandone il margine di separazione, nondimeno formalizzano, anticipandolo, il modello comportamentale necessario per l'integrazione in un 'altrove' sociale. Fermo restando il «cuore», ma sostituendo al «pugno» — la forza fisica richiesta dalla subburra catanese — l'«arte»<sup>25</sup> — funzione aristocratica per eccellenza — Pietro procede ad un altro attraversamento della stratificazione della società in direzione opposta a quella precedente, ma lasciandone

<sup>25</sup> «Egli lavorava con un entusiasmo quasi accanito [...] e fece passare tutto il suo cuore nell'opera sua» (UP, p. 491).

inalterate le modalità. Così il breve racconto dell'esperienza degradante — una strizzata d'occhio a certa letteratura dei bassifondi ad alto potenziale romanzesco — è come una sacca di significato ridondante, funzionale ad un'ulteriore specificazione del codice della socialità raccontata in *Una peccatrice*: un codice che, strutturandosi sulla compresenza e conflittualità di gruppi dai connotati ben definiti e con corrispettive sfere d'azione precisate — la malavita e l'aristocrazia — induce Pietro, il giovane borghese «aristocratico per istinto» (UP, p. 489), a riempire i contorni sfumati del proprio essere nel mondo con i colori netti di un'identità.

Il capitolo seguente segna infatti la consacrazione di Pietro Brusio a drammaturgo di successo, acclamato e festeggiato nei salotti di Napoli per il suo *Gilberto*, rappresentazione delle «febrili emozioni» e dei «delirii sublimi» procuratigli dalla passione d'amore per la contessa di Prato:

[...] è un dramma che ha incontrato moltissimo, a quel che pare; e di cui i giornali si sono disputati i meriti con quell'accanimento che dà sempre della rinomanza all'autore. È napoletano?

— È siciliano; si chiama Pietro Brusio.

— Brusio?... Non ho mai udito questo nome...  
[...]

— È una celebrità in erba, dunque?

— Sì, signora contessa: una celebrità che nasce, ma in mezzo ad una splendida aurora. Il suo dramma è stato replicato quattro volte a richiesta, e domani fu desiderato per la quinta: l'impresario glielo ha pagato come non si vogliono pagare quasi mai le produzioni letterarie in Italia, e l'ha impegnato a scrivere per Fiorentini con un appuntamento che lo farà vivere da signore. (UP, pp. 492-93)

Un frammento di conversazione mondana che parla, discutendo del 'caso' teatrale dell'opera prima, del circuito della cultura, ricostruendolo nella completezza dei termini che lo compongono: il senso del pubblico — «è un dramma che ha incontrato moltissimo»; «il suo dramma è stato replicato quattro volte a richiesta e domani fu desiderato per la quinta» — ; il plauso della critica — «i giornali si sono disputati i meriti con quell'accanimento che dà sempre della rinomanza all'autore» — ; la committenza e l'economicità della produzione — «l'impresario glielo ha pagato come non si sogliono pagare

quasi mai le produzioni letterarie in Italia, e l'ha impegnato a scrivere per Fiorentini con un appuntamento che lo farà vivere da signore» —.

Per una lettura tesa ad individuare i probabili raccordi tra fabulazione e biografia intellettuale, tra scrittura e contesto culturale, queste sequenze sembrano formalizzare, all'interno di un racconto che è simbolo di un ben più lento ed insoddisfacente esordio di letterato, quell'«autobiografismo dell'immaginazione» che *Una peccatrice* intreccia variamente alle esperienze di un 'neofita' dell'arte: «Dal suo angolo di provincia egli [Verga] s'è immaginato che il mondo sia fatto così»<sup>26</sup>; che sia sufficiente mettere «cuore e ingegno» in quel che si scrive perché sia il successo.

Ma le cose immaginate non coincisero affatto, almeno in questa prima fase, con le cose vissute: lo provano le lettere alla madre<sup>27</sup> scritte nel '69, una sorta di diario delle difficoltà fiorentine, che sciogliono nella scrittura familiare quanto nell'intervista a Martini sarà essenziale ed elusivo. Al giovane siciliano, «ardito ed elegante» che «derivava dall'esperienza della vita il gusto degli amori profumati nelle sue prime novelle» e che «con la *Peccatrice* cominciava a dimostrare le sue attitudini di romanziere al pubblico che non gli badava»<sup>28</sup>, toccarono solo quelle due righe d'annuncio sulla «Nazione» ed una breve recensione di Ludmilla Assing, tedesca, trapiantata a Firenze dal 1861, organizzatrice di un salotto letterario al quale Verga, per mediazione di Francesco Dall'Ongaro, ebbe accesso: «Un altro giovane scrittore parimenti di Catania è Giovanni Verga. Il suo romanzo *La peccatrice* è scritto con quella grazia e vivacità piccante nelle descrizioni, che appartengono specialmente ai francesi. È uno di quei libri che nessuno lascia a metà, che interessa ed attira. Vediamo in esso la gioventù italiana moderna, come ama, sente e vive [...] la natura, la società, i

<sup>26</sup> Di «autobiografismo dell'immaginazione» parla R. Scrivano in *Menzogna romantica e verità romanzesca nel Verga fiorentino*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga, Atti del II convegno di studi*, Fondazione Verga, Catania 1981, pp. 11 sgg.

<sup>27</sup> Apparse in «L'Italia letteraria», del 20 e 27 luglio e del 3, 10, 17, 24 agosto 1930, a cura di L. Perroni, ora sono raccolte in G. Verga, *Lettere sparse*, cit.

<sup>28</sup> G. A. Cesareo, *Conversazioni letterarie*, prima serie, Giannotta, Catania 1899, p. 69.

costumi, i bariti dei cuori, sensualità e amore, sentimenti e passioni sono descritti alla perfezione»<sup>29</sup>.

La descrizione di quanto avviene nel diverso scenario del salotto aristocratico, se pertiene alla società ed ai costumi — due dei campi semantici che la Assing individuava nell'ordito di *Una peccatrice* —, nondimeno introduce all'imminente vissuto della passione d'amore, possibile dopo che il successo ha colmato ogni distanza sociale di Pietro dalla 'sospirata' contessa di Prato. In questi termini, infatti, Verga descriveva la presentazione di Pietro a Narcisa, ovviamente partecipe dei riti mondani della «più alta società napoletana»:

Ella stentò a riconoscere il giovane incognito che a Catania incontrava ad ogni passo, divorando degli occhi il suo sguardo, e che passava le notti sul marciapiede dirimpetto alla sua casa, in quel giovane che le stava dinanzi colla fronte nobile, quantunque solcata dalle febbrili emozioni della creazione, e dai delirii sublimi del pensiero; coi lineamenti sbruttati dalle fatiche del lavoro, dalle lotte ardenti dell'idea, che aveva sentito immensa, colla forma, che spesso non sentiva abbastanza. Egli avea l'occhio brillante della confidenza che dà la giovinezza e l'avvenire, quando si affaccia ridente; il suo vestito irrepreensibile sviluppava la forte e maschia eleganza del corpo; si presentava con tutta la grazia di un abituato alle più aristocratiche nunioni. Ciò che più di ogni cosa servì a farglielo riconoscere, meglio che l'altiero portamento della fronte, ch'egli non avea saputo rendere grazioso in quel momento come il sorriso a cui avea forzato il suo labbro sdegnoso nel presentarsi alla contessa R\*\*\*\*, fu questo.

La contessa gli parlava con la familiarità che dà la parentela del genio, e gli stringeva la mano. (UP, pp. 493-494)

Il *Gilberto* ed il «vestito irrepreensibile» funzionano, dunque, da contrassegni di appartenenza così come, qualche anno dopo, *Una peccatrice* e l'abito del sarto del Lungo varranno a Verga quanto se non di più delle lettere di presentazione con le quali parli alla conquista del continente: «Giunto a Firenze a venticinque anni con la volontà di sfondare in quel centro dell'intelligenza italiana, Giovanni Verga non tardò ad accorgersi di essere malvestito a paragone dei giovani scrittori dell'epoca. Era indubbiamente un bel ragazzo ma si sentì veramente a

disagio col suo 'abito a due petti e calzoni a righe bianche e turchine' portato da Catania e non volle neanche presentarsi in aspetto provinciale a Francesco Dall'Ongaro, per il quale recava in tasca una calorosa lettera di Mario Rapisardi. Ripartì deluso per Catania. Tornò solo quando la sartoria del Lungo lo vestì come uno zerbino fiorentino, e si presentò al Dall'Ongaro. Questo lo accolse come un figlio, lo presentò ai luminari del suo cenacolo e s'interessò alla pubblicazione delle opere che il Siciliano portava nella valigia insieme alle camicie di alto costo e alle saponette di lusso»<sup>30</sup>.

L'immaginazione, dunque, ha tempi diversi dalla realtà e, nel ritmo accelerato della finzione narrativa, Pietro Brusio conquista insieme la fama e la donna perché Narcisa, spettatrice del *Gilberto*, se ne riconosce protagonista assoluta e, identificato nell'artista Pinnamurato, non può sottrarsi alla rete sottile dell'induzione amorosa: «Quest'uomo io l'amo... poiché la sua celebrità è opera mia!... opera di cui posso andare superba!...» (UP, p. 497).

Superati alcuni malintesi — Narcisa offende Pietro inviandogli un prezioso regalo; Pietro glielo fa recapitare accompagnandolo con un secco biglietto; il conte di Prato lo sfida a duello; Narcisa scrive a Pietro supplicandolo di non accettare la sfida; Pietro accetta il duello ma le risparmia il marito; uno spasimante di Narcisa fa da intermediario per dipanare gli equivoci — Narcisa, imprevedibilmente, abbandona il marito e si presenta nell'elegante e raffinata abitazione di lui dove, dopo una reciproca, 'delirante' dichiarazione d'amore, Verga, pudicamente, avvertiva il lettore che «la portiera [quella del gabinetto da studio di Pietro] ricadde ondeggiante dietro di loro» (UP, p. 513). Nel divenire 'regolare' dell'amore, alla 'cartura' ed alla 'dichiarazione' segue ora il tempo dell'«idillio», delle «emozioni ineffabili», nel quale Pietro constata l'adeguamento della donna al proprio desiderio, consumando con lei «[...] una vita straordinaria [...] una vita che c'invidierebbero molti e che molti compiangerebbero come una pazzia» (UP, p. 516). La coppia frattanto si stabilisce in Sicilia, dove Pietro comincia ad avvertire un 'controritmo', un'usura di sensazioni, e decide di

<sup>29</sup> La recensione apparve su «Neue Freie Presse» di Vienna, poi in «L'Italia letteraria» del 10 agosto 1930, p. 3.

<sup>30</sup> F. De Felice, G. Verga a Firenze si sentì provinciale, in «La Sicilia», 25 maggio 1865, p. 3. Si veda anche la lettera alla madre del 19 giugno 1869, in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 24-26.

ritornare a Siracusa dalla madre a lungo trascurata. Narcisa, che ha avvertito il decadimento della passione e descrive in una lettera a Raimondo Angiolini la percezione dolorosa della riduzione progressiva al reale dell'immaginario amoroso, chiede a Pietro un'ultima, breve vacanza, prima della separazione. Ma prima della partenza la donna si uccide e a Pietro, ridotto «a meno di una mediocrità», non rimane altro che «strascinal[re] la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio» (UP, p. 549).

Se è vero che in *Una peccatrice* «l'un raggiungimento — quello sociale o, diciamo, di vita — è strumento dell'altro, quello amoroso», che «i due strumenti sono tra loro equivalenti, interscambiabili: fungibili, insomma. E lo sono, perché simboli reciproci l'uno dell'altro, e perché possedere il simbolo è come possedere la cosa simboleggiata»<sup>31</sup>, la fine del romanzo conferma, appunto, la fungibilità dei due racconti, il sentimentale ed il sociale: la conclusione della storia d'amore formata, cioè, un modello di viaggio circolare con ritorno al punto di partenza — la provincia siciliana — dove si va a perdere un'identità «straordinaria» conquistata per e attraverso la passione.

La coppia oppositiva ordinario/sraordinario — riformulabile in rapporto a codici diversi come antinomia spaziale e sociale — circola, dunque, per tutto il testo di *Una peccatrice*: la ricorsività con la quale l'autore, in apertura di romanzo, variamente metaforizza questo costrasto<sup>32</sup>, ci induce a ritenere che esso sia un indicatore di direzione per la lettura della storia raccontata e per una sua possibile interpretazione analogica come metafora di una componente dominante — il bisogno di sprovincializzazione — delle 'fantasticherie' verghiane. Un indicatore di direzione dunque diffuso ma nascosto, sapientemente occultato dietro l'invito ad 'infrattenersi' sul tema per non procedere verso il senso, quello privato e confidenziale, che *Una peccatrice* interrela alle norme estetiche alla moda:

Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso

per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far sentire, diremmo, i caratteri che presentiamo prima di agitarli nelle scene di un racconto intimo. Scopriamo sin dal principio il meccanismo, per non attirarci la taccia, poscia, di aver fatto agire delle marionette, da chi non ne vedesse il filo motore ch'è il cuore. (UP, pp. 449-450)

Una dichiarazione programmatica organizzata intorno a quella nozione di «necessità» già individuata, nella descrizione delle sequenze iniziali dell'intraccio, come principio attivo e strutturante la dinamica degli eventi. In *La struttura del romanzo*<sup>33</sup> uno studio tipologico della trama, dei principi che regolano la costruzione narrativa, Edwin Muir così descrive gli elementi strutturali costanti che distinguono un particolare tipo di romanzo definito «drammatico»: «In questa categoria scompare lo iato fra i personaggi e la trama. I personaggi non fanno parte del meccanismo della trama, e la trama non è d'altronde una semplice cornice approssimativa intorno ai personaggi. Al contrario, i due elementi sono inseparabilmente congiunti. Le caratteristiche date ai personaggi determinano l'azione, e l'azione a sua volta progressivamente cambia i personaggi, e così ogni cosa viene fatta avanzare verso una conclusione» (p. 63); «dove questa trama differisce da quella di un romanzo d'azione è nella rigorosa causalità interna» (p. 66); «In un romanzo di questo tipo [...] si potrebbe dire che un mutamento nella situazione comporta sempre un mutamento nei personaggi, e che ogni mutamento, drammatico o psicologico, esteriore o interiore, è causato, o deriva la sua forma, da qualcosa che è presente nell'una e negli altri» (pp. 66-67); «Nulla nella trama viene tralasciato o presupposto. Essa può contenere antitesi, ma non mere contraddizioni. È logica nella misura in cui i personaggi hanno in sé qualcosa di immutabile che determina le loro reazioni al comportamento altrui e alla situazione. Ha una progressione che è insieme spontanea e logica, in quanto i personaggi cambiano e il cambiamento crea nuove possibilità. Questa logica spontanea e progressiva è la vera peculiarità della trama del romanzo drammatico. Tutto deriva da fattori fissati e inalterabili fin dall'inizio, ma allo stesso tempo i termini del problema mutano, producendo risultati imprevisibili» (pp. 67-68); «La tensione c'è nei

<sup>31</sup> G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, cit., p. 215.

<sup>32</sup> «Giammai si è tanto umiliati dal contrasto come in simili casi» (UP, p. 443); «Ella non dev'essere siciliana» (UP, p. 448).

<sup>33</sup> E. Muir, *La struttura del romanzo*, Edizioni di Comunità, Milano 1982, trad. it. di A. Guadagnin.

personaggi drammatici: tensione fra la loro completezza vista come destino e la loro progressione vista come sviluppo» (p. 75); «Equilibrio o morte: questi sono i due punti terminali verso cui tende il romanzo drammatico» (p. 76); «La trama [...] del romanzo drammatico [è] intensiva [...] [La sua] azione [...] non comincia mai con un'unica figura ma con due o più; prende l'avvio da parecchi punti della sua circonferenza che è un complesso [...] di relazioni personali, e si apre la strada [...] verso un'unica azione in cui si riuniscono e si risolvono tutte le azioni sussidiarie [...]». Il romanzo drammatico non modifica il suo ambiente e ci mostra l'intera gamma dell'esperienza umana negli stessi attori [...]. Qui la scena è immutabile, e i personaggi cambiano in seguito alla loro interazione. Il romanzo drammatico è un'immagine delle forme di esperienza» (p. 77). Ad un certo livello di astrazione *Una peccatrice*, che pure è insieme romanzo intimo, sentimentale e sociale<sup>34</sup>, presenta molti dei tratti individuati da Muir come pertinenti al romanzo drammatico: il suo intrigo prende l'avvio e ruota intorno ai due protagonisti con caratteristiche somatiche e psicologiche tali da determinare lo sviluppo dell'azione e questa, d'altronde, nel suo snodarsi, apporta variazioni alla tipologia degli eroi in essa implicati; il rapporto duale che ne consegue è una forma dell'interazione tra tipi di segno opposto e funziona, per Pietro come per Narcisa, come occasione di esperienza che inserisce nel ritmo di una progressione logica e predefinita le inflessioni 'possibili' del movimento della vita; l'epilogo della sua trama «intensiva» — la storia di *Una peccatrice* si *CONSUMA nel giro di diciotto mesi*<sup>35</sup> — coincide con la morte.

Se l'insistenza sul destino a cui si è fatto precedentemente accenno è una verbalizzazione narrativa di questi postulati teorici e normativi del sottogenere in questione, valga per tutto, per l'omologia del testo ai principi costitutivi della scrittura 'drammatica', questo

<sup>34</sup> «Quantunque poi si possano distinguere parecchi generi di romanzo, nessuna forma è così assoluta che non si trovino talora riunite in uno stesso romanzo parecchi generi diversi, un romanzo, per esempio, può essere storico ed umoristico [...] un altro sentimentale e intimo». A. De Gubernatis, *Il romanzo moderno*, in *Storia universale della letteratura*, vol. IX, *Storia del romanzo*, Hoepli, Milano 1883, p. 250.

<sup>35</sup> È il testo a fornire queste indicazioni cronologiche: rifacendoci alla datazione delle lettere scritte da Pietro e Narcisa a Raimondo Angiolini si deduce che la vicenda del romanzo dura diciotto mesi. Cfr. UP, pp. 515 e 541.

brano in cui Raimondo Angiolini cerca di spiegare a sé ed agli altri il «mistero del cuore» che si attualizza attraverso le frenesie erotiche di uno studente di provincia:

ma, per quanto ci torturassimo il cervello, non arrivammo a comprendere come la Prato, questa Margherita dell'aristocrazia, fosse giunta ad amarlo, e quel ch'è più, a morire d'amore per lui. Siccome i nostri volti al certo esprimevano tal dubbio, Angiolini riprese:

— 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 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)

Ora, se è vero in generale che l'«innamoramento è un dramma»<sup>36</sup>, e che quindi, come racconto, l'amore è storia drammatica, nel caso specifico di *Una peccatrice* il riscontro di una tecnica teatrale attraverso le strutture dell'intreccio — simmetriche peraltro ad un linguaggio della rappresentazione<sup>37</sup> — ci consente di avanzare un'ulteriore ed ultima correlazione tra testo, biografia intellettuale e contesto culturale. Negli stessi anni di *Una peccatrice* Verga scriveva la commedia *I Nuovi Tartuffi*, cimentandosi, senza successo<sup>38</sup>, nel linguaggio primario

<sup>36</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, trad. it. di R. Guindieri, p. 85.

<sup>37</sup> «Le dichiarazioni iniziali dell'autore sulla minima veridicità della storia, che perciò può fare a meno di interventi lungo il suo corso, la presentazione anticipata e esauriente (almeno nelle intenzioni) dei personaggi per dar loro una consistenza 'prima di agitarsi nelle scene di un racconto intimo', di modo che nessuno possa accusarlo 'di aver fatto agire delle marionette', tutte queste cure preliminari fanno pensare — anche per i termini usati: 'scene', 'agire' — che Verga abbia voluto ricorrere alla tecnica teatrale, trascrivendo narrativamente ciò che in un dramma è didascalia, risolta sul palcoscenico dalla presenza fisica dell'attore, o descrizione e resoconto da parte di un personaggio. La riprova è che in *Una peccatrice* si riscontra un'abbondanza di dialogo inconsueta in quel tempo (e destinata ad aumentare nelle opere successive, tranne la *Capinera*) e che l'autore fa il vuoto attorno ai due protagonisti e al loro 'dramma'». R. Bigazzi, op. cit., pp. 362-363.

<sup>38</sup> Verga inviò il manoscritto de *I Nuovi Tartuffi* al concorso drammatico governativo dell'agosto 1866, promosso a Firenze dalla Società d'incoraggiamento dell'arte

della letteratura drammatica che, con Giacometti, Ferrari e Torelli, andava elaborando un modello di teatro borghese, in questa fase ancora costruito sui paradigmi francesi, ma orientato, come il romanzo, verso l'attualità<sup>39</sup>. Le successive prove teatrali, per coincidenza di stesura e di scrittura con i romanzi<sup>40</sup>, sono indicative dell'integrazione verghiana agli orientamenti della società letteraria, per la quale «il romanzo si converte nel dramma, il dramma nel romanzo, e l'alterno rimpasto giova al progresso meccanico di questi rami di letteratura»<sup>41</sup>, se «il movimento drammatico non si esprime solo nel teatro, s'incarna pur nel romanzo, ché, critici sempre anche nell'arte, tentiamo sfondare la scena, per conoscere ciò che avviene al di là, tra le quinte»<sup>42</sup>; se la commedia ed il romanzo «sono due forme complete che abbracciano tutti gli elementi del mondo moderno»<sup>43</sup>, lo svolgimento drammatico dell'intrigo di *Una peccatrice* effettua una sintesi delle sperimentazioni che Verga andava compiendo nell'osservanza delle norme indicate dai contemporanei discorsi sull'arte. In una lettera alla madre, a proposito di una commedia (*Rose caduche* o *Nuvole d'estate*)<sup>44</sup> che sottopose al giudizio di due amici, scriveva:

teatrale», ma il lavoro di Verga non fu neanche menzionato tra le opere «di mediocre interesse». Per tutte le notizie relative ai *Nuovi Tartuffi* cfr. S. Nardecchia, *Verga e il teatro inedito. Divagazioni fra la prima e l'ultima opera*, Manzella, Roma 1982, pp. 4-18. Si deve a C. Musumara il ritrovamento e la pubblicazione della commedia (G. Verga, *I Nuovi Tartuffi*, Le Monnier, Firenze 1980).

<sup>39</sup> Riscontrando analogie tra *I Nuovi Tartuffi* e *Il Tartuffo politico* di Angelo Brofferio, S. Nardecchia scrive: «Per gli intenti etici e sociali, non per il contenuto, è questa la commedia più vicina ai *Nuovi Tartuffi*, a metà tra il filone moderato di Paolo Ferrari e quello radicale di Giacometti, le cui opere senz'altro Giovanni Verga ha conosciuto nel suo ambiente catanese o fiorentino, insieme a quelle di Vollo, Ciconi, del Testa, Martini, Modena, Suñer», S. Nardecchia, op. cit., p. 8.

<sup>40</sup> Cfr. S. Nardecchia, op. cit., pp. 26 sgg.

<sup>41</sup> E. Cameroni, *Letteratura francese*, in *Profili letterari*, Barbera, Firenze 1878, p. 454.

<sup>42</sup> G. Arcoletto, *Forme letterarie*, in *Le opere di Arcoletto. Studi e profili*, I, a cura di G. Paulucci di Calboli, Mondadori, Milano 1929, p. 97.

<sup>43</sup> G. Arcoletto, *Il presente*, in *Le opere di G. Arcoletto*, cit., p. 87.

<sup>44</sup> Dell'identità della commedia in questione non si è certi: potrebbe essere *Rose caduche*, pubblicata postuma nel 1928 (ma la critica è tuttora divisa nel dararla, appunto, al 1869 o più in là, tra il 1873 ed il 1875) o anche *Nuvole d'estate* di cui diede notizia, per la prima volta, E. Del Cerro [N. Niccifero] nel già citato articolo di *Siciliana* del gennaio 1923, p. 32.

Arrivarono a dirmi e ad assicurarmi che sotto certi aspetti non stava in nulla inferiore alle buone commedie francesi (massime in quanto ai dialoghi e all'ultima scena) che qui sono applauditissime [...]. Notate che questi due amici, ambedue frequentatori assidui dei teatri ove qui si danno le migliori novità, l'uno è Pirrone, il quale vi posso assicurare ch'è assai istruito ed ha molto gusto. Notate che raccomandai loro di essere franchi anche per risparmiarmi un insuccesso, ed essi mi assicurarono sul loro onore che non trovarono che a lodare, che la credevano degna della rappresentazione, non a Catania, ma qui ove queste cose sono più apprezzate, e che erano sicuri del successo. Infine poi il pubblico non si compone di gente che la pensano a loro modo, e perché non credere che ci possano essere molti che dividano l'opinione dei miei due amici? [...]. Tra pochi giorni aspetto risposta di E. Treves e Ci Editori da Milano pel manoscritto del romanzo. Se mi riesce quest'affare saranno 630 lire che guadagnerò in un sol colpo su 21 fogli di stampa, in ragione di lire 30 al foglio (il *minimum*) poiché si paga anche a lire 40 il foglio. Sto inoltre lavorando ad un romanzo che manderò a Sonzogno e spero di guadagnare qualche altra cosa. Sto anche lavorando a una commedia in 4 atti, *L'Onore*, di cui il soggetto piace assai a Dall'Ongaro e anche a me [...]. Vi prometto fin d'ora che stenterò forse, ma riuscirò dentro un anno. Pazienza! Ma chissà se dovrò riabbracciarvi contento e con fiducia nell'avvenire!<sup>45</sup>

Nonostante le lodi degli amici e gli incoraggiamenti di Dall'Ongaro<sup>46</sup>, *Rose caduche* non fu mai rappresentata ed il successo con il quale iniziare a saldare «i gravi sacrifici»<sup>47</sup> imposti alla famiglia, arriverà proprio con *Storia di una capinera* — pubblicata da Lampugnani a puntate sul giornale «La Ricamatrice» (1870) e poi in volume (1871) — «una di quelle intime storie» con cui Verga guadagnerà insieme l'*avvera-*

<sup>45</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 26-27 (25 giugno 1869).

<sup>46</sup> Dall'Ongaro dette un giudizio positivo sulla commedia ed in merito Verga scriveva: «Mia cara madre, ti confesso che io sono felice di potere scriverti tutto questo [...] che io potrò percorrere con onore questa bella carriera ch'è la mia passione e che voi possiate esser contenti di me. [...] La commedia si data qui o a Milano, e quando il pubblico fiorentino mi avrà dato il suo verdetto, io m'inchinerò dinanzi a lui più riverente di quanto mi sarei potuto inchinare al pubblico nostro», G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 31-32 (2 luglio 1869).

<sup>47</sup> «Non potrei altrimenti farmi perdonare i gravi sacrifici che impongo alla famiglia che compensandola con qualche successo, ed io lavorerò per fare almeno il mio dovere», G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 10 (7 maggio 1869).

ge reader — il pubblico medio — ed il consenso della critica e della stampa.

Nell'intervista a Ferdinando Martini — la mappa su scala ridotta su cui si orienta questo attraversamento dei romanzi fiorentini e milanesi — Verga riduceva a più modeste proporzioni questo successo se è vero che «quel racconto gli valse il primo sorriso della gloria, ed è patata da ogni sorta di editori»<sup>46</sup>. Un successo editoriale, quindi, ed un caso letterario di cui discutere: lo provano le numerose recensioni, contemporanee e differite che, segnalando il tempo della lettura di *Storia di una capinera*, costituiscono altrettanti documenti per la ricostruzione di una storia del testo.<sup>49</sup> Una storia singolare se quello che, nelle intenzioni dell'autore, doveva essere un racconto intimo — la variante di un'invariante già sperimentata in *Una peccatrice* — fu invece letto come romanzo sociale e di costume.<sup>50</sup> In una lettera a Capuana scritta da Milano il 7 febbraio 1873, Verga individuava nelle «contesse» e nelle «marchese» il pubblico della *Capinera*, interessato più al tema sociale che all'essenza sentimentale del «povero libro», rispetto alla quale la monacazione forzata di Maria costituiva l'antefatto, la situazione narrativa irreversibile, e perciò necessaria, alla credibilità del dramma d'amore: «Ti mando un numero del *Corriere* che parla della mia *Capinera* in modo che mi ha fatto piacere. Tu vedi che possiamo pur regalarceli cotesti piaceri giacché non ne abbiamo di altri — e credo farli piacere del pari giacché prendi a cuore le cose mie. 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

<sup>46</sup> F. De Robertto, *Storia della «Storia di una capinera»*, in *Casa Verga*, a cura di C. Musumarra, Le Monnier, Firenze 1964, p. 135.

<sup>49</sup> Oltre al De Gubernatis, di cui Verga faceva menzione nell'intervista a Ferdinando Martini e che recensì nel «Gazzettino bibliografico della Rivista europea» (numero di settembre 1873) *Storia di una capinera*, F. De Robertto (op. cit., pp. 168-175) segnala le molte recensioni che il romanzo ebbe su vari giornali italiani.

<sup>50</sup> «L'intenzione dell'autore era di comporre un romanzo intimo, non di denuncia: importanza le effusioni sentimentali e i deliri di una fanciulla che la condanna della trista consuetudine di sacrificare alla vita monastica le nostre giovinette», G. Cattaneo, op. cit., p. 95.

chiederci il nostro libro (rilegato — 2 franchi di spesa!)»<sup>51</sup>.

Un'intonazione ironica, conseguenza di una variazione del punto di vista da cui Verga, nel periodo milanese, guarderà al mercato delle lettere e che Capuana, per affinità e complicità<sup>52</sup>, era in grado di leggere nella totalità dei suoi significati. Storie parallele furono, infatti, quelle dei due siciliani in fuga verso Firenze «unico campo, allora, che poteva soddisfare i sogni d'arte dei molti giovani, che vi si recavano per cercare di lanciarsi o di essere lanciati nel mondo della notorietà»<sup>53</sup>. Non a caso Capuana, recensendo nel 1872 la *Storia di una capinera*, scriveva: «Quello di che io so maggior grado al sig. Verga è l'aver evitato il più grande scoglio del suo soggetto. Con un sentimento meno vivo dell'arte, era facile ridurre il racconto ad una volgare diatriba contro le monache e i conventi, bel tema di moda. Egli invece ha circoscritto il suo libro entro gli stretti confini di un'opera d'arte, e secondo me ha fatto benissimo [...] L'azione del racconto è tutta intima, nel cuore, e quindi d'una grande difficoltà ad esser resa con intonazione conveniente [...] Fatti pochi, poca nevrosità, movimento esteriore assai meno: tutto si concentra in un affetto»<sup>54</sup>. Una lettura corretta di un addetto ai lavori, per di più in possesso della competenza necessaria a collocare appropriatamente il testo nell'itinerario di una vicenda intellettuale a lui nota e familiare.

«Fatti pochi [...] tutto si concentra in un affetto»: come dire che i motivi statici superano i motivi dinamici, che *Storia di una capinera* è un racconto «indiziale» e non «funzionale»<sup>55</sup>, che il suo intreccio è

<sup>51</sup> G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 32.

<sup>52</sup> Nella stessa lettera del 7 febbraio 1873, Verga, infatti, gli scriveva: «Tu sai meglio di me che in questa via *erisi* ove ci siamo messi, sparsa di ribolli e di editori, bisogna starci, e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati; per contare tra gli *ebrei erranti* di questa fede, e che gli assenti hanno torto, e che la politica e le imprese industriali coprano la via ad ogni fin d'anno, senza contare i feriti e tenendo in conto di morti i mancanti; ora, perdipiù, tu sei di quelli che devono restare sul campo o morirci, colla fronte alta e la coscienza tranquilla», G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 30-31.

<sup>53</sup> C. Di Biasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Giannotta, Catania 1954, p. 90.

<sup>54</sup> L. Capuana, *Storia di una capinera*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, pp. 61-73.

<sup>55</sup> Cfr. R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV.,

tutto risolto nella storia nascosta di una passione d'amore, scritta nel linguaggio analitico di un romanzo epistolare. Già a conclusione di *Una peccatrice*, per mimare il farsi e disfarsi del desiderio, Verga aveva momentaneamente rinunciato alla funzione demiurgica del narratore, inserendo la testimonianza immediata, alcune lettere con le quali cedeva a Pietro e poi a Narcisa la voce narrativa. In *Storia di una capinera* è sempre la protagonista a scrivere di sé all'amica Marianna: soggetto e oggetto della narrazione, Maria racconta ad un destinatario assente, riducendo a monodia il modello dialogico previsto dalla corrispondenza epistolare. In apertura poche parole dell'autore, che ha fretta di nascondersi dietro la voce unica dell'io narrante, ma non rinuncia a fornire, attraverso una parafrasi riassuntiva dell'intraccio, uno schema di lettura con cui accingersi al consumo di una «storia vera»:

Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narò la storia di una infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito; una di quelle intime storie, che passano tutti i giorni inosservate, storia di un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera; 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)

Il romanzo ha inizio con una lettera da Monte Ilce del 3 settembre 1854 che, con la seguente del 19 settembre, descrive quello che Debenedetti individuava come il primo episodio del testo: il «prorompere fisico» ed affettivo dell'educanda<sup>36</sup> — uscita di convento per un'epidemia di colera — conseguenza di una frequentazione tardiva della natura e della famiglia. La scelta terminologica, i diminutivi, i punti esclamativi con cui Maria descrive a Marianna questa prima

*Analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1977, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, pp. 17-22.

<sup>36</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1976, pp. 96-97.

scoperta-conoscenza del mondo, elaborano una retorica del sentimento e formalizzano una scrittura idillica<sup>37</sup> che tiene, per poco, il campo del racconto:

Quanto sarei felice se tu fossi qui, con me, a raccogliere i fiorellini, ad inseguire le farfalle [...] senz'altro rumore che [...] il canto di quell'uccello malinconico, di cui non so il nome, ma quando la sera sto ad ascoltarlo dalla mia finestra mi fa venire agli occhi lagrime dolcissime! Com'è bella la campagna, Marianna mia! Se tu fossi qui, con me! (SC, p. 4)

Non amo fare altro che correre nei campi, raccogliere le pratelline e ascoltare il [...] canto degli uccelletti... [...] Ma intanto non ti ho detto ancora che ho un bell'uccelletto, un grazioso passerotto, sai, allegro, vispo [...] Mio padre me lo portò un giorno avvolto nel fazzoletto; e il fazzoletto era macchiato di sangue! Poverino! [...] 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 guato. (SC, pp. 9-11)

Il poscritto della seconda lettera:

Dimenticavo di dirti che i signori Valentini li vicini di campagna, oltre l'Annetta, hanno pure un figlio, un giovanotto ch'è venuto spesso con sua sorella, e che si chiama Antonio; però lo chiamano Nino. (SC, p. 13)

introduce al secondo episodio, l'amore di Maria per Nino Valentini, nucleo centrale del romanzo. Le lettere che lo circoscrivono utilizzano il diagramma delle gradazioni dell'eros, coinvolgendo il lettore nel viaggio intimo che la protagonista compie alla ricerca di parole adeguate alle emozioni fino ad allora sconosciute. Pochi gli avvenimenti — una passeggiata in montagna con Nino che le offre il braccio; un invito a ballare durante una festa in famiglia; l'incontro nel castagneto; la

<sup>37</sup> A proposito della riduzione cinematografica di *Storia di una capinera*, Verga così scriveva a Dina di Sordevolo da Catania 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 di 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'aria, 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». G. Verga, *Lettere a Dina*, a cura di G. Rava, Ciranna, Roma 1963, pp. 283-284.



reciproca, imbarazzata e furtiva dichiarazione d'amore attraverso il vano di una finestra — molte le sensazioni: e nell'intreccio degli uni con le altre si sviluppa la trama di un'esperienza, di una progressiva coscienza di sé attraverso l'amore:

Questo è quello che al mondo chiamano *amore*... L'ho conosciuto; lo veggio... (SC, p. 29)

o ancora:

Dacché codesta sensazione si è impossessata di me io non mi riconosco più. I miei occhi vedono più chiaro, la mia mente scopre misteri che per me avrebbero dovuto rimaner chiusi nell'abisso; il mio cuore prova sentimenti nuovi, che non avrebbe mai provato, che non avrebbe dovuto provare giammai [...] (SC, p. 31)

Una crescita che la scrittura, non più idillica ma passionale, segnala, avviando il romanzo verso la sua conclusione.

Il colera — la catastrofe collettiva che ha consentito questo dramma individuale — finisce e Maria torna in convento, non cedendo all'invito di Nino di ribellarsi al «destino» di reclusa per lei strabito dalle convenienze familiari, dove morrà pazza.

È la follia — effetto del desiderio inappagato, della notizia delle nozze del giovane Valentini con la sorellastra Giuditta — a scrivere nelle ultime lettere, riducendo il racconto, sin qui articolato sui due poli dell'immaginazione e della realtà, ad esasperazione dello stato di sogno, al lessico allucinato del delirio amoroso:

*Senza data*

Nino! Nino! Ov'è Nino?... voglio vederlo!... Perché non me lo fanno vedere?... Voglio veder lui solo! Non vedrò mio padre, non vedrò mio fratello... Non vedrò mia sorella... Mia sorella!... lei!... che me l'ha rubato!... Perché me l'ha rubato?... Non sapeva ch'egli è mio?... Perché non posso vederlo?... Digli che venga... digli che venga a liberarmi!... Andremo assieme a Monte Illice... Andremo a nasconderci nel castagneto... soli... come le beive... Digli che venga! che venga armato del suo fucile... così farà paura alle mie carceriere... son donne... si lasceranno intimorire... Egli le ucciderà se occorre... Mi salverà... Mi troverà qui, nella mia cella... Io gli salterò al collo... Ah!

Si! ebbene, la monaca fuggerà!... fuggerà con lui... col marito di sua sorella... glielo ruberà... Andranno lontano... Cammina... cammina!... Andranno nei monti; andranno nei boschi... saranno assieme [...] egli picchierà sui vetri... ella tossirà... egli dirà Maria... Maria! [...] Senti, Marianna!... ora è notte... vedi... tutti dormono... nessuno mi vedrà... Io scenderò pian piano... attraverserò il giardino... C'è buio. (SC, p. 82)

Diversamente da *Una peccatrice* il discorso di *Storia di una capinera* non fornisce segnali espliciti per raccordi biografici e culturali: è l'analisi dei procedimenti narrativi adoperati dall'autore per lo svolgimento del tema scelto che ci può consentire, in questo caso, di disvelare quanto una pratica maggiore della scrittura letteraria aveva sapientemente occultato.

Il romanzo epistolare — un genere narrativo vincente della letteratura del XVIII secolo — in quanto scrittura «della separazione, degli emigrati a forza, del sentimento e anche genere 'sociale', per le sue stesse evidenti implicazioni»<sup>58</sup>, era sopravvissuto nella cultura romantica come linguaggio dell'isolamento e della solitudine. La forma particolare di corrispondenza romanzesca adottata in *Storia di una capinera* — la voce unica con destinatario assente ed estraneo alla vicenda — è certo funzionale ad una estremizzazione della visione del mondo e del modello comportamentale impliciti nel genere.<sup>59</sup> Un'azione, quindi, indicativa dei referenti culturali — il romanticismo di Werther e di Ortus — e simbolicamente autobiografica: sono del 1869, l'anno della *Capinera*, le lettere che Verga scrisse alla madre da Firenze e una lettura simultanea del carteggio e del romanzo mostra numerosi punti di tangenza; i manoscritti verghiani sono repertori di emozioni contrastanti come le lettere di Maria, e le parole dell'educanda — «Nei primi giorni che uscii dal convento e venni qui, ero sbalordita, astratta, trasognata, come trasportata in un mondo nuovo; tutto mi turbava, tutto mi si confondeva. Immaginati un cieco nato che per miracolo riacquisti la vista! Ora mi sono assuefatta a tutte codeste nuove impressioni» (SC, p. 7) — riscrivono al femminile ed in forma lettera-

<sup>58</sup> Cfr. M. Lecco, recensione a L. Versini, *Le roman épistolaire*, P.U.F., Paris 1979, in «L'immagine riflessa», anno IV, 1980, n. 3, p. 391.

<sup>59</sup> Cfr. J. Rousset, *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Einaudi, Torino 1976, trad. it. di F. Giaccone, pp. 81-120.

ria il processo di apprendimento e di adattamento ad una nuova concezione di vita a cui Verga si sottopose nel soggiorno fiorentino e che l'epistolario consente di ricostruire.

Un'analisi sommaria di alcuni elementi strutturali conferma la valenza biografica del racconto e rintraccia alcune omologie con il romanzo precedente da cui *Storia di una capinera*, per tecnica narrativa, per intreccio e soprattutto per scenario, si diversifica. Maria come Pietro vive la contraddizione dolorosa tra l'apparire e l'essere; anche per lei un aspetto banale ed insignificante dissimula, nascondendola, «un'individualità superiore»<sup>60</sup>.

...la desolazione di trovarmi umile, di trovarmi quella che sono... Io sono meno di una donna, io sono una povera monaca [...] Vorrei esser bella come ciò che sento dentro di me; getto uno sguardo su di me, sorpresa io stessa di codesta curiosità insolita, e mi rattristo non trovando in me che un fagotto di saia nera, dei capelli tirati sgarbatamente all'indietro, maniere rozze, timidità che potrebbe sembrare goffaggine... (SC, pp. 31-32);

anche in *Storia di una capinera* la passione funziona da 'limite', trasgressione ad un codice religioso, come prima l'amore per Narcisa costituiva la violazione di una norma sociale<sup>61</sup>; se per Pietro l'amore era simbolo del successo, per Maria esso metaforizza il bisogno di appartenenza alla società coniugale a lei interdetta:

Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famiglia del casaldo. 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 darei il mio stanzino (SC, p. 7);

la casa di campagna è una variante del salotto aristocratico nel quale Pietro, prima del *Gilberto* e senza vestito alla moda, sarebbe stato 'fuori di chiave':

<sup>60</sup> Cfr. UP, pp. 444-445.

<sup>61</sup> Per la passione come 'limite' nei romanzi verghiani, cfr. M. Muscarello, *Passione, un modello della ricerca letteraria nei romanzi giovanili di G. Verga*, in «Sociologia della letteratura», nn. 1-2, 1978, pp. 149-156.

avranno riso abbastanza della mia tonaca e della mia goffaggine... [...] Dopo si fece un po' di musica. Annetta e Giuditta cantarono alcune belle arie da teatro. Vollero in seguito che cantassi anch'io ad ogni costo!... Dimmi tu cosa avrei potuto cantare fuori del *Salve Regina*? Dissero che si contentavano anche del *Salve Regina*. Volevano prendersi spasso di me certamente, il mio babbo pel primo che mi costrinse a cantare. Nel coro, tu lo sai bene, cantavamo quasi al buio, dietro le gelosie, col velo sul viso, infine fra persone intime. Ma cantare lì, allo scoperto, fra tanta gente!... [...] ebbero però la bontà di essere indulgentissimi, di non ridere, ed anzi di applaudirmi (SC, p. 18);

ancora una volta il «destino» (SC, p. 35) — la necessità della monacazione — e la vita come imprevedibilità — l'occasione del colera — costituiscono un racconto insieme predeterminato e spontaneo.

Una diversa combinazione delle costanti strutturali genera questo secondo intreccio che presenta uno scarto vistoso dal primo nel limitarsi alla narrazione di una passione solo sognata e persistente per non essere sottoposta alla verifica del vissuto. L'identico circostrive, dunque, un racconto 'minimo', una storia 'privata' — quella verghiana — che la finzione romanzesca nuovamente traveste, combinandola, anche in questo caso, con le norme della moda letteraria. Se in *Una peccatrice* l'episodio della suburra catanese era uno stereotipo di certa letteratura 'popolare', in *Storia di una capinera* non mancano sequenze e personaggi tipici del romanzo d'appendice: la povertà di Maria, tanto più determinante quanto più le si contrappone l'agiatezza della sorellastra Giuditta; la sua condizione di orfana che la costringe ad essere vittima delle ostilità della matrigna, personaggio, peraltro, ricorrente nei testi dell'intrattenimento ottocentesco<sup>62</sup>. Un impiego di moduli facilmente riconoscibili come estetici e familiari al pubblico medio, ma nel quale non si esaurisce, però, tutto il racconto, più complesso nella sua costruzione e nel suo significato.

Modelli 'letterari', 'visivi' ed 'orali' sono compresi ed interagenti nel tessuto narrativo. Dei primi si è già fatto cenno quando si è parlato delle seduzioni goethiane e foscoliane implicite nella scrittura per lettere; ma ad esse vanno sommati gli archetipi tematici — la

<sup>62</sup> Cfr. M. Muscarello, *Alcune considerazioni su un trascurato romanzo verghiano*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», n. 5, XVII (1974-75), pp. 307-308.

manzoniana Monaca di Monza, la *Religieuse* di Diderot, la *Suora* di Carer — e le sollecitazioni contestuali che venivano a Verga da Francesco Dall'Ongaro e da Caterina Percoto, entrambi coinvolti nella storia, esterna ed interna, di *Storia di una capinera*. Fu Dall'Ongaro, infatti, ad interessarsi della pubblicazione presso Lampugnani e a premettere alla prima edizione del 1871 una lettera alla Percoto, referente culturale implicito nell'opzione campagnola del romanzo verghiano.<sup>63</sup>

Se «il titolo e la prefazione sono un omaggio alla *Storia di un garofano* del tanto ammirato scrittore veneto»<sup>64</sup>, se il tema della monacazione ricorreva in più novelle della contessa friulana<sup>65</sup>, è soprattutto nello scenario della *Capinera* — la campagna come boccacciano rifugio per cittadini di provincia, una sintesi degli spazi su cui si esercitava la narrativa di Dall'Ongaro e della Percoto<sup>66</sup> — che Verga attivava i propri modelli. Ma in questo scenario mutato di segno — non più la raffinata società aristocratica — Verga inseriva la passione e con la scrittura di «un amore di campagna» saltava le mediazioni per incontrarsi col Nievo delle *Confessioni* e, per certi versi, col Carcano di *Angiola Maria*<sup>67</sup>. L'abbondanza di descrizioni in *Storia di una capinera* è conseguente all'impiego del registro rusticano — che da solo, lo si vedrà in seguito, sembra insufficiente a spiegare il personaggio e la sua storia — per il quale lo spazio deve svolgere una primaria funzione narrativa. Nel rispetto della convenzione romantica della completezza di situazione ambientale e situazione psicologica, di paesaggio e personaggio, sono le emozioni della protagonista a ritrarre la natura che assume i colori ed i toni che gli stati d'animo contrastanti le conferiscono:

<sup>63</sup> Cfr. F. De Roberto, op. cit., pp. 163-168. L'autore riporta la corrispondenza tra Dall'Ongaro, Verga e l'editore Lampugnani e la prefazione di cui si è detto.

<sup>64</sup> Cfr. R. Bigazzi, op. cit., p. 366.

<sup>65</sup> Cfr. C. Percoto, *Novelle*, a cura di B. Maier, Cappelli, Bologna 1974.

<sup>66</sup> Cfr. A. De Gubernatis, *Francesco Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*. Ricordi e spogli, tip. ed. Della Associazione, Firenze 1875, p. 67.

<sup>67</sup> Per un'analisi dei due testi di Carcano e di Nievo, cfr. F. Portinari (in *Le parabole del reale*, cit.), *I promessi sposi e Un grande romanzo inglese*, rispettivamente alle pagine 46-57 e 73-96.

Se vedessi come tutto qui è triste! il cielo nuvoloso, l'aria fredda, le valli che son velate di nebbia, i monti che son coperti di neve, gli alberi che non hanno foglie, gli uccelletti che non hanno allegria, il sole ch'è pallido, quelle lunghe file nere di corvi che si aggirano gracchiando per l'aria [...] Mio Dio! questa è la morte... la morte della natura come la morte del cuore... come la morte della povera rosa... (SC, pp. 46-47)

È quanto Maria vede e fa vedere attraverso la specola dello sconvolgimento amoroso, l'uso metaforico del fuori per un racconto intimo. Ma a distinguere la tecnica descrittiva di *Storia di una capinera* è la frequenza con la quale il verbo «vedere» accompagna ed introduce il racconto delle immagini: «Se tu potessi vedere codesti monti»; «Se vedessi com'è bello da vicino il nostro Enal» (SC, p. 4); «Ora in compenso ti farò vedere la nostra graziosa casetta» (SC, p. 6). Una formalizzazione dello «sguardo» che rinvia ai modelli visivi, letterari e non, rintracciabili nella genesi e nello svolgimento del testo.

Nelle descrizioni dell'io narrante circola la lezione dei *Cento anni* di Rovani — una difesa del romanzo come genere in grado di rispecchiare «al pari dell'iride» la gamma del reale<sup>68</sup> — il suo gusto scenografico tendente ad omologare pitture e racconti, quel gusto che anni dopo gli farà scrivere:

La pittura di genere non differisce dalla storia se non in questo che si propone di rivelare la vita intima, mentre la storia riproduce gli avvenimenti e i grandi personaggi che si agitano nella vita pubblica. Considerata in questo modo non corre divario fra l'una e l'altra in quanto alla difficoltà e all'interesse dello scopo, perché se Walter Scott e Manzoni acquistarono tanta lode per aver riprodotti i grandi avvenimenti di epoche tramontate, non ebbero lode minore quei romanzi che ci condussero attraverso ai segreti, alle miserie, alle piaghe della nostra vita.<sup>69</sup>

La correlazione istituibile tra *Storia di una capinera*, romanzo intimo, e pittura di genere, troverebbe conferma in un episodio di cronaca riferito da un critico verghiano. Sembra infatti che a Verga, lettore dell'«Aventur», non fosse sfuggita una nota di Diego Martelli

<sup>68</sup> R. Bigazzi, op. cit., pp. 34-41 e cfr. anche G. Mariani, *Storia della Scappigliatura*, Sciascia, Caltraiussera-Roma 1971, pp. 109-200.

<sup>69</sup> G. Rovani, *Le tre arti*, Treves, Milano 1874, vol. II, p. 232.

su di un quadro del pittore Tofano, esposto nella Pubblica Mostra di Belle Arti, organizzata a Firenze nel maggio 1865, in occasione del centenario dantesco. La nota si concludeva così:

Un altro quadro che mi piace è il quadro del signor Tofano in cui si rappresenta una monaca che guarda attraverso una grata verso l'oscuro fondo della Chiesa. In primis mi piace il soggetto. Ma come, se non vi è — diranno taluni, ed io — Quella monaca è un'elegante Signorina rinchiusa giovane e bella in un aristocratico chiostro napoletano — in uno di quei chiostri che fanno da ponte levatoio fra l'inferno e il paradiso. In quanto al resto della storia vi rimando per informazioni alla *Religieuse* del Diderot e meglio ai misteri del chiostro della Signora Caracciolo. Cosicché s'intende bene chi cerca la monacella e a che pensa<sup>70</sup>

Il quadro di Tofano, traduzione in segni visibili di testi letterari alla moda<sup>71</sup>, costituirebbe un modello iconico operante nella fase genetica della scrittura verghiana.

Un'ipotesi, ma possibile, che suffragherebbe il discorso sin qui fatto sulla tecnica descrittiva della *Storia di una capinera*, funzionale alla rappresentazione del racconto e, in quanto tale, occorrente, insieme alla situazione comunicativa — il discorso in prima persona dell'attore al lettore senza mediazioni — a formalizzare quella scrittura teatrale già individuata in *Una peccatrice*.

Ed infine i modelli orali: sono i racconti, ascoltati dalla madre e dalle zie, che parlavano di educande, di feste religiose, di celle per recluse; sono i ricordi di Tebidi e di Trecastagni dove, nel '54, '55 e nel '67, la famiglia Verga aveva cercato scampo dalle epidemie di colera<sup>72</sup>. Utilizzarli, i racconti e i ricordi, servì certo a svolgere il programma letterario dei salotti fiorentini<sup>73</sup> che richiedeva storie vere ed attuali, ma significò pure l'investimento del proprio, personale patrimonio di conoscenze, l'impiego della diversità per l'integrazione ed il successo.

Nell'epistolario verghiano c'è una lettera di un giovane siciliano, pittore, che, trasferitosi a Napoli, confidava allo scrittore le difficoltà e

lo stato d'indigenza nel quale si trovava. La lettera finiva così: «Colà [a Catania] non posso lusingarmi di nulla; qui, o altrove, almeno, aspetto un Messia, un'incognita, potrà essere pure la Morte, potrà essere pure la Vita»<sup>74</sup>

Sembra di leggere il racconto delle illusioni con cui Enrico Lanti, nelle pagine d'apertura di *Eva*, dava inizio alla sua confessione di «figlio del secolo»:

— Ma bisogna che ti dica quello che ero per farti comprendere quel che sono divenuto. Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana, coi capelli lunghi e il cappellaccio alla Rubens; abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in San Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta, e desinavo a cinquantacinque lire al mese. Però in tutte coteste cose ci mettevo, direi, tanta buona fede, che le rendevo quasi rispettabili. Il mio paese mi pagava una pensione, allo scopo di aumentare il numero dei suoi *grandi uomini* [...]. Io battezzai pomposamente la mia vanità: la chiamai *amore dell'arte*, e presi sul serio i miei capelli lunghi e tutte le altre belle cose. Ero felice di passeggiare per le vie di Firenze, come se andassi a braccetto con Raffaello o con Michelangelo. Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni, e avevo in cuore tutti gli entusiasmi, le anticipatie, gli affetti della mia illusione. (E, p. 99)

È l'autoritratto di un *bohémien* sulle rive dell'Arno per un romanzo concepito a Catania, scritto a Firenze e con Firenze come scenario, ma rivisto e pubblicato a Milano da Treves, dove Verga si era trasferito nel 1872. Lo aveva comunicato per lettera all'amico Capuana<sup>75</sup> che gli procurò la prima, importante relazione letteraria con Salvatore Farina, romanziere, redattore e poi co-direttore della «Rivista minima».

Nella recensione che fece ad *Eva*, Farina scriveva: «Il Verga appartiene alla scuola degli osservatori attenti, vale a dire alla scuola che non ha altri maestri che la natura ed il cuore [...] in quest'*Eva* si

<sup>74</sup> In «L'Italia letteraria», 3 agosto 1930, p. 3.

<sup>75</sup> «Mio caro Luigi, lunedì prossimo probabilmente partirò per Milano; sono dolentissimo di non averti meco, e più dolente di non poterti stringere la mano prima di partire [...] Se sei nel caso di presentarmi per lettera a qualche editore o direttore di giornale l'avrei assai caro — e se per mezzo tuo potessi ottenere un'occupazione modestissima in qualche giornale te ne sarei assai grato». G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 28 (13 novembre 1872).

<sup>70</sup> C. Musumarra, *Verga minore*, Nistri-Lischi, Pisa 1965, p. 66.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 66-67.

<sup>72</sup> Cfr. F. De Roberto, op. cit., pp. 142-149.

<sup>73</sup> Verga a Firenze frequentò, oltre al salotto di Ludmilla Assing, anche quello della Swanzberg.

rasenta sempre il lubrico, non ci si mette mai il piede così che non si possa ritirarlo a tempo. Si sente il profumo dell'alcova, si respira l'aere voluttuoso, ma quell'alcova è modesta, e quell'effluvio non dà le vertigini [...]. Nella scelta dell'argomento, nelle scene, nelle descrizioni, nelle immagini, perfino negli accoppiamenti di parole, si scorge in questa *Eva* la traccia di tutte le *Eve* letterarie più o meno belle, di cui l'autore ha fatto sua lettura prediletta. E poiché mi si porge l'occasione di rammentare ancora una volta un morto non del tutto dimenticato, dirò che alcune pagine di questo racconto, senza l'originalità robusta di Tarchetti, ne ricordano altre dell'autore della *Fosca* e dei *Diavoli della vita militare*»<sup>76</sup>

Con questa lettura attenta ai vizi e alle virtù del testo, Farina qualificava la scrittura verghiana come traduzione 'equilibrata' di temi e moduli scapigliati, in quanto tale aderente al programma moderatoprogressista che la «Rivista minima» andava formalizzando. Da suggestioni scapigliate non era stata esente la *Storia di una capinera* se è vero che le sequenze della monacazione di Maria presentano evidenti analogie con una scena di *Spirite* di Gautier, «una delle predilette fonti tarchettiane»<sup>77</sup> e che i contatti di Verga con gli scrittori dell'anarchia letteraria risalgono al periodo fiorentino e coincidono con la stesura definitiva di *Eva*<sup>78</sup>. Una lettura comparata dell'introduzione ad *Eva* e della prefazione di Gautier a *La signorina di Maupin* conferma certe equivalenze:

(E)

I greci innamorati ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il *cancan* litografato sugli scatolini da fiammiferi. Non discuteremo nemmeno sulle proporzioni; l'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso: anzi un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere, e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. (p. 89)

(E)

Eccovi una narrazione — sogno o storia poco importa — ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualche cosa che vi appartiene, ch'è il frutto delle vostre passioni, e se sentirete di dover chiudere il libro allorché si avvicina vostra figlia — voi che non osate scoprirvi il seno dinanzi a lei se non alla presenza di duemila spettatori e alla luce del gas, o voi che, pur facendolo i guanti nell'applaudere le ballerine, avete il buon senso di supporre che ella non scorga scintillare l'ardore dei vostri desideri nelle lenti del vostro occhialeto — tanto meglio per voi, che rispetrate ancora qualche cosa. (p. 89)

(SDM)

A che serve la musica, a che serve la pittura? Chi sarebbe tanto pazzo da preferire Mozart a Carrel e Michelangelo all'inventore della mostarda bianca?

Veramente bello è soltanto ciò che non può servire a niente: tutto ciò che è utile è brutto perché è l'espressione di determinati bisogni, e quelli dell'uomo sono ignobili e disgustosi, come la sua povera e inferma natura. [...] Io, non dispiaccia a questi signori, sono di quelli per i quali il superfluo è necessario, e prediligo le cose e le persone in ragione inversa dei servizi che mi rendono»<sup>79</sup>

(SDM)

*Modelli d'arteoli virtuosu su una prima rappresentazione*

«Dopo la letteratura di sangue, la letteratura di fango; dopo la *Morgue* e la *giletta*, l'alcova e il lupanare [...]. Ecco dove portano l'ebbio delle sane dottrine e il libertrungio romantico: il teatro è diventato una scuola di prostituzione in cui non si osa penetrare se non tremando quando si è con una donna che si rispetta [...]. Vostra moglie nasconde il suo rossore dietro il ventaglio; vostra sorella, vostra cugina, ecc.» (Si possono variare i titoli di parentela: basta che si tratti di femmine) [...]. Il metodo di fare il resoconto di un libro è molto sbragativo e alla portata di tutte le intelligenze:

«Se volete leggere questo libro, chiudetevi accuratamente nella vostra camera: non lasciarlo negligentemente esposto sulla tavola. Se vostra moglie e vostra figlia venissero ad aprirlo, sarebbero perdute»<sup>80</sup>

Due linguaggi per un unico senso, per una concezione antieconomico-artistica dell'arte, attività antinormativa in «un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali» (E, p. 89); due atti d'accusa al perbenismo delle

<sup>76</sup> Nella «Rivista minima» del 16 marzo 1873, p. 254.

<sup>77</sup> G. Mariani, op. cit., p. 605.

<sup>78</sup> Cfr. S. Rossi, *Il soggetto milanese di Giovanni Verga*, in «Siculorum Gymnasium», luglio-dicembre 1961, p. 168.

<sup>79</sup> T. Gautier, *La signorina di Maupin* (SDM), Rizzoli, Milano 1958, trad. it. di A. Donandy, *Prefazione dell'autore*, p. 33.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 13-14

idee, all'«ipocrisia corrente» (SdM, p. 12) del pubblico e della critica. Ed il racconto verghiano di «un'Eva tutta moderna, in maglie di seta ed in gonnellino di garza, che ha il palcoscenico per paradiso terrestre ed un intero pubblico di serpenti»<sup>81</sup>, incorse, appunto, nelle imputazioni di un critico «virtuoso» della «Nuova Antologia»<sup>82</sup>. Fu lo scandalo letterario che Verga aveva temuto quando da Milano, il 5 aprile 1873, scriveva a Capuana: «La mia *Eva* dorme il sonno della sua omonima, prima del serpente; non che io sia perfettamente sicuro della sua innocenza, anzi il beghinismo letterario dominante mi ha messo in capo certi scrupoli sull'opportunità di metterla fuori così scollacciata come la verità, ché ho il gravissimo torto di chiamare pane il pane, e ho paura di scandalizzare le adultere e di farmi lapidare dai ruffiani e dagli ipocriti. Vorrei avverti qui per addossarti una parte di cotesto scandalo letterario, e per domandare alla tua franchezza se l'arte abbia torto davvero a commuoversi di certi dolori che son frutto della nostra civiltà *positiva* ed avida di piaceri, e qual cosa sia più onesta e dignitosa (dato che contesta arte impressionabile e vagabonda si fermi a gettare uno sguardo sulle miserie che giacciono in fondo ad una società, ch'è laboriosa solo per poter essere gaudente), se inneggiare ad un arcadico sentimentalismo ch'è sempre sulle bocche degli epicurei, o squadernare loro in faccia i dolori che frutta cotesto epicureismo, se non per farli piangere, se non per farli arrossire, almeno per farli scuotere incolleriti.

Io esito ancora e forse domanderò un parere al Farina. Se potessi avere anche il tuo mi conforterebbe assai il pensiero, nel caso che sotto la vostra egida andrei ad affrontare gli urli ed i sassi dei sullodati ruffiani, bordellieri e femmine *di mondo*, che c'è stata pure della gente onesta che ha pensato come me che la verità non ha bisogno di essere ipocrita»<sup>83</sup>

La parte finale dell'introduzione al romanzo traduceva in forma di aggressione protestataria del lettore i termini di questa conversazione letteraria:

<sup>81</sup> S. Fauna, op. cit., p. 253.

<sup>82</sup> In difesa di Verga e di *Eva* scrisse Ferdinando Martini sul «Fanfulla della domenica», ora in F. Martini, *Fra un sigaro e l'altro (Chiacchiere di Fantasio). A zozzo*, Treves, Milano 1930, pp. 111-117.

<sup>83</sup> G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 37-39.

In tutta la *servitù* 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. [...] Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicare la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, — voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, — voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia. (E, p. 89)

Si è detto che *Eva*, scritto a Firenze, fu pubblicato, dopo un'ultima revisione, a Milano, e i due luoghi culturali — elementi della struttura portante di tutto il testo — sono già scritti qui, nella nozione di un'arte vera ma socialmente orientata, che indaga ancora gli affetti ma, ora, sul fondale diseroicizzato dell'affarismo borghese. Già le prime pagine del romanzo segnalano questa stratificazione dei referenti e l'urgenza dei suggerimenti locali sulle «rimembranze» fiorentine.

Intanto la descrizione che Verga, personaggio e narratore, dà di *Eva*, una ballerina nei suoi momenti di riposo — le passeggiate sul Lungarno e nei viali delle Cascine — quando, dal palcoscenico della «Pergola», sale «alla ribalta della scena del mondo a farsi mirare ed ammirare»<sup>84</sup>:

Nei suoi occhi c'erano sguardi affascinanti, come il corruscare di un'esistenza procellosa che era pieno di attrattive [...]. In tutta la sua persona c'era qualcosa come una confidenza fatta al vostro orecchio con labbra tiepide e palpitanti, che vi rendeva possibile il sognare le sue carezze, e farci su mille castelli in aria [...]. L'ammirazione che ella destava assumeva la forma di un desiderio [...]. Si chiamava *Eva*, o almeno si faceva chiamare così, e quel nome era forse un epigramma. Tutti conoscevano la sua vita un po' più in là del palcoscenico della Pergola, e, forse, meglio di tutti, le donne del *gran mondo* che parlavano di lei celandosi dietro il ventaglio [...]. Era l'apparizione di un astro in mezzo alla splendida società fiorentina, una febbre di giovanotto fatta donna. (E, pp. 91-92)

È la rappresentazione di un artista da teatro di *boulevard*, uno

<sup>84</sup> V. Bersezio, *La donna elegante*, in «Rivista minima», 2 febbraio 1873, p. 73.

degli spazi della mondanità in cui si consumava la storia dell'arte e del gusto tardo-otroceneschi, ottenuta col linguaggio allusivo necessario al racconto di una seduzione che si sta per iniziare. Subito dopo il veglione in maschera alla Pergola, dove Verga rivede Eva ed incontra Enrico Lanti, compagno di studi in Sicilia, come lui a Firenze per essere artista. E «fra il chiasso e la calda atmosfera» (E, p. 93), in un palco del «terz'ordine» (E, p. 95), Enrico racconta a Verga il suo dramma d'amore, già vissuto ma ancora attuale; e nel dialogo in cui si struttura la narrazione come rievocazione, si esaurisce quasi tutto il racconto. È l'uso ortodosso del *topos* scapigliato della baldoria carnevalesca «come situazione contrapposta al dramma privato che si sta sviluppando»<sup>85</sup>, ma è anche la funzionalizzazione delle esperienze milanesi, della socializzazione verghiana con la «febbre violenta di vita» della «capitale bacologica»<sup>86</sup>. E in questa atmosfera da melodramma 'post-verdiano', Enrico «pallidissimo, assai magro, con gli occhi luccicanti come per febbre, e incavernati in un'orbita accerchiata di livido, con certi baffetti biondi appena visibili, e le labbra pallide» (E, p. 95), parla di follia e d'amore, di tisi e di 'malattia dell'arte', in un saccheggio concitato del repertorio scapigliato. E la malattia, come «turbamento della coscienza»<sup>87</sup>, effetto della compromissione idealistica del cuore e del cervello, si scrive tutta nelle contraddizioni attraverso cui il protagonista, non sorretto dagli strumenti scientifici del positivismo, si sforza di arrivare ad una diagnosi del male<sup>88</sup>.

— Anche tu hai la malattia dell'arte?

— La malattia?

— Vuoi chiamarla follia? diss'egli collo stesso sorriso amaro. Non discutiamo

<sup>85</sup> F. Portinari, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, in *Le parabole del reale*, cit., p. 99.

<sup>86</sup> G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 52-53 (13 marzo 1874).

<sup>87</sup> «L'idea generatrice della letteratura del nostro secolo fu ed è un turbamento della coscienza», G. A. Cesareo, *Conversazioni letterarie*, cit., p. 187.

<sup>88</sup> «Che cos'altro è difatti il romanzo, e anche il dramma moderno se non una somma d'angosciose esperienze su la malattia del secolo? [...] Nella letteratura dei primi anni del secolo, dunque, la società accusò il proprio male e se ne querelò in versi, in romanzi, in drammi, in meditazioni: fu il periodo lirico, l'età del languore, dello smarrimento, del pessimismo, del dolore mondiale. Più tardi, ella volle scriverlo, analizzarlo, conoscerlo: fu il periodo scientifico [...] del documento umano, della psicologia», G. A. Cesareo, *Conversazioni letterarie*, cit., pp. 184-186.

sulle parole: è una malattia del cervello o del cuore, non mi picco gran fatto di fisiologia — ma so ch'è un gran malanno... (E, p. 96);

e poi:

— Dimmi come possono farsi di tali cose per una donna che si disprezza, che si odia... Dimmi come pur sputandole in faccia tutto quest'odio e questo disprezzo si possa morire per lei, si possa sacrificarle l'onore, la vita, la famiglia, la giovinezza, l'arte, tutte le cose che sorridono e che si amano per abbeverarsi del fiele dell'amore di lei... Dimmi come accada tutto ciò... (E, p. 98)

Enrico inizia, dunque, con il proprio interlocutore, ma soprattutto con se stesso, un duello di idee, alternando e sovrapponendo il passato e il presente, il tempo delle illusioni e il tempo dell'impostura:

— Quistione d'ortica, mio caro. Io chiamo follie quelli che tu chiami nobili affetti [...] perché... perché mi hanno ridotto quale mi vedi... — Quanto guadagni colla tua arte? [...]

— Io mi contento di non mischiare del danaro in certe idee.

— Bella frase! disse senza scomporsi. Un tempo mi sarebbe parsa anche una nobile risposta. Ma, amico mio, in un'epoca in cui le più vire ambizioni dell'uomo, ed i più seri sforzi della sua attività hanno uno scopo *positivo* — ARRICCHIRE — [...] confesserai anche tu che le tue idee, nelle quali non vuoi mischiare del danaro, non valgono nulla... Cioè... no!... Valgono a gettarti fra i piedi di cotesta gente, laboriosa perché è assetata di donne e di vino; — e cotesta gente, che si affretta verso la Borsa, riderà di te [...]. (E, pp. 99-100)

La Borsa, «sede appropriata del dramma borghese»<sup>89</sup>, ed i «nobili affetti» sono i segni obbligati del conflitto culturale che scorre parallelo al racconto di un conflitto d'amore: è la «quistione d'ortica», come contrapposizione di punti di vista, di visioni del mondo, ad orientarne la lettura.

Rievocando, Enrico interretra impressioni ed eventi, ridisponendo il lungo l'asse logico-temporale: racconta le sue «vertigini» da artista, il suo rapporto con la città, i piaceri estetici ed emotivi che Firenze procura ad un provinciale in trasferta. Accade così che un giorno,

<sup>89</sup> F. Portinari, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, in *Le parabole del reale*, cit., p. 99.

riscosso il vaglia mensile, Enrico si concede il «lusso» di assistere ad «uno di quegli spettacoli che parlano più vivamente all'immaginazione» ed acquista un biglietto per la Pergola: al giovane seduto «in platea e senza guanti» la società di «belle signore» e di «uomini [...] così bellini e così ben rasi, e colle testine così ben pettinate, ricciutelle e lucide», i suoni, le luci, la «splendida sala» (E, p. 102), offrono uno spettacolo nello spettacolo, consentono l'esercizio di un'attività percettiva «straordinaria» che l'apparizione di Eva, «splendida di bellezza e di nudità, corruscante febrili desideri dal sorriso impudico, dagli occhi arditi, dai veli che gettavano ombre irritanti sulle forme seminude, dai procaci pudori, dagli omeri sparsi dei biondi capelli, dai brillanti falsi, dalle pagliuzze dorate, dai fiori artificiali» (E, p. 103), sublima fino allo «sbalordimento». È il comportamento tipo — tratteggiato da Bersezio nella sua «Critica sociale» — del giovane povero e di campagna, assorbito dalla città perché ansioso di «spingersi più innanzi nella folla, di uscire dalla sfera in cui [lo] ha fatto nascere il destino, di farsi da più di quel che furono i genitori, di arrampicarsi uno scalino più su della scala sociale [...] di saziarsi di tutti i frutti dell'albero della civiltà, od almeno di avere di ciò le apparenze [...]». I piaceri della società sono altrettanti pomi, meravigliosi alla vista, esposti in mostra a sollecitare la fame dei Tantalidi di diciott'anni. Chi è ricco se ne piglia in abbondanza e se ne sazia; il povero che si vede ogni giorno passare innanzi la splendida fantasmagoria del lusso, — donne gaie e leggiadre che moineggiano procaci — sete, velluti, trine, diamanti e sguardi di fuoco e sorrisi diabolicamente celesti, e inebbrianti profumi e tazze spumanti, e l'amore inghirlandato di rose e di denaro, e le armonie di balli voluttuosi e scapigliati — un turbine rumoroso e affascinante che attrae e trasporta, che irride la tua solitudine e ti sbatte sul volto, ad accenderti il sangue, il caldo soffio delle sue feste, delle sue orgie, delle sue follie — il povero lotta colla sete che gli riarde la gola e finisce più spesso per soccombere alla voce tentatrice del serpente della vanità».

Come artista, però, Enrico ha bisogno di convertire in espressione le emozioni, di rivestire, tarchettianamente, «il mondo sensibile col

<sup>90</sup> V. Bersezio, *Meteorite*, in «Rivista minima», 2 febbraio 1873, pp. 33-34.

mondo immaginario», di riformulare la realtà con «i colori, le forme, le seduzioni divine» dell'idea<sup>91</sup>:

avevo bisogno di sfogarmi in qualche modo delle mie impressioni, e giacché mi parve che il pennello non avrebbe potuto esprimerle tutte, mi misi a scrivere un vero delirio, un sogno da febricitante. (E, p. 103)

Nella gerarchia delle arti, secondo la quale «l'onda musicale è troppo fuggitiva e le impressioni che ne derivano vengono cancellate le une dall'altre [...] la scultura e la pittura [...] danno corpo all'idea che sgorga dalla poesia e la trasmettono in forme visibili» e perciò accessibili ai più<sup>92</sup>, la parola, benché «povero linguaggio umano»<sup>93</sup> risulta il mezzo più adatto ad un'espansione «controllata» dell'intimo: come Verga con il romanzo recuperava gli «affetti», le «idee», le «situazioni» che la «rapida rappresentazione del dramma» non poteva riprodurre<sup>94</sup>, così Enrico svolge, con la scrittura, l'analisi delle proprie emozioni, interdetta al linguaggio sintetico e corporeo della pittura.

Un suo amico, appendicista teatrale, fa leggere l'articolo ad Eva, che chiede di conoscere Enrico; Enrico va a teatro, si lascia condurre dietro le quinte: «Infilammo alcuni corridoi poco illuminati, e ci trovammo quasi improvvisamente in mezzo ad un caos di ordigni, di assi, di tele dipinte, di scale, tutto polveroso, unto, sudicio, dove stavano a chiacchierare alcuni macchinisti in maniche di camicia, e un pompiere faceva la corte ad una figurante fercia, seduta a cavalcioni su di una seggiola zoppa» (E, p. 105).

È l'irruzione del controideale, «il rovescio [del] paradiso di tela dipinta e di fiori di carta» (E, p. 105); e su questo scenario capovolto ecco Eva con «un sorriso stanco, distratto, reso sgarbato dalla respirazione accelerata; i capelli le cadevano sul petto senz'arte; alcune stille

<sup>91</sup> «La letteratura moderna, conscia di questa verità, si è rivolta alla soluzione di un grande quesito: idealizzare il reale; fondere assieme queste due potenze, costringere l'immaginazione, l'idea a soffermarsi sulla realtà, ad anatomizzarla, a rivestirla dei suoi colori, delle sue forme, delle sue seduzioni divine», I. U. Tarchetti, *Riccardo Waitzen*, in *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Cappelli, Bologna 1967, vol. I, pp. 598-599.

<sup>92</sup> G. Rovani, *Le tre arti*, cit., *Introduzione*, vol. I pp. V-VI.

<sup>93</sup> I. U. Tarchetti, *Riccardo Waitzen in Tutte le opere*, cit., p. 611.

<sup>94</sup> G. Arcoleo, *Forme letterarie*, in *Le opere di G. Arcoleo*, cit., p. 98.



di sudore rigavano il suo belletto; le sue candide braccia, vedute così da vicino, avevano per la fatica certe macchie rossastre, e nello stringere i legaccioli vi si rivelavano i muscoli che ne alteravano la delicata morbidezza; le scapule si ravvicinavano sgarbatamente. — fin la suola del suo scarpino era insudiciata dalla polvere del palcoscenico.

— Ti parlo da pittore; ma anche da pittore ne avevo ricevuto la prima impressione» (E, p. 105). Un brandello di quella «fisiologia» del teatro già sperimentata da Ghislanzoni, la parte documentaria che lega azioni, sentimenti e riflessioni moralistiche su di essi<sup>95</sup>, i tre elementi su cui si struttura l'intreccio di *Eva*. Le percezioni di Enrico, spettatore dietro le quinte, riscrivono quanto, dalla parte dell'attore, aveva già scritto appunto Ghislanzoni ne *Gli artisti da teatro*: «Al riflesso della ribalta, le colonne e le pareti di cartone rifulgono come l'alabastro e lo smeraldo; l'orpello risplende come oro pretto, il cotone supplisce mirabilmente alla seta, al velluto. Il suono delle musiche festose, l'armoniosa cadenza dei versi, l'intreccio voluttuoso delle danze, fanno del palcoscenico un harem di delizie, un paradiso di seduzioni. Il belletto, la magnesia, il bianco di perle coloriscono le guancie degli attori di mentita giovinezza — tutto è vita, sorriso, tripudio... Ma al calar del sipario, allo spegnersi della ribalta, al tacer delle corde musicali, ogni cosa prende il suo vero aspetto, l'artista deponde, colle vesti staziose, tutte le illusioni della sua effimera grandezza — fra le tenebre del palcoscenico egli riprende la propria individualità miseranda — ritorna ad esser uomo, o cosa, o merce, o peggio»<sup>96</sup>.

Lanti da pittore e Ghislanzoni da librettista offrono una sola immagine del doppio teatrale e attraverso di essa raccontano il dissidio culturale — peraltro ricorsivo nella scrittura verghiana — tra l'apparire e l'essere. Ne scriveva da giornalista Ferdinando Martini quando, parlando della donna e della toletta — una variante della maschera teatrale — diceva: «[...] Dio creò 'la femmina', l'uomo ha creato 'la donna'. E, secondo me, la sentenza è giustissima. Noi uomini colla nostra presenza nel mondo abbiamo fatto germogliare nella donna il gusto della *toilette* [...] E la donna non è più lei: l'artificio piglia in essa

il posto della spontaneità, il 'parere' soggioga l' 'essere'»<sup>97</sup>. Ancora Martini, citando un resoconto di viaggio di Feydeau — autore peraltro ricordato da Farina nella recensione ad *Eva* per certe consonanze di stile<sup>98</sup> — scriveva: «Dove eravate voi», esclama addolorato il signor Feydeau o bionda, e commovente Margherita, e voi, Mignon, che passate sulla terra desiderosa del cielo? Delusioni, del rimanente, che toccano spesso ai viaggiatori. Mi ricordo d'aver girato tutti i balli pubblici di Parigi, dal *Valentino* alla *Closerie des Lilas*, in cerca di una *rosière*; e, tra tante ragazze, non mi riuscì di trovarne una sola che non avesse perduti i requisiti necessari per concorrere al premio della *modesta*. E uscii desolato io pure, esclamando melanconicamente: 'O Giovanna d'Arco, dove sei tu?'<sup>99</sup>. Il dispetto di Enrico per aver assistito alla profanazione del 'bello', guardando Eva che «si allaccia le scarpe come l'ultima donnaiuola» (E, p. 107), formalizza, dunque, la delusione, storica e collettiva, della verifica dello scarto tra immaginazione e realtà: per Verga, come per Feydeau, Martini e tanti altri, è un eccesso di letteratura a predisporre al disinganno. Ma Enrico torna ad assistere allo spettacolo — per ridere di sé «giacché ne hanno riso gli altri e lei per la prima» (E, p. 106); Eva lo scorge tra il pubblico e l'invita ad una passeggiata notturna in carrozza e attraverso «una conversazione bizzarra, in cui le parole avevano tutt'altro significato di quello letterale» (E, p. 110), si raccontano: è un «dialogo elementare», di «primo grado»<sup>100</sup> in cui Eva, curiosa per non aver mai conosciuto un artista, cattura nuovamente Enrico con le «emanazioni inebbrianti» (E, p. 113) di una non sospetta ingenuità. Il giorno dopo, inaspettatamente, Eva va da Enrico, nella sua soffitta, come già Narcisa nello studio di Pietro: ma nel ricambio di una scena di *bohème* la povertà sostituisce il lusso, il «cammino spento» (E, p. 116) le «doppie tende di raso e di velo» (UP, p. 508), il «cavalletto» (E, p. 117) «l'elegante tavolino da album» (UP, p. 509), e in quest'atmosfera «il poeta e la ballerina» si dichiarano amore. Seguono i giorni del «delirio» e della gelosia, nei quali Enrico vive nascosto nella camera di lei ed Eva, nel salone accanto, riceve i

<sup>97</sup> F. Martini, op. cit., pp. 159-162.

<sup>98</sup> S. Farina, op. cit., p. 254: «Lo si direbbe educato alla maniera cinica di Feydeau».

<sup>99</sup> F. Martini, op. cit., pp. 67-68.

<sup>100</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 209.

<sup>95</sup> Cfr. F. Portinari, *Infornates de la vertu*, in *Le parabole del reale*, cit., pp. 108-118.

<sup>96</sup> A. Ghislanzoni, *Due parole di introduzione*, in *Gli artisti da teatro*, Sonzogno, Milano 1930, pp. 10-11.

signori «della migliore società» (E, p. 126). Ma sono anche i giorni dei bisogni superflui, dell'urgenza di godere dei piaceri di quel bel mondo guardato dal «buco della serratura» (E, p. 126): «Io non spendevo un soldo per Eva, nemmeno per regalarle un mazzolino di viole, ma provavo mille nuovi bisogni: avevo comperato degli abiti nuovi, avevo bisogno di essere elegante, di lavarmi le mani con acqua di Colonia, di essere ben alloggiato, di desinare da Doney, di portar dei guanti — e tutti questi nonnulla sono enormemente dispendiosi per un pensionato del comune a centocinquanta lire» (E, p. 124). Sono gli stessi bisogni che provò Verga appena arrivato a Firenze, probabilmente più stringenti ora che, a Milano, era l'assiduo frequentatore del salotto di Vittoria Cima e soprattutto di quello di Clara Maffei, che nella sua terza fase, dal '59 al '76, fu «pur sempre patriottico e [...] più che mai elegante e mondano»<sup>101</sup>. La gelosia si esaspera per un braccialetto che il conte Silvani regala ad Eva ed Enrico le chiede di abbandonare il teatro. Poche pagine per quella che Debenedetti ha definito la «cronaca di uno sgritolamento, di una polverizzazione»<sup>102</sup>. Cambia la scena, ed Enrico ed Eva sono ora nella soffitta di lui: lei che attacca bottoni ai vestiti e lui al cavalletto in preda alla «febbre e l'impotenza di creare» (E, p. 139). È il rovesciamento del mito romantico dell'amore che si sublima in creazione artistica, è la prosa della vita che conduce all'afasia: Brusio amante aveva scritto il *Gilberto*, Lanti disinnamorato «diping[er]e ad oleografia» (E, p. 140). Nella «capitolazione del pittore di buone speranze» che ora parla di «denaro» — « — Non hai danari? domandai. Era la prima volta che quella parola mi veniva sulle labbra, e malgrado fossi tanto cambiato, mi fece una singolare impressione, come se avesse suonato altrimenti della mia intenzione» (E, p. 141) —, che impreca contro l'arte — « — Arte pitocca e bugiarda! [...] che vai trionfa d'orgoglio e non dai pane da sfamare!» (E, p. 142) — sono scritti gli scoraggiamenti a cui fu soggetto Verga ai primi contatti con Milano e con l'industria della cultura: «Vi confesso che i giorni passati ero alquanto scoraggiato, e se non fosse stato il pensiero di far ridere i nemici, e di aver speso inutilmente tanto denaro, vi avrei domandato

<sup>101</sup> R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*, Madella, Sesto san Giovanni 1914, p. 250. Per i rapporti di Verga a Milano cfr. R. Barbiera, *G. Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in «La lettura», marzo 1922; S. Rossi, op. cit., pp. 155-174.  
<sup>102</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 221.

consiglio per tornarmene»<sup>103</sup>, confidava alla madre; e a Capuana il 21 febbraio 1873: «La disdetta è mia, e ormai sono abituato a disdette molte, e delusioni nauseanti [...] Io sono stato lieto l'altra sera dalla contessa Maffei di dare una lezione di moralità letteraria all'olimpico Filippo il quale mi diceva ch'è impossibile neppure leggere tutti i libri che vengono spediti alla *Perseveranza*. È doloroso — gli dissi — che un giornale che sa di avere o pretende a tanta importanza non possa o non voglia smettere la menzogna di appendici e riviste critiche che vanno fatte con tali criteri — giacché lui mi confessava che solo può farsi cenno di quei libri che sono raccomandati particolarmente. E sempre riguardi personali. E cotesta arte? cotesta menzogna?»<sup>104</sup>, o ancora: «Tu sai meglio di me che in questa *via crucis* ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci, e andare avanti col sacco vuoto ed i piedi addolorati per contare fra gli *ebrei erranti* di cotesta fede [...]»<sup>105</sup>. Forse scritte quando trascorreva le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, «senza conoscere nessuno, triste e sconfortato», queste lettere sono una registrazione degli andamenti del circuito letterario che con altri strumenti ed altri linguaggi Martini, Capuana, Cesareo, Arcoleo andavano indagando nella complessità delle sue componenti: editori, autori, testi, generi, critica e pubblico.

Eva va via, abbandona Enrico e ritorna al teatro; per Enrico è un gran sollievo ma è anche la miseria: «Mi venne in mente di giuocare. Mi ricordai di tutte quelle storielle e di tutti quei bei romanzi ove si parla di guadagni enormi fatti con un nulla e mi parve d'esser ricco possedendo cinque lire e quella bella idea. Salii senza esitare le scale di una casa ove gli artisti e gli studenti poveri andavano a disputarsi l'un l'altro il pane quotidiano; arrischiavi una lira, poi l'altra, poi l'altra, poi l'ultima» (E, p. 145), ma perde, come i Tantalidi di diciott'anni di cui parlava Bersezio:

Pochi anni, due, uno di splendida vita, di piaceri e di gioie; poi quando i debiti sieno cresciuti a spavento, quando i creditori incalzino di troppo, e già si sia ingolfati fino al fondo nell'abisso degli imprestiti, allora o il ritorno alla provincia ed all'oberato campicello paterno, o la vergogna, o il suicidio. Si

<sup>103</sup> G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 50-51 (24 gennaio 1874).

<sup>104</sup> G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 34-55.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 30.

renti! Il giuoco che ti deve rovinare ti fa balenare dinanzi le scintille di mille lusinghiere visioni, le donne delle carre, come il sorriso di quelle di carne, ti fanno cilecca <sup>106</sup>

Nella concitata confessione di Enrico trova posto una breve digressione: è il racconto di un giovane «amato, ricco, felice» che «aveva del cuore, e quel ch'è più raro, la delicatezza del cuore» (E, p. 149), incontrato all'uscita della Pergola. Aveva aiutato Lanti ad entrare «in un'altra vita, nella vita operosa, lauta e onorata» (E, p. 149), ed era morto in duello per amore di una donna:

I suoi migliori amici gli diedero torto; dissero ch'egli spingeva le cose sino al romanticismo, che avea mancato di delicatezza e di *saper vivere*, che l'avea ricompensata di tutti i sacrifici ch'*ella* gli avea fatti pel passato, e della felicità che gli avea regalato, compromettendola; che era ridicolo mostrarsi più geloso del marito. Egli pago colla vita (E, pp. 149-150),

conclude Enrico ed in realtà, questa micro-storia di amore e morte è storia romantica, incursione dell'utopia nel racconto delle «illusioni perdute». Se è vero che l'aver visto la «gran dama», per la quale il suo protettore era morto, nelle braccia del capitano di cavalleria, rivale nel duello, «dà ad Enrico la spinta che gli occorre verso la fase di cinismo, in cui adesso sta per entrare» <sup>107</sup>, la contiguità dei due racconti — il romantico ed il suo contrario — è espressione di quel conflitto culturale che le interrogative senza risposte e le contraddizioni del discorso già hanno segnalato come modello attivo nel testo. La riflessione con cui Enrico conclude la descrizione di sé divenuto «falso nell'arte come fuori del vero nella vita», incapace d'amore, privo di «un caldo sentimento religioso» e di «sentimento civile» (E, p. 150), nel saldare passato e presente, formalizza il dubbio, l'oscillazione del protagonista tra i due poli antinomici del suo essere nel mondo:

Se avessi saputo che la scienza della vita doveva costarmi tante e sì care illusioni, io avrei preferito la miseria, l'oscurità e i miei castelli in aria. Non ti dirò di chi fosse il torto, anzi probabilmente era mio, perchè ero sognatore; perchè ero ombroso e diffidente, perchè ero divenuto scettico, perchè amavo da osservatore, e mettevo sempre del riserbo, direi della restrizione mentale,

<sup>106</sup> V. Bersezio, *Meteora*, cit., p. 34.

<sup>107</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 225.

nelle espansioni del cuore. Quando nei trasporti amorosi non si mette lo stesso abbandono dalle due parti, una delle due è ridicola di certo. — Non so quale. (E, p. 151)

Un'oscillazione che anche l'intreccio conferma: Eva rivede Enrico al teatro Pagliano in compagnia di una donna dell'alta società; la curiosità, la gelosia la riportano a lui. Quanto basta perchè Enrico recuperi, in poche ore d'amore, il tempo perduto e divenga, nuovamente, pazzo di gelosia e di desiderio. La macchina narrativa della passione d'amore torna indietro, si ripete, reitera un racconto già fatto; la ripetizione genera ripetizione ed Enrico, ancora una volta disilluso da un'Eva che ora parla d'amore come di «un ferro del mestiere», ricomincia a parlare da «cinico amante»: «— Sono pazzo! Io so anch'io! Ma la ragione mi è insopportabile. Non credo più nell'arte, non credo più nella vita, di cui posso contare i giorni che ancora mi rimangono, non credo più nell'amore... e son geloso!» (E, p. 157). «Egli mi avea rovesciata addosso quella narrazione come una valanga, tutta di un fiato, quasi fosse stato uno sfogo supremo e disperato, con parole rotte, con frasi smozzicate, con accenti che solo il cuore sa metter fuori, e cui solo lo sguardo sa dare un significato» (E, p. 158): con questo attacco il tempo del racconto, interrotto dalla retrospettione del protagonista, riprende il suo corso ed Enrico, ritrovati Eva ed il conte Silvani tra la folla del veglione, offende l'uomo offendendo la donna ed arriva al duello, provocato sin dalle prime sequenze, da cui esce vincitore. Passano alcuni mesi, Verga, tornato in Sicilia, riceve un biglietto di Lanti che lo prega di raggiungerlo. È l'epilogo: Enrico sta morendo, circondato dall'affetto della famiglia, più volte evocata come contraltare alle «effervescenze cittadine» e che ora, in ultimo, fa irruzione sulla scena. È 'la terza via': intravista ma non ancora intrapresa, lo scenario prospettico su cui rimbalzano gli interrogativi senza risposta di Enrico agonizzante. Perché Verga, interlocutore quasi sempre silenzioso e che «non sa risolversi», narratore personaggio passivamente partecipe, che arriva, in *Eva*, ad un «predicato di esistenza» e non ad «un predicato di valore» <sup>108</sup>, sta sperimentando l'adeguatezza dei possibili narrativi alle proprie, personali, perplessità e su

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 180 sgg.

questa via — del racconto che intenda esplorare «la vita, la società e il cuore», attraverso personaggi vivi e non attraverso «tipi», ritratti col linguaggio non unilaterale di chi osserva la realtà<sup>109</sup> — arriverà ad incontrarsi, senza adattamenti, col Farina del *Tesorio di Donnina* e con quanti adibivano la tecnica narrativa alla trasmissione di un messaggio alternativo alle «passioni maledette» della vita di città.

L'intervista del 1880 si concludeva qua, con un accenno al guadagno ricavato da *Eva* — le 300 lire del Treves — ed agli articoli di Martini in difesa del romanzo. Nessuna indicazione delle prove successive, *Tigre reale* ed *Eros*, evidentemente non pertinenti nella rievocazione di un esordio letterario che con *Eva*, tra stroncature ed elogi, si chiudeva comunque in positivo. Una lettera di Raffaello Barbiera lo conferma: «Amico mio, grazie! Ho riletto il tuo libro (ti dò del tu, sai?) con quel doppio piacere che si prova quando si rivede una donna che già si ama. Il tuo romanzo è bello, bellissimo, e di andamento originale. — Tu sai ch'io non sono facile lodatore; e se non credi, domandalo al Torelli e al (?). Scrivi, Giovanni mio, sferza, smaschera, appassionato! Io non so che piangere i morti e sognare, sognare... Vedremo!»<sup>110</sup> Provocazione e confidenza sono i segni dell'avvenuta integrazione nella città delle «industrie del ventre» e delle «industrie del cuore», delle attese del pubblico e degli addetti ai lavori — critici ed editori — che Verga di lì a poco avrebbe soddisfatto: «Giovanni Verga aveva pubblicato a Torino, a Napoli, a Firenze parecchi racconti senza che il suo nome fosse uscito dalla cerchia dei suoi amici; nel 1873 venne qui, diede al Treves i manoscritti dell'*Eva* e della *Storia di una capinera*, e pochi giorni dopo le due maggiori case editrici milanesi si disputarono i suoi romanzi»<sup>111</sup>. Brigola, infatti, pubblicava nel 1875 *Tigre reale* ed

*Eros* e Treves, di lì a poco, avrebbe ristampato le opere verghiane a cominciare da *Storia di una capinera*<sup>112</sup>. Edizione ravvicinata, dunque, per due romanzi di cui si suppone intrecciata la composizione, anche se per *Eros* si parla di una redazione fiorentina col titolo di *Aporeo* e per *Tigre reale* di più stesure<sup>113</sup>. Data la simultaneità dei due testi, la lettura di essi come ricerca di tracce culturali nelle strutture narrative, descriverà un unico tratto, sincronico, punto d'arrivo, peraltro relativo, di un itinerario diacronico nei territori della letteratura; e se in essi non vi è più «materia per corollari biografico-simbolici»<sup>114</sup>, è nello spazio che li divide da *Eva* che è dato di recuperare la biografia vissuta, non più immaginata, di uno scrittore di successo. Alla struttura dei due romanzi in questione presiedono vecchi modelli e nuove letture, ma anche il sistema di relazioni letterarie coltivate nei teatri e nei salotti e l'osservazione dei comportamenti sociali dalla specola ravvicinata dei caffè: al Biffi, ma soprattutto al Cova, Giovanni Verga, che a Milano «conosceva e frequentava la società più aristocratica ma solamente quella»<sup>115</sup>; ci andava con Gualdo, Boito, Giacosa, incontrava Leone Fortis, direttore del «Pungolo» e l'editore Treves<sup>116</sup>; occupava, insomma, personaggio tra gli altri, la scena su cui si esibiva la cultura locale. E nella capitale industriale dell'arte e della letteratura, Verga convertiva in produzione la percezione, riscriveva, cioè, nella finzione romanzesca, nelle storie nuove di altri personaggi e nel diverso modo di raccontarle, queste realtà ed il suo rapporto con esse.

È infatti a livello di intreccio, di tipologia del personaggio e di istanza narrativa che è possibile rilevare alcune evidenti variazioni dal modello di scrittura impiegato nei romanzi precedenti, ma anche scarti

<sup>112</sup> *Eros* uscì alla fine del '74 con la data del '75; *Tigre reale* fu pubblicato pochi mesi dopo.

<sup>113</sup> Cfr. in merito R. Bigazzi, op. cit., p. 379 n. Per l'intricata vicenda delle redazioni di *Tigre reale*, la cui prima stesura manoscritta del 1873, solo di recente pubblicata (G. Verga, *Tigre reale I*, ed. crit. a cura di M. Spampinato Beretta, Le Monnier, Firenze 1988), è vistosamente distante dall'edizione a stampa del 1875, cfr. R. Verdhrane, *Le due redazioni di «Tigre reale»*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, cit., pp. 159-192.

<sup>114</sup> N. Borsellino, op. cit., p. 37.

<sup>115</sup> R. Sacchetti, op. cit., pp. 450-451.

<sup>116</sup> Cfr. U. Ojetti, *Cose viste*, Treves, Milano 1924, p. 138.

<sup>109</sup> Ci riferiamo agli articoli di S. Farina sul romanzo pubblicati sulla «Rivista minima» del 26 maggio, 9 e 23 giugno, 7 luglio 1872, di cui parla R. Bigazzi, op. cit., pp. 227-233.

<sup>110</sup> Lettera da Venezia del 9 maggio 1874, in G. Raya, *Carteggio verghiano minore*, in «Biologia culturale», XVI, 4, dicembre 1981, p. 157.

<sup>111</sup> R. Sacchetti, *Vita letteraria*, in AA.VV., *Milano 1881*, Ortino, Milano 1881, p. 434.

minimi tra un testo e l'altro, tali da consentire l'ipotesi della «posteriorità almeno ideale» di *Eros*<sup>117</sup>. In *Tigre reale*, come già in *Eva*, è Verga personaggio e narratore a raccontare una storia di cui è confidente e testimone; in *Eros*, invece, il racconto è tutto affidato ad un narratore eterodiegético, assente, cioè, dagli eventi raccontati. Ma il registro adoperato per rappresentare il «dramma o farsa» scaturito «naturalmente» dall'incontro di Giorgio La Ferlita e Nara, «due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà» (TR, p. 182), è sostanzialmente altro da quello con cui, in *Eva*, Verga mascherava il proprio coinvolgimento nella vicenda di Enrico Lanti, incerto tra la passione dell'illusione ed il distacco dell'impostura. Se in *Tigre reale* non mancano dichiarazioni esplicite di estraneità<sup>118</sup>, è soprattutto l'opzione per il linguaggio dell'ironia a permettere di inferire la diversa posizione nel testo di questo personaggio «di comodo» che compare «a intermitenze»<sup>119</sup> per dire io: il narratore si limita ora ad essere spettatore — tentando variamente di sottrarsi alle implicazioni — degli affanni erotici dei protagonisti e ad osservare, attraverso di essi, e ad una certa distanza, il gran mondo, lo spazio sociale in cui, gradualmente, vanno degenerando i moduli romantici dell'amore d'eccezione. È l'ironia, dunque, come decentramento dei punti di vista, pluralità di visioni del mondo, a ridurre ogni valenza di complicità sottesa all'io narrante, a fare di *Tigre reale* l'anello intermedio tra le connivenze di *Eva* e l'estraneità definitiva di *Eros*. Si veda la descrizione di Giorgio La Ferlita in apertura di romanzo:

A vent'anni aveva pubblicato un volume di versi che posarono un'aureola precoce sui suoi capelli biondi; a trenta correva per le capitali e le alcove a spese dello stato [...] Ora che era un uomo serio, un tantino materialista come convenirsi a diplomatico, non faceva più versi, anzi si vergognava di averne fatti [...] e faceva servire la linfa che c'era nel suo organismo da poeta a

<sup>117</sup> R. Bigazzi, op. cit., p. 389 n

<sup>118</sup> «[...] il discorso si metteva sul freddino, e finì lì; ci facemmo grandi promesse di vederci spesso, e ci incontrammo due o tre volte sul vestibolo, mentre egli sorrideva ed io entravo, o viceversa. Un bel mattino poi mi capito in camera come una bomba, parlandomi di non so che duello pel quale mi pregava di assisterlo con tali discorsi e tal viso da spiritato che dissi di no due volte invece di una, e naturalmente ci lasciammo meno amici di prima» (TR, p. 175).

<sup>119</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 229.

rendere più soffici i cuscini di quel tal cocchio che lo menava attraverso la giovinezza allegramente e a quattro cavalli. Quando qualche sassolino ne faceva rimbaltzare le ruote — un pentimento, un rimorso di dieci minuti, una stretta involontaria di cuore, un rossore improvviso — egli si voltava dall'altra parte, si rannicchiava, si stritava le braccia sbadigliando, chiudeva gli occhi per non vederli, diceva: — È la passione! — e si rimetteva a sonnecchiare coll'animo in pace. (TR, pp. 176-177)

Dunque il personaggio non è più artista. Così era stato fino ad ora, senza eccezione per Maria, l'educanda che percepiva esteticamente la natura, autrice, attraverso le lettere, del proprio testo d'amore e morte; ma con *Tigre reale* e con *Eros* sono altri i prototipi e altri i comportamenti: Giorgio La Ferlita, siciliano naturalizzato a Firenze, è un diplomatico che si aggira da cosmopolita nell'altra borghesia locale; Alberto Alberti, in ultimo, è fiorentino di nascita e marchese. Come l'istanza narrativa così anche la tipologia attanziale segnala insieme una diversificazione ed una successione perché i due protagonisti, esponenti di fasce consecutive della stratificazione sociale — l'altra borghesia e l'aristocrazia —, sono entrambi distanti dalle aree di provenienza di Pietro, Maria ed Enrico e sono costruiti, conseguenzialmente, su tratti differenziali.

La topografia testuale si scrive nei luoghi canonici di queste differenti identità sociali, in una progressiva estensione spaziale degli scenari: in *Tigre reale* la Firenze delle Cascine, della Galleria degli Uffizi, di Palazzo Pitti e del Doney, la Sicilia dell'Albergo dei Bagni di Acireale e di Altì, a cui si intrecciano echi di terre lontane, suggestioni esotiche di paesi slavi e mediterranei; in *Eros* la campagna, la città, Firenze, Milano, Torino, il teatro Carcano, il Regio, la Scala, le corse sul lago di Como, le partite di piacere, le avventure dei Bagni, l'India, Baden, ricostruiscono l'itinerario frenetico del marchese Alberti, l'«Ebreo Errante» in corsa per il mondo (ER, p. 382), il moderno Lovelace<sup>120</sup>, scettico ed epicureo, che nella società raffinata ci sta «con aristocratica disinvoltura», sa «condursi con garbo», sa rispettare «le esigenze sociali» e sa piegare «il capo con grazia alle piccole ipocrisie» (ER, p. 360).

<sup>120</sup> «Il tipo di Lovelace diventò proverbiale. Si dice ora un Lovelace, come si dice un Don Giovanni», A. De Gubernatis, *Il romanzo moderno*, cit., p. 365.

Alberto Alberti è, infatti, la trasposizione, nel linguaggio narrativo, del protagonista tipo delle cronache mondane:

In Milano [...] molti distinti cavalieri hanno preso od amano prendere il volo dal nido cittadino attratti dalla capitale romana [...] dalla Riviera, da Nizza e Monte Carlo, campi più adatti alle seducenti battaglie della vita mondana, climi più acconci alle delicate costituzioni della nostra generazione. Questo accade nella stagione iemale [...] più tardi, i bagni, le cure, le stazioni termali di moda; più tardi ancora le ville, la campagna. La campagna si dà delle arie da qualche anno in qua e pare voglia accogliere gli esuli rimasugli della *high-life* urbana. Il lago di Como e le ville Trotti, Melzi [...] e tante altre che tutti conosciamo, sono altrettanti centri brillanti ove la vita elegante va ogni anno prendendo proporzioni più grandiose e signorili. In molti di quei palazzi, ove il *comfört* non la cede che alla squisita affabilità dei castellani, si dà convegno in autunno tutto quello che da noi ha un nome per posizione sociale, per nascita, ricchezza o ingegno.

Sul Lario, all'epoca delle regate, a Varese durante le corse, la campagna è oggetto degli entusiasmi dei *viveurs* che sembravano meno fatti alle gioie rurali. In quella più estesa libertà che consente la vita di campagna, la vita all'aperto, in quella familiarità che viene naturalmente da un ravvicinamento quotidiano quasi costante si ritrovano a miglior agio i nostri moderni Lovelace [...].<sup>121</sup>

Ed in questi spazi multipli agiscono più protagonisti e più comprimari a dilatare l'ampiezza del racconto: in *Tigre reale* il modello duale attivo fino ad *Eva*, si sdoppia nelle storie parallele e contigue di Giorgio e Nata e di Erminia e Carlo; in *Eros* la passione d'amore si moltiplica nelle diverse esperienze di Alberto con Adele, Velleda e la contessa Armandi, e nell'uno come nell'altro romanzo cresce il numero dei personaggi di spalla e di contorno, compare necessarie alla rappresentazione narrativa della società.

I romanzi milanesi presentano, infatti, intrecci più complessi di quelli fiorentini. In *Tigre reale* una struttura a incastro: Giorgio tradisce la moglie Erminia con Nata, una contessa russa affetta da tisi, ed Erminia, trascurata dal marito, peraltro dimentico del figlio gravemente ammalato, vive, contemporaneamente alla trasgressione di Giorgio al codice familiare, un innocente ed idillico sogno d'amore con Carlo,

un cugino ufficiale di marina. L'epilogo ristabilisce l'equilibrio compreso dall'adulterio: il bambino guarisce, Nata muore ed Erminia, dopo aver confessato al marito una colpa mai commessa, riconquista Giorgio. I protagonisti da due diventano quattro: il romanzo è, ora, storia di una duplice seduzione, quella provocatoria e funesta della donna slava e quella pudica e rasserenante della moglie italiana:

Parlava con voce sorda e brusca, risolutamente e con un che di fosco e di fatale. Egli avea i capelli irti, molli di sudore, l'abbracciava con una frenesia spaventosa, quasi fosse in preda ad un delirio; sembravagli che quelle ossa che si avviticchiavano a lui scricchiolassero [...]; l'ebbrezza del suo amore era mostruosa, come se la dividesse con un cadavere; l'immagine di sua moglie, di suo figlio infermo, della sua dimora tranquilla, della sua felicità domestica, mischiavasi a quel fantasma della donna che avea tanto amato in un orribile e doloroso incubo (TR, p. 233);

o ancora:

Da quel momento Giorgio avea guardato la moglie con tutt'altri occhi. Le scopriva ogni giorno dipiù un'attrattiva pudica, velata, profonda direi, ma fortissima, negli occhi limpidi, nell'accento carezzevole, nell'attitudine modesta [...]; sentiva che se non fosse stato suo marito la seduzione di quella grazia così schietta, così ingenua e riservata avrebbe acceso sino al furore i suoi desideri di seduttore stanco e noiato di artifici donneschi. L'immagine agitata e agitante di quell'altra donna tanto diversa, tanto lontana annebbiavasi, scompariva a poco a poco, ed era strano che quell'uomo amasse per la prima volta sua moglie con quel medesimo impeto che l'avea trascinato a tutti i fuorviamenti della passione, perché cominciava a sentire che un altro avrebbe potuto essere trascinato come lui dall'attrattiva delle qualità assolutamente opposte, da quelle virtù umili e casalinghe alle quali allora solamente sentiva come si fossero appoggiati inconsciamente il riposo, la tranquillità, la felicità della sua vita. (TR, pp. 246-247)

Gli archetipi della fisionomia morale e della prassi comportamentale dei protagonisti vanno ricercati nella letteratura francese e russa, nonché in quella italiana. Giorgio, «il giovanotto effeminato nel senso moderno ed elegante» (TR, p. 182), ricorda *Monsieur de Camors* di Feuillet; Erminia, «il solito prototipo delle spose e delle madri, l'angelo tutto perfezione in lotta col serpente, un ideale ricco di carne e di quattrini, l'eroina di rassegnazione [...], pur essa ha tanti riscontri in ogni specie di romanzi, [...] dalla letteratura 1830, sino alla povera

<sup>121</sup> A. De Nadoso, *La società le società*, in AA.VV., *Milano 1881*, cit., pp. 490-491.

operaia in *Fromont jeune e Risler aîné* ed alle tre *mogli-modello* in *Camors*, nello *Sphinx*, nella *Maitresse légitime*; Carlo è «in tutto e per tutto una goccia d'acqua col cugino ufficiale di *Cause ed effetti*» di Ferrari<sup>122</sup>, ed infine Nata, la *belle dame sans merci* di romantica memoria, misto di fatalità e di esotismo — «Costesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata — era boema, cosacca e parigina — e nella felina pupilla coruscavano delle bramosie indifinite ed ardenti» (TR, p. 181) — è il ricalco dell'immagine di «donna slava all'estero» proposta da Turgeniev nei suoi romanzi — peraltro numerosi nella biblioteca verghiana<sup>123</sup>, di cui parlava De Gubernatis nella sua *Storia del romanzo*:

Solo può fare qualche eccezione il Turghénieff quando pone la sua scena all'estero dove egli incontro, e s'incontrano pure troppo dame russe tanto diverse da quelle ch'egli amava e stimava, sirene ed arpie, baccanti ed intriganti, le quali hanno contribuito a diffondere nella società europea un'idea così falsa della donna russa [...]»<sup>124</sup>,

e nella notte d'amore di Giorgio e Nata sono evidenti le consonanze con il Tarchetti di *Fosca*<sup>125</sup>, come non mancano certe affinità con la situazione narrativa della *Costanza Gerardi* di Gualdo.

Ed intorno a queste figure stereotipe la zia Ruscaglia, il visconte e la viscontessa di Rancy, Palmira, ballerina del San Carlo, il marito di Nata, il dottor Randona e tanti altri, le «matrone» e i «giovannotti azzimati», affollano il quadro della società borghese che Verga intendeva tracciare:

Nell'altra camera le intime amiche e le matrone facevano corona alla moglie di Giorgio, comandola di carezze, di suggerimenti e di consigli, il bambino passava di mano in mano come un balocco [...]. Gli uomini, almeno quelli che non avevano a chi fare la corte, a poco a poco s'erano ridotti nel gabinetto di Giorgio, a fumare e a chiacchiere di donne e di politica [...]. Bassano aveva fatto

<sup>122</sup> Cfr. F. Cameroni, *Realismo. «Tigre reale» di G. Verga. Fiammetta d'una critica*, in «Il sole», 4 luglio 1875, p. 1 (ora in F. Cameroni, *Interventi critici di letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1974, pp. 93-97).

<sup>123</sup> G. Garra Agosta, *La biblioteca di G. Verga*, Greco, Catania 1977, p. 89.

<sup>124</sup> A. De Gubernatis, *Il romanzo moderno*, cit., p. 285.

<sup>125</sup> Cfr. TR, pp. 230-234 e *Fosca*, in I. U. Tarchetti, op. cit., vol. II, pp. 414-422.

un'eccellente speculazione sulla rendita lo stesso giorno, e tirò in campo il listino della Borsa a proposito di quanto costano le donne [...]. Quei giovanotti azzimati ed in cravatta bianca, sdratiati sui canapè e sulle poltrone col sigaro in bocca, avevano finito col parlar tutti di donne, senza molti riguardi, come se di là non ci fossero ancora delle signore cui avean rivolto cinque minuti prima delle cose profumate e vaporose, arrotondando le frasi e l'atteggiamento. Ciascuno diceva la sua, spesso tutti in una volta, spifferandone di tutti i colori colla maggior disinvoltura. (TR, pp. 212-213)

La dinamica dell'intreccio di *Eros* si attua attraverso un movimento circolare della macchina amorosa, che si conclude al punto in cui aveva avuto inizio: dall'idillio con Adele, attraverso la passione per Velleda e successivamente per la contessa Armandi, al matrimonio con Adele. Poche pagine iniziali per motivare 'geneticamente' la condizione esistenziale del protagonista, malato di solitudine ed affetto da un'«immaginazione vivace, affettuosa, ma inquieta, vagabonda, dremmo nervosa», di «ingegno [...] analitico per inquietudine o per debolezza di carattere»: di ritorno da un veaglione di Carnevale i genitori, vicendevolmente adulteri, si separano ed Alberto viene educato «lontano dai suoi, alla spartana, nel collegio Cicognini», per uscire a venti anni orfano, perché «il padre era morto fuori d'Italia, quasi senza averlo conosciuto», la madre «era stata colta da pleurite, all'uscire dalla Scala, ed era morta prima che i suoi amici avessero avuto tempo di far venire il figliuolo da Prato» (ER, p. 267).

La cugina Adele col suo «pallido visino e sotto quel modesto vestito grigio che tremava come le foglie agitate dalla brezza», Velleda «bionda, elegante, graziosa, con tutto il fruscio della sua seta, col profumo cinese del suo fazzoletto ricamato» (ER, p. 284), e la contessa Armandi con «gli omeri candidi e profumati come le foglie di magnolia, ondulati in linee pure [...] il seno squisitamente modellato nell'avorio, marmorizzato da sfumature azzurrine, vaporose pei veli ricamati, lo strascico della veste sussurrante in modo carezzevole dietro di lei, la punta dello scarpino di raso che luccicava di tanto in tanto come una lingua serpentina, la fronte altera e il sorriso affascinante» (ER, p. 295), compaiono contemporaneamente sulla scena del racconto, a Belmonte, — dove Alberto va, uscito di collegio, ospite dello zio Bartolomeo Forlani — ad eccitare l'immaginario amoroso del protagonista, con le loro contrastanti e complementari attrattive:

Si sentiva gonfiare in petto i germi di tutte le forme dell'amore, come un rigoglio di vita, come acri fiori di giovinezza: era uno strano miscuglio degli occhi turchini di Adele, del suo sorriso pudico, e delle lusinghe dei biondi capelli di Velleda, e della sua elegante civetteria — più in là, fra le nuvole azzurre e purpuree dell'avvenire ondeggiava vagamente la larva di un altro amore nebuloso come la mussolina che stendevasi da un capo all'altro della carrozza della contessa Armandi, a guisa di una veste di velo sciorinata in una cesta da modista. — Tutti cotesti fantasmi gli turbinavano confusamente nella testa, gli scorrevano per le vene col sangue acceso di febbre. (ER, pp. 294-295)

Ma come racconto di un'educazione sentimentale, *Eros* fa seguire all'iniziale sintesi dell'immaginario, il modello progressivo della conoscenza di sé e degli altri attraverso le esperienze d'amore: Alberto trascura Adele, chiesta in moglie, per Velleda; Velleda abbandona Alberto per sposare il principe Metelliani; la contessa Armandi interrompe la relazione con Alberto perché scoperta dal marito, per poi divenire l'amante del colonnello Marteni; ed in questo avvicinarsi di delusioni, l'incontro tardivo con Adele, il matrimonio, l'adulterio con Velleda, la gelosia per l'amico Gemmati, la morte di Adele abbandonata dal marito e ingiustamente sospettata, il suicidio di Alberto.

Se Adele è la donna «d'anima squisita, d'affetti elevati, di cuore nobile e sensibile», se Velleda è la «viierge folle dei saloni» e la contessa Armandi «la signora alla moda»<sup>126</sup>, Alberto è il prototipo di quella «deteratura scettica in guanti gialli, che [...] versa imprecazioni sul tumulto che fanno giù uomini e cose nella febbre dell'azione»<sup>127</sup>. Praticando, infatti, la «falsa eloquenza della passione» (ER, p. 371), il protagonista di *Eros* perviene ad una «scienza della vita» che, perché costruita sugli antisegni dell'eccesso e dell'enfasi romantica, dovrebbe, nelle intenzioni, fungere da regolatore di comportamento:

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 vecchiaja coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho

<sup>126</sup> V. Bersezio, *La donna elegante*, cit., pp. 73-75.

<sup>127</sup> G. Arcoletto, in *Le opere di G. Arcoletto*, cit., p. 87.

visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidi, né *sp/leen*. 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)

E la folla dei personaggi minori, ancor più numerosa che in *Tigre reale*, sta appunto a rappresentare le nuove regole di una società che ha bandito il titanismo e le eroiche idealità di una cultura ormai anacronistica: il colonnello Marteni, il principe Metelliani e il conte Armandi, per esempio, personaggi diversi per tipologia e funzione narrativa, sono pure accomunati dal rifiuto del «duello», rituale antinormativo in una società della mediazione e del compromesso<sup>128</sup>.

Ancora Feuillet di *Monsieur de Camors*, e Flaubert de *L'educazione sentimentale*, sono le letture visibili nella scrittura verghiana, variamente adoperate per il racconto dei vizi della città — contrapposti alle virtù di certa campagna — in un riciclaggio della lezione dallongariana assimilata al tempo di *Storia di una capinera*.

Alla estensione spaziale ed all'ampiezza si correla l'estensione temporale dei due romanzi<sup>129</sup>, e se in *Tigre reale* materia del racconto è una grossa fetta di vita che va dalla giovinezza alla maturità del protagonista, in un gioco di analesi narrative interpolate allo svolgimento logico-temporale degli eventi, in *Eros* lo spazio che intercorre tra esordio ed epilogo racchiude tutta un'esistenza che la 'visione alle spalle' del narratore eterodiegetico consegna nella linearità della sua cronologia.

Ampiezza, estensione temporale ed estensione spaziale segnalano l'urgenza, nel dittico finale della stagione fiorentina e milanese, dei 'valori sociali' sui 'valori individuali' sviluppati, con opportune variazioni, dalle trame drammatiche di *Una peccatrice*, *Storia di una capinera* ed *Eva*. Infatti, a personaggi che «procedono da un inizio ad una fine» a svolgere, nel tempo, la fatalità di un destino, subentrano, ora,

<sup>128</sup> ER, pp. 344-345, 375, 378-380.

<sup>129</sup> Sull'ampiezza, l'estensione temporale e spaziale come punti di vista per una possibile classificazione del romanzo, cfr. R. Callois, *La forza del romanzo*, Sellerio, Palermo 1980, trad. it. di A. Zaccaria, pp. 45-59.



personaggi in qualità di figure sociali e vicende che acquistano significato dagli spazi collettivi che l'intreccio, così costruito, riesce a rappresentare.<sup>130</sup> In *Tigre reale* ed *Eros*, dunque, moduli propri del romanzo di carattere si interrelano alla sostanza intima del racconto ed in questa ulteriore sperimentazione della pratica epocale di commistione dei generi, Verga adoperava i linguaggi estetici vincenti della contemporaneità.<sup>131</sup> Da Firenze a Milano, nello studio dell'«ignota intimità», il sociale sopravanza il sentimentale, ad indicare una variazione di visio- ne del mondo non più convergente con miti e credenze propri di un modello romantico della cultura, e a queste variazioni di registro e di senso va correlata l'articolazione a cui, in *Tigre reale* ed *Eros*, è sottoposta la materia intima del racconto che raddoppia, ora, i propri referenti. Il 'privato' — campo semantico specifico del romanzo intimo — si articola, infatti, contemporaneamente nello spazio della percezio- ne individuale e nei microspazi della comunità sociale, e se emozioni, sensazioni e sentimenti delimitano la sfera esistenziale della convenzio- ne intimistica, sono la famiglia e il matrimonio a delimitarne la sfera sociale. La famiglia, prima semplice contraltare ai deliri della passione, ora antidoto alla patologia in cui è degenerata l'eccezionalità romanti- ca, è, in *Tigre reale* ed *Eros*, vincitrice e vinta, comunque protagonista. Lo avvertivano i lettori contemporanei, se Tullio Massarani scriveva confidenzialmente a Verga: «Ho divorato la tua *tigre* (scusa il *calen- bour* involontario, che tutti ripeteranno); e in quelle pagine, a volte ardenti, a volte dolcissime, ho trovato tutta la tua potenza. Quella malattia del bambino io l'ho vista, non più toccante, né più vera, sul vero. Vuoi che ti dica? Tu rendi gli affetti intimi, sinceri, quasi inconsapevoli, con tanta semplicità e tanta grazia; le tue donne sanno essere (quando vogliono) tanto soavi, e i tuoi uomini tanto uomini; gli interni ed i paesi su cui cavi le tue figure sono improntati con tanta rapida e sobria efficacia, che di contrapposti violenti non ne hai proprio bisogno. Nata è terribile; ma per fare che te l'accettino, hai dovuto metterle del sangue tartaro nelle vene; Erminia invece è tutta

<sup>130</sup> Cfr. E. Muir, in op. cit., il capitolo *Tempo e spazio* e la trattazione sul romanzo d'azione e di carattere, rispettivamente alle pagine 79-97 e 37-61.

<sup>131</sup> A. De Gubernatis, *Il romanzo moderno*, cit., p. 333.

nostra ed è un incanto. E Giorgio? Tutti vi ci possiamo specchiare»<sup>132</sup>, e non diversamente commentava Treves nell'«Illustrazione universale», per il quale i romanzi di Verga costituivano, ormai, le letture raffinate dei «viaggiatori di prima classe»: «Oggi, l'autore alla moda è il Verga. I siciliani hanno proprio torto a dire che noi, settentrionali, li sprezziamo. La loro mafia sprezziamo certo [...] ma tutto ciò che in loro ha ingegno e virtù, qui si porta sugli scudi. A Catania il Verga era apprezzato come possidente; gliel'abbiam rimandato come romanziere celebre. Egli è il più letto degli scrittori [...]. Il nuovo romanzo di Verga, *Tigre reale*, è oggetto di vive discussioni come pochi mesi fa l'*Eros*. Chi critica l'immoralità, chi invece il lieto fine; uno biasima lo stile un po' alla saracena, un altro la confusione di racconti intrecciati; Filippi lo trova troppo realista, e Fanfulla troppo *berguinade*; ma tutti finiscono col ritornello 'si fa leggere'. Sicuro, è bello malgrado tutti i suoi difetti. *Tigre reale* è uscito dopo *Eros*, ma era scritto prima. L'autore ha avuto un coraggio da vero artista. Ha rifatto di pianta il suo lavoro, ha tolto ciò che v'era di più crudo, di più inverosimile: ha aggiunto scene deliziose. Io non voglio tradire il mistero di questa trasformazione: l'accenno, perché rivela la potenza dell'artista. Ed è questo che il pubblico, anche senz'accorgersene, apprezza. Vede che un qualche cosa d'originale spira in lui; e ci trova gusto, il lettore, ad essere violentato. Il genere di *Tigre reale* è lo stesso di *Eva* e di *Eros*; gli stessi caratteri; lo stesso taglio. Ma v'è una scena che si stacca dal resto del quadro; l'agonia del bambino. Forse il Verga aveva presente la scena analoga in una commedia del Ferrari; ma ha superato il modello. Quella scena mi fa sperare che il Verga può cambiare genere quando vuole. Io lo prego di voler presto»<sup>133</sup>.

L'incontro con la narrativa di Farina, Donati, Cantoni, Saredo e di quanti affidavano al romanzo la propaganda di nuovi modelli di comportamento e di una nuova etica sociale<sup>134</sup> era ormai avvenuto e nel

<sup>132</sup> Lettera di Tullio Massarani a Verga del 16 giugno 1875, in *Una nobile vita (Carteggio medio di Tullio Massarani)*, a cura di R. Barbiera, Le Monnier, Firenze 1909, vol. I, pp. 210-211.

<sup>133</sup> *Attraverso libri e giornali*, in «Illustrazione Universale. Rivista italiana», 4 luglio 1875, anno II, n. 44, p. 350, a firma di Bibbifio [E. Treves].

<sup>134</sup> Cfr. M. Paladini Mustrelli, *Un'ipotesi di lettura per i primi anni della «Nuova*

racconto di «qualche Adele, agnello tra tigri reali, delizioso profumo in un'atmosfera satura di acri odori di acqua di Colonia e polvere di Cipro»<sup>135</sup>, Verga iniziava a scrivere le possibili risposte con cui contrastare lo spreco e la virtualità del romanticismo delle illusioni.

Qui terminava il percorso accidentato attraverso il quale Verga usciva dalle zone oscure dell'anonimato e dell'emarginazione per guadagnare le luci della ribalta su cui il romanzo alla moda si offriva, copioso, ad un pubblico avido di assistere alla rappresentazione di vizi e virtù, alla messa in scena di sentimenti, sul fondale dell'attualità.

Se l'apprendistato fiorentino e milanese si esaurisse in questo, nella consacrazione di Verga a romanziere acclamato, allora la successiva stagione verista sarebbe davvero l'effetto di un'improvvisa quanto inspiegabile 'conversione'. Ma in letteratura sembra che la violazione come la norma, la rivoluzione come la tradizione, possano sempre trovare una loro decifrabilità negli annali delle idee, nelle logiche sottili dei gruppi intellettuali, come nelle biografie degli autori.

I romanzi mondani descrivono i primi anni della storia verghiana e stanno a *I Malavoglia* ed al *Mastro-don Gesualdo* come, senza soluzione di continuità, la giovinezza sta alla maturità e di questa devono, necessariamente, contenere degli indizi, conservare degli embrioni. Non si intende qui andare alla ricerca di temi, motivi o stilemi che troveranno palcoscenico più adatto sulla mitica spiaggia di una famiglia di pescatori o nelle terre assolate di un *parvenu*, quanto di rintracciare ed annodare i tenui fili della trama di un disagio, della noia di un successo a buon mercato. Disagio e noia da cui prenderà avvio il viaggio di ritorno di un romanziere, oramai, 'continentale', in Sicilia, dove ripartire ai rischi di una più vischiosa segregazione, quella di una scrittura giocata su cadenze stereotipe, mediocre perché di maniera.

Si profila, dunque, la necessità di un ulteriore attraversamento dei testi (già sondati in funzione delle correlazioni istituibili tra biografia verghiana ed intrecci romanzeschi), da intraprendere adesso con e attraverso i personaggi-protagonisti, maschere d'autore, ora calcate,

ora strappate, per affidare al romanzo ed alle sue finzioni il rendiconto di un'intricata esperienza della società e dei suoi racconti possibili.

*Antologia»* (1866-1881), in AA.VV., *Letteratura e società*, Palumbo, Palermo 1980, pp. 451-474.

<sup>135</sup> G. Arcoleo, *Forme letterarie*, in *Le opere di G. Arcoleo*, cit. p.104.

*Parte seconda*

*Dallo studente al dandy*

## Una peccatrice

Da *Una peccatrice* ad *Eros* si compie, dunque, l'apprendistato giovanile di Verga. Passaggio faticoso ed incerto dalla seduzione della scrittura alla sua manipolazione, dall'esser posseduto al possedere l'arte della rappresentazione, dalla mimesi all'ironia, dalla volontà di identificazione all'estraneità, il periodo fiorentino e milanese contribuì ad arricchire le articolazioni formali e gli esiti possibili del romanzo mondano, dall'appropriazione degli oggetti alla loro esibizione, sino a determinarne l'usura e l'insignificanza.

Conoscere ed esibire possono essere qui assunti come lemmi sintetici, sigle dell'esperienza verghiana della vita sociale e letteraria delle grandi città che, tradotti in termini di etologia narrativa, determinano l'essere e il fare di due tipi di eroe romanzesco, lo *studente* e il *dandy* che, di educazione ed ostentazione, si sostanziano.

In Pietro Brusio, la Capinera, Enrico Lanti, Giorgio La Ferlita ed Alberto Alberti, Verga trasfondeva gli stati successivi della propria percezione dell'intimo, del mondo e del linguaggio narrativo; sicché la parabola da *Una peccatrice* ad *Eros*, storia di uno stupore del vivere che degenera in noia dell'esistere, non fa che disegnare il tragitto circolare di uno scrittore in formazione, ansioso di apprendere un mestiere che poi, nel tempo, gli appare automatismo, monotonia di canovacci replicati.

La tentazione di assumere le etichette di *studente* e di *dandy* come avvio ad un'esplorazione del pianeta personaggio, ci viene da un indizio testuale che Verga ha posto in apertura di *Una peccatrice*; una traccia da seguire, se è vero che l'artificiosità della letteratura sembra

<sup>1</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 31-32.

non lasciare nulla al caso:

In una bella sera degli ultimi di maggio, due giovanotti, tenendosi a braccetto, passeggiavano pel gran viale del *Labertino* [...] con quella oziosità noncurante che forma il carattere degli studenti e dei giovanotti che non hanno ancora le pretese di *dandies*. (UP, p. 447)

Dunque l'«oziosità noncurante» definisce il «carattere degli studenti», ma certamente non è l'unico dei suoi attributi possibili. Volendo cercare di tracciare una carta d'identità di chi si dispone nei confronti della vita e quindi dell'intraccio romanzesco in un atteggiamento conoscitivo, è necessario individuare alcune caratteristiche, dei tratti che preparino il personaggio a percorrere la parabola esistenziale, come si attraversa un testo per apprenderlo; e poiché questo testo è appunto l'esistenza che l'autore ha scelto di mettergli a disposizione, la conoscenza diviene formazione, educazione, in definitiva, esperienza.

Lo *studente* è, intanto, *giovine*<sup>2</sup> anagraficamente, ma soprattutto emotivamente, possiede, cioè, anche quando crede di aver già vissuto, una verginità affettiva, un 'candore' sentimentale incontaminato; la distanza che lo separa dalla vita sociale alimenta in lui l'esercizio dell'*immaginazione*; essendo l'immaginazione una forma di creatività, lo studente è potenzialmente *artista* ed in quanto tale assume, nella cultura romantica, i segni dell'eccezionalità o almeno della soggettività pronunciata, che contraddicono la dimensione impersonale del suo statuto anagrafico.

Precedentemente si è sottolineato come Pietro Brusio, Maria ed Enrico Lanti fossero, nonostante le varianti, degli artisti; possedendo uno dei lineamenti dell'*identikit* dello *studente*, è lecito supporre che le loro siano storie di formazione e che, pertanto, l'esperire sia l'attività per la quale si mette in moto e procede la macchina narrativa. In questo senso *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*, mimano il passaggio da una personalità *in fieri*, che è 'campo di possibilità' ed entropia, ad una personalità più o meno definita attraverso la media-

<sup>2</sup> Per la formulazione della carta d'identità dello studente si è utilizzato il discorso critico di F. Moretti sul *Bildungsroman* e l'idea di *gioventù simbolica* ad esso legata, cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986.

zione della conoscenza; da una giovinezza che è «mobilità» ed «interiorità»<sup>3</sup> ad una maturità che si intende procrastinare o raggiungere<sup>4</sup>. Ma allora, durante il tempo del racconto, questi personaggi mobili ed interiorizzati, cosa apprendono? Emozioni e passioni, con le quali intraprendono un viaggio metaforico verso la «scienza della vita». Ne consegue che la carta del personaggio risulta completa solo analizzandone il linguaggio intimo, che possiede i suoi tempi, i suoi luoghi, il suo lessico; un linguaggio che è insieme universale ed epocale. Una prospettiva di storia delle culture che consideri i testi anche come segni di una civiltà, affascinata dal genere romanzo come la 'parola' storicamente e socialmente più mobile; che fissi, per l'analisi dei romanzi verghiani, un preciso punto di riferimento nell'«estetica romantica, deve prima o poi accedere ad una sociologia dei sentimenti, delle loro prescrizioni e delle leggi storicamente inscritte nei comportamenti. In definitiva 'sentire' è anche un modo di intrattenere dei rapporti sociali — negandoli, per difendersi nel privato o affermandoli, previo l'adattamento della sfera emotiva alle regole del pubblico. Così, individualismo, esercizio dell'immaginazione, predisposizione al 'sentire', atteggiamento estetico sono i tasselli di un carattere, di un temperamento elaborati da una cultura, quella romantica, per la quale il sentimento funge da «virtù autenticamente conoscitiva»<sup>5</sup>; capace di mettere in relazione l'io e il mondo. La segnalazione di Debenedetti, già precedentemente ricordata, circa la fungibilità, in *Una peccatrice*, di successo e amore, e la loro reciprocità simbolica, conferma qui la

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

<sup>4</sup> «Nella misura in cui la gioventù si offre come sconfinato campo di possibilità — e questa, non altra, è l'idea di gioventù tipica del mondo borghese — la sua funzione finisce col capovolgersi: anziché *preparare a qualcosa altro*, essa diviene *un valore in sé*, e l'aspirazione massima è quella di *prolungarla*. Il motto di Rastignac era 'Arrivarci!' quello di Frédéric Moreau, senza dubbio, 'Procrastinare!' Se egli frena la trama e si sforza di disinnescarne i nuclei, è appunto per conservare il più a lungo possibile quello stato di *indeterminazione psico-sociale* che, da campo d'addestramento per la maturità, si è di fatto trasformato nel *fine*, autonomo e gelosamente custodito, della gioventù moderna», F. Moretti, op. cit., p. 282.

<sup>5</sup> L. Sozzi, *Desiderio senza oggetto: miti e motivi del romanticismo francese*, in AA. VV., *Problemi del romanticismo*, a cura di U. Cardinale, Shakespeare & Company, Milano 1983, vol. II, p. 484.

doppia funzionalità, privata e pubblica, del 'sentire' come forma dell'apprendere.

«Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far *sentire*, diremmo, i caratteri che presentiamo prima di agitarli nelle scene di un racconto intimo» (UP, pp. 449-450): così Verga giustifica al lettore le due pagine dedicate al ritratto di Pietro Brusio, svelando in anticipo la funzione del racconto — così com'è anticipato nell'introduzione l'epilogo del romanzo, al quale ci si dispone quasi come alla 'cronaca di una morte annunciata' — e definendone il genere, appunto quello del racconto intimo.

Nella gerarchia dei messaggi qui contenuti, è evidente la priorità assegnata al personaggio, motore dell'intreccio, perché l'accadere risulta effetto dell'essere. Dunque, l'essere di Pietro Brusio, di questa personalità *in fieri* perché in divenire è ancora il suo racconto, presenta, nei lineamenti psico-somatici descritti, tutti i tratti simbolici dello *studente*: è giovane, è individualista, aspira al «superiore», vive d'immaginazione e soprattutto ambisce ad essere socialmente riconosciuto come scrittore di drammi teatrali<sup>6</sup>. Alla propria realtà di studente del terzo anno di legge, sovrappone l'immagine di un sé artista, desidera, complice il destino, di «salire le scale del Campidoglio» piuttosto che «logorare quelle dei tribunali» (UP, p. 455); alla ripetitività della professione — sintetizzata in quel «logorare» ad alto potenziale espressivo e semantico — preferisce la 'singolarità' della 'creazione'; è intrigato più che dagli schemi oggettivi del sapere istituzionale, dalla soggettività e mobilità dell'esperienza estetica. Ed è sotto questa maschera dello *studente simbolico* che sarà qui analizzato.

Brusio traduce in atto le proprie virtualità emotive e sociali attraverso Narcisa Valderi che, lo si è già detto, occupa le due aree tematiche dell'amore e della socialità. Ma, volendo disciogliere la funzionalità della donna nel testo, volendo segmentarla specularmente ai bisogni dello studente catanese, si può dire che la contessa di Prato fa immaginare, fa sentire, fa produrre letteratura, fa occupare uno spazio nella vita mondana. Ognuno di questi segmenti coincide con una porzione di racconto ed è, in alcuni casi, articolato perché,

<sup>6</sup> Cfr. UP, pp. 448-449.

assecondando 'la scala delle temperature' del 'cuore' romantico, sale e scende, produce ed enfatizza se stesso, fino a sciogliersi nel proprio contrario.

All'incontro con Narcisa, «sifide... maga... sirena» (UP, p. 454), Pietro giunge illusoriamente fortificato da un primo grado di educazio- ne sentimentale che gli consente di redigere già un consuntivo di espe- rienze, a tal punto negativo da ridurre la passione a 'rituale' e da appiattare su di un presente già scettico un pur breve passato di intense emozioni, fino ad escludere la possibilità di un futuro per il discorso amoroso:

— Sentimi, caro Raimondo; — diss'egli alquanto gravemente; — io non son di quelli che dicono: *fo' così perché così fanno gli altri*. Mi sento troppo superiore a questi *altri* per seguirne l'esempio. A diciott'anni è permesso credere ancora nell'amore, alla fedeltà, alla donna tipo eroina, come impastoc- chiano gli sfaccendati nei romanzi... A ventiquattro (è desolante quello che dico, ma non è men vero) si è scettici come lo scetticismo, quando cento volte si sono ascoltate le più appassionate proteste, fatte colle lagrime agli occhi, dalla donna che ha in saccoccia la lettera del rivale. (UP, p. 451)

Temendo di «passare per uno scolare di primo anno» (UP, p. 452) che crede nell'amore, scegliendo, per contro e per eccesso di individualismo, di non comportarsi come il 'Libro Anteriore'<sup>7</sup> che dipinge la donna «*pura siccome un angelo*» (UP, p. 452), Pietro contrasta il già fatto, il già vissuto, con un linguaggio denso di proverbi, di citazioni letterarie; combatte, insomma, un rituale — quello dell'innamoramen- to — con un altro rituale, quello del già detto, del linguaggio conven- zionale dei *dandies* da romanzo<sup>8</sup>.

«Tu conosci la mia vita, Raimondo!...» (UP, p. 451): con questa *ouverture* Pietro ripercorre le tappe del suo breve passato di amante

<sup>7</sup> È la suggestiva formula adottata da R. Barthes per designare l'autorità modelliz- zante di quel corpus di testi 'archetipici' — di volta in volta definito dalle norme del gusto letterario — su cui nuovi attori sono indotti ad esemplare. Parte secondale proprie attitudini esistenziali, culturali ed espressive. Cfr. R. Barthes, *Prefazione* a E. Fromentin, *Dominique*, Einaudi, Torino 1972, trad. it. di R. Loy Provera, p. XIII.

<sup>8</sup> L'amico Raimondo Angiolini non esita, infatti, a far ricorso a modelli narrativi per definire l'atteggiamento scettico di Brusio: «Come ti hanno gustato i romanzi di Sue; tu, accanto avversario dell'esagerazione della scuola francese, e che ora mi copi sì bravamente l'*Uomo stifo a ventini anni*, lo *Scipione del Martino il Trovatiello*» (UP, p. 451).

che, per accumulazione di inganni ed agnizioni, descrive la parabola di una esperienza, di una conoscenza in negativo della donna, che non lascia — per ora — più spazio all'illusione: «io amai», «io avevo pianto», «m'ingannò», «credeis», «seppi», «mi promise» (UP, pp. 451-452), è il repertorio verbale che racchiude il passato nel ricordo, nella memoria dolorosa; è un frammento di cultura amorosa che impedisce di «aver fede nell'amore propriamente detto» (UP, p. 452), che arresta il cammino del tempo dei sentimenti alle frontiere di un presente senza futuro.

Ma questo sistema di certezze, questo esercizio della memoria — una pratica razionale in funzione antiemotiva — dura poco: Narcisa che è l'altro, il diverso, l'inconoscibile, il mistero, riattiva la volontà e la passione della conoscenza, funge da 'terra vergine' dello stupore, del turbamento, produce un'amnesia della disillusione, dispone nuovamente Brusio in una condizione di iniziato ai 'moti del cuore'.

L'immaginazione dello studente, sollecitata «dall'eleganza e dall'andatura» di una donna che nei gesti tradisce la sua origine 'diversa', riesce a tratteggiare i lineamenti di un tipo femminile non esperito che, come la letteratura, sa adoperare le lusinghe dell'artificio e della seduzione: la contessa di Prato «non ha la bellezza regolare, compassata [...] ma ha occhio che affascina, e sorriso che seduce carezzando, quando questo fascino ci può fare atterrire coi suoi brividi potenti. Questa donna [...] di cui le forme voluttuosamente eleganti sembrano ondeggiare lente e indecise sotto la scelta toletta che le riproduce con tutta l'attrattiva vaporosa delle mezze tinte, ha tutte le perfezioni per poter coprire ed anche far ammirare come pregi altre imperfezioni [...] Questa donna [...] colpisce mille volte dipiù col'effetto [...] strano, sorprendente, perché rubato a Dio, della sua beltà» (UP, pp. 453-454). Narcisa è, dunque, autrice del proprio corpo, un corpo che si manifesta come apparenza, come toletta, che si trascina una nozione di bellezza irregolare, antirealistica, antitempica, e perciò fortemente 'romantica'; e Pietro, irretito da queste forme illusorie, si sforza di percepirla ma non di interpretarle, si perde nel labirinto delle immagini, dei simulacri, sperimenta la 'passione della deviazione' che è gioco seducente<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1980, trad. it. di P. Talli, p. 32.

Io non potrei giammai esprimerli l'effetto che mi fa questa bellezza, che non è tale che quasi per un miracolo [...] Questa bellezza che ha bisogno di tutte le risorse della toletta [...] per circondarsi di questo vapore trasparente... Illusorio, lo confesso, che la fa bella però, che la fa adorabile, poiché sembra non farla vedere che in nube, attraverso l'incenso e l'orpello (UP, p. 454);

o ancora:

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... tutto ciò che può farmi credere, per mezzo dei sensi, che questo fiore delicato [...] non nasconde un verme [...] (UP, p. 455)

Le parole, inadeguate a raccontare le sensazioni, formulano un discorso emotivo, evitando accuratamente il discorso interpretativo che, nella ricerca di un senso nascosto, è il «meno seducente che ci sia»<sup>10</sup>. I casuali, successivi incontri con Narcisa si ripetono come altrettante epifanie, misteri della bellezza e dell'incanto femminile che quanto più sfuggono alla comprensione, tanto più insegnano un 'sentire' alle cui soglie ci si arresta come su di un abisso — metafora consueta della retorica romantica e frequente in questa fase della scrittura verghiana — che attrae ed impaurisce:

egli fu ebbro... felice di una sensazione nuova, strana, che non sapea definire, della quale aveva quasi paura, perché non poteva giustificarla. (UP, p. 458)

Il linguaggio dell'intimità, si è detto, ha un suo lessico, dei suoi tempi, dei suoi spazi. È lecito supporre che questi ultimi siano luoghi chiusi, riparati, a volte resi inaccessibili, sparse metafore di un intreccio del 'cuore' e dei 'caratteri', di un raccontare in cui anche «le azioni sono 'espressioni' o perfino 'sintomi' della personalità»<sup>11</sup>. Ma lo scenario di queste prime pagine di *Una peccatrice* è Catania, i viali del Laberinto, il Rinazzo: dunque, strade, folla, natura. È però sufficiente scegliere vie deserte e silenziose, immerse nella luce argentea della luna, per creare un'atmosfera intima, per dipingere i luoghi aperti

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>11</sup> Cfr. S. Chauman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1978, trad. it. di E. Graziosi, p. 118.

come un fondale anch'esso 'interiore' e seducente che si prepara ad accogliere l'entrata in scena della 'primadonna':

Era una di quelle sere incantate che si passano su queste spiagge del Mediterraneo, in cui lo specchio terso ed immenso del mare, che riflette tremolante il raggio dolce e pacato della luna, sembra servire di cornice al quadro allegro, vivace, animato, che formicola colle sue mille seduzioni sotto gli alberi. Pietro si sentì come allargare il cuore e fu grato all'amico di quella piacevole sensazione; essi passeggiavano per uno dei viali più appartati. [...] In fondo al viale quasi deserto, perché troppo lontano dalla musica, spiccava infatti, e per la solitudine del luogo, e per una certa originalità elegante di abbigliamento e di andatura, la signora che aveva recato tale impressione in Pietro Brusio. (UP, p. 457)

Desiderio e speranza sottentrano al ricordo, così come l'uso dei condizionali — «potrebbe impressionarla», «non sposerebbe», «dovrei [...] essere vile», «dovrei comprare il suo amore» (UP, p. 461) — subentra all'abuso dei tempi passati, predicati della mancanza di attese, della presunzione di conoscere già tutto dell'amore e di non aver più nulla da apprendere in proposito. Le disgiuntive con le quali Pietro articola il discorso sull'impossibilità teorica di avere Narcisa — «o costei è maritata [...] o è mantenuta [...] o è zitella» (UP, p. 461) — formalizzano l'inconoscibilità anche anagrafica di lei: la contessa di Prato è un 'oscuro oggetto del desiderio'; un enigma, inconsapevole che la propria impenetrabilità produce eros ed iperboli, figura logico-retorica adatta a scrivere, d'ora in poi, l'elettrocardiogramma di Pietro, le sistole e le diastole di un cuore romantico.

Quando Brusio, in compagnia di Raimondo Angiolini, siede all'ombra di fronte ai 'veroni' di Narcisa, scrutando silenzioso i gesti di lei, si comporta da *studente* che sceglie di leggere, tra le righe di un libro sconosciuto, un 'sapere' che lo intriga. Le movenze della donna sono altrettanto sequenze del suo racconto che Pietro segue con lo sguardo così come si scorre un testo, pagina per pagina, nel tentativo di appropriarsi del suo senso nascosto. Ma Narcisa è un testo reticente sebbene rimandi al destinatario un unico messaggio, ripetitivo, ridondante: un messaggio di estraneità, di esotismo, che intende farsi percepire come tale, offrirsi come significante e rifiutarsi come signifi-

cato. Aggirandosi nel proprio spazio privato — l'appartamento — e credendosi al riparo da sguardi estranei ai quali «le tende di giunco [...] abbassate sulle ringhiere» intendono fare barriera, Narcisa non tradisce nei movimenti, negli atteggiamenti, negli sguardi, la propria immagine pubblica: ha «l'inerzia contemplativa che gli orientali cercano nell'oppio», resta «il mistero [...] impenetrabile colle sue mille indefinibili gradazioni di fisionomia, d'espressione, di gesto» (UP, p. 462). E se ciò non fosse stato, la dinamica del desiderio, che è, in *Una peccatrice*, dinamica dell'intreccio, si sarebbe arrestata ed il romanzo, in quanto ricerca di un «oggetto che si valorizza solo nell'assenza»<sup>12</sup>, sarebbe già finito. La lontananza fisica di Pietro da Narcisa, se mima la distanza tra aspirazione e possesso, necessaria alla vitalità della passione, scrive anche, in termini di prossemica narrativa, l'appartenenza dei protagonisti a due livelli sociali, quello aristocratico e quello borghese. Le metafore spaziali riconducibili ai termini antitetici superiore/inferiore — «I due [...] alzarono gli occhi sui veroni della casa, sebbene alquanto distante, che Raimondo aveva indicato come l'abitazione della *Piemontese*» (UP, pp. 461-462) — formalizzano la valenza sociale del sogno d'amore, sono segni della fungibilità di successo e passione, di pubblico e privato nella storia di Pietro Brusio, nella seduzione che Narcisa — *belle dame sans merci* e contessa di Prato — esercita su di uno studente di provincia<sup>13</sup>.

Pietro, levandosi dal «banco di pietra» dal quale ha seguito una prima lezione sul linguaggio di un corpo femminile privo, a suo merito, di 'colore locale', afferma di amare Narcisa come «un bel personaggio da dramma o da romanzo» (UP, p. 463): dunque l'interesse per la donna si iscrive nella più generale attrattiva che l'arte esercita sul protagonista, rientrando i due oggetti di desiderio nello stesso campo semantico dell'artificio; Narcisa è letteratura, come la letteratura epocale è piena di 'profili di donne' le cui caratteristiche la contessa di Prato riproduce, anche se in sedicesimo.

Ma il nesso tra amore e arte non si esaurisce qui, perché Narcisa,

<sup>12</sup> Cfr. E. M. Forni, *Il mito del sentimento. Saggio di antropologia filosofica*, Cappelli, Bologna 1984, p. 66.

<sup>13</sup> Sull'uso, in *Una peccatrice*, di metafore spaziali come segni della fungibilità di desiderio di promozione sociale e desiderio d'amore, cfr. M. Muscarello, *Passione, in modulo della ricerca letteraria nei romanzi giovanili di G. Verga*, cit., pp. 149-150.



come si sa, attuerà, in funzione di musa ispiratrice, la prima trasformazione anagrafica di Brusio, da studente ad autore di un dramma teatrale, il *Gilberto*.

E il sentimento come aspirazione inappagata — che Narcisca materializza nelle forme ammalianti — a produrre arte; sono le virtù immaginative e fantastiche, proprie dello *studente simbolico*, ad inventare «progetti che del reale [...] travalicano i limiti»; «un sesto senso<sup>14</sup> o senso interno», dimentico della ragione, che cerca di arginare lo spreco inerente ai *sentiments exaltés*, convogliandoli verso una scrittura poetica che sia storia delle tensioni individuali, ma, soprattutto, un frammento di storia delle idee.<sup>14</sup> Ma prima che ciò avvenga Pietro deve smettere di dissimulare il proprio 'sentire'<sup>15</sup>, deve rivelarsi nelle alterazioni del volto e del corpo, spazi di emozioni in questo caso enfatizzate e, perciò, ribelli all'uso della maschera che la correttezza sociale solitamente impone.<sup>16</sup> La sensibilizzazione dell'udito che gli consente di distinguere, tra tante, la carrozza da nolo di Narcisca — un altro luogo dell'intimo — l'«occhio [...] acceso e brillante; le [...] gote [...] colorate] di un rossigno febbrile» (UP, p. 470), sono segni di una coscienza raggiunta ed esibita, ma anche di una ritrovata verginità sentimentale. Se la maturità richiede una regolamentazione delle emozioni, la sregolatezza di Pietro è intemperanza giovanile, eccesso percettivo e comportamentale di un 'ragazzo' che non possiede gli strumenti per ridurre alle giuste proporzioni i propri turbamenti. All'amico Raimondo Angiolini che lo convince a fare ritorno a casa dopo una notte trascorsa sotto i balconi della contessa di Prato, perché il miracolo della sua apparizione si ripeta, Brusio risponde:

— Non credeva fosse sì tardi... Hai ragione, andiamo via... bisogna essere uomini!

Poscia si fermò in mezzo alla strada, quasi non avesse avuto la forza di staccarsi da quel punto.

— Ben dicesti: bisogna essere uomini e non fanciulli! — replicò Raimondo,

<sup>14</sup> Cfr. L. Sozzi, *Desidero senza oggetto: miti e motivi del romanticismo francese*, in AA.VV., *Problemi del romanticismo*, cit., pp. 484-485.

<sup>15</sup> «Ella finge di scherzare, signorino, ma ha lo sguardo troppo acceso per dissimulare quello che dice, lo sente davvero» (UP, p. 465).

<sup>16</sup> Cfr. P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Editoriale L'Espresso, Milano 1980, p. 142.

dando al suo accento la possibile espressione e strascinandolo in qualche modo per forza, mentre Pietro si lasciava condurre a capo chino come un ragazzo. (UP, pp. 473-474)

Ma Narcisca sta cominciando ad insegnare qualcosa a questo 'ragazzo' che ora rifiuta di essere controllato, perché incontrollabili sono il suo 'cuore' e la sua immaginazione; che rivendica a sé il diritto a non essere più protetto, come «uno scolarotto che ha fatto tardi nel ritornare da scuola» (UP, p. 474) e che ora chiede alla madre di entrare in possesso della doppia chiave della porta. Ora l'intimo invade lo spazio ristretto della sua camera, dove la fantasia, una fantasia dolorosa, fatta di lacrime e notti insonni, evoca Narcisca, come un'ombra, una «figura, ora vestita di bianco, ora quale l'aveva veduta poche ore innanzi» (UP, p. 475). Se la stanza racchiude i percorsi dell'immaginazione e dei ricordi recenti, la strada ha, per Brusio, itinerari obbligati, quelli della mondanità di Narcisca — il Laberinto, il teatro — e della intimità di lei — la casa di via Etnea scrutata dal marciapiedi — che gli consentono, ormai, di sapere tutto della donna: l'ora del risveglio, della toletta, del pranzo, della passeggiata.<sup>17</sup> In un romanzo 'melodrammatico' — come, per certi aspetti, sembra che sia *Una peccatrice* — la passione si espande ed il pudore, conseguentemente, si contrae; sicché le pagine, già analizzate, che raccontano la doppia abiezione di Pietro — deriso ed offeso dai conti di Prato, accortisi dell'ossessiva presenza del suo sguardo nella loro vita; divenuto capobanda di gente di malaffare — sembrano scrivere i comportamenti con cui un personaggio 'romantico' pubblicizza questa espansione e questa contrazione, converte in azioni un *surplus* di interiorità, un'eccedenza di personalità. Entrambe le situazioni narrative hanno come scenario la sera, quando si spengono i rumori della città e i battiti del 'cuore' si sonorizzano e niente sembra esistere al di fuori della propria disperazione.

<sup>17</sup> «Brusio passava i giorni al *Laberinto*, la sera seguendo la donna che gli aveva ispirato questa folle passione o cercando d'incontrarla al passeggio, [...] o al teatro dove la vedeva splendere di tutto il prestigio del suo lasso [...] Egli passava la notte sotto i veroni di lei [...] Egli sapeva l'ora del suo levarsi, della sua toletta, del suo pranzo, della sua passeggiata; conosceva il modo d'ondeggiare delle tende quando ella vi stava dietro, il rumore delle carrucole della poltroncina che la sua mano indolente tirava a sé» (UP, pp. 476-477).

zione che, come fantasma d'amore, cresce e giganteggia<sup>18</sup>; in entrambe il discorso risulta un *pastiche* di soliloqui e voci 'fuori campo' con cui personaggio o narratore, a tratti palese, confessano e comunicano impulsi e sensazioni; e se la parola di Brusio è parola 'teatrale', la parola di Verga si arrende di fronte all'impossibilità di far *sentire* in terza persona, si dichiara inadeguata, nello stile impersonale, ad una narrazione non di fatti, ma di sentimenti:

Non tenteremo di dare un'idea di quelle lagrime roventi che lasciavano solchi sul suo volto livido ed impastato di polvere e di sudore. (UP, p. 480)

Narratore di un vissuto, di una sorta di diario intimo che gli è stato offerto come scartafaccio da riscrivere e organizzare, Verga risolve i problemi di voce narrativa disseminando le pagine di *Una peccatrice* di aggettivi e sostantivi enfatici, di puntini sospensivi ed interiezioni, formalizza, cioè, un lessico ed una punteggiatura adatti ad un 'io' che a volte si racconta, più spesso cerca di farsi raccontare. La scrittura del *Gilberto* è un «nuovo indirizzo [...] [di] vita», un «espiazione [...] del passato», una «speranza», una «metamorfose» (UP, p. 491). Come già per l'esperienza della subura catanese, anche qui la metamorfosi del personaggio richiede, appunto, l'impiego di un *surplus* di interiorità, di un'eccedenza di personalismo; solo che ora queste qualità, perché messe al servizio del 'genio' poetico, rovesciano il segno della loro funzionalità, accorciando e non più dilatando le distanze da Narcisa e dalla società aristocratica che essa rappresenta<sup>19</sup>. Sembra dunque che 'il centro organizzativo' dell'intreccio di *Una peccatrice* — il 'cronotopo', per dirla con Bachtin<sup>20</sup> — sia quello della *crisi* o *svolta* di

<sup>18</sup> Cfr. UP, pp. 480-482.

<sup>19</sup> «Due mesi dopo aveva finito un dramma che rileggeva cogli occhi brillanti di sorriso; del quale era contento; che amava quasi di una parte dell'amore di cui amava Narcisa; che amava come un'emanazione di lei. Quando egli fu soddisfatto dell'opera sua, di se stesso; quand'egli si sentì più vicino a Narcisa, allora la cercò» (UP, p. 491).  
<sup>20</sup> «[I cronotopi] sono i centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio del romanzo. Nel cronotopo si allacciano e si sciogliono i nodi dell'intreccio. Si può dire esplicitamente che ad essi spetta il significato principale nella formazione dell'intreccio. [...] Il cronotopo [...] come materializzazione principale del tempo nello spazio è il centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo. Tutti gli elementi astratti del romanzo — generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti, ecc. — gravitano intorno al cronotopo e, per il suo

*vita*, simbolicamente presente nel testo nella topografia del *limite* — termine contiguo alla *soglia*, un luogo di frontiera deputato a rappresentare gli eventi di trasformazione<sup>21</sup> — sul quale, in una minima porzione di tempo, in un istante, avviene la 'conversione' del personaggio e la progressione di una trama che, altrimenti, rischiava di arrestarsi nel labirinto del già detto:

— Oh! questa donna! questa donna!... questo demone! — gridava egli, correndo all'impazzata pel Molo.

Si fermò sull'ultimo limite di questo, quando non vide più dinanzi a sé che il mare bruno ed immenso, su cui scintillavano le stelle. Fissò uno sguardo ebete, smarrito [...]. Due o tre volte avanzò il passo verso quell'abisso che poteva inghiottire la sua vita coi suoi vortici spumeggianti, e ciascuna volta egli sentì una forza che l'afferrava e lo tratteneva... Finalmente cadde accasciato al suolo [...].

Egli pianse a lungo: quel pianto che non aveva potuto versare da circa cinque mesi, forse lo salvò [...].

E rialzando la testa, quasi lieto ed altiero di quel nuovo indirizzo che dava alla sua vita, di quell'espiazione che s'imponeva del passato, della speranza che gli brillava negli occhi ridenti, guardò il cielo quasi calmo, quasi giocando ora. Si alzò, e con passo fermo s'incamminò verso la sua casa. (UP, pp. 490-491)

Alla metamorfosi come progettualità ed atto segue il viaggio, un *topos* narrativo dai sensi plurimi — ricerca dell'inedito, disorientamento, fuga da qualcuno o qualcosa — qui, in *Una peccatrice*, percorso verso una meta stabilita, Napoli, alla conquista del successo, dell'oggetto del desiderio e, attraverso esso, della conoscenza dell'eros<sup>22</sup>.

Anche a Napoli, dove Narcisa si è recata in compagnia del marito, mondanità e separatezza hanno luoghi deputati: il salotto del barone di Monterosso<sup>23</sup> e la lussuosa casa di Pietro, oramai acclamato drammaturgo. Leggendo la descrizione di quest'ultima si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un quadro, al ritratto di Pietro Brusio che si è

tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica. Tale è il significato raffigurativo del cronotopo», M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, a cura di C. Strada Janović, pp. 397-398.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 395-396.

<sup>22</sup> Sul motivo del 'viaggio' nel romanzo, cfr. R. Bourneuf-R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, trad. it. di O. Galdenzi, pp. 120-121.

<sup>23</sup> Cfr. UP, pp. 492-496.

messo in posa perché le linee, i colori, le sfumature rendano appieno l'amalgama di vecchio e di nuovo della sua personalità:

Per giungere al salotto si attraversava una piccola serra a cristalli, che occupava uno dei lati di una terrazza assai vasta, della quale s'era fatto un giardino pensile [...]. Quella specie di stufa, dove vegetavano le più belle piante esotiche, circoscriveva come in un'atmosfera separata dalla città clamorosa, il salotto e il gabinetto da studio che vi era contiguo. I rumori esterni sembravano estinguersi sulla sabbia finissima del viale, come il più lieve alitare di vento moriva sulle grandi foglie di quelle piante immobili nelle loro masse svanite.

Il salotto era addobbato con lusso; ma quel pensiero tutto originale che aveva disposto lo stanzone dei fiori prima di giungervi, e il giardino sulla terrazza, sembrava aver presieduto nei minimi dettagli alla situazione di tutti gli oggetti che lo decoravano. Le porte vetrate, che si aprivano sulla terrazza, erano nascoste, alla lettera, da *persiane* di pianticelle rampicanti; ciò che unito alle pitture dei vetri, e alle doppie tende di raso e di velo faceva penetrare soltanto nella sala quella mezzaluce, che, col lasciare indistinte le forme degli oggetti, vi crea mille nuove immagini, e ne popola la semi-oscurezza di quei mille sogni incantati, di quelle sfumature voluttuose che tanto piacciono alle signore galanti; il passo si arrestava sui tappeti vellutati, come se temesse di destarte un'eco che potesse strappare dalla deliziosa preoccupazione che faceva nascere quell'atmosfera. (UP, pp. 508-509)

Dunque, la *serra*: spazio caldo, predisposto alla coltivazione dell'esotico, di ciò che proviene da luoghi lontani, che è diverso, che possiede il fascino della rarità, una «stufa» che si frappa tra l'intimità del salotto e del gabinetto da studio ed il clamore della città. Le grandi foglie di queste piante «straniere» smorzano il rumore del vento, concorrono a creare un'atmosfera di silenzio.

Il *salotto*: lussuoso, ma originale; arredato in modo che ogni oggetto sia decorativo e, soprattutto, non casuale, ma scelto in base ad un criterio di gusto.

Le *porte vetrate*, le *persiane di pianticelle rampicanti*, le *doppie tende di raso e di velo*: producono mezzaluce, chiaroscuri, semioscurezza e sfumature, in una parola un'atmosfera elegante.

I *tappeti vellutati*: assicurano il silenzio all'interno, caricano l'ambiente di un senso quasi epifanico, miracoloso.

Raggruppando variamente queste sequenze, frutto di una segmen-

tazione del testo descrittivo, si possono isolare fasci di significati riferibili a: il lusso, segno di uno *status* sociale, nuovo per Brusio, come nuovo è il suo gusto, misto di raffinatezza e di eros, mutuato dalla conoscenza degli *habitat* in cui amano aggirarsi le *femmes galantes*; la passione per il diverso, un tratto distintivo del temperamento del protagonista sin dall'esordio del romanzo, quando è irresistibilmente attratto dall'eleganza metropolitana di Narcisa; l'originalità, che sotto linea la volontà di Pietro di distinguersi, di farsi riconoscere come soggettività pronunciata; la ricerca del superfluo, di ciò che è bello perché costruito, 'fatto ad arte', la scelta di spazi che ripropongano, nella separazione dalla città, dai rumori, dalla vita di tutti i giorni, i caratteri dell'immaginazione, del sogno, dell'artesa, un'atmosfera che si può, se si vuole, annullare, per immergersi nel clamore della società mondana, nel cinismo della 'capitale' che è lì fuori, a portata di mano, oltre le «sbarrate di un cancello» (UP, p. 507).

Il palcoscenico — così si può definire l'ambiente raffinato che Brusio ha costruito per sé in questa fase nuova di vita — è pronto ad accogliere Narcisa, una *signora alla moda* dalla sensualità ricettiva, disposta alla seduzione.<sup>24</sup> È su questo terreno ormai comune che, una volta annullata l'antinomia tra superiore ed inferiore e ridotta la topografia testuale a segni spaziali monovalenti<sup>25</sup>, la passione produce vita 'straordinaria'. Lo stupore di Pietro di fronte ad un sogno fattosi realtà, è tutto scritto nella successione tra passati e presenti con cui egli ricostruisce l'intreccio delle proprie emozioni, dai «deliri febbricitanti» all'estasi dell'appagamento, saldando, complice la memoria, il resto del desiderio e quello del possesso. Così, infatti, parla a Narcisa:

<sup>24</sup> «Il cameriere scomparve senza far rumore per uno degli usci dirimpetto, nascosto dalla stessa tenda di raso celeste. La signora si sprofondò in una delle poltroncine che erano vicine ad un elegante tavolino da *albums*, piccolo capolavoro nel suo genere; subendo anch'essa, senz'accorgersene, il fascino che esercitava sui sensi quel luogo ricco di donature, di sete, di specchi e di profumi: fascino al quale forse ella era disposta» (UP, p. 509).

<sup>25</sup> «Oh, noi! Narcisa... per credere a ciò bisogna che noi ritorniamo a Catania, che noi abbiamo quella stessa casa, che io guardai con più venerazione della casa di Dio; [...] che mi metta a quel verone, con te, al posto che occupavi seduta sulla poltrona [...] Bisogna che mi metta con te, di notte, a quell'ora, a quel verone [...]» (UP, p. 514).

No... io non posso credere che quella donna che incontro al passeggio... [...] che quella donna che vidi al teatro [...] che seguì come un fanciullo, come un cane; ... che non mi stancai di vedere dalla strada [...] che quella donna che profertì quelle parole ... quella notte ... dal verone; ... che mi torturò il cuore [...] che quella donna che adorai infine come un pazzo [...] è mia ... mi ama!... mi è fra le braccia!... che io posso chiamarla ogni giorno, ad ogni ora, ad ogni minuto; [...] che io ad ogni ora, ad ogni minuto posso udire quella voce che profertì: *quell'uomo è pazzo*: che mi dice che m'ama!... che io posso vivere la sua vita e suggergergliela coi baci dalle labbra... (UP, pp. 513-514)

La lettera che Pietro invia a Raimondo Angiolini da Catania, dove i due amanti hanno fatto ritorno perché il protagonista possa «credere» di aver colmato lo iato tra *désir* e *jouissance* e di aver smesso di immaginare per vivere appieno la propria passione — un secondo viaggio per una seconda trasformazione, da innamorato ad amante —, riscrive le gioie dell'esperienza amorosa in una alternanza di tempi verbali: il presente, l'imperfetto, il passato prossimo<sup>26</sup>. L'avvicendamento dei tempi narrativi — progressivo, mentale e presentativo<sup>27</sup> — formalizza la diversa situazione enunciativa dell'esperienza in atto che, tradotta in comunicazione epistolare, adotta i registri di un racconto breve, così come breve e contratto deve essere il tempo della soddisfazione del desiderio nella trama romantica di un romanzo di passione. La *jouissance* fa procedere Brusio nella conoscenza, un esperire che conserva per il momento i caratteri dell'unicità — «ho passato le intiere notti fantasticando cogli occhi fissi in quegli occhi, a leggervi tale amore che mai uomo in terra conoscerà...» (UP, p. 515) —, che continua ad essere facoltà giovanile — «Noi lasciammo il calesse per correre, di notte, come fanciulli» (UP, p. 516); «ed io la trasportavo come una bambina, sulla sua poltrona accanto al pianoforte» (UP, p. 517) —, che è difficile a dirsi — «Io non ti potrei esprimere le sempre nuove sensazioni che costei mi faceva provare» (UP, p. 516) — e che, soprattutto, presagisce per sé e per il proprio racconto un

<sup>26</sup> Si rileggano, a mo' d'esempio, le pagine 515-518 di *Una peccatrice*.

<sup>27</sup> Cfr. C. Segre, *Strutture e registri nella 'Fiammetta'*, in *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 97-99. Sulle forme temporali del racconto si rinvia a H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Il Mulino, Bologna 1978, trad. it. di M. P. La Valva.

possibile, tragico epilogo di consunzione:

Raimondo!... Ti svelo un gran mistero del mio cuore, che Narcisa non dovrebbe mai conoscere. In mezzo a questi deliranti piaceri, in mezzo a questa felicità che il Paradiso non mi potrebbe mai dare, ho un pensiero che mi è quasi terrore [...] e ciò quando penso che a forza d'inebbriarmi a questa coppa fatata i sensi dell'uomo [...] non si stupidiscono nel godimento; ... che io non possa più assorbire in tutti i più squisiti particolari questa rugiada d'amore di cui ella m'abbeverà; ... che, infine (ho terrore di ripeterlo a me stesso!) a forza d'immedesimarmi nella vita di lei, a forza d'assorbirne tutte le emanazioni [...] io non giunga a rompere quel velo aereo, direi, di cui Narcisa si circonda, e che comanda quasi la semioscurità, l'isolamento, per farla meglio ammirare... Raimondo, se ciò avvenisse, sento che mi farei saltare le cervella. (UP, pp. 517-518)

La lettera seguente che cede a Narcisa la voce narrativa ed il ruolo di protagonista, riscrive il racconto dal suo punto di vista, dall'ottica di chi, attraverso la passione, ha operato un capovolgimento dei propri comportamenti, del proprio ruolo sociale, in una parola di valori e desideri.

Il romanzo di Narcisa — così si può definire la lettera di Raimondo Angiolini che intreccia episodi e sensazioni, mimica dialoghi avvenuti ed affida al linguaggio epistolare l'esplosione verbale del proprio 'io'; finora silenzioso — è pur sempre la narrazione di una conoscenza avvenuta seguendo, però, un percorso inverso a quello di Brusio. Anche per Narcisa la convivenza è stata vita «straordinaria», «incantata», che, in mancanza dell'amante, «sarebbe rimasta un mistero» (UP, p. 519); mentre Brusio, posseduta la donna, desidera occupare gli spazi della mondanità, Narcisa riduce sensibilmente il proprio interesse per il sociale, inverte le proporzioni tra passione e successo, giungendo ad abiurare un modello di vita fin troppo conosciuto ed esperito<sup>28</sup>; anche lei, infine, trova che la parola sia inadeguata ad

<sup>28</sup> «Alcuni giorni dopo Pietro cominciò ad invitarmi ad uscire... ad andare in società... Mio Dio! mi pareva che avessi dovuto aver rimorso di quel tempo che bisognava rubare al nostro amore. Allora egli mi disse che per lui, che dovea farsi un avvenire, era impossibile seguire a vivere così ritirato dal mondo, e che quest'avvenire gli imponeva qualche sacrificio; che, infine, per quella sera aveva un invito al quale non poteva mancare. Lo pregai di andar solo, soffocando un penoso sentimento che quasi mi faceva piangere d'angoscia» (UP, pp. 519-520). Si rilegga anche p. 522.

esprimere l'angoscia provata nel percepire, in Pietro, un'usura di illusioni, nel sentirsi, ormai, incapace di suscitare di nuove, di aver esaurito il proprio ruolo di 'maestra' di emozioni:

Io non potrò esprimere quello che ho provato di orribile in tutta l'intensità del dolore, quando, con la terribile lucidità che mi dà la mia angoscia, ho letto chiaramente in quel cuore... troppo chiaramente, per mia sventura!... la sorpresa, la tristezza di lui, direi anche il rimorso delle perdute illusioni del suo amore di un tempo che cerca invano... Io l'ho veduto quell'uomo, quel cuore, chiudere gli occhi, immergersi nel vortice delle più tempestose carezze, soffocarmi coi più febbrili trasporti... frenetico... furibondo quasi, cercando quelle illusioni che avea adorato in me... e nullali... nullali!... e straccarsene pallido, annichilato... quasi piangendo come un fanciullo, guardandosi attorno come smemorato, come cercando ancora quelle sensazioni che non sa più trovare in me... e che io!!!... disgraziata!!!... io non posso più dargli!!!... (UP, p. 533)

Il corpo e la mente di Narcisa: l'uno terreno di un'affannosa quanto inutile ricerca dell'emozione, libro bianco, ormai, dove la memoria 'felice' si è smarrita; l'altra, sguardo attento ed indagatore, che non può non vedere che quel cercare è un domandare, una richiesta inevasa di sensazioni.

È invece la conoscenza 'infelice' di Narcisa — la sventura, come lei stessa la definisce — ad avere presto conferma nella confessione di Pietro che non tarda a venire:

Nel tremito ardente dei tuoi labbri, sul tiepore della tua pelle rosata [...] ho cercato invano un atomo, un atomo solo, di quello che provavo d'arcano, d'indefinito, di più che terreno, quando, seduto sul lastrico della strada ti vedevo al verone, ciò che formava il delirio dei miei sogni; che nei primi trasporti del possederti, quando mi pareva di divenir folle per la felicità dell'amor tuo, io provai sino a quel parossismo del godimento che ci annienta, direi, nel godimento istesso, e che ci lascia sbalorditi della sua estensione. Io ho cercato invano questo profumo, questo sapore che ti circondava d'incenso come gli angeli, e in cui non osavo immergermi per timore di perdevi la ragione e di perdevi l'illusione [...] Quello che io piango, Narcisa, è l'amore che ho provato e che non posso più trovare... che cerco assetato per inebriarmi, poiché la sete che ne ho è ardente, divoratrice, e che mi fugge sempre dinanzi come un fuoco fatuo [...] 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, pp. 539-540)

Dunque, passione come svelamento e passione come travestimento: due ottiche, due significati, due bisogni, che scrivono opposti drammi d'amore, antitetiche funzioni del conoscere, tali che ogni discorso amoroso è consumato e restano solo il delirio di lei e l'afasia di lui a scrivere le ultime pagine del romanzo.

Il modello di trama 'romantica', «dal desiderio alla consumazione del desiderio stesso»<sup>29</sup>, si è compiuto: il possesso prolungato dell'oggetto-fantasmatico non genera più conoscenza, se non quella, difficilmente accettabile, dell'illusorietà del desiderio stesso; e se già l'immaginazione aveva ceduto il posto alla realtà, la realtà, come ripetitività, non produce né letteratura né eccezionalità<sup>30</sup> e, nell'ordinario, nel consueto, nel già noto, si perdono i tratti del forte sentire e la carta d'identità dell'eroe 'romantico' subisce irreversibili alterazioni.

Il suicidio di Narcisa, portato a compimento quando a Pietro è sufficiente aver deciso di allontanarsi (è ancora il motivo del viaggio ad attivare significati) per rivedere o credere di rivedere in lei il passato, l'utopia di un desiderio senza tempo, è l'epilogo logico del percorso cognitivo della contessa di Prato. Dal salotto all'alcova, dalla maschera della mondanità alla naturalezza di una provata verginità emotiva, Narcisa è, infatti, pervenuta alla maturità, è arrivata, nel dolore, alla «scienza della vita»; si è spogliata della *parure* ed ha spogliato l'amore degli orpelli e dei bellètri che la cultura epocale esige e sotto i simulacri non ha trovato che imposture.

Altro è il destino del protagonista:

Pietro rimase istupidito, come un pazzo; per un mese intero.

Il secondo rivide sua madre; poi gli amici. Un anno dopo ricomparve in società...  
Chi sa quante volte al giorno pensa a quest'ora a Narcisa, la donna ch'è

<sup>29</sup> Chr. R. Scholes-R. Kellog, *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970, trad. it. di R. Zelocchi, p. 267.

<sup>30</sup> «Pietro mi voltava le spalle, colla testa appoggiata fra le mani; aveva dinanzi un monte di quaderni e di fogli di carta, dei quali alcuni lacerati» (UP, p. 531).

morta d'amore per lui?!

Le splendide promesse del suo ingegno, che l'amore di un giorno aveva elevato sino al genio nella sua anima fervente, erano cadute con quest'amore istesso. Pietro Brusio è meno di una mediocrità, che trascina la vita nel suo paese natale rimando qualche sterile verso per gli onomastici dei suoi parenti, e dissipando il più allegramente possibile lo scarso suo patrimonio. (UP, pp. 548-549)

Il romanzo di Brusio, dunque, continua, ed il suo ritmo coincide col tempo della vita, scandito in ore, in mesi, in anni; quello che è terminato è il racconto di una passione consumatasi in «un giorno», nella breve durata di un evento «straordinario». Nella continuazione della vita e del romanzo, cadono le «splendide promesse» dell'«ingegno», la «mediocrità» sottentra all'«eccezionalità», il «genio» cede il posto alla sterilità poetica: ciò vuol dire che la morte di Narcisa ha determinato la perdita definitiva dei tratti tipici dello *studente simbolo*, e che l'esperienza ha attualizzato e concluso, momentaneamente, un campo di possibilità. Per il momento, appunto, perché il ritorno al paese natale, la scelta ristretta ma rassicurante e protettiva di un pubblico familiare, sono segni del mantenimento di quello «stato di indeterminazione psico-sociale» proprio della gioventù che intende prolungarsi, «procrastinare» la maturità.

Il personaggio Brusio, mobile, aperto, deve continuare a popolare le fantasie di un romanziere che solo ora sta iniziando a sperimentare le potenzialità conoscitive delle sensazioni e delle emozioni; che, per ora, manipola da neofita un oggetto, la scrittura, di cui non può essere ancora né artefice né protagonista. L'apprendistato di Verga ha bisogno di altri nomi, altri volti, altre storie — ripetizioni, continuazioni e palinodie di questo primo abbozzo di educazione sentimentale — per arrivare a conoscere l'arte del romanzo, a possederne l'idea e la pratica, con le quali saper mettere le giuste distanze tra sé e le proprie finzioni.

## *Storia di una capinera*

*Storia di una capinera* è, come si sa, un *roman par lettres* e, più precisamente, *par lettres passionnées*. Salendo lungo l'albero genealogico del genere, è forse lecito rintracciare nelle *Lettres portugaises* di Guilleagues l'«architetto»<sup>1</sup> del diario fatale dell'educanda di Monte Ilice. In entrambi i casi è una monaca che scrive, che affida il proprio intimo alla forma epistolare. Senza infelicità non c'è racconto<sup>2</sup> e le storie di Mariana e di Maria, in quanto varianti di un'interdizione amorosa, narrano i possibili «inferni» della passione, mimano la voce senza tempo delle trasgressioni del sentimento. Un sentimento nel primo caso appartenente alla sfera del vissuto, nel secondo a quella del sentito, ma che sceglie un'unica forma per raccontarsi, quella della monodia epistolare. Ma le voci della Portoghese e della Capinera si diversificano per essere l'una diretta all'amato assente, l'altra ad un'amica, testimone anch'essa assente, di una passione segreta. È proprio sul versante della segretezza — uno dei campi semantici della trasgressione amorosa — che i due testi mostrano un'ulteriore difformità, particolarmente significativa: le consorelle, sembrano partecipare alla passione di Mariana, mentre la casa paterna e Nino prima, il convento poi — scenari ed attori del fare e del sentire verghiano — sono tenuti volontariamente ai margini del circuito comunicativo attraverso il quale la Capinera dice al proprio destinatario, effettivo ma fittizio, i piaceri ed i dolori di un'esperienza sentimentale «destinata» a rimanere solitaria e selvatica.

<sup>1</sup> Cfr. G. Genette, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma 1981, trad. it. di A. Marchi.

<sup>2</sup> Cfr. D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milano 1982, trad. it. di L. Santucci, p. 59.

«Aver paura del tuo rossore, del tuo pallore, del tremito della tua voce, del battito del tuo cuore! Sembrarti che tutta te stessa ti accusi, che tutti stiano a spiarti... e sentirti presso a morir di vergogna se questa disgrazia accadesse! [...] L'amo così pazzamente e morirei di vergogna s'egli lo sapessi! [...] E pensare intanto che mio padre... che mia matrigna, che lui! potrebbero leggermi in cuore!... Mio Dio! fatemi morire prima!...» (SC, p. 32); «Tout le monde s'est aperçu du changement entier de mon humeur, de mes manières et de ma personne; [...] tout le monde est touché de mon amour [...]»<sup>1</sup> come dire che il pudore e l'impudicizia mediano l'opzione per due opposte categorie estetiche — quella della mimesi e quella della finzione — scelte dagli autori per raccontare le 'ragioni del cuore' di una religiosa. Se Guilleragues finisce per rappresentare «un Portogallo d'immaginazione, di letteratura» nel quale soltanto è possibile che si dia «un convento dove l'amore di una monaca è tollerato e diviene anzi il centro dell'attenzione di tutta una comunità»<sup>2</sup>, Verga obbedisce alle leggi della verosimiglianza — teoricamente afferente alla *fiction* quanto e come l'inverosimiglianza — evidentemente funzionali ad un maggior coinvolgimento del lettore, al proprio riconoscimento nella società letteraria — quella fiorentina del «reale ben temperato»<sup>3</sup> — e, quindi, al successo di pubblico e di critica.

Liquidati frettolosamente i problemi di metodo, ritorniamo al personaggio, riattraversiamo il testo dalla parte di Maria. Ogni personaggio ha un suo destino e quello della Capinera è un destino di fraintendimenti, di letture deviate rispetto, ovviamente, alle intenzioni del suo autore. Si è già detto come Verga guadagnasse a sé «[f]el lodi e [i] complimenti delle contesse e delle marchese» catturate dalle implicazioni sociali del libro, del tutto irrilevanti rispetto alla valenza intima, affettiva, per Verga la sola rilevante, della storia d'amore, di follia e di morte di una monacazione forzata. Va aggiunto che *Storia di una capinera* per lo scenario agreste ed insulare, per certa 'animalità' della protagonista del tutto priva di spessore intellettuale, per l'uso, fino ad

<sup>1</sup> Per le *Lettes portugaises* si è utilizzata la seguente edizione: G. Malquori Fondi, *Le 'Lettes portugaises' di Guilleragues*, Liguori, Napoli 1980. Il brano citato è alla *Quatrième lettre*, p. 91.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>3</sup> R. Bigazzi, op. cit., pp. 53-129.

un certo punto del racconto, di un registro idillico ed elegiaco — fattori di affinità, come si è detto, con un filone consolidato di letteratura campagnola, fra Percoto e Dall'Ongaro —, ha prestato il fianco, più degli altri romanzi del ciclo 'mondano', anche ad un'interpretazione di tipo 'prolettico', tesa, cioè, a rintracciare, nella produzione fiorentina e milanese, anticipazioni della 'conversione' verghiana al ne fiorentino rusciano<sup>4</sup>. La storia di Maria è stata letta, così, come un repertorio rusciano<sup>5</sup>. La storia di Maria è stata letta, così, come un riaffiorare della memoria, un recupero anticipato, rispetto a *Nedda*, di un tempo ed uno spazio perduti. Ma qui la prospettiva è un'altra. Il progetto è di rinvenire, oltre le differenze, oltre le tappe e le cadenze della scrittura, i tasselli che compongono, fino ad *Eva*, il mosaico tipologico di un 'io' in formazione, dello *studente* da romanzo.

Maria, come Pietro, è un soggetto desiderante. Ma il suo statuto anagrafico — monacanda, poi novizia e poi suora — le impedisce quella dissipazione del sentimento in cui incorre chi, amando, è esposto alle seduzioni della vita di società<sup>6</sup>; conseguentemente la Capinera muore non perché 'conclude' — la morte 'metaforica' di Brusio come personaggio appassionato coincideva, infatti, con la realizzazione delle proprie aspirazioni, sulla falsariga dell'eroe-tipo di Stendhal, affetto, per dirla con Savinio, da «piacere del desiderio» — ma perché le è impedito di 'concludere', di passare, cioè, dal *désir* alla *naissance*. Ha solo bisogno affettivi ed è un'esterica del sentimento a scrivere l'impacciata anatomia del suo cuore, a ridurre la doppia isotopia di *Una peccatrice* — passione ed ambizione — al solo campo semantico del discorso amoroso.

È nell'entusiasmo e nello stupore con cui Maria, sin dalla prima lettera, racconta il paesaggio della campagna catanese, che ha inizio il processo di apprendimento del mondo che porterà la Capinera, insperta del fuori e vergine di emozioni, alla conoscenza progressiva della natura, della famiglia, dell'amore:

Come son felice, mio Dio! Ti rammenti di Rosalia allorché voleva provarci che il mondo fosse più bello al di fuori del nostro convento? Non sapevamo

<sup>4</sup> Cfr. V. Mastello, *Verga tra l'ideologia e realtà*, De Donato, Bari 1970, p. 51 n

<sup>5</sup> Cfr. G. Malquori Fondi, op. cit., pp. 30-31.

persuadercene, ti ricordi? e le davamo la berta! se non fossi uscita dal convento non avrei mai creduto che Rosalia potesse aver ragione. (SC, p. 5)

Maria impara «le grandi ombre dei boschi, e l'azzurro del cielo, e il verde delle vigne»; «l'aria, la luce, il cielo, gli alberi, i monti, le valli, il mare» (SC, p. 4), tutto un orizzonte nascosto dai muri claustrali, che lo spazio ristretto del convento non può comprendere. Se è vero che il romanzo epistolare è il luogo deputato dell'io narrativo, che l'amore segna lo «zenit della soggettività»<sup>9</sup>, allora la campagna è qui non semplice scenario, ma espansione naturale di un 'cuore semplice' ed il succedersi delle stagioni è omologo al succedersi delle sue emozioni. A Monte Ilice «non si ode né rumor di carrozze, né suon di campane, né voci di estranei, di gente indifferente» (SC, p. 6): è dunque uno spazio alternativo sia ai rituali ed all'angustia del chiostro, sia alle distanze ed all'estraneità della città<sup>9</sup>; un luogo né tanto ristretto né tanto ampio, adatto, anche per le giuste dimensioni, ad una crescita accelerata, all'appropriazione, a lungo differita, dei codici del comportamento sociale. Sbalzata in una comunità non più religiosa ma familiare, Maria confessa all'amica Marianna — perché tutto il romanzo è come una lunga confessione di un «sant'Agostino in gonnella» (SC, p. 7) — il disagio della propria ignoranza che la vita nuova viene a colmare, anche se in ritardo:

Tentai inutilmente far comprendere che non sapevo ballare affatto, che non mi avevano insegnato neanche codesto; il signor Nino s'impegnò di dirgermi lui [...] Chi è delle fanciulle alla nostra età che non abbia ballato almeno venti volte? Chi sa se in principio provarono tutte quello che io provai? [...] Son sicura che egli non volle farmi ballare per ridere di me [...] Egli che balla così bene! Se tu l'avessi visto ballare con Giuditta!... Lei sì che sa ballare, lei! (SC, pp. 17-18);

<sup>9</sup> J. Kristeva, *Storie d'amore*, Editori Riuniti, Roma 1985, trad. it. di M. Spinella, p. 13.

<sup>9</sup> «Quando siamo entrati in città il cuore mi si è fatto leggero leggero. Guardavo fuori lo sportello e mi pareva ravvisar lui in ogni persona che io incontravo... [...] Catania è tanto vasta! Non è come quei nostri cari monti! Colà si sapeva sempre ove cercare una persona! Codeste immense vie mi son sembrate tetre; tutta codesta gente mi è sembrata triste. Siamo arrivati a casa, la casa di mia matrigna, ove mi son trovata come un'estranea in mezzo alla mia famiglia che ne baciava le pareti» (SC, p. 49).

o ancora:

Si passeggia, si chiacchiera, si giuoca, si fa colazione e qualche volta anche si desina assieme. Se ti dicessi che ho imparato a giocare anch'io!... Per carità non dirlo ad anima viva! Però ancora non sono molto brava e perdo quasi sempre; ma il signor Nino ha la bontà di star di continuo a dirgermi, a consigliarmi [...] Quando tornerò al convento ti prometto di dimenticare tutte le quaranta carte. (SC, pp. 15-16)

In convento, dunque, o non s'impara, o si dimentica quanto si è imparato. E non solo. Esso interdice l'esercizio della vita emotiva, delle espansioni del cuore che si addestrano, come si sa, nel sistema delle relazioni familiari:

Ma ora sento che amo il mio babbo assai più della madre direttrice, delle mie consorelle, e del mio confessore; sento che io l'amo con più confidenza, con maggior tenerezza il mio caro babbo, sebbene possa dire di non conoscerlo intimamente che da venti giorni [...] Tu non puoi immaginarti quello che io provo dentro di me allorché il mio caro babbo mi dà il buon giorno e mi abbraccia! Nessuno ci abbracciava mai laggiù [...] la regola lo proibisce... Eppure non mi pare che ci sia male a sentirsi così amate... (SC, p. 5)

L'intimità familiare carica di tutt'altri significati gesti già noti, denuncia la parzialità delle precedenti esperienze che, in quanto coat- te, necessitate, precludenti, contraddicono il concetto di estensione implicito nell'atto dell'apprendere:

Ah! ma la famiglia è una gran benedizione! La sera, quando il babbo chiude le porte, io provo un sentimento ineffabile di contentezza, come se si restringessero i legami che mi uniscono ai miei cari nell'intimità della vita domestica. Invece qual penoso sentimento di tristezza non provavamo tutte noi, povere recluse, te ne rammenti? allorché s'udiva risuonare il mazzo delle chiavi del portinaio e stridere i chivvistelli! (SC, p. 10)

Se è vero che *Storia di una capinera*, in quanto *roman par lettres passionnés*, è un racconto come discorso dell'amore in cui l'elemento 'tempo' si riduce notevolmente a favore dell'atto comunicativo, della *dispositio* come strategia di una retorica del sentimento<sup>10</sup>, allora la

<sup>10</sup> E. M. Forni, op. cit., p. 98.



durata della narrazione coincide con la durata del desiderio: la storia di Maria è tutta nella diaconia di un apprendistato, quello emotivo, che si svolge come per tappe successive, diremmo obbligate, che descrivono il diffondersi della 'voce del cuore' dalle corde più basse a quelle più alte, dall'*ouverture* al *diapason*, dalla temperanza all'eccesso del sentire, dalla campagna a Nino. Di Nino Maria parla per la prima volta nel poscritto alla seconda lettera con un linguaggio, come è stato acutamente osservato, della fatalità<sup>11</sup>. La Capinera, già 'destinata' al chiostro, è ora inevitabilmente soggetta a misurare la propria 'ingenuità' con la vasta gamma delle sensazioni nuove<sup>12</sup>, con un sé sottratto alla ragione<sup>13</sup>, con gli effetti devastanti di un amore impossibile<sup>14</sup>. Dall'ignoranza alla consapevolezza del desiderio, dal turbamento alla follia, la Capinera si trasforma in 'lupa' — uno dei personaggi del dizionario verghiano, metafora della passione come 'visceralità'<sup>15</sup> —, sostituisce all'atteggiamento tipico dell'adolescente innamorato — pallore, rosso-

<sup>11</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 116.

<sup>12</sup> «Ci son dei momenti in cui questa folla di pensieri trabocca e mi riempie la testa di vertigini, m'inebria, 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, sconcerata 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 certamente intenzione di fargli del male, ma gliene fanno col solo stragli d'attorno» (SC, pp. 18-19).

<sup>13</sup> «Ma cara Marianna, tu sei inquieta per me, per lo stato dell'anima mia; mi fai mille domande che non comprendo, che mi imbarazzano, alle quali non saprei rispondere; mi chiedi mille spiegazioni che non saprei dare a me stessa. Se tu fossi qui [...] tu che sei già una signorina, che non andrai più in convento, che conosci il mondo, tu forse sapresti trovarci il bandolo! tu forse sapresti rispondere alle mie domande, sciogliere i miei dubbi [...] Ma che posso dirti io?...» (SC, p. 22).

<sup>14</sup> «Ti scrivo dal letto, su di un grosso libro che mi tengo sulle ginocchia. Qualche volta ho dei brividi di freddo, delle vertigini; ma se non ti scrivessi non potrei star qui rinchiusa; mi parrebbe di divenir pazza. 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 insopportabili; questo retro mi schiaccia, queste pareti mi soffocano. Vorrei aprire la finestra, vorrei sentirmi battere sulla fronte questa pioggia ghiacciata, vorrei bevermi questo vento freddo; vorrei godermi quei fulmini, quella tempesta che urla, che si contorce, che geme come me. Se mi avessero detto che doveva tanto soffrirvi!... Perché mi hanno tratta fuori dal convento, codesta gente senza pietà? Perché non mi hanno lasciato morir sola, senza aiuto, di colera, di abbandono...» (SC, p. 45).

re, tremito<sup>15</sup> — la violenza verbale e comportamentale di una 'donna in amore'<sup>16</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! [...] Vorrei strapparmi i capelli; vorrei lacerarmi il petto colle unghie; vorrei urlare come una belva, e scuotere codeste grate di ferro che imprigionano il mio corpo, che torturano il mio spirito e che irritano la mia sensibilità nervosa... (SC, p. 70)

Maria, lo si è già detto, è autrice del proprio romanzo ed è perciò artista non meno di Brusio; ma è un 'narratore' particolare che non presuppone un pubblico per la propria opera, se non nella persona di Marianna, unico 'narratore' di una storia che non si deve conoscere. È forse per effetto di questa implicita proibizione — l'interdizione ad entrare nel circuito della comunicazione sociale — che la Capinera sembra tradurre l'espressività verbale, riservata al proprio 'privato' destinatario, in silenzio, pianto, tremore, pallore, l'unico linguaggio 'pubblico' consentitole<sup>16</sup>. E neanche: l'emotività del suo atteggiamento silente possiede una eloquenza, significa, in questo caso, il rifiuto di un'identità, quella di monaca; pertiene alle «aree di azione vietate dalla legge familiare»<sup>17</sup>; una legge che si avvale della forma apodittica del discorso e di alcune figure — la metalepsi, ad esempio<sup>18</sup> — per argomentare su valori stabiliti che si intendono rafforzare, cautelare contro il potenziale trasgressivo che la fisionomia di Maria denuncia occultandolo<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. SC, pp. 24-25.

<sup>16</sup> Cfr. C. Segre, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Beccaccio*, in AA. VV., *Il testo moltiplicato*, a cura di M. Lavagetto, Pratiche, Parma 1982, pp. 75-85.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>18</sup> C. Perelman-L. Olbrechts Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 1982, trad. it. di C. Schick e M. Mayer con la collaborazione di E. Barassi, vol. I, p. 192.

<sup>19</sup> «Frattanto, ieri l'altro, mentre mi asciugava gli occhi vidi un'ombra alla finestra. Era lui!... [...] Ti lascio immaginare come rimanesse! [...] Avevi desiderato che il suolo si fosse aperto ad inghiottirmi. Per fortuna sopraggiunse mia sorella. Mi fu di' uopo uno sforzo miracoloso per calmarmi o piuttosto per imporre alla mia fisionomia di mentire [...] Giuditta era accanto a lui, gli parlava, rideva, era tranquilla, non tremava... lei!» (SC, p. 27).

Più tardi la mamma mi chiamò nella sua stanza e al solo guardarla in viso mi sentii piegar le ginocchia. Ella mi parlò lungamente de' suoi doveri, dei miei, della mia vocazione, della necessità impostami dalla mia povertà di dar retta a quella vocazione. Mi parlò dei pericoli che una ragazza destinata al chiostro può incontrare anche nelle più semplici relazioni, e finì coll'ordinarmi che per l'avvenire, quando giungessero estranei in casa nostra, fossero anche i signori Valentini, io dovrò restarmene chiusa nel mio camerino [...] Più di una volta, mentre ella parlava, mi sentii sul punto di svenire; ma ella non si avvide del mio pallore, del mio tremito; non si avvide che dovetti afferrarmi alla spalliera di una seggiola perchè non mi reggevo più (SC, p. 37);

o ancora:

C'era mia matrigna che ci proibiva il dolce sfogo del pianto sotto pretesto che mi facesse male. (SC, p. 68)

Si è detto come per *Storia di una capinera* si sia parlato di narrativa rusticana, di modelli campagnoli presupposti ed agenti, di protagonismo del paesaggio — seppur ridotto a semplice fondale su cui si agita un desiderio inevaso —, di scrittura della memoria come momentanea ma significativa abdicazione al fervore straccittadino. Ma per la quantità rilevante della loro presenza nel testo, il «pianto» e le «lacrime» possono fungere da parole-chiave, da indizi per un percorso di lettura che privilegia, come si è detto, il significato intimo e passionale del romanzo e che assume il personaggio, in quanto paradigma di tratti psicologici<sup>20</sup> come 'maschera' del discorso verghiano *del* e *sull'* amore.

A sostegno di questa interpretazione riportiamo due brani in cui lo stilema del pianto sembra essere il modulo formale e pertinente attraverso il quale l'autore va elaborando la propria, personale, 'scienza del cuore umano'. Il primo è uno stralcio della dichiarazione di Nino a Maria, dichiarazione impacciata, da collegiale — Nino, infatti, piange come un «fanciullo» — equivalente alla reazione di Maria che assume, nel raccontare l'evento a Marianna, un atteggiamento autopunitivo — «rimproverami, sgridami» — affidando al proprio destinatario il duplice, contraddittorio ruolo di 'confidente' e di 'superiora':

Voi mi lascerete adunque?... e piangeva in silenzio come un fanciullo, senza

aver l'orgoglio che hanno gli altri uomini di nascondere le lagrime. Credo che piangessi anch'io perché mi trovai le gote tutte bagnate, ed anche le mani... ma le mani potevano essere umide delle lagrime di lui che vi sentivo cadere sopra a goccia a goccia... anzi quando fui sola e chiusa nella mia cameretta... rimproverami, sgridami se vuoi... ma io baciai le mie mani ancora umide... (SC, p. 36)

Ma quel che più conta rilevare è che i due innamorati parlano attraverso le lacrime — «Mi stese la mano senza dire una parola»; «Non parlavamo; non ci guardavamo» (SC, p. 36) — e che è attraverso le proprie mani, bagnate del pianto di lui, che la Capinera ha l'unico contatto fisico con Nino. Che il discorso amoroso di Maria sia afasico, gestuale, mimico, è significativo delle modalità particolari della sua storia, una storia di *désir* e di *rêverie*, necessariamente non soggetta al consumo del sentimento, programmaticamente confinata nella sfera dell'immaginario; che l'eloquenza delle sensazioni si risolve in un'esibizione emotiva innata — il piangere —, considerata, nel repertorio dei moduli espressivi, propria delle specie animali<sup>21</sup>, è particolarmente conforme alla 'naturalità' del personaggio verghiano, alla sua distanza dai codici dell'artificio e della mondanità. Il secondo brano conferma quest'ultima ipotesi:

Lassù, in alto, ad una finestra del dormitorio, un canarino cantava dolcemente... è vero ch'è chiuso in gabbia, poverino! e se si potesse intenderlo si saprebbe che invece egli piange... (SC, p. 66);

è una breve riflessione di Maria — ormai definitivamente consacrata a Dio e consegnata allo spazio ampio ma selettivo del convento — che ripete quanto Verga aveva scritto nell'introduzione al romanzo<sup>22</sup> e che

<sup>21</sup> P. Magli, op. cit., p. 64.

<sup>22</sup> «Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia di una 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 aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera; 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).

sottolinea con significativo richiamo l'equazione Maria = Capinera, stabilita sin dal titolo.

Ad una lettura più capillare, si può rilevare che la rappresentazione del mondo animale scorre come un filo rosso lungo tutta la confessione-narrazione della Capinera, tanto che è forse possibile stendere la parafresi riassuntiva dell'intreccio mettendo in sequenza le 'storie' di animali che accompagnano, duplicandola, la storia di Maria, dalla campagna al convento.

Monte Illice: nel suo soggiorno in famiglia la protagonista scrive di avere come compagni di libertà *Carino* «un bell'uccelletto, un grazioso passerotto [...] allegro, vispo, che [le] vuol bene, che [le] risponde, che vola a prendere l'imbeccata dalle [sue] mani, e [le] pizzica le dita, e si diverte ad arruffar[le] i capelli» (SC, p. 11) e *Vigilante*, «un bel cane da pagliaio», che «[l']accarezza dimenando la coda, leccand[ole] le mani, fregandosi i fianchi alla [sua] tonaca e dicend[ole] coi suoi occhi intelligenti che [l']ama» (SC, p. 12). Maria, dunque, parla ed intende il linguaggio degli animali — «mi risponde», «dicendomi» —; spende nelle prime lettere, per comunicare a Marianna il piacere della libertà, un fiume di parole a cui corrisponde l'abbandono di *Carino* e *Vigilante* a certi istinti — «pizzicare le dita», «dimenare la coda» — con i quali gli animali solitamente esprimono la propria affettività, partecipano, in una condizione di benessere, il proprio bisogno di espansività. Ma l'omologia tra le due storie si spinge più oltre: il passerotto, racconta Maria, ha alle spalle una storia di dolore proprio come lei — Maria viene dal convento a cui è destinata per mancanza di dote — e come per lei — quando proverà i primi turbamenti, le prime malinconie d'amore — anche per *Carino* la campagna è insieme salvezza e pericolo, gioia e sofferenza:

Mio padre me lo portò un giorno avvolto nel fazzoletto; e il fazzoletto era macchiato di sangue! Poverino! era forse quella la sua prima volata ed un colpo di facile l'aveva ferito in un'ala! Fortunatamente la ferita non era grave [...] il poverino si lamentava del gran dolore che doveva provare [...] Lavai la ferita del meschinello, ma non sperai che campasse. Invece eccolo lì che saltella e fa il chiasso. (SC, p. 11)

Spostando in avanti la macchina narrativa e contraendo i tempi del racconto, arriviamo a leggere la parabola discendente della storia di

Maria: conosce l'amore, ama Nino più del suo Dio, è esclusa dalla vita di relazione dalla matrigna sospettosa, vive «l'inverno [...] della natura che sopraggiunge com'è sopraggiunto l'inverno dell'animal» (SC, p. 38). Ed i suoi compagni o doppi che fanno? «*Carino* è fuggito [...] è andato a recare altrove la sua allegria e il suo vispo cinguettare perché l'atmosfera in cui vivo è malinconica assai. *Vigilante* solo viene di tanto in tanto a cercarmi [...] E viene a posarmi la testa sui ginocchi per dirmi che mi vuol bene ancora, e allorché si allontana è triste ma dimena ancora la coda e si ferma sull'uscio per dirmi addio» (SC, p. 38). Quando, finito il colera, Maria è in partenza per il convento, in attesa della carrozza che la porterà lontano da Monte Illice, *Vigilante* viene allontanato con la forza, trascinato «al ginzaglio» — emblema della soggezione, dell'obbligo, della prigionia — dal castaldo<sup>23</sup>.

Sono ancora animali i fantasmi che popolano il delirio di Maria, larve di un immaginario scisso tra bene e male, amore e peccato, passato e presente, memoria e follia: «Ho visto la collera celeste fulminare dall'alto dell'altare; ho sentito il ringhio dei demoni perduto sotto la cupola, ed ho visto disegnarsi le nere ali di pipistrello nelle ombre delle arcate» (SC, p. 73). E così l'immagine di serenità e di affetto offertale in campagna dalla famiglia del castaldo, rappresentazione in miniatura dei desiderata di Maria, dei suoi bisogni impossibili fattisi, nell'avvertirli e nel conoscerli, «un demmo tentatore» che s'insinua prepotentemente nel cuore e nel cervello<sup>24</sup>, le si ripropone come in sogno attraverso due farfalle — lei e l'altro — ed una corolla, metafora della casa, di uno spazio chiuso ma aperto alla *jouissance*:

Era sogno? Non lo so. Due farfalle s'inseguivano di fiore in fiore: una aveva le ali d'oro, un'altra tutte bianche... quella dalle ali di neve si nascose dentro il calice di un bel fiore più bianco delle sue ali con un atto di quella gentile civetteria che hanno tutto codesti esseri per cui l'amore non è un peccato; e la povera sua compagna la cercava, agitando le sue piccole ali dorate con un senso d'affanno; come trepidavano quelle alucee allorché si accostavano ai petali del bel fiore! Poi si affacciò alla corolla, guardò, forse sorrise, e vi si nascose anch'essa. Che si dicevano? Che si rubavano? Che si passava in quelle

<sup>23</sup> Cfr. SC, p. 49.

<sup>24</sup> «Vedi per quali vie questo demmo tentatore che si chiama pensiero s'insinua a tradimento in noi da tutti i pori e s'infinge ferocemente nel nostro cervello!» (SC, p. 75).

piccole anime? Quanta felicità era racchiusa in quella tenue corolla? (SC, p. 76)

Questa ampia digressione dal discorso privilegiato — quello su Maria *studente* di emozioni — è funzionale a sostenere una rivisitazione del testo come genere, ad introdurre per *Storia di una capinera* una diversa categoria, quella di 'romanzo della natura', altro dal 'romanzo rusticano'.

Si sa che uno degli usi che Verga ha fatto della scrittura, o meglio delle due scritture interrelate — quella 'romantica' e quella 'verista' — che hanno tracciato il percorso labirintico dei suoi mondi fittizi e della sua parola letteraria, è stato, come si è detto, di adibirle a strumenti capaci di penetrare nei «misteri [...] del cuore umano»<sup>25</sup>. Il ciclo dei romanzi mondani studia, rappresentandola, la passione d'amore, i suoi tempi, i suoi luoghi, il suo linguaggio, il suo farsi e disfarsi; elabora, anche se forse inconsapevolmente, un'antropologia ed una sociologia dei sentimenti come esito spontaneo di un discorso *del* e *sull'* amore tentato su tipi umani differenziati e soprattutto in *milieux* successivi, seguendo il «moto ascendente nelle classi sociali»<sup>26</sup>. Con *Una peccatrice* Verga ha sperimentato che la passione può essere seduzione ed artificio; che ha una durata pari alla durata del desiderio; che si esaurisce a contatto di altre passioni — l'ambizione, ad esempio. Ma Maria in quanto donna e in quanto monaca consente di conoscere un'altra forma dell'amore, altri attributi del sentire: come donna vive un'unica passione, quella amorosa, non insidiata dall'urgenza di un sé socialmente riconosciuto; come monaca dilata, attraverso l'interdizione al vissuto, i tempi del sentimento, non più coincidenti con il decoro del desiderio, ma con la durata della storia, della sua vita di personaggio<sup>27</sup>. L'*intensità* quale continuità del 'sentire' sottentra alle intermittenze del cuore, come la *naturalità* succede all'artificio. La qualità dominante

del mondo di *Storia di una capinera* è, infatti, la *semplicità*, la riduzione a ben modeste proporzioni degli apparati dell'effimero che disegnava-no la scena entro la quale Pietro Brusio teatralizzava i suoi gesti di amante: la camera di Maria è uno «scatolino»<sup>28</sup>, il suo unico abbigliamento è una tonaca nera<sup>29</sup>, i suoi doni sono «fiori di campo», «vergonosi» in presenza dei doni degli altri, «superbi fiori da giardino»<sup>30</sup>. Ma la naturalità è soprattutto affidata al repertorio di simboli animali che Verga accosta e sovrappone alla rappresentazione della Capinera e della sua vicenda; un gioco combinatorio che assume, nella struttura narrativa del romanzo epistolare, un significato preciso e particolare di ribaltamento di proporzioni e preminenze tra soggetto e oggetto, un ribaltamento che di qui a poco farà scrivere altri racconti, orchestra altre voci nella forma verista del bozzetto siciliano. Qui una ricerca del colore locale, personaggi fortemente caratterizzati per il protagonismo dell'ambiente, per una scrittura sociologicamente orientata<sup>31</sup>; ora, la natura come comportamento sentimentale del personaggio, per una scrittura che si propone di raccontare la psicologia di una personalità e di analizzarne le emozioni. *Storia di una capinera* non afferisce, dunque, al genere rusticano e la sua atipicità si consuma all'interno del ciclo di romanzi a cui cronologicamente appartiene; è insieme una variante del racconto 'intimo' — per la *naturalità* e l'*intensità* sopra descritte — ed una conferma rovesciata della lezione di *Una peccatrice* sulla caducità e corruttibilità della passione vissuta.

Maria è una 'diversa', diversa dagli altri protagonisti della stagione fiorentina e milanese, come è diversa dai personaggi che popolano la sua storia ed il suo delirio ed è in questo scarto che è dato di rintracciare il suo 'personalismo', un altro dei tratti necessari a comporre il ritratto dello *studente simbolico*. Se è vero che la personalità è «un sistema d'interpretazione», un modo di «ritagliare' il mondo — di percepirlo e, insieme, giudicarlo»<sup>32</sup>, allora l'individualità di Maria si

<sup>25</sup> Cfr. SC, p. 7.

<sup>26</sup> Cfr. SC, p. 11.

<sup>27</sup> Cfr. SC, p. 19.

<sup>28</sup> Si veda, in questa chiave, l'analisi che di *Jetti il pastore*, 'personaggio zoomorfo', fa A. Asor Rosa (nel saggio *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*), in AA.VV., *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo 1973, pp. 11-85.

<sup>32</sup> F. Moretti, op. cit., p. 67, che riprende una formulazione di J. Baudrillard.

<sup>25</sup> Cfr. UP, pp. 444-445 e 549. E di «scienza del cuore umano», come è noto, Verga parla nella celebre prefazione-manifesto a *L'Amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1973, vol. I, p. 200.

<sup>26</sup> È quanto poi Verga affermerà nel programma del *Ciclo dei Vinti*, nella 'prefazione' a *I Malavoglia*, in *Tutti i romanzi*, vol. II, cit., p. 429.

<sup>27</sup> Cfr. M. Muscarello, *Alcune considerazioni su un trascurato romanzo vergghiano*, cit., pp. 317-319.

costruisce sulla sua distanza dal vissuto, sulla sua condizione reale e metaforica di 'esclusa': è estromessa dalla vita della comunità<sup>33</sup> come dalla conoscenza dell'altro attraverso la soddisfazione del desiderio amoroso, e la realtà esterna è per lei insignificante proprio perché non può tradursi in esperienza, perché non consente l'espressione di sé; il suo romanzo ha interesse a raccontare questa realtà preclusa all'essere ed all'agire, a far parlare un anti-eroe che costruisce la propria epopea sulla coscienza drammatica di un'ignoranza coatta, di una impreparazione necessitata, di un'inferiorità pretrabita. Ne deriva logicamente che la storia di Maria è soprattutto un documento dell'immaginazione come sogno ad occhi aperti, come memoria e come delirio: l'attività fantastica con la quale la protagonista trasfigura la povertà degli eventi, si finge un diverso destino, intervalla al racconto oggettivo di un'esistenza 'vietata' la rappresentazione fantasmatica di un'altra vita, percorre l'intreccio, si annida nel linguaggio tra le 'soavità' dell'idillio, i 'tormenti' della passione, gli 'incubi' della follia.

Inizialmente è appunto la campagna a sollecitare l'immaginazione di Maria:

Ma la sera quando dalla finestra ascolto lo stormire di tutte quelle fronde, e fra quelle ombre, che assumono forme fantastiche, veggio un raggio di luna agitarsi fra i rami come uno spettro bianco [...] mi si popola la mente di tante fantasie, di tanti sogni, di tante dolcezze, che, se non avessi paura, aspetterei volentieri il giorno alla finestra. (SC, p. 7)

Qui le fantastiche sono dolcezze, la fantasia ha il significato di un'attesa, di una speranza, il sogno congela l'entropia del personaggio figurando, ma solo per poco, un'equiprobabilità di accadimenti possibili, l'eventualità che lo svolgimento dei fatti contraddica le previsioni, o meglio, le certezze del destinatario.

<sup>33</sup> «Amica mia, ti confesso che per la prima volta in mia vita provai il dispiacere di essere esclusa io sola da un divertimento di cui tutti anticipatamente si facevano una festa... E poi... vuoi saperlo? Ho provato un nuovo dolore... pensando che *egli* avrebbe veduto tante altre belle signorine, che avrebbe anche ballato con quelle!... Pensando a tutte queste cose... non so perché... il cuore mi si è riempito tutto di lagrime...» (SC, p. 34).

Colpita nell'anima e nel corpo dalla malattia d'amore, Maria traduce l'attività immaginativa in ricordo — una delle forme del sogno<sup>34</sup> — consegnando all'irrealtà uno dei suoi pochi frammenti di realtà, la pudica confessione d'amore di Nino:

Pensavo sempre a lui, ma con tale tranquilla dolcezza che mi pareva essere fra gli angeli e uno di questi che si chiamava Nino mi avesse preso per mano, mi chiamasse per nome e guardassimo entrambi le stelle come in quella notte... (SC, p. 40)

Contemporaneamente dà inizio al vaneggiamento e al delirio, traslazione farneticante del desiderio, sintomo inequivocabile della febbre d'amore:

Mi è sembrato veder socchiudere la finestra... Mio Dio!... ho gli occhi così deboli!... Ho veduto un'ombra nel vano delle imposte... Lui! lui! è lui! mi ha veduta!... mi attendeva! oh! Dio! Dio! è lui. Marianna! non lo vedi? è lui! (SC, p. 41)

A Monte Illice, per conoscere, la Capinera ha dovuto 'vedere' i monti, l'Etna, le sue pendici boschive, la sua vetra coperta di neve<sup>35</sup>, ora, in convento, deve invece chiudere gli occhi per evocare i fantasmi della libertà, per allargare surrettiziamente l'orizzonte parcellizzato che le si offre e le si nega tra le sbarre:

Chiudendo gli occhi in quest'angolo di terra recinto dalla clausura si potrebbe dimenticare di essere in convento ed immaginarsi di essere circondati di liete campagne, di luce, di aria... e di esser liberi. Ma poi si vedono i muri così alti e finestre tutte chiuse da gelosie... e il cuore si stringe involontariamente. (SC, p. 67)

Nella follia gli occhi sono quelli della mente e del cuore perché è l'immaginario che scorge persone, intravede situazioni capaci di irerare o prolungare quel processo di apprendimento di emozioni e sensazioni che la 'gabbia' del convento cerca di limitare, contrastando l'espansione di un intimo che ha cognizione ma non pratica del 'sentire'. Così

<sup>34</sup> R. Barthes, *Prefazione a E. Fromentin, Dominique*, cit., p. VIII.  
<sup>35</sup> Cfr. SC, p. 4.

Maria crede di vedere Nino tra la folla dei fedeli<sup>36</sup>, tenta d'«indovinare» gli affetti domestici che si consumano in una «camera lontana» e, «per un miracolo d'intuizione», ascolta le dolci parole che Nino e Giuditta, inconsapevoli attori di una scena di vita familiare, si scambiano:

Io ho visto quell'uomo abbracciare quella donna... quell'uomo, Nino! lei, mia sorella! li ho visti sedersi accanto, parlarsi tenendosi per le mani, sorridersi, rubarsi i baci a vicenda... Ho indovinato tutte quelle dolci parole che si dicevano, ho visto, per un miracolo di intuizione, i più piccoli moti della sua fisionomia, quello che c'era nei suoi occhi. Nessuno ha potuto vedere quello che io ho visto... I miei occhi asciutti si dilatavano; il mio cuore non batteva più; c'era un profumo di Satana in me... E questo spettacolo è durato quasi un'ora! [...] Io sono andata là tutte le sere, con quel pericolo, quella febbre, quel delirio... (SC, pp. 78-79)

In *Storia di una capinera* sono l'esperienza intima, le trasformazioni degli stati d'animo, il processo labirintico della mente e del cuore di Maria ad organizzare la temporalità del racconto, a cui si affianca e si intreccia una griglia topografica particolarmente significativa sia sull'asse paradigmatico che sintagmatico del testo. Vogliamo dire che la dicotomia spaziale di base — campagna/convento — va tenuta presente tanto in una lettura sincronica quanto in una diacronica, in sé ed in funzione dei pochi eventi, itinerari, spostamenti, a cui il personaggio è soggetto: i luoghi sono simboli ma anche tappe della progressione del racconto dall'esordio all'epilogo.

Emblematizzando i due termini del contrasto, la campagna sta per

«Ora senti com'è spaventoso il mio peccato: come si riproduce sotto tutte le forme. Domenica ero in coro ad ascoltare la messa. Mi sentivo in seno una calma, una pace, una serenità... mi pareva che all'fine Iddio avesse compassione di me e mi perdonasse. Pregavo, pregavo e tenevo gli occhi fissi su di un uomo che stava laggiù in chiesa appoggiato ad una colonna. Aveva la sua statura, i suoi capelli neri... aveva certi atteggiamenti che somigliavano a quelli di lui... Lo guardavo... e delle volte mi sembrava che fosse lui senza dubbio... e allora il sangue incominciava a turbinarmi nella testa. Finita la messa egli si mosse per andarsene, e io pregavo la Vergine che gli facesse levare gli occhi verso la sua immagine ch'è presso al coro perché io potessi vederlo in viso. Ma parti e non potei accertarmi che fosse lui. Rimasi lì, come pietrificata, non so quanto tempo, cogli occhi fissi su quella colonna a cui forse si era appoggiato uno sconosciuto» (SC, p. 71).

libertà e vita, il convento per prigione e morte<sup>37</sup>. Ma Maria è personaggio-narratore, in lei il 'vedere' è connesso al 'parlare', la verbalità si esprime anche e soprattutto attraverso un'attitudine percettiva che relativizza il 'fuori' al 'dentro', realizzando facilmente, nell'io narrativo, la convenzione romantica della complementarietà tra scenario naturale e condizione psicologica. Ne deriva che la campagna, spazio esteso ed aperto, si contrappone al convento per permettere prima, nell'esuberanza iniziale di vita, una dilatazione delle emozioni, un'espansione del 'sentire':

Ma mi pare che il buon Dio debba esserne più contento perché lo ringrazio con tutta l'anima, e il mio pensiero non è imprigionato sotto le oscure volte del coro, ma si stende per le ombre maestose di questi boschi e per tutta l'immensità di questo cielo e di quest'orizzonte (SC, p. 5);

poi, quando la conoscenza del mondo si fa turbamento, smarrimento e tentazione, espropriazione di norme e codici di riferimento, il convento, spazio chiuso e limitato, funge da rifugio, da dimora della contrazione, da argine al flusso incontrollato ed allarmante delle sollecitazioni, genericamente sentimentali, di Monte Illice:

Marianna, son convinta che a noi, poveri cuori deboli e timidi, tutto codesto tumulto del mondo, tutte codeste sensazioni potenti, tutti codesti piaceri facciano un male immenso. Siamo degli umili fiorellini avvezzi alla dolce tutela della stufa, che l'aria libera uccide. [...] Purtroppo è vero quello che ci dicevano sempre le monache, e che il padre Anselmo ripeteva dal pulpito: le vere gioie tranquille, serene, continue, son quelle del chiostro. [...] Mi sento infelice in mezzo a tutti codesti doni del Creatore che benedissi altra volta... Vorrei ritornare fra quelle buone pareti del convento. Vorrei inginocchiarmi in quel coro. Vorrei abbracciare i piedi di quel crocefisso. (SC, pp. 21-22)

La dissociazione del punto di vista è evidente effetto della duplicità del codice — intimo e religioso — su cui si scrive la *Storia di una capinera*: la regola monastica connota come peccato e perdizione, infrazione alla disciplina, anche il solo sogno d'amore che, nella prammatica dei sentimenti, è, al contrario, precetto normativo.

<sup>37</sup> Cfr. M. Muscarello, *Passione, un modulo della ricerca letteraria nei romanzi giovanili di G. Verga*, cit., pp. 150-151.

Maria è, dunque, personaggio scisso, soggetto al massimo della estensione ed al massimo della limitazione — la campagna e il convento, il delirio d'amore e la sua interdizione —, spinte antinomiche pertinenti, però, ad un'unica forma della sensibilità: l'eccesso, romanticamente inteso. Ma la porzione più carica di significato è affidata alla semiotica statica degli interni che duplica, disegnandola in coppie binarie, l'opposizione tra i micro-spazi accessibili a Maria ed i micro-spazi vietati a Maria: da una parte il suo «scatolino» e la casa del castraldo; dall'altra la «cellerata» e la camera di Nino e Giuditta. Tutti, però, rappresentano l'intimo della protagonista, descrivono la geografia di un cuore che, tra sistole e diastole, si contrae e si dilata, ora chiudendosi nell'angustia dei luoghi simbolici dell'esclusione, ora tendendo, con il desiderio e con l'immaginazione, a conoscere ed abitare le 'dimore' delle affezioni matrimoniali e familiari. La sintassi con cui Maria descrive a Marianna la propria camera segnala il codice dicotomico pertinente all'intero racconto, in base al quale tutto ciò che attiene alla Capinera sembra definirsi su di una logica dello scarto, della differenza, dell'alterità:

Giuditta, mia sorella, dorme in una bella camera grande, accanto alla mia: ma io non darei il mio *scatolino*, come la chiama celando il babbo, per la sua bella camera, e poi ella ha bisogno di molto spazio per tutte le sue vesti e i suoi cappellini, mentre io, allorché ho piegato la mia tonaca su di una seggiola ai piedi del letto, ho fatto tutto. (SC, p. 7)

Sopperisce alla pressoché totale mancanza di oggetti, di roba, di avere, da ammassare e conservare nel proprio spazio, un *surplus* di soggettività, di interiorità, di essere che qui, nella piccola stanza ricavata, trova posto per esprimersi: in questo luogo non frequentato, disertato dagli altri, Maria piange e gioisce, tutela e segrega le proprie emozioni, in una parola impara a 'sentire'.<sup>38</sup> In quanto dimora dell'io, lo «scatolino» subisce un processo di personificazione — un esito

<sup>38</sup> «Pure appena posso approfittare del primo pretesto vado a rifugiarmi nella mia camerata, a nascondere fra i guanciali il viso infuocato, e piangere...» (SC, p. 26); «Tutti gli altri tacevano. Quel supplizio durò quasi mezz'ora. Allorché potei chiudermi nel mio stanzino io ringraziai il Signore e lo pregai fervidamente di chiamarmi a sé» (SC, p. 28).

ricorrente nel linguaggio epistolare della passione<sup>39</sup> — che consente alla voce narrante, antropomorfizzando le cose, di non smettere mai di parlare di sé: il letto, il crocifisso, i mobili, diventano parte di Maria e le pareti stesse assumono per lei una «fisionomia»<sup>40</sup>; tutte le piccole, poche e necessarie cose che adornano il suo micro-spazio sono ora «malinconiche», ora «intelligenti», ora «meste», prendono, di volta in volta, l'aspetto che l'umore della Capinera può loro conferire<sup>41</sup>. Se è vero che lo spazio chiuso della camera consente a Maria l'esercizio delle emozioni apprese nel 'fuori', allora la finestra, dalla quale la protagonista guarda il mondo, è il suo angolo visuale, il punto di vista di questo narratore solitario; ma è anche il 'limite' lottmaniano che separa il campo dall'anticampo<sup>42</sup>, l'area della segregazione dall'area della libertà, un limite, in questo caso, invalidato se non nel sogno e nella follia, segno, dunque, di una trasgressione solo intenzionale ma significativa per un racconto non di «fatti» ma di «affetti».

È dalla finestra aperta che Maria guarda la casa del castraldo, ancora spazio dell'intimo ma, in questo caso, aggregante, condiviso, immagine simbolica di altri riti — quello della coniugalità e della famiglia — su cui si esercita, per estenuarsi, l'attività immaginativa e desiderante della Capinera:

Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famigliuola del castraldo. 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,

<sup>39</sup> Cfr. G. Malquori Fondi, op. cit., pp. 34-35.

<sup>40</sup> «Questo piccolo stanzino ove ho tanto sofferto, quel lettuccio, quel crocifisso, quei mobili mi pare che sieno diventati parte di me. Ho passato tante lunghe ore nella malinconica inerzia della convalescenza, fantasticando non so che, a guardare tutti gli oggetti che cadono sotto i miei occhi, che la forma dei mobili, e la fisionomia, direi, delle pareti mi son rimaste in mente ed hanno preso un carattere quasi interessante» (SC, pp. 40-41).

<sup>41</sup> «[...] le pareti illuminate dalla candela dell'ultima sera hanno una fisionomia particolare; quel lettuccio, quel crocifisso, quei mobili, tutte quelle piccole cose son diventate intelligenti, sono meste, mi hanno detto addio...» (SC, p. 47).

<sup>42</sup> Sulla nozione di 'limite' nell' intreccio narrativo, cfr. J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972-76, trad. it. di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, pp. 261-282.

debba amarsi dippiù ed esser maggiormente felice; mi pare che tutte quelle affezioni, circoscritte fra quelle strette pareti, debbano essere 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 rinchiuudersi 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).<sup>43</sup>

È attraverso la finestra aperta — qui in funzione di mezzo ma anche di ostacolo — che Maria parla d'amore con Nino, come a significare la difficoltà di contatto tra il mondo e la sua negazione, di relazione effettiva tra possibilità e necessità, tra personaggio libero e personaggio sequestrato. La finestra, se aperta veicola emozioni, per mette a Maria di guardare e quindi percepire ed apprendere realtà e sensazioni prima sconosciute; se chiusa, tutela il pudore dello sfogo, circoscrive nell'angustia dello stanzino, a volte insufficiente a contenere l'esplosione della sensibilità<sup>44</sup>, un'educazione sentimentale inevitabile ma dolorosa:

Agucchio, agucchio gli interi giorni presso la finestra di cui le tende sono accuratamente chiuse, e piango quando ho la felicità di non essere veduta e di potermi sfogare. (SC, p. 38)

Ed è oltremodo significativo — a conferma di una semiotica statica degli interni e della semantica del 'limite'<sup>45</sup> — che, sul punto di lasciare Monte Illice per il rientro definitivo al convento, Maria, dopo aver «abbracciato le pareti, i mobili», apra «un'ultima volta la finestra» e faccia il giro della casa per assumere il punto di vista di Nino, per «vedere la [...] finestra dal di fuori com'egli l'avrà vista!» (SC, p. 48).

<sup>43</sup> E si legga anche: «La castalda ha acceso il fuoco per la minestra e si è tolto in collo il suo bimbo. Il marito è ritornato dalle vigne, ha depresso lo schioppo accanto alla porta e si è messo a giocherellare col suo figliuolo che si tiene fra le ginocchia. Tutto è calma, pace, serenità. Io sola sono inquieta, triste, infelice» (SC, p. 34).

<sup>44</sup> «Ho pensato a tutte codeste cose stando in letto tutta sola, in quel camerino ch'è oscuro, silenzioso, ed ha un aspetto melanconico» (SC, p. 43).

<sup>45</sup> Per una lettura semiologica della 'finestra', cfr. B. Basile, *Lo specchio e la finestra ne 'Gli indifferenti' di A. Moravia*, in AA.VV., *Dal 'Novellino' a Moravia. Problemi della narrativa*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Il Mulino, Bologna 1979, pp. 241-287.

Come gli oggetti che arredano gli spazi, anche la finestra si personifica e, soggetta al codice religioso sotteso alla storia, è «un'inflessibile accusatrice» (SC, p. 38) della trasgressione d'amore ma anche e soprattutto dell'illecita metamorfosi della protagonista da educanda a *studente* di emozioni. Trasferita nello spazio senza uscita del convento, Maria vive tra la «celletta» e l'«infermeria», luoghi della sofferenza della memoria e del corpo<sup>46</sup>; dove «il sole [...] tenta invano di oltrepassare i vetri opachi delle finestre, le grate di ferro, le cortine di saia bruna» (SC, p. 51), luoghi intoccati dallo spettacolo della natura che sembra voler mantenere la debita distanza dal «doloroso asilo di tante derelitte» (SC, p. 62). È appunto il dolore l'unica emozione a cui dare sfogo nel micro-spazio definitivo dell'esclusione ed è attraverso la grata — la variante conventuale della finestra campagnola — che Maria ora stenta a 'vedere' gli altri — Nino e la famiglia — «tra il fumo degli incensi e il suono dell'organo» (SC, p. 54). Anche qui, simmetricamente, fa irruzione nel racconto un micro-spazio simbolico dell'amore vissuto, prosemicamente distante ed inattingibile: è la casa di Nino e Giuditta che la Capinera scruta «rabbiosamente» dal belvedere del convento. È questa, ora, ad essere tutelata da una finestra che segna i confini tra gli «spasimi» di Maria e le «felicità domestiche»; come ad indicare che i sentimenti, le emozioni vivono ormai in un 'altrove', sfuggono a Maria e al suo delirio e che a lei, esclusa per 'necessità', non resta che rintanarsi come «belva ferita» nello spazio senza luce di una cella<sup>47</sup>. Ora, in questa «finestra illuminata» che la guarda «col suo occhio spalancato», che ha un «riverbero infuocato»<sup>48</sup>; i due codici, religioso e intimo, si mescolano fino a confondersi, perché la camera che essa lascia intravedere e che «fa paura» è per Maria «un tabernacolo»<sup>49</sup> che conserva l'immagine sacra dell'amore, una figura emblematica

<sup>46</sup> «Almeno nella mia celletta ci avevo tante memorie che sebbene dolorose tuttavia mi erano care; ma qui mi sembra che tutto sia lugubre, che ogni inferma vi abbia lasciato lo spettro delle sue sofferenze» (SC, p. 61).

<sup>47</sup> Cfr. SC, p. 77.

<sup>48</sup> Cfr. SC, p. 78.

<sup>49</sup> «Nel buio si vedeva quella finestra illuminata che mi guardava col suo occhio spalancato... Cento volte ho passato la sera a fantasticare fissando da lungi qualche lume che brillava in una camera lontana... a tentare d'indovinare tutti gli affetti, tutte le cure, tutti quei piccoli dispiaceri che alla povera anima mia sembrano un'altra delle felicità domestiche, i discorsi, le parole che probabilmente si passano attorno a quel



ca della 'religione degli affetti' di cui la Capinera è divenuta indemoniata vestale.

Correlativamente all'accennata segmentazione dell'intreccio di *Storia di una capinera* in tre micro-unità — la campagna, l'amore, il delirio — Verga impiega tre registri stilistici successivi ma anche interrelati: quello idillico, quello passionale, quello della follia. Si tratta di un uso, in questo caso sapiente anche se di maniera, dei segni di interpunzione, quanto dei sostantivi, degli aggettivi, dei modi verbali e della costruzione sintattica, adatto ad una efficace rappresentazione espressiva delle passioni — della 'natura', del 'cuore' e della 'mente' — che scrivono la fenomenologia del personaggio. Se i puntini sospensivi segnalano graficamente l'allusività della comunicazione epistolare, se le esclamative, in quanto forma tipicamente emotiva del linguaggio, conferiscono tono enfatico al discorso, l'abbondanza di interrogative in apertura, altrettanto domande che Maria si pone e pone sull'inusitato, sullo straordinario dello scenario e della vita campestre, mimano il comportamento proprio dello *studente* interessato a comprendere ed imparare nuovi codici, ad apprendere altre regole della socialità e del vivere.

La tecnica dell'enunciazione si avvale in *Storia di una capinera* di due tempi verbali, il passato e il presente, rispettivamente tempi narrativi progressivo e presentativo<sup>50</sup>, funzionali a distinguere l'esiguo racconto dei fatti dal prolisso racconto delle sensazioni. All'interno di quest'ultimo, la frequenza di desiderativi e condizionali — «vorrei piangere» (SC, p. 22); «se lo fossi come sarei felice» (SC, p. 31), per citare qualche esempio — sostenuti sintatticamente da un uso abbondante di esclusive — «le lacrime cadevano chetamente sulla carta, e senza che me ne avvedessi, cassavano quello che avevo scritto»

lume solitario... Ma quella finestra aveva un riverbero infuocato... Non poteva fissarla senza sentirmi ardere tutte le vene... Lui! Lui! La sua casa... tutto quello che c'è nella sua casa, nella sua vita, nel suo affetto, tutte le serenità della pace, tutte le benedizioni della famiglia. Quella camera aveva la tappezzeria a gran fiori azzurri: vicino alla finestra c'era una poltrona; più in là, su di un tavolino, mille oggetti che non potevo distinguere, ma dei quali alcuni luccicavano al lume della candela... Se volessi immaginare il tabernacolo non saprei idearlo altrimenti» (SC, p. 78).

<sup>50</sup> Cfr. ancora C. Segre, *Strutture e registri nella "Fiammetta"*, in *Le strutture e il tempo*, cit., pp. 97-99.

p. 35) — scrive l'«esclusione» e il «desiderio», tratti dominanti della protagonista e della sua storia.

Impressione, emozione, cuore, vertigine, sensazione, turbamento, inquietudine, peccato, maledizione, sono alcune delle parole-chiave che circoscrivono le tre aree contigue dell'idillio, dell'amore e della follia, nelle quali si esercita l'educazione sentimentale della Capinera; tre aree che, per essere descrittive del diagramma ascensionale del 'sentire', adoperano variamente alcune delle figure della passione: l'abuso di diminutivi e vezzeggiativi nell'esordio e l'impiego di termini 'estremi' nel nucleo centrale e nell'epilogo, possono considerarsi delle iperboli, per difetto e per eccesso, evidentemente funzionali alla descrizione di stati d'animo patologici<sup>51</sup>. Così le interrogative si fanno via via retoriche perché quel che conta, ora, non è più colmare un'ignoranza che l'esperienza di vita e di sentimenti ha, in qualche modo, saturato, quanto verificare la coincidenza del punto di vista di Marianna, 'invisibile' interlocutrice, con le proprie idee ed emozioni<sup>52</sup>; allo stesso modo i puntini sospensivi si caricano nel corso del racconto di un significato aggiunto, permettendo di distinguere, nell'ordito del discorso, la presenza di 'deprecazioni', con le quali Maria invoca, confessando il proprio peccato, il perdono<sup>53</sup>, e di 'reticenze' che, lasciando a chi legge il compito di completare il pensiero ellittico, cautelano il pudore della Capinera<sup>54</sup>.

La sintassi, una sintassi insieme paratattica ed ipotattica, incerta tra una struttura semplice del discorso ed una complessa, tra la parola di Maria — spontanea, istintiva, espansiva, naturale — e la parola dell'autore — letteraria, artificiosa, manierata, preziosa — procede per accumulazione e squilibri. L'accumulazione è un dato iniziale ed ha come referente l'affastellarsi di sensazioni, l'urgenza di novità da comunicare all'interlocutore fittizio ed al lettore; lo squilibrio espressi-

<sup>51</sup> «L'alturino», «i murticcolis», «la capannuccia» (SC, pp. 5-7); «maledetta», «mostruoso» (SC, p. 68); «rabbiosas», «cululante» (SC, p. 80), per fare qualche esempio.

<sup>52</sup> Si veda per esempio: «Non ti pare che le lagrime abbiano anch'esse il loro pudore?» (SC, p. 68).

<sup>53</sup> «Vi chieggo perdono di questo mio desiderio, Signore! Ma il cuore è debole ed inferno!» (SC, p. 65).

<sup>54</sup> «È domenica!... tu comprenderai tutto quello che c'è in questa parola... e non ti dico altro... È stato oggi!» (SC, p. 57).

vo rinvia al disordine interiore, alla convivenza di norma e antinorma, ad uno *status* sociale interdetto all'amore ma sempre più tentato dalla forza rivoluzionaria della passione. Se è lo stupore a scrivere le prime pagine del romanzo, quando il mondo è tutto da scoprire e la natura, una natura idillica ed ingenua, si dispone docilmente a disvelarsi, lo *style de la passion*, alogico e contraddittorio, privo di misura, di moderazione e di armonia, è lo stile di Maria innamorata e folle, dominata dal proprio pensiero che è ossessione insieme di amore e di libertà. È la s-ragione a dettare alla Capinera le frasi spezzate, i periodi irregolari, a suggerire l'abuso di anafora, funzionali alla resa espressiva dell'invasamento e della pazzia.

Si è detto che Maria muore non perché conclude, ma perché le è impedito di concludere, di passare dal *désir* alla *jouissance*. Lo spazio che intercorre tra queste due forme del sentimento costituisce l'area di esercizio della giovinezza come 'campo di possibilità' che sceglie, optando per un itinerario di attraversamento, di procrastinare o raggiungere la maturità. Ma per comprendere la Capinera ed il suo romanzo bisogna sostituire alla categoria di possibilità quella di necessità: obbligata a prendere i voti, costretta a rinunciare alle espansioni del cuore, vincolata al congelamento contemplativo della propria educazione sentimentale, Maria perde alcuni, fondamentali attributi della giovinezza e, con questi, la possibilità di eludere o conquistare la maturità.

Nel progetto verghiano di sondaggio dei «misteri del cuore» il romanzo di una religiosa, formi, probabilmente, una conferma della caducità, fugacità e fatiscenza della passione che o si consuma nei «deliri febbrili» del vissuto o si conserva nelle «atroci torture» di un immaginario ipertrofico. Per eccesso e difetto di *indeterminazione psico-sociale* la struttura del *Bildungsroman* non tiene ancora: la sua trama progressiva è frenata o perché stretta nelle volute di *Una peccatrice* — negli andirivieni di Petro Brusio dalla mediocrità al successo e viceversa, da Catania a Napoli e di nuovo nei luoghi della giovinezza — o perché bloccata nell'immobilismo spaziale e sociale di *Storia di una capinera*, nella gabbia delle convenzioni in cui Maria, nata monaca, non poteva scrivere per sé altro romanzo.

## Eva

In una delle lezioni universitarie del 1951-53, Giacomo Debenedetti leggeva nella storia di *Una peccatrice* alcuni presagi di Verga, della sua biografia intellettuale, insieme all'oroscopo delle sue vicende personali. In chiusura accennava ad un episodio di *Eva*<sup>1</sup> come ad una seconda profezia — quella del ritorno in Sicilia dopo il viaggio nelle capitali mondane — che saldava ancora una volta, per affinità o contrapposizione, destino del personaggio e destino dell'autore.

Il testo, dunque, anticipa, travestendola in forma di finzione, la realtà, e l'extratesto, come istanza biografica in senso ampio, trova in Pietro Brusio ed Enrico Lanti i propri oracoli. Che il tempo della scrittura anticipi il tempo della vita, assicura sulla non intenzionalità di questi indizi, peraltro confermata dal ripudio, da parte di Verga, di *Una peccatrice*, una *fiction* che dovette apparirgli come una «rivelazione anticipata» del proprio avvenire<sup>2</sup>. Consapevoli sono, al contrario, le anticipazioni del racconto nel racconto, le *mises en abyme* con cui spesso chi scrive riassume, miniaturizzandola, la propria favola ed indica a chi legge un percorso di possibile interpretazione<sup>3</sup>. Verga non fu alieno dall'uso di questi «dettagli profetizzanti» — per dirla con Borges — se, raccontando come personaggio-narratore i suoi incontri con *Eva*, parla di Vittorina, introduce una micro-storia che, apparentemente, sembra non avere alcun legame con la vicenda principale, quella del pittore e della ballerina, che sta per iniziare:

<sup>1</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, cit., p. 221 e anche G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, op. cit., pp. 214-215.

<sup>2</sup> G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, cit., pp. 210-211.

<sup>3</sup> Cfr. J. Ricardou, *L'ordine e la disfatta e altri saggi di teoria del romanzo*, Lerici, Cosenza 1976, trad. it. di R. Rossi, pp. 153-173.

Un'altra volta l'incontrai alle Cascine, in uno di quei viati che nessuno frequenta. Quel mattino il mio cuore faceva festa — domeniche giocconde dei venticinque anni che non tornano più! — Il sole splendeva, ed il sorriso brillava negli occhi di Vittorina — larva di un di quei giorni in cui si prodiga tanta parte di cuore come se non dovessero tramontare giammai, fantasma di un'ora felice che si dimentica prima ancora che sia trascorsa, allo stesso modo che ella avrà dimenticato persino il mio nome, o lo rammenterà come io adesso mi rammento del suo, a proposito di qualche cosa che allora ci passo sotto gli occhi senza che ce ne avvedessimo. (E, p. 92)

Questa improvvisa irruzione di un frammento di memoria posto lì, nel mezzo dell'antefatto, immediatamente prima che nell'atmosfera lussuosa ed effimera di una festa in maschera ci venga presentata Eva nello splendore della sua *parure*, non è certo priva di significati simbolici: Vittorina è l'illusione d'amore con i suoi splendori — «il mio cuore faceva festa», «il sole splendeva, ed il sorriso brillava» — e con le sue miserie — «larva», «fantasma» — fissata nella corruttilità dei suoi tempi contratti come una «rosea visione»<sup>4</sup> di cui si stenta a trattenere l'immagine.

Adempita la sua funzione di figura simbolica, di Vittorina non ci sono più tracce nel racconto: resta il simbolo, da lei prefigurato, a circolare, ora travestito ora scoperto, nelle pagine del romanzo. Quando Enrico va dietro le quinte, per descrivere lo spettacolo rovesciato del teatro, in cui la realtà — «polvere», «tele dipinte» e «fiori di cartaa» — si sostituisce all'apparenza — «suoni», «luce», «velli» —, ed Eva si mostra ansimante, bagnata di sudore e spogliata di ogni seduzione, dice:

Era la sifide dietro la scena, nel suo momento di prosa, in cui, non ha bisogno di esser bella, e non si cura di esserlo. Ora è impossibile esprimermi l'effetto che tutto ciò doveva fare sulla squisita e mobilissima sensibilità mia. La farfalla tornava brucco, ed io ne risentivo un disperato ed una amarezza indicibili. (E, p. 105)

<sup>4</sup> «Quando il nostro fiacre passò accanto ad un bellissimo legno, che stava fermo in mezzo al viale, vidi, attraverso il cristallo scintillante, una testolina bionda, come una rosea visione, incominciata dall'imbottitura di seta della carrozza. Ella ci volse uno sguardo, un solo sguardo limpido come l'azzurro dei suoi occhi, ma disattento, anzi noncurante, uno di quegli sguardi che vi affissano in volto senza vedervi, e torno a chinare gli occhi sul libro» (E, p. 92).

Nella logica testuale dei rimandi interni è lecito leggere nel «brucco» una variante della «larva» e sovrapporre al ritratto di Eva il fantasma di Vittorina: il doppio teatrale, mistificando ciò che è con ciò che appare, mette in scena il concetto di 'illusione' di cui Eva, maschera e volto, inganno ed evidenza, è protagonista.

Era il 1868 — cinque anni prima della stesura definitiva di *Eva* — quando Igino Ugo Tarchetti scriveva *Storia di un ideale*. Il racconto è sempre stato per lo scrittore 'milanese' — nostrano *manditi* — il luogo deputato a dichiarazioni esplicite di poetica e di storia delle idee, l'occasione per dialogare polemicamente con la società delle «Banche e delle Imprese industriali» che andava negando, nei suoi modi di produzione e consumo, nei contenuti e nelle forme, il modello di un'arte romantica. E così, parlando di idea e di cosa in sé, di arte e di amore, di sensazioni e di morte, Tarchetti tentava di definire cosa fosse l'illusione e lo faceva ricorrendo ad un'immagine, al linguaggio vivo che Rovani avrebbe di lì a poco descritto come la più concreta ed accessibile comunicazione estetica: «Che cosa è l'illusione? Uno splendido manto dorato che noi logoriamo strascicandolo nella società, esponendolo al contatto della folla, insozzandolo nel fango del trivio. Ho osservato più volte una danzatrice entrare nella sala del festino colla sua ghirlanda di rose fresche, col suo strascico bianco, col suo velo leggero e profumato; e uscirne, finite le danze, coll'abbigliamento rotto e col setto infranto o avvizzito: chi le aveva stogliata una rosa, chi le aveva lacerato il velo, chi le aveva strappato un lembo dell'abito. E io dissi tra me stesso: «Così è di noi, così è dell'illusione!»<sup>5</sup>

La correlazione con il romanzo verghiano è fin troppo evidente, sicché sembra lecito poter parlare di intertestualità, leggere la sequenza di Eva dietro le quinte, «nel suo momento di prosa», come una citazione dissimulata, come una ripresa, in forma di episodio narrativo, di una figura funzionale all'esplicitazione di un discorso teoretico sull'arte e sull'*ethos*. Che dalla vicenda di Enrico Lanti traspaia il «fascino ambiguo di certa tematica scapigliata»<sup>6</sup> è indubbio: come in *Una peccatrice* sta scritto il viaggio a Firenze — un bisogno, un'attesa,

<sup>5</sup> G. Rovani, *Le tre arti*, cit., *Introduzione*, vol. I, pp. V-VI.

<sup>6</sup> I. U. Tarchetti, *Storia di un ideale*, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 90.

<sup>7</sup> V. Masello, op. cit., p. 52.

la ricerca di un'altra identità —, in *Eva* è implicito il successivo passaggio a Milano — un'integrazione, un riconoscimento anche e soprattutto attraverso le suggestioni di *bohème*. È proprio questo preciso riferimento contestuale a caricare la struttura di *Eva* — in gran parte omologa a quella del primo romanzo del ciclo 'continentale' — di altri significati, di altri valori: è l'ideologia a riscrivere l'intraccio di amore e morte, a complicare la relazione tra stereotipi — l'artista, la donna fatale —, ad indurre un diverso scioglimento dei nodi del 'cuore'. La storia, quella della cultura e dei gruppi intellettuali, sostiene al lessico generico della passione — «desiderio», «delirio» — un vocabolario delle «idee», ed «illusione», «ideale» sono i termini ricorrenti con cui la letteratura descrive se stessa; allo stesso modo che in *Eva* motivi epocali e tema amoroso si dispongono in un rapporto analogico, di stretta fungibilità.

Enrico Lanti, io narrante capace di modulare la propria 'voce' su di un doppio stile, valutativo ed emotivo<sup>8</sup>, rispettivamente discorso delle opinioni e discorso degli affetti, dipinge il proprio autoritratto in tutto somigliante al segno narrativo dello *studente*:

Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana, coi capelli lunghi e il cappellaccio alla Rubens [...] Il mio paese mi pagava una pensione, allo scopo di aumentare il numero dei suoi *grandi uomini*; i miei professori, ed i miei colleghi mi tenevano in gran conto [...] Ero felice di passeggiare per le vie di Firenze, come se andassi a braccetto con Raffaello o con Michelangelo. Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni, e avevo in cuore tutti gli entusiasmi, le antipatie, gli affetti della mia illusione (E, p. 99);

e poi:

Ero superbo della mia arte, superbo di me che la sentivo degnamente, e ciò mi rendeva quasi geloso di me medesimo [...] La mia vita trascorreva serena in un mondo che m'ero creato colla mia fantasia. (E, p. 101)

Dunque anche all'anagrafe studente, tipologicamente contrassegnato da una capacità immaginativa e trasfigurante del reale, dal senso

estetico oltre che da una pratica dell'arte, da una coscienza di sé che è aristocratica autoconsiderazione<sup>9</sup>. Nello spazio dell'intraccio Enrico è personaggio mobile<sup>10</sup> in viaggio dalle immaginifiche regioni dell'ideale alle aride lande del reale.

«Ma bisogna che ti dica quello che ero per farti comprendere, quel che sono divenuto» (E, p. 99): così Enrico esordisce nel racconto della propria autobiografia fiorentina, sottolineando il processo di mutamento a cui il suo intimo — un intimo entusiasta, di pittore, di amante — è stato sottoposto nel tempo. Questo viaggio, come 'emigrazione' nelle insidie della conoscenza, avviene previo il superamento di un limite, di un confine, un luogo in cui la donna e l'arte si confondono, cumulando quanto di affine posseggono: bellezza, sensualità, idealità. Sorge immediato un ulteriore richiamo a Tarchetti ed al suo *Amore nell'arte* a cui il personaggio verghiano sembra rispondere, come un'eco profonda, quando definisce la propria vanità, ripetitivamente, «*amore dell'arte*» (E, p. 99) o quando afferma di rifugiarsi in lei «come nelle braccia di un'amante» (E, p. 102) o quando, ancora, confessa — in attesa di una figura di donna che dia concretezza ai suoi bisogni sentimentali — di fare «all'amore coi [suoi] quadri» (E, p. 101). L'estetismo, come «carattere fondamentale della visione romantica»<sup>11</sup>, è dunque qualificante dominante del personaggio, attributo pertinente del suo essere nel racconto: un attributo sottoposto, nell'intraccio di passioni e distacchi — per Eva e da Eva — al controllo dell'ideologia, della storia, della socialità.

Dunque Eva è l'eterno femminino — avvenenza e sensualità — che induce al sogno, all'illusione, esattamente come l'arte:

L'ammirazione che ella destava assumeva la forma di un desiderio; c'era nei suoi occhi qualche cosa come un sorriso e una promessa che faceva discendere la dea dal suo cocchio superbo, o piuttosto vi metteva accanto a lei, e faceva correre il vostro pensiero alle cortine della sua alcova, e ai viali più ombreggiati del suo giardino. (E, p. 91)

Ma Eva, nella società miniaturizzata del romanzo, è essa stessa

<sup>9</sup> «Eravamo giovani, artisti entusiasti, matti del pari» (E, p. 104).

<sup>10</sup> Cfr. J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 282-288.

<sup>11</sup> A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956, trad. it. di M. G. Arnaud, vol. II, p. 189.

artista perché ballerina, simbolo di un'arte, quella mercificata del teatro da *boulevard*, che si struttura su principi opposti all'estetica romantica, un'estetica del 'dispendio', della 'dissipazione', un «lusso da scioperati» — come la definisce polemicamente Verga nell'introduzione —, che combatte, nella società post-risorgimentale del «benessere» e del «godimento materiale», una lotta titanica destinata alla sconfitta. Il teatro, grande metafora vagante tra i livelli del testo, è, in ogni caso, un luogo di socializzazione e di consumo: la situazione di ricezione è collettiva, il suo pubblico è pubblico-massa, in questo senso diverso dal lettore e dalla sua fruizione solitaria<sup>12</sup>; la rappresentazione scenica è un bene da consumare di cui lo spettatore, pagando un biglietto d'ingresso, si appropriava<sup>13</sup>. Le parole con cui Enrico rievoca l'incontro fatale con Eva sono, da questo punto di vista, emblematiche:

Il mio più gran divertimento era quello di andare a teatro la domenica: avrei preferito, è vero, quegli spettacoli che parlano più vivamente all'immaginazione, come l'opera in musica ed il ballo; ma erano spettacoli che costavano cari, e in ciascun mese ci son quattro o cinque domeniche — troppo lusso per un bilancio di centocinquanta lire.

Ora [...] ti dirò che senza fare un buco nel mio bilancio io non avrei fatto uno strappo nel mio cuore [...]

Andai dunque alla Pergola di buon'ora per trovare un posto in platea, e lì, nella semi-oscurità, col mio palerò piegato sulla spalliera, l'ombrello fra le gambe, il cappello sull'ombrello, l'occhio intento, stavo a godermi il mio biglietto d'ingresso esaminando tutto, le dorature dei palchi, il leggiadro suggeritore, i lumi della ribalta, e soprattutto l'ora che segnava l'orologio. I palchetti si andavano popolando di belle signore, almeno avevano indossato tanti fiori, e gemme, e nastri, e bianco, e rosso, che nella mezza luce sembravano tutte belle. Degli uomini poi ce n'erano così bellini, e così ben rasi, e colle testine così ben pettinate, ricciutelle e lucide, che quelle belle donne dovevano al certo guardarli con tanto d'occhi spalancati, come io li guardavo, e istintivamente mi nascondevo le mani nude sotto il cappello. [...] Io ascoltavo, guardavo, tutto commosso e rimpicciolito nel mio canuccio; il mio entusiasmo non si manifestava altrimenti che come una gran soddisfazione di aver bene impiegato le mie tre lire. Avevo comprato per tre sole lire un

tesoro di emozioni. Costruivo un paradiso di matte aspirazioni, di sogni, e ne cercavo il riflesso negli occhi scintillanti di quelle belle dame — e quando le vedevo parlare e ridere sbadatamente, agitando il ventaglio o agguinzando il fischi, provavo una molesta sensazione, e mi scuotevo bruscamente, come se mi avessero svegliato di soprassalto da un sogno delizioso. Vedi, mio caro, quante belle cose ci sono in tre lire per uno spettatore novizio? (E, pp. 102-103)

Platea e palco, il basso e l'alto, collocano getarchicamente un pubblico stratificato ma 'democraticamente' ammesso al godimento di uno stesso prodotto, dalla visuale di Enrico, spettatore novizio in fase di apprendimento, gli *habités* allestiscono uno spettacolo nello spettacolo, consentono un assaggio di emozioni che il balletto che sta per rappresentarsi farà giungere a vertici altissimi; come pittore è estremamente attento ai particolari, ai colori, ai chiaroscuri e come esteta aggiunge un sovrasenso alla scena, passa dall'osservazione all'immaginazione e al sogno a cui la realtà, con il suo carico di prosa, attenta «bruscamente». Ma soprattutto colpisce l'insistenza sull'aspetto economico di questa esperienza 'straordinaria': nella comprensione dell'arte, al 'gusto' si è sostituito il denaro e la Pergola è il luogo dove le emozioni, le sensazioni, la conoscenza stessa sono in vendita. Il «buco nel bilancio» diventa presto uno «strappo nel cuore» non solo perché prepara ad una dolorosa esperienza d'amore, ma anche e soprattutto perché insegna un'arte di mercato, riproducibile, quantificativa, inautentica, spogliata dell'aura e, con essa, della sua unicità<sup>14</sup>.

Enrico non possiede questa logica come non possiede i guanti<sup>15</sup> — segni di una società della *parure* — e si vergogna delle proprie mani nude come ha pudore a mostrare il proprio intimo<sup>16</sup>, se stesso come personaggio anacronistico da consegnare alla storia perché 'fuori di chiave' nell'attualità<sup>17</sup>. Dunque, Eva ed Enrico, il ballo e la pittura, il

<sup>12</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, trad. it. di E. Filippini.

<sup>13</sup> «[...] e in fondo a tutto questo un amaro rammarico di trovarmi in quel meschino posto di platea e senza guanti» (E, p. 103).

<sup>14</sup> «E in me successe una lotta di mille pensieri diversi, e l'innuma soddisfazione ch'ella avesse letto il mio articolo [...] e la ripugnanza di svelare al pubblico e a lei stessa il segreto delle mie impressioni, e il timore che esse fossero giudicate ridicole...» (E, p. 104).

<sup>15</sup> Cfr. V. Mastello, op. cit., p. 50.

<sup>12</sup> Cfr. A. Hauser, *Sociologia dell'arte*, cit., vol. II, pp. 89-185.

<sup>13</sup> Cfr. P. Colaninno, *Vita e avventure del romanzo del Settecento ovvero riflessioni serene sul realismo narrativo*, in «Calibano», I, 1977, p. 91.

'romanticismo' e la sua negazione. Da una parte un'arte del corpo, della sua sfrontatezza ed esibizione, un'arte transitiva che combina seduzione e piacere, moda e valore d'uso; dall'altra un'estetica dell'anima, dell'indicibile, della tautologia, dell'intransitività, della *Sehnsucht*<sup>18</sup>; qui una lontananza dell'immagine che possiede, per la sua stessa inafferrabilità, il soggetto; lì un progressivo avvicinamento che consente al pubblico, produttore solo perché consumatore, di possedere l'immagine stessa. Così Eva è accessibile come donna — «Non era soltanto una bella donna — certe bellezze non attraggono appunto perché sono inaccessibili» (E, p. 91) — e soprattutto come ballerina: Quella donna per cui gli applausi avevano fremiti di desiderio era mia, avea posato la testa sul mio guanciale; ma io non ci pensai che per essere geloso delle sue spalle nude, della trasparenza dei suoi veli, di quei canocchiali che sembravano baciarla con lingue di fuoco, di quelle mani inguantate che mi sembrava accarezzassero le sue spalle. (E, p. 132)

Ma questa 'donna di teatro' si costruisce su di una serie di antitesi la più vistosa delle quali consiste nella compresenza di alcuni tratti dell'eroina romantica — «femminilità fragile e fatale [...] potere di bellezza, di felicità e di morte» — con un «terrestre buon senso»<sup>19</sup>; quella saggezza che le suggerirà di tornare al teatro dopo lo sciagurato esperimento di convivenza con Enrico. Dunque Eva è contemporaneamente una sfida alla ragione e ragione stessa. Soffermandoci sugli attributi romantici della sua carta d'identità, è possibile rintracciare un'ulteriore incoerenza del personaggio — segno positivo della sua complessità — pertinente alla lettura che qui si cerca di avviare sull'ultimo romanzo 'fiorentino' come romanzo sull'arte e dell'arte: Eva è 'donna fatale', 'maliarda', è la *femme galante* che elargisce dalle luci della ribalta insieme ai sorrisi, agli sguardi, alle provocanti nudità, promesse di amori illegali e trasgressivi<sup>20</sup>. Ma la fenomenologia della 'donna fatale', un «fantasma [che] s'aggira per l'Europa, impressionando schiere di pittori e scrittori», è quella dello sperpero e del godimento, di una bellezza irregolare, metafora del disordine, della disarmonia,

<sup>18</sup> Su alcuni caratteri della cultura romantica cfr. T. Todorov, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984, trad. it., di M. K. Imberciadori, pp. 201-284.

<sup>19</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 179.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 175 sgg.

garante dell'unicità, in contrasto, dunque, con la serialità, prevedibilità ed accumulazione di una società della Borsa: è l'inferno privato contro l'inferno pubblico della produzione industriale, è «l'artista — o artigiana — dei sentimenti», superstita alla logica vincente della «ripetizione meccanica»<sup>21</sup>. Come ballerina Eva «vende per tre lire le sue spalle, il suo seno, le menzogne dei suoi sguardi, i baci del suo sorriso, il suo pudore, per tre lire» (E, p. 107), ma come 'donna fatale', *belle dame sans merci*, dispensa «sguardi affascinanti» che insinuano «funeste attrazioni», è «dea» e «sirena»<sup>22</sup>, un «astro in mezzo alla splendida società fiorentina» (E, p. 92) che brilla di luce propria più di tutte le «dame del *gran mondo*» (E, p. 91). In lei, dunque, s'intrecciano passione e ragione, sogno e realtà, ideale e denaro, in una parola le due arti in conflitto, quella borghese dell'*average reader* e quella antiborghese, patrimonio del 'genio', del talento, della natura, dell'originalità<sup>23</sup>.

L'attrazione-repulsione di Enrico per Eva — incerto tra passione ed indifferenza, idolatria e maledizione<sup>24</sup> — adombra il rapporto ambiguo, problematico dell'intellettuale verghiano con una cultura in trasformazione e la logica del racconto traveste il disagio ideologico dietro la maschera accattivante della sofferenza d'amore<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. G. Scaraffia, *La donna fatale*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 11-30 e 46-47.

<sup>22</sup> Cfr. E, pp. 152 e 155.

<sup>23</sup> Cfr. V. Stella, *L'estetica del romanticismo*, in AA.VV., *Problemi del romanticismo*, cit., vol. I, p. 204.

<sup>24</sup> «Dimmi come possano farsi di tali cose per una donna che si disprezza, che si odia... Dimmi come pur sputandole in faccia tutto quest'odio e questo disprezzo si possa morire per lei, si possa sacrificarle l'onore, la vita, la famiglia, la giovinezza, l'arte [...] per abbeverarsi del fiele dell'amore di lei...» (E, p. 98).

<sup>25</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... Trasportiamoci da questo piano di vita vissuta a quello dell'opera artistica: è esattamente la domanda che doveva aggrarsi nel cuore di Giovanni Verga, il quale sconfessava — e lo dice nella prefazione, e lo fa ripetere da Enrico lungo il romanzo — quel mondo dominato dall'avidità del denaro e dei piaceri, da un lusso senza cuore, eppure voleva servirlo per ottenerne l'amore e l'ammirazione, e a questo servizio stava sacrificando anche lui certe dolcezze casalinghe, familiari, gli affetti del luogo d'origine e forse, nel suo risentito orgoglio, qualcosa che somigliava alla dignità. Quante volte, è facile supporre, gli sarà sembrato di umiliarsi, accettando le regole del gioco, che aveva intrapreso: cioè subendo tutte le concessioni, diminuzioni, ipocrisie, false

Io comprendo come si possano fare quelle che si dicono pazzie — e sono brani di cuore strappati da penose voluttà, brani di ragione torturati dal delirio, — per coeste donne che hanno un pubblico per amante, che ci sbattono sul viso tutte le seduzioni [...] Coesta voluttà che c'inebbria di suoni, che abbaglia di luce, che sollecita con acri profumi [...] che ha il sorriso sfacciato, e la nudità pudica, che idealizza tutte le vostre più sensuali passioni, è mostruosa — e la brama d'immergersi, di annegarsi, è mostruosa del pari, con tutte le cecità, con tutte le frenesie, — e lo spasimo di sguazzarci dentro, le mani, i piedi, il petto, i capelli, di abbeverarsene, di affogarci la coscienza, il cuore, il sentimento della vita, ha le medesime estasi inenarrabili, i medesimi splendori, le stesse torture, le stesse infamie... (E, pp. 131-132)

... dell'arte, potremmo aggiungere, per non lasciare in sospenso questa tirata di Enrico sulla seduzione inevitabile messa in atto dalla 'donna di teatro'. Una tirata che, nell'uso ripetuto di ossimori — *penose/voluttà, ragione/delirio, nudità/pudica, idealizza/sensuali passioni* — conferma la doppia valenza di Eva connotata attraverso il campo semantico dei sensi e quindi del corpo — l'udito, la vista, l'olfatto — nel quale l'anima — la coscienza, il cuore, il sentimento della vita — si perde irrimediabilmente. L'ossimoro sembra essere dunque la cifra distintiva del linguaggio di Lanti, questo personaggio 'genio' in arte<sup>26</sup> ma ignorante e provinciale in fatto di mondanità<sup>27</sup>.

L'uso del dialogo, una forma stilistica propria della voce narrativa 'teatralizzata', è, a livello metanarrativo, funzionale al problema dialettico della ricerca della verità<sup>28</sup> ed Enrico, in qualità di 'oratore', tradisce la propria «tensione negativa nei confronti della realtà storica o empirica in favore della 'letteratura', della manipolazione»<sup>29</sup>, attraverso atti locutori che possono definirsi, appunto, atti locutori di 'negazione':

modestie, astuzie che erano come il pedaggio che doveva pagare all'ambiente in cui voleva farsi largo», G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 195.

<sup>26</sup> Cfr. E, p. 99.

<sup>27</sup> «Rido perché sono uno sciocco, un provinciale, perché non so tutte coeste cose, e soprattutto perché non oserei mai offrire un regalo simile ad una signora per bene... senza temere di farmi rosso in viso, o di farmi gettare dalla finestra dai suoi domestici» (E, p. 135).

<sup>28</sup> Cfr. C. Perelman · L. Olbrechts Tyteca, op. cit., vol. I, pp. 38 sgg. e R. Bourneuf · R. Ouellet, op. cit., pp. 185-188.

<sup>29</sup> F. Portinari, op. cit., p. 208.

Non lavoravo più, non ricevevo più nessuno, non scrivevo più nemmeno alla mia famiglia [...] Io non spendevo un soldo per Eva [...] Non scrivevo altro che per cheder danaro, e mentivo anche l'affezione! [...] ... e non arrossivo [...] Noi non arrossivo! [...] e non provai altro dolore che la paura di rimaner senza quattrini — e non esitai, noi ad abusare dell'inesauribile affetto paterno fingendomi ammalato [...] — e non pensai al dolore immenso, alle ansie mortali dei miei genitori che per specularci sopra... [...] Non pensai neanche a morire; non pensai a buttarli in Arno — avevo bisogno di vivere. (E, pp. 124-125)

La ridondanza dell'avverbio 'non' — premesso ai predicati 'lavorare', 'scrivere', 'arrossire', etc. — elimina dall'universo comportamentale del personaggio il 'fare' a favore dell'essere, un essere che rifiuta, evidentemente, un rapporto organico con il sociale. Ossimoro e negazione mimano linguisticamente l'opposizione ideologica tra ideale e reale, tra «eventi» ed «esistenti»<sup>30</sup>; l'uno — l'ossimoro — accostando esplicitamente i due termini del contrasto, l'altra — la negazione — consentendo di inferire il secondo termine della dicotomia dal rapporto di implicazione che esso ha con il piano dell'espressione.

Passando dalle unità minime del discorso a temi e strutture, spazi più o meno ampi del senso, permane un criterio oppositivo di organizzazione del testo: la logica dell'ossimoro è anche logica del racconto e l'antitesi investe tanto l'apparato linguistico quanto l'impianto semantico della scrittura vergiana. Forse che Eva, «brucco» e «farfalla», non è essa stessa ossimoro?

Ma basta rindicare alle descrizioni di interni — i luoghi chiusi necessari ad una storia intima — per vedere riscritta, tra le cortine e i *boudoirs*, i caminetti spenti e i mobili modesti, l'incompatibilità tra l'arte — quella romantica con la mauscola — ed il lusso, tra la mondanità e l'emarginazione. La casa, o meglio, la stanza di Enrico trasuda letteratura dagli angoli, dalle pareti, dalla scarsità degli oggetti che l'arredano; è lo spazio topico dell'artista scapigliato, il fondale adatto alla rappresentazione di una vita di *bohème*: la «cameruccia» è mancante di tutto, del fuoco del camino come di un tappeto, e lo stridore tra l'eleganza di Eva e l'usura dell'ambiente è attruito dalla sincerità dei discorsi di lei che, abbandonando all'occasione le «menzo-

<sup>30</sup> Cfr. S. Charman, op. cit., pp. 41-151.

gne» del gran mondo, si fa «povera e modesta» come Lanti<sup>31</sup>. L'episodio — questo della visita inaspettata della *femme galante* nella soffitta del pittore innamorato — anticipa senza dubbio la successiva, peraltro fallimentare, prova di convivenza, che chiude l'azione nella scenografia della miseria e della necessità nella quale Eva, smettendo la propria *parure* e indossando i logori panni di una 'Mimì', torna ad essere inevitabilmente «bruco»<sup>32</sup>.

Ella aveva una cuffietta assai modesta; alcune ciocche di biondi capelli le scappavano attraverso i nastri scoloriti; sul suo seno s'incrociava un leggiero scialletto; aveva le labbra pallide e le mani livide. (E, p. 142)

Nella scena del primo incontro Eva, rovistando tra i disegni di Enrico, sceglie come regalo un paesaggio raffigurante i Ciclopi, gli scogli giganteschi della spiaggia di Aci Trezza. Se è vero che questo particolare può essere letto nell'ottica di un destino d'autore, come presagio di un successo che avverrà più tardi, nel segno della mitografia siciliana<sup>33</sup>, ci sembra anche che anticipi un testo successivo, la novella *Fantasticberia*, una delle poche, oblique dichiarazioni di poetica di un romanziere ostinato. Il punto di vista da cui Eva, ballerina, donna fatale, guarda il dipinto è forse diverso da quello dell'elegante signora che scorge dal treno Aci Trezza e si entusiasma del paesaggio, per poi fermarvisi solo per 48 ore, «stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via»<sup>34</sup>. E che cos'altro è il quadro di Enrico se non l'opera 'unica', l'unico 'lusso' ammesso nello spazio della produzione e non dell'ostentazione del bello?

<sup>31</sup> «E si sforzava di non tremare, e di non far scricchiolare i suoi dentini, come se avesse temuto di rimproverarmi il freddo glaciale che regnava nella mia cameretta. Sebbene cotesta delicatezza mi commovesse, io ero tutto vergognoso pel mio cammino spento, per miei mobili più che modesti, e pel mio vecchio mantello che avevo gettato su di una seggiola. Ruppi il cavalletto e accesi il fuoco nel camino» (E, p. 117).

<sup>32</sup> «Ella era seduta di faccia a me, dinanzi al camino, e quasi le nostre ginocchia si toccavano; teneva le mani nelle mie [...] mi guardava sorridente, fiduciosa, con abbandono, felice di espandersi così sinceramente e di parlarmi del suo cuore, povera e modesta come me» (E, p. 119).

<sup>33</sup> G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 214-215.

<sup>34</sup> G. Verga, *Fantasticberia*, in *Tutte le novelle*, cit., vol. I, p. 149.

Di contro la stanza di Eva:

La camera era piccola, ed imbottita di seta bianca come un elegante scatolino. In un canto c'era un letto tutto velato di trine — con certe cortine diafane che sembravano i vapori di un sogno d'amore, e lasciavano trasparire certe coperte color di rosa, di cui la seta sembrava carezzare l'epidermide, e nascondere nelle sue pieghe scrosci di risa soffocate, di risa virginee. C'era un profumo singolare in quella camera, un profumo di cosa viva, un profumo di donna, e di donna elegante. C'erano in tutti gli angoli quei piccoli oggetti che uccidano e che hanno forme e colori leggiadri. C'erano negli specchi come il riflesso di chiome bionde, come il lambo di occhi lucenti e di sorrisi giovanili; vi si riverberavano ombre leggiere, colori delicati; il moto dell'orologio era silenzioso, il tappeto era spesso, bianco, e carezzava i piedi. (E, pp. 120-121)

Un luogo ovattato<sup>35</sup>, regno della femminilità e dell'eleganza che seduce la vista con i suoi colori, l'olfatto con i suoi profumi, l'udito con il suo silenzio ed il tatto con le sue carezze: una dimora che riproduce in segreto la natura fermata all'ingresso — «vapori», «scrosci», «lambo» — ; che rinnova oltre la propria soglia — nel salone attiguo dei ricevimenti<sup>36</sup> — il frastuono distante della città<sup>37</sup>; che si adorna di «quei piccoli oggetti che uccidano» come le pagliuzze dorate dell'abito di scena<sup>38</sup>, ostentazioni di un altro 'lusso', di altre 'vanità'<sup>39</sup>.

«Attraversai l'andito al bujo, e andavo tastando tutte le serrature dell'uscio, senza trovar modo di aprirle» (E, p. 122): da questa casa, insieme simbolo dell'integrazione nella società della «tavola» e della «donna» ed ultimo domicilio della 'passione', Lanti non riesce ad uscire come, di lì a poco, non gli riuscirà di risolvere l'intima e storica contraddizione tra gli incantamenti dell'ideale e la coscienza del reale.

Ci sono due momenti dell'intreccio in cui Enrico sembra sciogliere questa contraddizione e cioè quando, per indignanza, si risolve a dipin-

<sup>35</sup> Si rilegga la prima descrizione di Eva (p. 92) in cui la carrozza presenta già alcune caratteristiche che poi si ritroveranno nel racconto della sua camera.

<sup>36</sup> «Nell'altra stanza si udivano delle voci di uomini, e di tanto in tanto delle risa allegre. Si udì anche per qualche istante il suono del pianoforte, e ad intervalli la voce di Eva, fresca, spensierata, giuliva. Poi si udì un rumore di tazze smosse» (E, p. 121).

<sup>37</sup> G. Scaraffia, *La donna fatale*, cit., pp. 67-68.

<sup>38</sup> Si riveda la descrizione di Eva sulla scena con gli «omeri sparsi dei capelli biondi», i «brillanti falsi», le «pagliuzze dorate», i «fiori artificiali» (E, p. 103).

<sup>39</sup> «Io battezzai pomposamente la mia vanità: la chiamai *amore dell'arte*, e presi sul serio i miei capelli lunghi e tutte le altre belle cose» (E, p. 99).



gere a oleografia<sup>40</sup> e quando, conclusasi per il momento la sua storia con Eva, entra, grazie alla protezione di un giovane dell'«alta società», «nella vita operosa, lauta e onorata»<sup>41</sup>: episodiche opzioni a favore della logica vincente, cedimenti all'alienazione — condizione esistenziale di degradazione contemplata dal processo di sviluppo industriale in atto —, una fase attraverso cui solitamente passa il protagonista-tipo del romanzo di formazione. Quando questo avviene, al linguaggio del «cuore» si sostituisce il linguaggio della Borsa e se prima dalle finestre della sua camera Enrico affermava di guardare, sognando, «i capelli biondi della cameriera che spolverava le tende della finestra di faccia alla mia — i soli capelli» (E, p. 101), ora, «con una penosa voluttà», vede «la gente andar lesta; certuni avevano la cera sorridente, molti una tranquilla spensieratezza; tutti erano certi di trovare a casa il desinare [...] i camini che fumavano e, attraverso i vetri delle finestre di faccia alla mia, donne affaccendate e fumo di vivande» (E, p. 148).

Ma quello di Enrico Lanti è anche e soprattutto «romanzo dell'artista», e dell'artista *bohémien*, una scrittura dell'«inquietudine», dell'«inappagamento», dell'«interiorità», della negazione della vita in nome dell'arte, della «conoscenza che *meçide* l'azione»<sup>42</sup>; sicché la coerenza interna del genere e del suo protagonista riconduce il racconto al suo itinerario prestabilito: dall'integrazione di nuovo alla polemica, dal fare ancora all'essere.

Alla luce del codice dicotomico sotteso al testo va letta anche la duplice connotazione con cui la città, un motivo intravisto nel racconto d'amore e ambizione di Brusio, poi accantonato per fare posto agli scenari campagnoli della storia siciliana della Capinera, dilaga nelle pagine di *Eva*.

Scorrendole è possibile ricostruire la carta topografica di Firenze: il Lungarno, le Cascine, la Pergola, Santa Maria Nuova, San Spirito, via Rondinelli, i colli, le strette viuzze di oltr'Arno, piazza D'Azeglio, il Pagliano, sono i referenti topici di Firenze come arte — i palazzi, le piazze — e di Firenze come mondanità — i teatri, le Cascine.

<sup>40</sup> «Per vivere alla meglio avevo accettato una delle più umili occupazioni: dipingere ad oleografia; il mio cervello si atrofizzava, ma si tirava innanzi» (E, p. 140).

<sup>41</sup> Cfr. E, pp. 149-151.

<sup>42</sup> H. Marcuse, *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca. Dallo 'Sturm und Drang' a Thomas Mann*, Einaudi, Torino 1985, trad. it. di R. Solmi, pp. 329 sgg.

Il tempo dell'illusione, coincidente con il racconto degli antefatti, con l'autobiografia di Enrico prima di Eva, si scrive anche nella «vecchia casa» di San Spirito, «traballante sulle fondamenta», nelle vie di Firenze, nei «palazzi anneriti dal tempo», nelle «gronde sporgenti e malinconiche», nell'«atmosfera del Cinquecento» che Lanti, redivivo Rubens, ammira con occhio da «idolatra», con la stessa disposizione con la quale ammirerebbe un dipinto di Raffaello o una scultura di Michelangelo<sup>43</sup>. È la scrittura narrativa di quanto, su Firenze, Rovani avrebbe di lì a poco affermato come discorso di teoria dell'arte, o meglio delle arti:

Firenze [...] è la città più fida al genio delle Belle Arti [...] in Firenze [la bellezza] vive di sé e per sé, tanto ella è schietta e pura. Al cospetto della cupola di Santa Maria, e specialmente stando innanzi al campanile di Giotto, l'attrazione della bellezza è così irresistibile, che l'occhio non sa staccarsi da quella contemplazione, e prova, si direbbe quasi, quei fenomeni onde l'onda melodica suol lusingare l'orecchio [...] in Firenze [il senso estetico] è involato e solo. Il giovane che sia nato in questa città e che abbia sortito il talento artistico, trova in essa un alimento e un'istruzione continua. Ha le bellezze naturali del cielo [...] ha [...] reminiscenze consegnate in monumenti che, anche non cercati, cercano lo sguardo; ha la Galleria degli Uffizi, dove può ritirarsi a far visita agli artisti d'ogni tempo e d'ogni paese, i quali colla loro schietta fisionomia danno all'immaginazione pronto ed efficacissimo il mezzo di evocare il passato. L'artista nato a Firenze versa dunque nella luce più viva, mentre i molti d'altri paesi sono condannati ad agitarsi nel buio<sup>44</sup>.

Per Lanti, pittore trapiantato a Firenze, emigrato dalle zone culturalmente «oscure» dell'insularità, la città è, dunque, sapienza estetica, lo spazio di formazione di un'identità alternativa alle origini, il campo in cui le possibilità — «ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana» (E, p. 99) — possono trovare il modo di attualizzarsi.

Aristocratico distacco e borghese bisogno di possesso definiscono, invece, come dilemma il punto di vista da cui il protagonista guarda dalla casa di San Spirito — spazio artistico, luogo delle certezze dell'ideale — le lusinghe metropolitane:

<sup>43</sup> Cfr. E, p. 99 e H. Marcuse, op. cit., pp. 37 e 42.

<sup>44</sup> G. Rovani, op. cit., vol. II, pp. 193-195.

Non avevo mai rivolto un solo sguardo di desiderio su quei piaceri di una grande città che mi passavano sotto gli occhi, sebbene ad una certa distanza, e come in nube; oppure se ne avevo provato la curiosità, come un amaro sentimento di privazione, m'ero rifugiato nella mia arte come nelle braccia di un'amante. (E, pp. 101-102)

Nell'intreccio la curiosità ha la meglio e a contatto con la folla della Pergola, immerso nella fantasmagoria di luci, di suoni e di colori, Enrico ha esperienza dello *choc* cittadino, sperimenta un *Nevenleben* impressionistico<sup>45</sup>, tanto potente che, finito lo spettacolo, «barcolla», urla «belle signore», calpesta strascichi, è incapace di controllare gli stimoli e le emozioni ricevuti<sup>46</sup>. La ricezione dello *choc* si fa baudelairianamente 'letteratura' e le impressioni vissute, i «nervi agitati», producono parole 'belle' che non si preoccupano di essere lette<sup>47</sup>. Siamo dunque ancora nei territori dell'«arte»: Firenze è anche personaggio *maudit*, provocatorio, eccessivo, immoderato, irrazionale. Ma la logica metropolitana fa seguire all'individualità ancora tutta 'romantica' dello *choc*, l'*Erlebnis*, la memoria volontaria che è controllo e quantificazione, attraverso l'intelletto — «misura comune della Soggettività»<sup>48</sup> — degli stimoli straccittadini; sicché lo *choc* sta all'*Erlebnis* come l'unico sta al molteplice e l'«esperienza vissuta» è l'*analogon* percettivo dell'economia monetaria, come questa soggetta ad un processo di razionalizzazione e di socializzazione, necessario all'esistenza della e nella metropoli. Così accade al personaggio verghiano: dell'«eccitazione emotiva sollecitata dalla visione 'straordinaria' della bellezza di Eva non c'è più traccia nella dolorosa riflessione che accompagna il racconto dell'esperienza vissuta, consumatasi nella ripetitività dei gesti quotidiani, e la consacrazione al denaro ed alla sua logica — un motivo ricorrente in *Eva*, indizio della significativa interferenza dell'«avere»

<sup>45</sup> M. Cacciari, *Metropolis*, Officina edizioni, Roma 1973, pp. 9 sgg. Ma è d'obbligo il rinvio al saggio di W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1976, trad. it. di R. Solmi, pp. 87 sgg.

<sup>46</sup> Cfr. E, p. 103.

<sup>47</sup> «Quella notte non poteri dormire; mi sentivo come se avessi tutti i nervi agitati; avevo bisogno di sfogarmi in qualche modo delle mie impressioni, e giacché mi parve che il pennello non avrebbe potuto esprimerle tutte, mi misi a scrivere un vero delirio, un sogno da febbricitante, però senza pretese, e senza altro scopo che quello di accendere il fuoco quando avrei avuto freddo» (E, pp. 103-104).

<sup>48</sup> M. Cacciari, op. cit., p. 10.

con l'essere<sup>49</sup> — comporta l'inserimento del personaggio nel sociale e nei suoi valori normativi — godimento, reputazione, ricchezza e soprattutto pubblico<sup>50</sup> — che alterano eloquentemente i suoi connotati. La trasformazione a cui l'intrigo sottopone il protagonista, muta Enrico «spettatore novizio» (E, p. 103) alla Pergola, disposto, per mancanza di conoscenza, allo *choc*, in frequentatore abituale della società gaudente che, nei luoghi della mondanità e dell'arte di consumo, fa mostra di sé proprio come si esibisce una merce:

Una sera ero al Pagliano, in uno di quei palchetti dove è favore distinto essere ammesso, dove i numi dell'olimpio fiorentino si pigliavano come ad una mostra, per scambiare un sorriso od una stretta di mano, in faccia ad un pubblico di gelosi, colla dea del santuario. (E, p. 152)

Di Firenze come opera d'arte<sup>51</sup> è scomparsa l'immagine, mentre una nuova voce del dizionario verghiano dei personaggi comincia, cautamente, a circolare nel romanzo: è il tipo *blasé*, il *dandy*, generato dalla metropoli e dai suoi meccanismi di produzione di conoscenza; è il protagonista dell'*Erlebnis* e dello *spleen*, germinazione spontanea dall'artista 'romantico' sovrappatto dalla comprensione 'dolorosa' del capitalismo nascente. Ma è, appunto, una cauta presenza: in Enrico Lanti la compromissione con l'ideale è ancora troppo urgente per consentire che lo scetticismo, il disinganno, diventino comportamenti, incontrastata identità. Come la macchina narrativa torna indietro ed il ritorno

<sup>49</sup> Cfr. E, pp. 99-100, 107, 141, 144-145, per fare qualche esempio.

<sup>50</sup> «Ero falso nell'arte com'ero fuori del vero nella vita — e il pubblico mi batteva le mani; quegli applausi, delle volte, mi umiliavano agli occhi miei stessi, ma sovente mi ubbriacavano» (E, p. 150).

<sup>51</sup> «Quando si guarda Firenze dall'altro di S. Miniato, nella cornice dei suoi colli, attraversata dall'Arno come da una linfa vitale; quando l'anima si colma dell'arte delle sue gallerie, dei suoi palazzi e delle sue chiese; quando nel pomeriggio si va attraverso le viti, gli olivi e i cipressi dei suoi colli, dove ogni strada, ogni villa e ogni campo è saturo di cultura e passato, e una parte dello spirito circonda questa terra come un corpo astrale — sentiamo allora come se l'opposizione di natura e spirito qui si fosse annullata. Una unità misteriosa, e tuttavia visibile con gli occhi e afferabile con le mani, collega questo paesaggio [...] con la storia dell'uomo europeo [...] con l'arte che qui agisce come un prodotto del suolo. [...] E venendo così a risolversi il distacco tra natura e spirito, nasce l'impressione estetica, il senso di essere di fronte ad un'opera d'arte». G. Simmel, *Roma, Firenze e Venezia* in M. Cacciari, op. cit., pp. 191-192.

di fiamma per Eva simula il tempo passato della passione e del delirio, così il personaggio risponde alla sfida della seduzione riprendendo la maschera 'romantica':

Quelle due ore avevano gettato sul mio cuore il soffio ardente delle tempeste del passato. Io l'adoravo, sì, l'adoravo così com'era, l'adoravo perch'era così! [...] Feci mille pazzie per lei; la cercai, implorai, piansi, passai le notti sotto le sue finestre, vidi l'ombra di lei accanto all'ombra di un uomo dietro le cortine, seguii di notte la sua carrozza per le Cascine e vidi il suo capo sull'omero di lui. — Ella mi ravvisò, e chuse le imposte o si tirò vivamente indietro, o volse il capo dall'altra parte. — Sirena! maledici! che mi aveva inebriato coll'amore, ed ora mi atrossicava colla gelosia! (E, p. 155)

Una maschera che parla e si muove per stereotipi e che, rimandando a Brusio ed alle sue intemperanze d'amore<sup>32</sup>, si fa indizio intertextuale della regressione del personaggio, della sua difficoltà ad uscire dalle pagine di un racconto di passione. A più riprese, infatti, Lanti non esita a confessare la propria affezione alle «illusioni»<sup>33</sup>, arrivando ad applicare le categorie di costo e di valore alle chimere dell'ideale:

Ti giuro che i miei sogni valevano assai di più della realtà! Ah! le mie duchesse di via S. Spirito! Se avessi saputo che la scienza della vita doveva costarmi tante e sì care illusioni, io avrei preferito la miseria, l'oscurità e i miei castelli in aria. (E, p. 151)

Il percorso del personaggio dentro la città è, dunque, un percorso labirintico che riconduce all'immaginazione come riparo, prima abbandonato poi ricercato, dalle insidie della conoscenza. Se in *Una peccatrice* l'effetto del conoscere aveva comportato una momentanea afasia delle emozioni, se in *Storia di una capinera* l'apprendimento aveva coinciso con l'infelicità di un destino personale costretto a congelare nella pura teoresi le nozioni proibite del sentimento, in *Eva*, romanzo dell'ideologia, ciò che s'impara diventa capo d'accusa con cui giudicare i mistatti di una società che contrabbanda «mostruosità» e «bassezze»

<sup>32</sup> Si rivedano le pagine di Brusio seduto sui marciapiedi di fronte alle finestre di Narcisa.

<sup>33</sup> «Rincesce davvero l'aver scupate coeste illusioni... anche delle illusioni!...» (E, p. 112).

sotto forma di valori:

Ho visto tante mostruosità rispettate, tante bassezze cui si fa di cappello, tante contraddizioni di quello che chiamate senso morale, che non so più dove sia la verità. Tu che mi parli di gioie false dimmi quali sieno le vere: quelle che costano più lagrime, o quelle che lasciano più rimorsi? — e perché rimorsi? — Qual'è l'amor vero, quello che muore, o quello che uccide? — e qual'è la donna più degna d'amore, la più casta, o la più seducente? — dov'è l'infamia? nella donna che ama per vivere, o nell'uomo che vive per godere? — o che tiene il sacco all'adulterio colla complicità del silenzio — o che gli si inchina quando la vede passare in carrozza? Chi sentenza del bene e del male? Il mondo! Che cos'è? e non è ipocrita? o non ha altra scienza che quella di negare? — e quell'altra di biasimare? (E, pp. 167-168)

Nell'accumulo delle interrogative disgiuntive — una delle possibilità offerte dalla retorica alla propaganda scapigliata dell'anarchia, dell'agnosticismo, della ribellione — con cui Enrico moribondo aggredisce Verga, suo silenzioso interlocutore, sta scritto uno dei concetti principali che la *bohème* artistica impiegava nella lotta alla società borghese e filisteica: che non c'è, appunto, nulla che si possa imparare ed apprendere e che, conseguentemente, la saggezza, virtù della vecchiaia — età privata della forza creatrice della giovinezza, età della cautela, della non compromissione<sup>34</sup> —, sia una 'non-nobile follia':

— Quando sarai al punto in cui sono, mi disse Enrico, o quando sarai vecchio, il che è peggio! maledirai la tua saviezza che ti ha fatto insensibile alla luce, ai profumi, alle dolcezze della giovinezza!... (E, p. 167);

o ancora:

— I pazzi sono più felici di voi! [...] Se vivete di menzogne, se non avete di certo che le illusioni, perché le maledite quando son belle?... Voi altri savì... che vi affannate dietro ad illusioni che non raggiungerete giammai... o che sconferrete quando le avrete raggiunte, chiamate pazzo colui che si vive beato nelle sue illusioni!... il pazzo come vi chiamerà, voi altri savì? (E, p. 168)

Nello scenario arioso e solare della campagna di Aci Sant'Anto-

<sup>34</sup> A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit., p. 204.

nio, dove gli affetti e la solidarietà umana<sup>55</sup> sottentrano all'estraneità e solitudine metropolitana<sup>56</sup>, dove, soprattutto, è ancora possibile che le cose — un albero, per esempio<sup>57</sup> — posseggano valore simbolico, quel valore che la città, con l'ostentazione volgare dei suoi segni, sfrontati per non rimandare che a se stessi, ha irreversibilmente perduto confondendo soggetti ed oggetti nell'anonimato dell'insignificanza, Enrico muore. L'agonia di Lanti — *bohémien* pentito ma perplesso<sup>58</sup> — è metaforicamente l'agonia del personaggio *studente* dietro la cui maschera Verga ha tentato di sondare i 'misteri del cuore': se l'«uomo interiore»<sup>59</sup> risulta ancora un'incognita<sup>60</sup> in una società insipiente che si nega come laboratorio del conoscere e della cultura, allora la figura narrativa fin qui agitata sulle scene del racconto — quella dello *studente*, dell'artista individualista ed immaginifico — ha perduto ogni funzionalità.

Come ad Enrico risulta difficile cancellare la memoria di Eva, fantasma della seduzione, della tentazione al contro-ideale, al sovvertimento del diagramma romantico dei valori ed insieme, paradossalmente, simulacro della passione e larva del sentimento, così egli stesso è divenuto un incubo per il suo autore, un'immagine spettrale, autobiografica.

<sup>55</sup> Si rileggi il frammento sulla tacita e commossa partecipazione di un contadino «alla morte di Enrico: «Il giorno dopo, di buon mattino, ritornai ad Aci Sant'Antonio. Sulla strada di Valverde incontrai il contadino che mi avea recato la lettera di Enrico il giorno innanzi. Lessi tutta la verità nell'occhiate che egli mi volse, e l'interrogai col solo sguardo.

— All'alba! mi rispose levandosi il cappello e segnandosi» (E, p. 171).  
<sup>56</sup> «Vedevo tutto ciò con una dolorosa lucidità di pensiero, e fermavo il mio pensiero in mezzo a tante domestiche felicità, che vedevo o che indovinavo, con una penosa voluttà; e domandavo a me stesso, con immenso sconcerto, se fosse possibile che tutta quella gente felice potesse credere che a venti passi c'era un uomo che moriva di fame» (E, p. 148).

<sup>57</sup> Cfr. G. Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespoto*, in AA.VV., *I Malavoglia, Atti del Congresso internazionale di Studi*, Catania 1982, vol. I, p. 174.

<sup>58</sup> Si rileggi tutto il concitato, contraddittorio dialogo finale con Verga (E, pp. 163-171).

<sup>59</sup> Cfr. G. Verga, 'Prefazione' all'*Amante di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 200.

<sup>60</sup> «[...] l'uomo che sente dentro di sé ancora intatto tutto questo inesplicabile mistero di desiderii, di speranze, di gioie e di dolori [...] domanderà a se stesso, come te, cosa sia dunque questa vita, e questa incognita che chiamano *cuore*!... Chi lo può dire?... Nessuno. E se nessuno lo sa, chi può dargli torto o ragione?» (E, p. 167).

graficamente simbolica, dalla quale non è semplice né indolare affrancarsi. Reduce dall'ultimo incontro con il proprio personaggio, Verga trascorre una notte agitata: «Tutta la notte non potei dormire. Sembravami di sentire al mio capezzale il rantolo di quel moribondo, e di vedermi dinanzi agli occhi quello sguardo e quel sorriso nuotanti nel sudore dell'agonia» (E, p. 171).

La storia ci informa poi che Enrico è morto all'alba: la *fiction* scrive simultaneamente, quindi, l'uscita del personaggio-Lanti dalla scena del racconto come dall'immaginario verghiano. Il destino dell'autore si scinde, dunque, da quello del suo eroe e Lanti 'deve' morire perché Verga si rinnovi. Dalle ceneri di Enrico nasce il *dandy* — in *Eva* già abbozzato come figurazione metropolitana, personificazione del capitalismo *in fieri* — e con lui un diverso linguaggio, un'altra prospettiva come nuovi strumenti per una rinnovata analisi del 'cuore umano', giacché la perlustrazione dell'intimo fu una meta fissa negli itinerari curvilinei di Verga, viaggiatore stravagante, avvezzo, nel percorrere i territori dell'arte, alla pendolarità ed alla reversibilità delle tappe.

Se con *Storia di una capinera* il *Bildungsroman* non teneva ancora, ora non tiene più. La storia di Enrico che, come storia dell'immaginario sopravvive oltre e nonostante il vissuto, contiene in sé, ideologizzandole, le precedenti avventure di Brusio e della Capinera<sup>61</sup>, nega la maturità perché nega il valore conoscitivo del reale del quale questa si sostanzia. Enrico non ha nulla da imparare se non la correa del sociale nelle insufficienze o impossibilità della passione, non più impuntabili, dunque, alle sole carenze o impotenze dei soggetti protagonisti, ma ora consustanziali ad una realtà storica che disconosce l'«ideale».

Fallimentare per il personaggio, *Eva* segna, al contrario, un momento decisivo nell'educazione verghiana alla scrittura che, orientandosi con *Tigre reale* ed *Eros* a sperimentarsi come discorso sulle passioni e non più come linguaggio d'amore, a mettere in scena le società

<sup>61</sup> Tra le tante domande che Enrico agonizzante pone a Verga, c'è la seguente: «Qual'è l'amore vero, quello che muore, o quello che uccide?» (E, p. 168), che sembra sintetizzare la storia di *Una peccatrice* — racconto dell'esaurirsi della passione — e di *Storia di una capinera* — racconto di una passione mortale. In *Eva* sono presenti entrambe queste storie: la morte dell'amore — coincidente con il fallimento della convivenza dei protagonisti — e la morte per amore — coincidente con il ritorno di fiamma, l'abbandono di Eva, la fine di Lanti.

attraverso i loro attori e non più viceversa, si dispone sin da ora a divenire la parola 'impersonale' con cui il «documento umano», il «fatto nudo e schietto» proveranno, in terra di Sicilia, a raccontarsi da se<sup>62</sup>.

### *Tigre reale*

L'odore di un sigaro di «lontana provenienza» (TR, p. 175) nelle cui aromatiche volute si perde lo sguardo di Giorgio La Ferlita, disperde il profumo dei gelsomini e le fragranze dei boschi di aranci che avvolgevano, in un significativo quanto patetico contrasto, gli aneliti frequenti ed affannosi di Enrico Lanti agonizzante<sup>2</sup>.

Disposto a provarsi in un racconto dell'«alta società», l'autore si affretta a sostituire i fondali di scena e ad offrire al suo lettore i referenti topografici di questa storia nuova: al «tanto di azzurro di mare», al «tanto verde di giardini» (E, p. 166) di Aci Sant'Antonio, subentra lo spazio chiuso dell'albergo della Pace di Firenze e al bozzetto paesano e provinciale con cui si chiudeva *Esa*, sottentra il profilo dell'ambiente mondano e cosmopolita in cui Giorgio, «un po' commesso viaggiatore in uniforme d'addetto d'ambasciata» (TR, p. 175), si appresta ad interpretare il ruolo di protagonista.

I suoi primi contrassegni, offerti con dovizia di particolari da Verga qui ancora in veste di narratore-confidente, ma costantemente impegnato a sottolineare la propria estraneità sentimentale ai fatti che si vanno svolgendo insieme all'avvenuta integrazione nel mondo dei propri personaggi<sup>3</sup>, compongono il ritratto di La Ferlita come 'uomo di lusso' — una figura solo programmatica perché irrealizzata dell'«imma-

<sup>1</sup> «E si mise a fissare il fumo che svolgevasi dal suo sigaro» (TR, p. 176).  
<sup>2</sup> Cfr. E, pp. 164-165.

<sup>3</sup> «Il romanziere non è più implicato: si limita a guardare un mondo»; «Il suo mondo, il suo ambiente sono quelli stessi dei suoi personaggi: è uno di loro, ha accettato le loro regole di vita, non può più essere un obiettore di coscienza», G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 230-231.

<sup>62</sup> Per questi asseriti fondamentali della poetica verghiana, si rilegga la 'prefazione' a *L'innanzi di Gramigna*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 199-201, a cui più volte si è rimandato.

ginario verghiano<sup>4</sup> — versione nostrana, riveduta e corretta, del *dandy* di baudelairiana memoria. Il già menzionato sigaro e la «pompa della cravatta bianca» (TR, p. 175) con cui Giorgio fa elegantemente la sua prima entrata in scena, sono due delle voci del *glamour* dandistico e del dizionario della sua toletta e delle sue pose<sup>5</sup>, così come la *silhouette* psicologica e comportamentale di questo eroe nuovo disegna una delle personificazioni possibili di alcune qualità necessarie al protagonista 'dilettante':

Giorgio era sempre stato uno di quei fortunati che attraversano la vita in carrozza, come soleva venire a scuola quando faceva troppo freddo, o quando faceva troppo caldo, ciò che per caso durava tredici mesi dell'anno [...] Suo padre [...] adorava con tenerezza materna cotesto ragazzo delicato e linfatico; aveva dedicato tutto se stesso e tutto il suo avere a spianargli la via che eragli sembrata la più bella perché il figliuolo ci si divertiva, e a mettergli la bambagia sotto i piedi; se avesse potuto, con quell'esagerazione del sentimento di protezione, e nel tempo istesso di devozione verso il debole che c'è nei caratteri generosi e robusti, avrebbe portato sulle braccia il suo bambino sino ai trent'anni. Giorgio era arrivato alla maturità della giovinezza senza un ostacolo, senza una contrarietà, senza avere l'occasione di impiegare una sola delle sue facoltà virili nelle lotte della vita. (TR, pp. 176-177)

Lo *struggle for life*, come accidentato percorso che accomunerà in un analogo destino di sconfitta i Malavoglia e Mastro-don Gesualdo, non impegna affatto Giorgio La Ferlita, questo «prodotto malsano di una delle esuberanze patologiche della civiltà» (TR, p. 182), «ricco, ozioso», «cresciuto nel lusso»<sup>6</sup>, mutabile, inconsistente, malato d'accidia, contraddittorio, affettato<sup>7</sup>, alla ricerca di sensazioni per le quali è disposto a mettere l'arte al servizio della vita, riducendo sensibilmente le proporzioni del primo termine — l'arte, per l'appunto — fin qui,

<sup>4</sup> Il *Ciclo dei Vinti*, con il titolo la *Marea*, doveva, come è noto, comprendere anche *La duchessa di Leyra*, l'*Onorevole Scipioni* e l'*Uomo di lusso*, ma Verga si fermò alle prime pagine della *Duchessa*. Si confronta la lettera del 21 aprile 1878 inviata da Verga a Salvatore Paola Verdura, ora in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 79-80.

<sup>5</sup> Cfr. G. Scaraffia, *Dizionario del dandy*, Laterza, Bari 1981, pp. 76-78 e pp. 177-181.

<sup>6</sup> Cfr. C. Baudelaire, *Il dandy*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, trad. it. di E. Somaré, Mondadori, Milano 1973, pp. 960-961.

<sup>7</sup> Cfr. S. Battaglia, *Il protagonista dilettante*, in *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968, pp. 347-356.

ciò fino ad *Eva*, sovrastante la vita stessa: La Ferlita, si sa, non è artista, ma ha un passato di poeta dilettante che gli serve per «mettere del cobalto nel suo orizzonte» (TR, p. 177), per tradurre la propria vita in «piacere». «Effeminato nel senso moderno ed elegante, buon spadaccino all'occorrenza» (TR, p. 182), pratico della mondanità<sup>8</sup>, Giorgio appartiene di diritto alla 'vita elegante', che è «scienza delle maniere»<sup>9</sup>, ribalta dei *fashionables*, sulla quale il *bon ton* ha sostituito gli eccessi dell'intemperanza emotiva: sicché non fa meraviglia che, avendo cominciato ad amare Nata «come un ragazzo, come uno studente» (TR, p. 191), abbia poi scelto di calzare la maschera del «dilettante» (TR, p. 190), dietro la quale il desiderio si riduce ad «abitudine», ad «obbligo di cortesia»<sup>10</sup>, o è millantato sino a farsi, illusoriamente, «passione irresistibile»<sup>11</sup>. Se Brusio, la Capinera e Lanti erano, per così dire, immersi sino allo scacco o alla morte nel flusso iperbolico dei sentimenti, e la qualifica di illusorio, immaginario, inconsistente era pertinente più all'oggetto che al soggetto del 'sentire', per La Ferlita l'amore è gioco e auto-inganno, speciosa occasione di immergersi e sperimentarsi nelle voluttà e negli spasimi, nei dolori e nei piaceri del cuore, pur restandone sostanzialmente ai margini<sup>12</sup>. Da questo rovesciamento di prospettiva, da questa mutata struttura psichica, emotiva ed etica del personaggio, deriva il processo di trasformazione a cui, in *Tigre reale*, è sottoposta la passione: nell'universo diseroicizzato dell'alta borghesia cittadina, dove «la donna è un oggetto di lusso», argomento di conversazione mondana<sup>13</sup> per «giovannotti azzimati e in cravatta bianca, sdraiati sui canapè e sulle poltrone col sigaro in bocca» (TR, p. 213), essa o è degradata a gioco mondano, o costretta nei limiti della digressione narrativa, o consegnata ai meccanismi trasfiguranti della

<sup>8</sup> Cfr. TR, p. 185.

<sup>9</sup> Cfr. H. de Balzac, *Trattato della vita elegante*, Longanesi, Milano 1982, trad. it. di G. Tutino, pp. 21-33.

<sup>10</sup> Cfr. TR, p. 190.

<sup>11</sup> «Giorgio effeminato, effeminato nel senso moderno ed elegante, buon spadaccino all'occorrenza, nel quarto d'ora, e tale da giuocare noncuratamente la vita per un capriccio, ma solito ad esagerare il capriccio sino a farne una passione, e solito ad esagerare l'idea della passione sino a renderla realmente irresistibile; fiacco per non aver mai combattuto se stesso» (TR, p. 182).

<sup>12</sup> Cfr. S. Battaglia, op. cit., p. 351.

<sup>13</sup> Cfr. TR, pp. 212 sgg.

memoria o, infine, tenuta a distanza perché malata, corrosiva, terrificante.

Il simbolo della carrozza, adeguato da Verga a configurare il temperamento di La Ferlita, doppiamente connotativo per rinviare sia alla società che qui si racconta — quella del denaro, dell'educazione mondana, del potere — sia ad un tratto caratteriale del protagonista — il disimpegno, l'oziosità, l'abitudine a declinare responsabilità — innesca una catena metaforica per la quale ogni espressione del sentimento e del coinvolgimento, «un pentimento, un rimorso di dieci minuti, una stretta involontaria di cuore, un rossore importuno» e persino «la passione», è «un sassolino» che ne fa «rimbalzare le ruote» (TR, p. 177). Un «sassolino» è dunque quanto rimane del castello «vecchio e rovinoso», delle altre mura stagliantisi su di un immenso scoglio a picco sul mare — immagine romantica dell'amore d'eccezione<sup>14</sup> — che attraeva con i suoi precipizi, i suoi abissi, le sue vertigini, Narcisca Valderi<sup>15</sup>: il meno sottratta al più, il troppo lascia il posto al poco, sicché la metamorfosi dei segni iperbolici — dall'eccesso al difetto — appare uno dei modi possibili per definire, in termini di retorica dei sentimenti, la trasformazione del personaggio e delle sue emozioni in discesa dalle vette di *Una peccatrice* al fondo di *Tigre reale* e, in filigrana, nella trama delle concordanze simboliche tra finzione narrativa e storia d'autore, il percorso verghiano da Firenze a Milano.

La storia di Giorgio e di Nata, estrapolata dall'intreccio farraginoso e confuso del romanzo, è come regolata sulle 'aritmie' sentimentali dei protagonisti, evidentemente duttili alle commutazioni emotive, disposti a regolare il proprio respiro ora sulle leggi della convenienza sociale e del decoro borghese, ora sugli statuti trasgressivi dell'oltranza amorosa; dalla passione all'amicizia e poi di nuovo alla passione, gli affetti descrivono in *Tigre reale* un andamento sinusoidale nelle cui onde si va perdendo l'ineluttabilità ed intransigenza del desiderio che, in modi diversi, fino ad *Eva*, aveva seguito la linea retta e progressiva del *corp de fondre*. Il testo presenta, così, una curva nella quale il potenziale passionale, implicito nelle affinità e nelle complementarietà dei due

<sup>14</sup> Cfr. P. De Meijer, *Costanti del mondo verghiano*, Sciascia, Calanissetta-Roma 1969, pp. 148-158.

<sup>15</sup> Cfr. UP, pp. 534 sgg.

protagonisti<sup>16</sup>, ristagna e la malia reciprocamente seduttiva del *dandy* e della *belle dame sans merci* sembra stemperarsi nella 'pacatezza' della benevolenza e della fraternità:

sin dalla prima visita ella gli avea messo del ghiaccio sulla testa, e aveano riso francamente di quel ch'era stato, di quella sciocchezza; non l'amava affatto, ne era certo, ma stava volentieri vicino a lei [...] Come amante ella non valeva la marchesa; né la bionda Targotti, né Palmira, non valeva gran cosa insomma; ma come amica era impareggiabile (TR, p. 191);

O ancora:

Sono stata un po' civetta con voi, pel passato, molto tempo addietro, molto tempo! Adesso vi voglio bene, proprio voler bene, sapete. Ma amarci, a parte il color locale, non ci amiamo né voi, né io. (TR, p. 200)

Poco importa al nostro discorso se sia Nata, diffidente verso la passione, a dirigere il gioco, obbligando il «debole» Giorgio agli sbalzi del suo «cuore di ghiaccio» e della sua «immaginazione ardente» (TR, p. 182): che le cadenze dell'*amour passion* siano rallentate per una costituzionale disposizione alle gradazioni o per sfiducia esperita, resta il fatto che solo ora, nella società galante, in un rapporto duale paritetico, in cui, cioè, non ci siano distanze di classe da colmare, il racconto del sentimento possa, per un congruo blocco di sequenze narrative, restringersi a rituale della mondanità, risolversi negli schemi desueti del corteggiamento deferente e cerimonioso. Ma dietro la «fronte di marmo», gli «occhi asciutti», l'atteggiamento scettico e ironico<sup>17</sup>, Nata rivela se stessa come passione, o meglio, come simulacro e rudere della passione: è una «leonesa ferita» (TR, p. 198) che soffoca «ruggiti di spasimo» (TR, p. 182), è la «tisi» dell'amore

<sup>16</sup> «Dall'incontro di questi due prodori malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà, il dramma doveva scaturire naturalmente, dramma o farsa, come dall'urto di due correnti elettriche [...] Egli con tutte le suscettibilità, con tutte le delicatezze, con tutte le debolezze muliebri; ella con tutte le veemenze, tutte le energie, tutti i dispotismi virili» (TR, p. 182); «Anch'essa, come Giorgio, avea strascinato la sua stanchezza irrequieta dappertutto, in carrozza o in slitta, colla rapidità del vento che avea appassito le sue guance e inesperto non senza leggiadria le sue labbra» (TR, p. 181).

<sup>17</sup> Cfr. TR, pp. 182, 192, 193, 197.

d'eccezione, è, con i suoi omeri magri, con «l'occhio brillante sul viso imbellettato, appena accerchiato da un leggiero lividore» (TR, p. 204), la malattia della voluttà, l'agonia e la morte del desiderio. Che siano l'autore o altri personaggi a parlare di lei, i diversi punti di vista coincidono nel privilegiare, per descriverla, immagini di disfacimento e di patologia. Così il visconte de Rancy:

È una donna andata, mio caro, e se volete farle la corte non avete tempo da perdere (TR, p. 180);

così il narratore:

Giorgio rivide la contessa alle Cascine, raggomitolata in un angolo della sua carrozza, tremante di freddo, sotto un mucchio di pellicce e un bel sole di novembre che splendeva sul cielo puro e azzurro. Era pallida, dimagrata, aveva gli occhi stanchi, arsi di febbre (TR, pp. 182-183);

non altrimenti Bassano, un amico di Giorgio:

— No, quella lì era invisibile; si diceva che fosse così malandata da essere costretta a tenere anche Giorgio al regime omeopatico. (TR, p. 215)

La malattia, dunque, travalica i limiti del personaggio, facendosi, da motivo e attributo narrativo, un simbolo della revisione e degradazione delle forme storiche e sociali del sentimento: nella società del progresso e del profitto del secondo Ottocento, la donna fatale — una figura dell'eccesso romantico — è destinata a farsi spettro ed a mimare, nella consunzione del proprio corpo, l'impossibilità e l'inalturalità della passione d'amore.<sup>18</sup>

Non è forse un caso che Verga per il personaggio di Nata abbia scelto, nel dizionario dei *topoi* femminili, la voce 'fascino slavo': parafrasando Gide e la lettura che di Gide ci offre Debenedetti, la donna *fashionable* della Russia zarista si distinguerebbe per praticare un'etica del 'dispendio', dello 'spendersi tutta' in forte contrasto con la psicologia del risparmio della vecchia Europa, tanto da meritarsi, nel 'gioco delle parti', il titolo di paradigma della 'donna fatale'. Nel mondo senz'arte di *Tigre reale*, dove gli ideali sono in esilio, l'infirmità

<sup>18</sup> Cfr. G. Scaraffia, *La donna fatale*, cit., pp. 29-30 e pp. 92-93.

e la morte di Nata erano forse già scritte nel suo destino di personaggio 'antieconomico', nel suo essere un 'proverbio', recente sì, ma già sclerotizzato.<sup>19</sup> E se per Giorgio la passione è anche «ansietà paurosa» (TR, p. 223), per la vecchia Europa, miniaturizzata nella società alto-borghese e calcolatrice che assiste alle schermaglie amorose dei protagonisti, essa non è più che un «richiamo da allodole» a cui sottrarsi con l'uso del giudizio — un ben dosato *cocktail* di affari e interesse — antidoto e terapia alle follie della trasgressione:

Insomma, si può esserne innamorati, lo so; è una donna bizzarra, tutta nervi, tutta a faccette, come un richiamo da allodole, è cosa piacevolissima, interessante, che vi agita, vi scuote, vi fa vivere in un bagno caldo... so cosa vuol dire amare una di queste donne [...] si può perderci la testa, ma ecco dove sta appunto il pericolo, amico mio; noi abbiamo la testa sulle spalle per fare i nostri affari e il nostro interesse. (TR, p. 207)

E dove il giudizio non fosse sufficiente, ecco che il visconte de Rancy, 'medico' esperto dei mali del 'cuore', prescrive un altro medicamento: la lontananza, la sottrazione volontaria di sé all'oggetto del desiderio:

— Dite delle cose giustissime, caro visconte; ma quando siete stato innamorato cosa avete fatto?

— [...] Non sono un eroe; non ho la pretesa di vincere né me né altri; batto in ritirata: quando mi accorgo di essere sul punto di fare una corbelleria ci metto di mezzo una bella distanza [...] il mare vi dà delle malinconie notissime, i monti vi danno la nostalgia, la frontiera vi pare che vi stia sullo stomaco — ma la ritirata a ogni costo, a costo della nostalgia, a costo dello spleen, se non potete metterci un'altra donna; è questione d'ottica, amico mio, quando sarete di là delle Alpi finirete col fare le boccacce alla corbelleria che stavate per fare. Infine spero che questo viaggio vi sarà utile. (TR, p. 208)<sup>20</sup>

È il ribaltamento di quanto avveniva in *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva*; lì le emozioni dei protagonisti tendevano ad accorciare le distanze dall'oggetto del desiderio, evidentemente coincidente,

<sup>19</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 238.

<sup>20</sup> La coppia de Rancy-La Fertita sembra riprodurre, in sedicesimo, le due ottiche, quella borghese dell'accumulo e quella antitetica del dispendio amoroso, che ne *I dolori del giovane Werther* di Goethe contrappongono il marito Alberto al protagonista; cfr., in proposito, R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 83-84.



almeno nell'immaginazione dei personaggi, con il massimo del benessere: il balcone dal quale Brusio ammirava Catania di notte con Narcisa, la finestra complice che consentiva a Maria di piangere con Nino, la soffitta nella quale Enrico viveva con Eva, erano i luoghi fisici e metaforici dell'implicazione con l'eros, mito positivo dell'idealismo romantico.

Accade così che il lettore stenti ora a riconoscere nei «capricci» dell'uomo di lusso gli «aneliti febbrili» dello *studente*, e se cerca tra le pieghe del racconto un indizio, un brandello di storia che lo riporti nell'atmosfera «delirante» dei romanzi fiorentini, non può che rintracciarsi nel ricordo e nella memoria: la lontananza investe anche il tempo della passione che è tutto scritto al passato, al già accaduto, consegnato al diario d'amore della «donna fatale» come un racconto antico che non si può o non si vuole far rivivere.

Ci riferiamo alla vicenda di Nara e Dolksi, reperto stereotipo d'amore e morte, di eccesso e gelosia e, proprio per questo, inconciliabile al presente, inconciliabile con l'attualità. Val la pena di riportare le due versioni che di questo amore offrono Nata e il visconte de Rancy, a riprova della radicale antinomia tra discorso del 'cuore' e linguaggio della Borsa, della incongruenza di Nata con la società 'borghese', dell'esilio dell'ideale dalla nuova logica, prosaica e vincente, della razionalità utilitaristica:

Io ho amato... una volta... [...] Era un ribelle condannato all'esilio, un polacco, credo anche ebreo, senza altra ricchezza che la sua carabina da cacciatore. Mi odiava perché io era della razza dei suoi padroni [...] c'era un abisso fra di noi, e la verigine mi gettò nelle sue braccia [...] Mio marito non mi ama [...] allora trovavasi al Caucaso: dopo sei mesi fui costretta a raggiungerlo a Pietroburgo [...] Mi parve di morire. Dolksi mi scriveva delle lettere che mi facevano passare delle notti insonni e febbrili. Finalmente perdetti interamente la testa, e in un breve intervallo che il conte era assente, mi misi in viaggio, feci il lungo viaggio nel cuor dell'inverno [...] per andare a raggiungere il mio amante [...] e arrivando all'improvviso seppi che durante la mia lontananza egli aveva avuto un'altra relazione, e che un'altra... non so chi sia [...] aveva profanato la mia memoria e il mio amore. Ripartii senza vederlo [...] mi ammalai lungo il viaggio, e quando giunsi a Pietroburgo dissi che ero etica. Quell'uomo [...] ruppe il bando, a rischio della vita, e mi corse dietro come forsennato. Io ero in letto colla febbre, e l'udii piangere, e implorare, e picchiare della testa sul limitare del mio uscio [...] Allora... [...] non vi dirò più

altro... Quell'uomo si uccise [...] (TR, pp. 201-203)

Appagamento, annullamento, angoscia, attesa, dispendio, gelosia, follia, lacrime, rimpianto, suicidio: molteplici sono le figure del 'discorso amoroso' che compaiono in questo racconto, piccolo frammento di un'«enciclopedia della cultura affettiva», del «calendario perpetuo» dell'emotività.<sup>21</sup>

Dalla specola realistica e demitizzante di de Rancy, la vicenda è rivisitata per uscirne ridotta, rimpicciolita a più modeste proporzioni e insieme riletta come l'estro eccedente e immoderato di due esagitazioni, di due deliri:

— Conoscete anche voi quella storia?

— Chi non la conosce più o meno a Pietroburgo? Quella è una donna pericolosa, per baccoli bella, bellissima, seducentissima; ma da far paura al Baiardo degli innamorati; io ho conosciuto quel polacco a Varsavia, era un giovane bello e distinto, ma era anche un po' esaltato, tanto [...] da far poi quel che ha fatto... Infine perché? [...] per la miseria di un amoreto che s'era permesso mentre lei era a Pietroburgo, e pensate che dove starci sei mesi! La concessa deve avere delle idee singolari sulla fedeltà mascolina, e punto comode! Egli ruppe il bando, a rischio di tutto, corse a buttarci ai piedi; ella non volle vederlo, e gli fece dare quattromila rubli per mezzo del domestico [...] Gli diceva: vi ho comperato, non vi ho amato, ora vi pago, l'amore è salvo e senza macchia — l'amore è la sola divinità di costei; egli le scrisse colla febbrile concisione della disperazione che se non gli avesse perdonato sarebbe ucciso sotto i suoi occhi. — È il solo modo di riabilitarci entrambi — gli fece rispondere [...] È una donna terribile, caro mio, con idee dell'altro mondo, ma che nel nostro, diciamo fra di noi, fanno un effetto assai singolare, e credo vi auteranno a partire allegramente. (TR, pp. 207-209)

La coerenza allo statuto dell'uomo di lusso dissuade La Ferita dal partire, dal seguire, cioè, i consigli cauterativi dell'amico; anzi, il suo dietretanismo viene intrigato dalla distanza morale, comportamentale e psicologica di Nata, dall'«ignoto della sua vita», dal «passato di quella donna così impenetrabile», «così straniera e tanto lontana in tanta intimità»<sup>22</sup>. l'esotico — un motivo narrativo funzionale alla scrittura dell'altrove, del diverso e della distanza, già presente, ma in chiave

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>22</sup> Cfr. TR, p. 193.

provinciale, nelle ambizioni sociali del 'bovarismo' di Brusio — denotativamente presente nelle origini della protagonista e nelle occupazioni di Giorgio, impegnato ad aggirarsi tra il Giappone, Londra e Vienna<sup>23</sup>; si fa, connotativamente, un segnale testuale di cui tener conto per la decodifica complessiva del romanzo.

A commento delle nozze di La Ferlita con la signorina Ruscaglia, un breve intervento di Verga in esibita veste d'autore intento ad orchestrare, tra il *pathos* della rievocazione e l'insinuante gioco della preveggenza, gli inevitabili tragitti sentimentali dei suoi protagonisti, anticipa la duplice storia d'amore e di adulterio — quella vissuta di Giorgio e Nata, e quella immaginata di Erminia e Carlo — che costituirà l'ordito metonimico dell'intreccio di *Tigre reale*<sup>24</sup>. Ciò offre una singolare chiave interpretativa, quella del ricordo — sentimento del passato, del lontano, sorta di esotismo della temporalità — per addentrarsi nella lettura delle relazioni amorose del romanzo da considerarsi, evidentemente, come varianti della memoria affettiva:

Buon viaggio! e non vi voltate mai più verso tutto quello che vi lasciate dietro in mezzo alla polvere che fugge, voi signora, i romanzi nebulosi della cameretta tappezzata di carta a grandi fiori azzurri, quel volume del Prati prestato e ridomandato venti volte, dal quale avete invano cercato di far scomparire i segni impercettibili fatti coll'unghia, quel piccolo orologio, regalo della nonna, sul quale volgeste tante occhiate furtive, agucchiando presso la mamma, nell'ora in cui egli — quell'altro — soleva venire, e quell'ultima stretta di mano che scambiateste allorché egli partiva pel collegio di marina, prima di fuggire e rintanarvi nella cameretta dai fiori azzurri come un uccelletto ferito — e tu, Giorgio, tutti i sorrisi che rallegrarono le pagine del tuo album da scapolo, e tutti i biglietti che profumarono il cassetto del tuo scrittoio, ti rammenti? E quell'altro biglietto singolare, senz'altro nome all'infuori di una corona di contessa, e senz'altra data che il giorno di una febbre, di una follia, che è passata, lontana, molto lontana, ti rammenti? (TR, p. 178)

Il 'ricordo della passione' o la 'passione come ricordo' è dunque il

<sup>23</sup> «L'ultima volta che l'avevo incontrato a Firenze [...] arrivava dal Giappone [...] Il mio amico era un bel giovane, pieno di brio, alquanto sarcastico e motteggiabile, con una vernice di buona compagnia raccolta qua e là, a Londra e a Vienna, un po' commesso viaggiatore in uniforme d'addetto d'ambasciata» (TR, p. 175).

<sup>24</sup> Sulle modalità metonimiche di costruzione dell'intreccio di *Tigre reale*, cfr. M. Muscatiello, *Passione, un modulo della ricerca letteraria nei romanzi giovanili di G. Verga*, cit., pp. 152-154.

programma narrativo contenuto in questa mediazione extradiegetica che il testo, nel suo farsi, s'incarica di sviluppare: Giorgio sovrappone al presente «le febbrili aspirazioni del suo passato, di quel passato di ieri che sembrava già lontano» (TR, p. 217); Erminia finge di non rammentare, perché la rievocazione del già stato e del già detto con Carlo, in quanto nostalgia di un sentimento amoroso, le appare, comunque, colpa e adulterio<sup>25</sup>; e Nata, fantasma della passione, reliquia della donna fatale, condanna Giorgio al rimpianto eterno di sé<sup>26</sup>.

La sostituzione dello *studente* con l'«uomo di lusso» è anche avvicendamento della *rêverie* al *désir*, della commemorazione all'aspirazione, dello scetticismo all'illusione e l'amore già miniaturizzato è così, anche, esiliato e rievocato, confinato in terre lontane o costretto nei meandri labirintici della memoria. Due digressioni, forse non a caso contigue nell'intreccio, per essere *remakes* rovesciati delle *fabulae* su cui erano state costruite le trame di *Una peccatrice* e di *Eva*, rendono più saldi i nessi che legano tra di loro i romanzi fiorentini e milanesi, vincolati, oltre che dalla cronologia e dai referenti culturali, da vistose marche di intertestualità; due digressioni anche fortemente simboliche — come lo sono sempre state, finora, in Verga — perché funzionali a focalizzare le metamorfosi del 'cuore' che l'autore è ora impegnato ad indagare.

Una, la prima, è il racconto di una «follia di giovinezza» di Nata — ancora un ricordo, anche se irrilevante — che evoca i fantasmi di Pietro Brusio e di Narcisa Valderi, commutandone le parti, variandone le modalità, sconvolgendone gli esiti:

Tempo addietro, gli raccontava, si era invaghita di un giovane studente, proprio quel che si dice un gran monello, ma bello, bello da dipingere, con

<sup>25</sup> «Quindi per un motivo o per l'altro i due cugini si vedevano tutti i giorni — ne avevano così poco da stare insieme! Però con tacito accordo non avevano più tornato sul 'ti rammenti', dopo che una volta Erminia, seria seria e chinando gli occhi, aveva risposto a lui che le parlava d'un certo volume del Prati: — Non mi rammento più. Adesso ho da pensare a mio figlio, e non leggo che di rado» (TR, pp. 221-222).

<sup>26</sup> «Sentite, ora che ve l'ho detto, ora che non mi vedrete più, voi non mi dimenticherete giammai; nessuna passione dell'animo vostro mi sarà rivale [...] tutto sarà meschino per voi al confronto della memoria di colei cui non avete baciato un dito [...] Vi condannano a pensare a me, vi condannano ad adorarmi in ispirito, come una divinità, perché vi amo!» (TR, p. 210).

occhi neri grandi così, e un collo fatto come quello dell'Antinoo, un collo che bisognava vedere allorquando snodava la sua cravatta rossa e sbottonava il colletto della camicia per giocare alla palla fuori porta San Gallo; ella montava a cavallo tutti i giorni e andava a caracollare nel viale per vederlo e per farsi vedere, e lui duro e dispettosaccio, faceva il superbo e fingeva di non accorgersi che quella bella signora veniva lì apposta per fargli la corte. Infine il suo amor proprio ne fu lusingato; e non solo incominciò a guardarla, ma non giocò più alla palla, cercò di vestirsi meglio, ed ella se lo trovava sempre fra i piedi al passeggio e nei teatri. Allora non le piacque più e non lo guardò più. Peccatori! non era più quello senza la sua giacchetta di velluto! (TR, pp. 194-195)

L'altra appartiene al presente, è un *divertissement* dell'irrequieta contessa, parafarsi, a rovescio, di una storia già consumata, quella del pittore Enrico Lanti e di Eva, ballerina di teatro:

Verso quell'epoca ella avea avuto un capriccio per il saltimbanco di una compagnia equestre, e avrebbe voluto andare al Politeama tutti i giorni. La Ferlita se n'era accorto trovandosi per caso nel suo palchetto, vedendola fissare lungamente il binocolo sulla scena; da buon camerata le fece delle osservazioni alquanto pungenti [...] ma Nata non se ne diede per intesa; era delle prime ad applaudire [...] e non lo lasciava mai col cannocchiale. Infine quel povero diavolo s'accorse dell'effetto che facevano su quella gran dama le sue pagliuzze d'oro e la sua zazzera lustra e inanelata, e perdette la testa; non aveva più la solita disinvoltura e la solita smorfia sorridente ed uguale per tutti, salutava sempre una sola parte del pubblico plaudente, quello di sinistra, spesso s'imbrogliava negli ordigni e nei cordami. Una volta nel saltare sui due piedi con una graziosa riverenza capitombolo goffamente; tutti gli spettatori non ebbero che un mororio di simpatia e di commiserazione, solo la contessa scoppiò a ridere talmente che dovette nascondere il viso nel fazzoletto.

Il poveretto non osò più comparire sulla scena. — Ecco cos'è la gloria! esclamò gaiamente, e scorgendo che anche Giorgio rideva. — Vedere come vanno a finire i miei entusiasmi? (TR, pp. 196-197)

Nel primo brano l'inevitabile confronto, già suggerito, con *Una peccatrice* — da considerarsi qui quasi come una sorta di archetipo rovesciato — induce ad un'ulteriore incursione nella biografia verghiana per istituire nuove correlazioni tra ritratto d'autore e finzione narrativa. A Pietro Brusio il «vestito irreprensibile» — un segnale dell'avvenuta integrazione nella società mondana — era valso la fama e l'amore, mentre allo studente di porta San Gallo la tentazione di

«vestirsi meglio» — un sintomo della sopraggiunta volontà di partecipazione alla comunità della *parure* — costa le lusinghe della propria vanità e, soprattutto, una potenziale passione. Se, come si è già detto, nel 1866 la trasfigurazione del bisogno verghiano di partecipazione alla società letteraria avveniva anche tramite l'abito di Brusio — eco narrativa del vestito del sarto del Lungo con il quale il giovane scrittore siciliano preveniva i danni se non i divieti che la propria ineleganza gli avrebbe causato nei salotti fiorentini —, nel 1875, anno di *Tigre reale*, quando quei bisogni si son fatti *status*, e nel compiacimento di «mostrarsi ammesso nell'alta regione, nell'Olimpo — fino a ieri per lui inaccessibile» del gran mondo<sup>27</sup> s'insinua la noia, la stranezza del riconoscimento mondano, allora la negazione della propria, originaria identità di 'emarginato', doveva cominciare ad apparirgli penalizzante. Ed è così che nel capitombolo del saltimbanco della compagnia equestre è dato di leggere la capitolazione degli 'entusiasmi' e delle 'glorie' esibiti nella società elegante, ma anche la caduta della 'passione' verghiana per una scrittura che va degenerando in mestiere, in trascrizione delle regole ripetitive e collaudate della moda letteraria.

Per questa via, della malattia, dell'alterazione e del decadimento, si giunge alla morte della passione d'amore, trasfigurata nell'immagine del fumo che si leva dal convoglio funebre con cui la salma di Nata è ricondotta in patria<sup>28</sup>, metafora degli incensi di «un sacrificio e di un rogo»<sup>29</sup> — peraltro già anticipata nella 'scapigliata' notte d'amore dei due protagonisti<sup>30</sup>. L'orrore, come dissoluzione del mito della 'bellezza' celebrato nei *maquillages* di Narcisa e negli ornamenti di scena di Eva, coincide, in consonanza con la sensibilità di un Tarchetti, con il 'piacere'<sup>31</sup>, facendosi, nel contempo, marca significativa della riduzione della 'donna fatale' a 'larva': le ossa di Nata che «si avviticchiano» e «scricchiolano», la sua «rigidità catalettrica», «il naso [...] acuto e

<sup>27</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 232.

<sup>28</sup> Cfr. TR, p. 259.

<sup>29</sup> Cfr. G. Scaraffa, *La donna fatale*, cit., p. 38.

<sup>30</sup> La notte d'amore di La Ferlita e di Nata presenta, infatti, notevoli simmetrie con la notte d'amore di Fosca e di Giorgio nella Fosca di Tarchetti. Si confrontino, in proposito, le affermazioni di G. Mariani, op. cit., p. 845 n e di E. Ghidetti, *Introduzione a G. Verga, Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. XXIV.

<sup>31</sup> Cfr. G. Scaraffa, *La donna fatale*, cit., p. 38 e G. Mariani, op. cit., pp. 574-575.

sottile», «gli occhi incavernati», le «sfumature livide» che le solcano le gote, le «ombre profonde» che le velano il petto (TR, p. 233), descrivono le «rovine della passione»<sup>32</sup> sulle quali La Ferlita si risolve a chinarsi per vivere un'«orribile notte d'amore» (TR, p. 234).

Compromettendosi con il 'brutto', rinunciando all'armonia del corpo e dei bellotti<sup>33</sup>, non riuscendo più a sottrarsi alla malia, seppure alterata, della *belle dame sans merci*<sup>34</sup>, fin qui solo ostentata, nei teatri o al passeggio, come un'opera d'arte sublime nella sua unicità<sup>35</sup>, La Ferlita abdica, definitivamente, alla sua impassibile maschera di *dandy*. Una maschera, per la verità, compromessa e sdrucita sin dall'inizio, dall'altra storia di Giorgio, quella di marito e di padre che è, evidentemente, storia borghese. La società del denaro fa, infatti, la sua apparizione congiuntamente all'entrata in scena di Erminia:

Ora cotesto farfallino avea buttato la sua uniforme in mezzo ai ventimila filari della stupenda vigna che gli portava in dote la signorina Ruscaglia, e s'era convertito al matrimonio, un bel matrimonio che gli dava 600.000 lire, ed una magnifica bruna. (TR, p. 177)

La scelta del matrimonio, in quanto opzione per un 'valore' eminentemente borghese, in grado di unificare il 'profitto' con la 'moralità'<sup>36</sup>, è fortemente indiziaria delle contraddizioni del personaggio, incerto, o meglio scisso, tra attitudini trasgressive e comportamenti normativi: lo statuto del *dandy*, o 'diletante' o 'uomo di lusso' — termini qui assunti come sinonimi e perciò intercambiabili — contem-

<sup>32</sup> Cfr. G. Scaraffia, *La donna fatale*, cit., p. 37.

<sup>33</sup> Cfr. C. Baudelaire, *La donna*, in op. cit., pp. 965-966.

<sup>34</sup> Cfr. G. Scaraffia, *Dizionario del dandy*, cit., p. 94.

<sup>35</sup> Sull'unicità di Nata si legga il brano seguente: «In mezzo alla gran folla cotesta donna pallida e bionda a prima vista non era notevole che per una certa grazia delicata della persona; ma tutti si voltavano a guardarla, uomini e donne, forse per lo strano effetto di quei grandi occhi grigi, quasi verdastri, duri e splendenti come i diamanti della sua corona, o per l'eleganza della veste stretta e increspata sulle anche, che sembrava avvolgerla con abbracciamenti serpentinati» (TR, p. 180).

<sup>36</sup> «La frattura fra i valori 'reali', pratici, di profitto, e quelli 'moralì', ideologici, ha portato la borghesia a esibire dei valori-maschera, recupero del passato (come l'educazione, la famiglia), in funzione di falsa unificazione», G. Franci, *Il sistema del dandy. Wilde-Beardsley-Beerbohm (Arte e artificio nell'Inghilterra fin-de-siècle)*, Patron, Bologna 1977, p. 65.

pla il disprezzo del *ménage* e dei suoi esiti previsti — la procreazione — in quanto istituzionalizzazioni della logica riproduttiva, accumulativa e conservatrice della società filistea<sup>37</sup>.

Lo scenario alto-borghese di *Tigre reale* fa sì che questi due mondi — quello della 'differenza' e quello dell' 'uniforme' — pur presentando opposti connotati e ritagliandosi spazi alternativi, vengano a toccarsi, a sovrapporsi sul palcoscenico della mondanità<sup>38</sup> come nella memoria e nell'immaginario di La Ferlita, suscettibile alle antagonistiche seduzioni dell'ignoto e del familiare.

La descrizione del villino in cui abita Nata ripropone, utilizzando una tecnica già impiegata per l'«elegante scatolino» di Eva, il singolare rapporto della donna fatale con la natura, arrestata sulla soglia di una dimora senza tempo per esserne, all'interno, riprodotta, ma, soprattutto, metaforizza gli attributi di 'fantasma', di 'illusorietà' e di 'malattia' che ormai, allo stadio in cui è giunta la conoscenza verghiana della passione, vanno irreversibilmente congiunti al ritratto della protagonista:

Le aiuole verdi del giardino, grandi come tappeti da biliardo, e quegli alberi nani facevano un bel vedere sulla facciata nuova, liscia e imbellettata, e sulle finestre di cui i vetri irradiavano dei colori delle tende allorché il sole vi batteva sopra. Alla sera, dalle otto alle undici, mentre i rumori della città si perdevano in lontananza, la luce che scaturiva da quelle finestre pigiantesi fra di loro, adorne, civettuole, foderate di velo e di damasco, ricamava a giorno come un merletto il disegno della cancellata sul marciapiede della larga via oscura e quasi deserta [...] Le poche persone che passavano si fermavano un istante, o mettevano il capo allo sportello della carrozza, per rallegrarsi la vista di quella luce, di quei luccichii che carezzavano qua e là i mobili e le stoffe, di quel dolce tepore profumato che indovinavasi, e immergendosi nel buio mentre si allontanavano, si voltavano ancora per cercare di leggere un sorriso sulla faccia di quella dimora felice.

Al di dentro quella dimora felice avea un altro aspetto. Nella stanza più lontana dalla via, nell'angolo più remoto, stava di solito Nata [...] Tutte le altre stanze erano vuote, mute, fredde; il domestico passava silenzioso nell'an-

<sup>37</sup> Cfr. R. Kempf, *Davidis. Baudelaire e Amici. (Il culto della differenza nell'epoca dell'uniforme)*, Bompiani, Milano 1980, trad. it. di R. Mainardi, pp. 145-151.

<sup>38</sup> Si rileggano le pagine 222-224 relative all'incontro a distanza di Erminia e Nata a teatro.

di triste [...] Il salotto era tutto foderato di seta azzurra, era poco illuminato e vi ardeva un gran fuoco. Quello splendido giorno invernale non metteva né un raggio, né un sorriso in quella stanzina. (TR, pp. 186-187)

Al contrario la camera di Erminia, luogo delle «virtù umili e casalinghe» (TR, p. 247), della consuetudine e del noto<sup>39</sup>, è come immersa nei fragori della città, partecipe del flusso dell'operosità e riproduttività borghese:

Giorgio s'era messo a sedere ai piedi del letto [...] quelle pareti, quei mobili noti avevano una fisionomia onesta e sorridente [...] Nella strada si sentivano ancora i rumori di una città che si addormenta: il trotto rapido delle carrozze che ritornavano alla rimessa, il chiudersi delle ultime finestre e delle ultime porte, il passo affrettato di coloro che ritornavano dal caffè o dal teatro, i discorsi spezzati, e in mezzo a tutti cotesti rumori il respiro della donna un po' irregolare sembrava unirsi al respiro appena sensibile del piccolo essere che le dormiva vicino. (TR, p. 216)

Al tic-tac dell'orologio di viale Principe Amedeo — incongrua intrusione di un tempo flebile, come spento negli interni incantati della passione — rispondono come contrappunto i «rincocchi netti e sonori» di casa La Ferlita, cadenze del divenire, della durata, della progressione dal passato al futuro<sup>40</sup> ed in questa emergente 'religione della famiglia' — dove i progetti si sostituiscono ai fantasmi, l'avvenire alla morte — anche la malattia — quella di Erminia, malattia per passione e non della passione — assume toni sfumati da elegia del sacrificio e dell'onestà<sup>41</sup>. È nei turbamenti della mente, chiari sintomi del risveglio di quel 'senso del dovere' sconosciuto al personaggio 'diletante' che

<sup>39</sup> «Giorgio aveva preso moglie; noi eravamo invitati per un'altra festa di famiglia, la nascita del suo primogenito. C'erano i medesimi invitati, le medesime signore con degli altri vestiti, i medesimi signori con le stesse cravatte bianche, la stessa suocera, che andava e veniva nella camera della sposa collo stesso fazzoletto ricamato e più giallo che mai, la medesima sposina bella come allora, sorridente come allora» (TR, p. 211).

<sup>40</sup> Cfr. TR, p. 255.

<sup>41</sup> «La sera trovò Erminia in tale stato di sofferenza che malgrado gli sforzi della povertà rivelavasi ai meno osservatori; la febbre che da quasi una settimana l'assaliva tutte le sere era divenuta violenta; ella però era alzata, e cercava di occuparsi ricamando presso al lume; le mani le tremavano e gli occhi, nonostante il paralume, dovevano bruciarle» (TR, p. 250).

l'immagine di Nara — «sofisma[ra] della passione»<sup>42</sup> — si sovrappone al profilo sereno di Erminia e nel duello tra 'affetti domestici' e 'passione' è quest'ultima, finora vincitrice, ad essere vinta:

A poco a poco s'immerse in una meditazione profonda. Erminia dormiva, rivolta verso di lui, bianca e serena, colle trecce nere sul bianco guancialetto; di quando in quando sembravagli per una strana allucinazione che quel viso fattosi più cereo si profilasse, si incadaverisse, che dei profili secchi, rigidi, vi si disegnassero vagamente, dei profili che egli conosceva, consumati dalle febbri e dalle passioni, e che gli era sembrato di rivedere mentre Rendon parlava della sua ammalata dell'Albergo dei Bagni. (TR, p. 217)

L'attrazione-paura per Nara si fa terrore e spavento che solo le «note pareti» della propria casa riescono ad esorcizzare<sup>43</sup>. Giorgio, il fattallino, il *dandy*, il 'diletante' di sensazioni, è, ora, «un seduttore stanco e noiato di artifici donneschi» (TR, p. 247), pronto a scegliere tra le due maschere che un autore, incerto tra connivenza e distacco, gli ha imposto. «Il suo pensiero rifaceva continuamente lo stesso cammino, dal viale Principe Amedeo alla chiesuola di Tremesieri» (TR, p. 254): nei luoghi emblematici in cui i nuclei fondamentali dell'intreccio — la doppia storia con Nara e con Erminia — si dipanano, si realizza la metamorfosi del protagonista e nel passaggio dal 'santuario' della passione al 'tempio' del focolare domestico, da Firenze a Catania, si svolge il percorso simbolico della sua formazione da *lion* a marito. In una strategia narrativa che sembra affidare al paesaggio una funzione, insieme, esplicativa e simbolica<sup>44</sup>, non può

<sup>42</sup> Cfr. TR, p. 241.

<sup>43</sup> «Allora si ricordava di quell'altra donna lontana, gli pareva di vederla in quella camera d'albergo, colle braccia tese, gli occhi da fantasma — il suo spettro sorveva ad ogni ritaro dall'ombra, inaspettato, minaccioso e severo, [...] poi sentivasi invaso da una gran paura del fantasma immobile e muto: allora girava gli occhi smarriti per le note pareti che l'attorniano, il riposava su tutti gli angoli, su tutti i mobili che conosceva minutamente e che sembravano circondarlo da tutte le parti, come se lo abbraccassero mollemente» (TR, p. 255).

<sup>44</sup> Sulle funzioni della descrizione, cfr. G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972, trad. it. di F. Madonia, pp. 29-34. Esplicazione e simbolismo sembrano essere infatti i caratteri ricorrenti delle descrizioni verghiane. In proposito cfr. G. P. Biasin, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in AA.VV., *Dal 'Novellino' a Moravia. Problemi della narrazione*, cit., pp. 181-205.

stupire che il recupero degli affetti familiari, presenti in margine sin da *Una peccatrice* come contraltare alle 'vertigini' della passione, avvenga nello scenario insulare, lungo la linea ferroviaria che congiunge Catania a Giarre, tra la «fraganza dei fiori d'arancio» che emana dai giardini costeggiati i binari<sup>45</sup>, un profumo di terra natia che si avverte in chiusura, quando l'odore dei sigari — aroma artificiale, da interni e da alcova — si è miseramente disperso. Il *Bildungsroman*, impossibile a realizzarsi nell'ideologia 'negativa' di Enrico Lanti, può avverarsi, anche se forzatamente<sup>46</sup>, ora, negli esiti vagamente pedagogici di *Tigre reale* e nel consuntivo realisticamente 'positivo' di Erminia:

Molti mali ci vengono addosso appunto per la paura che ne abbiamo, e ci vincono più facilmente allorché ci lasciamo sopraffare senza combatterli... certe cose bisogna guardarle coraggiosamente in faccia per vederle quali sono... e alla fine forse non c'è nulla d'irresistibile, né di fatale. (TR, p. 227)

Ed è così che l'intreccio di *Tigre reale*, romanzo della passione come memoria e passato, si scioglie in un inno all'avvenire, alla progettualità, al futuro<sup>47</sup>, idee-forza con le quali l'economia patrimoniale e produttiva delle istituzioni borghesi contrasta l'ideologia dispersiva e prodiga dell'amore d'eccezione:

Erminia s'era fatta pallida anch'essa, quasi avesse visto anch'essa quel fantasma implacabile che mettevasi fatalmente un'ultima volta sul loro cammino, e sembrava sorgere dalla tomba per attraversare tutti i loro sogni di pace, di amore e di felicità. Giorgio era annichilato: ad un tratto sentì stringersi la mano e si trovò il bimbo che gli era stato messo fra le braccia [...] sentì anche

<sup>45</sup> «Parturono finalmente una domenica col treno della mattina; dal cielo sembrava piovere della polvere d'oro, il mare luccicava di strisce d'argento; i giardini sparsi lungo la linea gettavano dentro i vagoni la fragranza dei fiori d'arancio» (TR, p. 258).

<sup>46</sup> G. Mariani (in op. cit., p. 591) sottolinea la permanenza in Giorgio La Ferlita del «travolgente ricordo di Nata anche quando si riaccosta alla famiglia tradita». In realtà il romanzo è, nel finale, particolarmente ambiguo circa il rapporto di paura-attrazione di Giorgio per Nata che sembra, a tratti, inalterato, anche dopo che la passione è stata consumata e il protagonista ha ritrovato gli affetti familiari; cfr. TR, pp. 258-259.

<sup>47</sup> Si legga, in proposito, anche questo brano relativo ad Erminia: «— Tu guarirai... balbettava alfine Giorgio con voce rotta — senti cosa ti dico, tu guarirai... E saremo felici un'altra volta... partiremo per la campagna... Là staremo insieme... Sempre insieme!... e nessuno... nessuno!...» (TR, p. 257).

le braccia di Erminia che gli cingevano il collo.

— Povero Giorgio! mormorava Erminia. Noi t'ameremo tanto! tanto!... [...] Il funebre convoglio che li precedeva era scomparso; il fumo svolgevasi ancora lentamente dall'imboccatura della galleria, squarciandosi e diradandosi in lunghi fiocchi sul cielo azzurro. Non rimaneva più altro del passato. (TR, p. 259)

Come «eroe problematico alla ricerca di valori autentici in un mondo degradato», Giorgio giunge a fare della sua vita di personaggio un involontario *Entwicklungsroman* — il romanzo, cioè, di una evoluzione spirituale — dopo che Pietro Brusio, la Capinera ed Enrico Lanti avevano interpretato, in modi differenti, i ruoli malsicuri e scettici di una coscienza o troppo angusta o troppo vasta rispetto al mondo<sup>48</sup>; ciò è potuto accadere solo a patto di non essere più *studente* e di non riuscire ad essere, ancora, *dandy*. La storia di La Ferlita, infatti, come ulteriore 'viaggio sentimentale' nelle zone oscure dei 'misteri del cuore', giunge alla 'maturità virile', interdetta sia al racconto di una personalità *in fieri* — quella dello *studente*, appunto — che intende conservare lo stato di *indeterminazione psico-sociale* proprio della gioventù, sia a quello di una individualità narcisistica — com'è quella del *dandy* — risoluta, metaforicamente, ad immobilizzare il tempo, a congelare se stessa in un'eterna «prematuroità»<sup>49</sup>.

*Tigre reale* risarcisce, dunque, il suo autore dei precedenti fallimenti di una scrittura inadatta a mettere in scena un'educazione sentimentale, ma funziona nel contempo da indizio delle difficoltà, soprattutto future, di rappresentazione dell'alta società; se qui il ritratto del personaggio non è, negli esiti, fedele allo stereotipo *blasé* progettato nelle intenzioni, dopo, nella stagione verista, l'incompiutezza della *Duchessa di Leyya* resterà, nella storia letteraria, come un documento dell'imbarazzo della lingua verghiana a mimare la «vernice quasi uniforme»<sup>50</sup> della «vanità aristocratica». Per ora, a Milano, Verga ci

<sup>48</sup> Si fa riferimento al discorso teorico di G. Lukács, in *Teoria del romanzo*, Newton Compton, Roma 1975, trad. it. di A. Liberi.

<sup>49</sup> Cfr. G. Franci, op. cit., pp. 111 sgg.

<sup>50</sup> G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Le Monnier, Firenze 1954, pp. 130-131: «Quanto a me, se dovessi fare a voi, amico, e non per 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 —

riprova con Alberto Alberti a chiudere il ciclo dell'eros<sup>1</sup>; poi, in Sicilia, finirà per fare dell'*Onorevole Scipioni* e dell'*Uomo di lasso* due personaggi, fatalmente, 'in cerca d'autore'.

## Eros

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 esperimentati per sortitensi 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'assistesse per questa *Duchessa*!», (14 luglio 1899). In una intervista rilasciata a Francesco Guglielmino, Verga ribadiva l'inconciliabilità del proprio metodo con la misura rarefatta e convenzionale del linguaggio aristocratico: «Non scriverei 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'emicrania», in V. Brancati, *Il borghese e l'immenità*, Bompiani, Milano 1973, p. 384.

Nel 1875, anno della pubblicazione di *Tigre reale* ed *Eros*<sup>1</sup>, Verga, caparbio 'trascrittore' delle mode letterarie, dava alle stampe la novella *Le storie del castello di Tyezza*<sup>2</sup>, un tributo ed un ossequio alla fioritura ritardata del racconto fantastico italiano, promossa dall'area 'irregolare' della scapigliatura lombarda<sup>3</sup>. Al di là del sottogenere di appartenenza, essa è un'ulteriore variante del tema di amore e morte sperimentato nel decennio fiorentino e milanese e, più specificamente, di alcuni elementi peculiari del dritico finale che per strutture, soluzioni linguistiche, tipologia del personaggio, costituisce una sorta di scrittura uniforme all'interno di un ciclo omogeneo e diversificato nella sua totalità: la micro-società di villeggianti a cui partecipano i protagonisti della novella è, infatti, una società di lasso, come quella alto-borghese di La Ferlita e l'altra, aristocratica, di Alberto Alberti; il motivo dell'adulterio, sviluppato nelle coppie rivali di Nata/Erminia, Velleda/Adele, lega anche i due microracconti che compongono la novella, quello prolisso della leggenda e quello sintetico dell'attualità. Il 'vizio' dell'intertestualità, a cui Verga non sa o non vuole sottrarsi,

<sup>1</sup> A riprova del già accennato 'errore' editoriale relativo alla pubblicazione di *Eros*, si rimanda alla lettera di G. Verga a E. Rod del 30 giugno 1899, nella quale l'autore stesso data al 1874 *Eros* e al 1875 *Tigre reale*. Lo scarto di pochi mesi giustifica qui l'assunzione del 1875 come anno di entrambe le pubblicazioni; cfr. G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 126.

<sup>2</sup> Apparsa nella «Nuova Illustrazione Universale», in 4 puntate, tra il 17 gennaio ed il 7 febbraio 1875, poi inserita nel 1876 nella raccolta *Primavera e altri racconti* (Brigola, Milano), la novella è ora in G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., pp. 97-135.

<sup>3</sup> Per una sintetica ma puntuale panoramica del racconto fantastico in Italia, si rinvia a AA.VV., *Nocturno italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, a cura di E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1984.

soccorre ai rischi dell'interpretazione, offrendo ancora una cartina di tornasole sulla quale verificare l'attendibilità di un'ipotesi di lettura. Ed è così che *Le storie del castello di Trezza* sembra suffragare l'idea che Verga, sul punto di abbandonare la società mondana, abbia inteso 'ridimensionare' le proporzioni della passione distanziandola, metaforicamente e storicamente, nel tempo e che là dove essa perduri, mietendo ancora le sue vittime, sia costretta a convivere con altre logiche, con altri bisogni, quelli della «travola» e del «benessere», per esempio. Forse che tutto ciò non è riscritto nella vicenda del barone d'Arvelo e di Donna Isabella Monforte, remota e terrificante come il castello di Trezza — «figura simbolica della mitologia del segreto», dell'immaginario, del labirinto, dove il romanzo 'nero' implicitamente aveva indicato lo smarrimento delle armonie della ragione<sup>4</sup> —, che i timori, gli sguardi, le febbri di Matilde e Luciano — discendenti diretti di donna Violante e Corrado, gli antichi amanti — non contrastano con la preferenza che Giordano, il marito, accorda alla «campana del desinare» piuttosto che al racconto di fantasmi d'amore? A distanza di un anno e rispettando le consuetudini di una scrittura significativamente avvezza ad alternare ripiegamenti e progressioni, Verga scriveva *Nedda* e *Le storie del castello di Trezza*, cioè il nuovo ed il consuntivo del già detto: non è un caso, ci sembra, che in una lettera al suo traduttore definisca *Le storie* un racconto «affatto giovanile, primitivo e vecchio diggià», «un mio vero peccato di gioventù», allo stesso modo e con le medesime parole con le quali dopo, nel tempo, avrebbe motivato ad un editore ostinato la tardiva ritrattazione di *Una peccatrice*<sup>5</sup>. Come consuntivo, la novella del 1875 sviluppa il motivo della seduzione delle 'rovine' e degli 'abissi' già miniaturizzato nell'emblematica passeggiata di Narcisa Valderi e di Pietro Brusio sulle mura fatiscanti di un antico castello siciliano ed addita, celato e contratto tra

<sup>4</sup> Cfr. M. Romano, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Longo, Ravenna 1977, p. 18.

<sup>5</sup> «Andiamo — disse a un tratto — la leggenda è interessante, ma mio marito a quest'ora deve preferire la campana del desinare», G. Verga, *Le storie del castello di Trezza*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 98.

<sup>6</sup> G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, cit., p. 101 (6 gennaio 1887).

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 105 (16 gennaio 1887).

<sup>8</sup> Cfr. la lettera del 14 aprile 1898 di G. Verga ad E. Treves, ora in G. Verga, *Lettere sparse*, cit., pp. 330-331.

le pieghe dell'intreccio, in un apparentemente irrilevante gesto di Giordano, il marito alieno dal sentimento, tradito ed adultero, e nella risentita reazione della moglie «appassionata», l'eloquente, rivoluzionario esordio della vita morale e sentimentale di Alberto Alberti:

— Se quest'uomo è caduto qui, ha dovuto afferrarsi per istinto a quella punta di scogli... vedete? si direbbe che c'è ancora del sangue.

Suo marito vi buttò il sigaro spento, e volse le spalle; ella rabbrivì, come se avesse visto profanare una tomba, si fece rossa e si rizzò per andarsene.

'Glacialità', 'noncuranza', 'impassibilità' ed 'ironia' sono le risposte ripetute e disarmanti che il marchese Alberti, padre del protagonista di *Eros*, dà alle «angosce orribili» della moglie sul punto di essere abbandonata per una mondana questione di adulteri e di duelli, dopo aver spento nel camino del suo *boudoir* — uno degli ultimi, per ora, microspazi riservati alla rappresentazione della toletta, della *parure*, della seduzione ed anche dell'emotività muliebre — il sigaro che, appestando la camera, risulta incongruo ai profumi ed alle essenze di una femminilità ancora ed anche qui 'appassionata'<sup>9</sup>. Dunque *Eros* inizia negando quanto, faticosamente, *Tigre reale* era riuscito ad affermare, il mito salvifico della famiglia, e dal suo definitivo sgretolamento Alberto Alberti 'eredita' un destino fatale di distruzione e di morte: complici le recenti letture del realismo e del naturalismo francese<sup>10</sup>, *Eros* ed il suo protagonista si costruiscono come archetipici prodotti della nascente 'fedè' verghiana nel determinismo sociologico e psicologico, predisposto a sostituire alle imprevedibilità del «concorso straordinario di circostanze»<sup>11</sup> con cui possono accadere gli incontri d'amore, le leggi meccaniche e necessarie della causalità. E il rispetto delle norme della cronologia e della logica che induce evidentemente l'autore a collocare in principio di racconto la micro-storia 'genealogica' del protagonista che è anche, per i rapporti allusivi, metaforici e testuali, che intrattiene con il racconto totale, una *mise en abyme*, un procedimento, come si sa, non nuovo in Verga e nella costruzione dei suoi

<sup>9</sup> G. Verga, *Le storie del castello di Trezza*, in *Tutte le novelle*, cit., p. 99.

<sup>10</sup> Cfr. ER, pp. 263-266.

<sup>11</sup> Cfr. le lettere di Verga a Luigi Capuana del 14 gennaio 1874 e del 9 febbraio 1875, in G. Verga, *Lettere a L. Capuana*, cit., pp. 48-50 e 65-66.

<sup>12</sup> Cfr. UP, p. 444.



romanzi ma, finora, adoperato in funzione preminentemente digressiva. La scenografia miniaturizza con dovizia di particolari — la carrozza, la cameriera, il salottino, il canapè, le vesti e gli arnesi muliebrici, il domino — la società di lusso che sta per essere affrescata; gli attributi degli attori adombrano le qualità dominanti del protagonista e delle sue *partners* — Cecilia è, infatti, contemporaneamente moglie e *femme galante*, un amalgame di Adele, di Velleda e della contessa Armandi — ; il carnevale, l'adulterio, il duello, accennano motivi che avranno, nella storia seguente, più ampia trattazione; ma soprattutto il colloquio dei marchesi Alberti racconta un fallimento, allo stesso modo in cui *Eros* narrerà la bancarotta di una tentata 'educazione sentimentale'.

Se Verga intendeva provare ancora, dopo gli ibridismi di *Tigre reale*, a dar vita letteraria al personaggio 'diletante', è certo che con *Eros* ci è riuscito: la contrapposizione delle due storie e delle due anime di Giorgio La Ferlita — quella di *dandy* e l'altra di marito — risoltasi all'atto della definitiva 'conversione' borghese del protagonista, lascia il campo ad una tempistica metamorfosi di Alberto Alberti da «giovane Ortis» solitario ed incline all'immaginazione<sup>15</sup> a «Ebreo Errante» scettico e satanico, in giro per il mondo alla ricerca del 'vizio' ed in compagnia delle sue malsane abitudini<sup>16</sup>.

La fisionomia di Alberti sedicenne, costruita sull'alternarsi di tratti 'romantici' e tratti 'decadenti', sembra preannunciare la successiva degenerazione morale del personaggio che il racconto non tarda a descrivere:

A 16 anni Alberto era un giovanetto alto e delicato, coi capelli biondi, il profilo aristocratico, un po' freddo e duro, e il pallore marmoreo del padre, e i grandi occhi azzurri, il sorriso affascinante e mobilissimo della madre — cuore aperto a due battenti, immaginazione vivace, affettuosa, ma inquieta, vagabonda, diremmo nervosa, ingegno più acuto che penetrante, analitico per inquietudine o per debolezza di carattere — *un ingegno che vi sgusciana dalle mani ad ogni istante* — diceva il suo professore di filosofia — atto a fargli cercare la decomposizione dell'unità, o a dargli i peggiori guai della vita quando il cuore si fosse mescolato della bisogna. (ER, p.267)

<sup>15</sup> Cfr. ER, p. 318.

<sup>16</sup> Cfr. ER, p. 382.

Un «funesto spirito d'analisi»<sup>15</sup> che, esercitandosi sulle fallimentari multiple esperienze d'amore, trasformerà un eroe da romanzo «sognatore, fantastico, ipocondriaco»<sup>16</sup> in un gaudente irresoluto, inquieto ed ironico<sup>17</sup>, «stanco di piaceri», ma incapace di rinunciargli:

A 28 anni trovavasi isolato, stanco, senza scopo, senza emozioni che non fossero malsane, senza entusiasmo, senza domani. Provava momenti di debolezza e di scoraggiamento indicibili, ma si vergognava di confessarli; nel baccano di una festa o di un bagordo pensava con abbattimento che l'indomani si sarebbe divertito al modo istesso. Spesso, la notte, ritornando stanco di piaceri, invidiava il suo cocchiere o il suo cameriere che stavano ad aspettarlo, pur non sapendo farsi idea del come si potesse vivere nella loro condizione. (ER, pp. 380-381)

*Dandy* per eleganza e mondanità e per una naturale abitudine allo spreco ed alla prodigalità<sup>18</sup>, Alberti risulta congruente alla carta tipologica del personaggio *blasé* soprattutto perché fortemente recalcitrante all'istituto matrimoniale, alle virtù domestiche ed alle gioie della paternità<sup>19</sup>, e se gli 'imprevisti' dell'intraccio contraddicono le ripetute dichiarazioni di una risoluta ideologia del celibato, il fallimento del matrimonio con Adele riafferma i tratti 'anti-borghesi' di questo protagonista, nullificandone l'avvenuta, ma evidentemente apparente, 'conversione' da *lion* a marito<sup>20</sup>. Il destino rovinoso di Alberti diverge, dunque, dagli esiti costruttivi, progettuali, produttivi di La Ferlita, ma, come La Ferlita, anche lui sembra, seppur metaforicamente, non riuscire a sottrarsi alle insidie della logica consumistica e quantitativa della nascente società industriale: la pluralità degli incontri amorosi cancella l'unicità dell'*amour passion* ed Adele, Velleda, la contessa Armandi e Selene si susseguono al ritmo incalzante e monotono con-

<sup>15</sup> Cfr. ER, p. 376.

<sup>16</sup> Cfr. ER, p. 268.

<sup>17</sup> Cfr. ER, pp. 341-342, 390, 391.

<sup>18</sup> «Aveva con lui tutte le disgrazie: l'immaginazione calda, l'indole fiacca, il cuore sensibilissimo, ma non temprato da affetti domestici, ed una certa agiatezza che gli permetteva di vedere la vita da un lato solo: coetesta vita era stata occupata soltanto d'ozio, e faticosa di piaceri» (ER, p. 380).

<sup>19</sup> Cfr. ER, pp. 288-289, 382, 402-403.

<sup>20</sup> «Alberti era stato un uomo elegante, adesso era un marito perfetto» (ER, p. 398).

cui la 'macchina' distrugge, nella serie, l'aura mitica dell'irriproducibilità<sup>21</sup>.

Accorto nel selezionare titoli semanticamente adeguati al testo<sup>22</sup>, Verga preferisce ora, per il racconto della passione come idea e pratica mondiale, sostituire con un sostantivo astratto — Eros, per l'appunto — i termini concreti, qualificativi, metaforici e nominali che da *Una peccatrice* a *Tigre reale*, avevano parafrasato, di volta in volta, un'unica esperienza d'amore immaginata o vissuta. Ed è così che, per la già avvertita complementarità tra la donna e la città — oggetti fungibili di desiderio, personificazioni contigue dell'ideale e dell'arte per drammaturghi e pittori di provincia e di campagna —, anche lo spazio metropolitano viene sottoposto ad un processo di quantificazione e moltiplicazione che ne scredita la qualità e soprattutto il significato ideologico ed esistenziale demandatogli dal personaggio *studente*, in viaggio verso le emozioni:

— Raccontatemi qualche cosa dei vostri viaggi.

— Cosa volete che vi raccontif?

— Ma... quel che avete visto.

— Ho visto, su per giù, delle vie Calzajoli, degli Arni, e delle colline di San Miniato dappertutto, in grande, in piccolo, e in microscopico; e dei fiorentini gialli, rossi, e neri, che dicono *giuraddio* un po' diversamente di noi altri. (ER, p. 382)

Allo stesso modo crescono di numero gli spostamenti del personaggio e Belmonte, Firenze, Milano, Bellagio, Torino, Livorno e l'estero disegnano la mappa dettagliata e su grande scala dell'inquieto vagabondare di Alberti, prima alla ricerca di una donna che dia corpo a «tutte le larve gioconde che avevano popolato i suoi sogni giovanili» (ER, p. 293), poi intento ad un'affannosa quanto sterile e vana esplorazione di zone franche dalla memoria e dal ricordo, dove ridimensionare le antiche «amplificazioni della sua fantasia» (ER, p. 268) ed arrendersi all'evidente fragilità della passione:

<sup>21</sup> Si legga anche il duello verbale tra Alberti ed il colonnello Marteni, in cui l'illusione dell'uno di essere stato l'unico amante della contessa Armandi, si scontra con la coscienza dell'altro di essere «fra il quarto e il sesto» (ER, pp. 378-380).

<sup>22</sup> Cfr. W. Dressler, *Introduzione alla linguistica del testo*, Officina edizioni, Roma 1974, trad. it. di D. Poli, p. 32.

[...] partì per un lungo viaggio, recando seco le sue malsane abitudini, ed i germi funesti di uno scetticismo che, in mezzo a gente la quale si occupava di lui soltanto per vendergli dei piaceri, lontano dai luoghi cari per memorie, non poteva far altro che peggiorare [...] visse tanti lunghissimi anni senza alcun sentimento schietto, senza alcuno degli affetti più intimi, che si abituò a credere fosse un disgraziato privilegio quel cuore che sentivasi battere in petto alle lontane reminiscenze. (ER, p. 382)

Il destino 'fatale' del protagonista è scritto già in questa improduttiva mobilità che non rende che delusione o rimpianto. La topografia testuale di *Eros* riscrive, infatti, quanto l'esotismo di *Tigre reale* cercava di indicare e cioè che la passione può consistere solo nella lontananza e nel ricordo: Belmonte, Firenze e Bellagio sono infatti le tappe in cui la vicinanza e l'implicazione si convertono, più o meno precipitosamente, in vanificazione del desiderio; ma viste da lontano, nel tempo e nello spazio, sono anche i luoghi su cui si esercita una nostalgica «memoria del cuore» (ER, p. 386)<sup>23</sup>:

Di tanto in tanto i ricordi della sua prima giovinezza, che sembravagli tanto lontana, gli alitavano sul cuore, come i soffi della brezza marina in una calda notte d'estate; ei li assaporava tacitamente, coll'occhio socchiuso e il sigaro in bocca, vi lasciava vagare il pensiero e riposare il cuore, e allorché scuotevasi di soprassalto, anche un po' vergognoso, il mondo che più lo sorprendevasi, che sembravagli più falso, era quello in cui viveva. (ER, p. 381)

La definitiva scomparsa dell'autore in funzione di personaggio sembra non comportare l'eliminazione di quei «simboli autobiografici» che Verga usava disseminare «innocentemente» nelle sequenze dei racconti come altrettanti avvertimenti del suo «destino d'artista»<sup>24</sup>: l'atteggiamento di pensosa rievocazione con cui Alberti recupera il passato appare, per tanti aspetti, il negativo con cui Verga fotografava se stesso nell'introdurre *Nedda*, quando dinanzi alle fiamme del camino, «col sigaro semispento, cogli occhi socchiusi» riandava con la mente alla fattoria del Pino alle falde dell'Etna<sup>25</sup>. Ad una critica attenta e per molti versi suggestiva dell'opera verghiana, la memoria è

<sup>23</sup> Cfr. ancora ER, pp. 394 sgg.

<sup>24</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 387.

<sup>25</sup> G. Verga, *Nedda*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 37-38.

apparsa come «una chiave d'oro» d'interpretazione che nel 'ciclo dei vinti' si sarebbe fatta essa stessa «qualità, forma, stile», «voce narrante»<sup>26</sup>. Non può essere così nel mondo di lusso — esperienza ancora *in fieri*, troppo vicina e pressante per sottoporre la sua materia al filtro commemorativo e straniante dell'ottica distanziata — ma è certo che, fin da ora, il ricordo comincia a circolare, come motivo e come tema, nel discorso verghiano, a produrre simboli e relazioni intertestuali, a collegare, nella ricorsività, il mondo «parsimonioso» di un raccoglitrice di olive e la società intemperante di un *dandy* «irrisoluto».

Il complesso e dilemmatico rapporto dell'autore con le maschere consuete di un mondo vincente ma degradato sta scritto anche in questo gioco espresso e latente della scrittura di un narratore eterodiegico che non rinuncia, però, a mimetizzarsi in frammenti del racconto e di un racconto che, conseguenzialmente, non è ancora del tutto capace di non «serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine»<sup>27</sup>. D'altra parte, la divaricazione dei punti di vista, il contrasto tra predicati di valori più o meno esplicitamente enunciati dalla voce narrante e destino del personaggio, sembrano funzionare da fase intermedia tra le connivenze fiorentine e l'«impersonalità» rusticana: la religione della famiglia, professata con rigore di osservante nel finale esemplare di *Tigre reale*, abbinata da Alberto Alberti anche nell'epilogo tragico e sconfortante del romanzo, trova un fedele proselito in Adele<sup>28</sup>, un «cuore [...] giovane, fresco, ricco, [...] lieto d'amare» (ER, p. 395), a cui Verga delega la revisione in atto dei propri ideali, evidentemente in fuga dagli spazi angusti ed intimi dell'individualità narcisistica verso i luoghi allargati e collettivi di una comunità dolente. E non solo: l'amore d'eccezione, già ridotto in *Tigre reale* a gioco mondano e a malattia, quasi esorcizzato nella distanza e limitato nella divagazione, è ora «pericoloso[ol] per la [...] immaginazione» (ER, p. 352), un «melanconico castello di carte»

<sup>26</sup> L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in *Cricoverba*, Einaudi, Torino 1983, p. 158.  
<sup>27</sup> G. Verga, 'Prefazione' a *L'amante di Gramigna*, *Tutte le novelle*, cit., pp. 200-201.

<sup>28</sup> «— Ammogliatevi! gli disse Adele, osando stringere finalmente la mano fredda di lui. — La famiglia vi salverebbe... So quel che vuoi dire essere soli al mondo! Se potessi, col sacrificio della mia vita, mettervi qualcosa in cuore, vi giuro che lo farei» (ER, p. 391).

(ER, p. 376), un eccitante gioco di specchi<sup>29</sup> in cui si riflettono «passioni [...] passeggerie», «impressioni [...] vivaci e mutabili» che il personaggio, però, si ostina a credere, sino alle soglie di uno scetticismo infine necessitato, «eterne»<sup>30</sup>.

Un sapiente dosaggio di invarianti e di scarti conferma, estremizzando, la svalutazione del 'forte sentire' nella società elegante, già avviata nel primo dei romanzi milanesi. Qui l'eros è come sceneggiato sui rituali e i comportamenti della vita gaudente, che sclerotizza su di un prontuario di norme convenzionali gli attori, le loro tipologie, i loro gesti, i loro discorsi: la competizione, squisitamente femminile, delle vanità di Velleda e della contessa Armandi è tradotta nell'immagine di un metaforico duello di sguardi:

Allorché si trovarono faccia a faccia con Velleda, coteste due donne leggiadre in modo diverso, scambiarono un'occhiata che avrebbe potuto dirsi il luccicare di due spade da duellanti, mentre s'inclinavano graziosamente (ER, pp. 295-296);

e se il *bon ton* conferisce «leggiadria» al pudore di Velleda<sup>31</sup>, è la logica conciliativa e giudiziaria della mondanità ad irreggimentare, con le sue transazioni, il potenziale eversivo dell'adulterio e della passionalità:

[...] Armandi conosceva troppo il mondo e le donne per contribuire a fare esaltare colla solitudine la passionalità della moglie. Dopo una breve spiegazione, fatta con garbo e da gente ammodo, entrambi avevano finito per andar d'accordo che quello che c'era di meglio a fare si era d'andare a Baden. La contessa, dopo quella scossa terribile, erasi mostrata quasi riconoscente verso il marito del suo spirito conciliativo, e dal canto suo s'era prestata lealmente a riparare il mal fatto. Passato il primo sbigottimento, il suo amore, chiamandolo pur così, aveva guardato la cosa dal lato mondano, dal lato dei ragionamenti del marito, e aveva fatto giudizio. (ER, p. 376)

<sup>29</sup> Si rileggano le pagine dell'incontro segreto di Alberto e Velleda in casa di lei, cfr. ER, pp. 329-332.

<sup>30</sup> «Un amore così romanzesco doveva sedurre l'immaginazione del giovane fantastico. Le sue passioni eterne erano state così passeggerie, le sue impressioni così vivaci e mutabili, che allorché aveva sentito il bisogno di esser fiducioso nel sentimento che riempiva tutto il suo essere, era divenuto inquieto», (ER, pp. 328-329).

<sup>31</sup> Cfr. ER, p. 333.

Anche in *Eros* la passione è associata alla patologia, ma l'impianto 'naturalistico' del racconto<sup>32</sup> sviluppa il nucleo semantico della 'malattia del temperamento', abbozzato nella presentazione di La Fertita e di Nata, «suberbanze patologiche della civiltà», e privilegia anche, nella rappresentazione del male, il significato reale a scapito del metaforico: l'intreccio è, infatti, lo sviluppo dell'inettitudine di Alberto manifestatasi già nell'adolescenza, nella precoce incubazione del «germe funesto dello esame» (ER, p. 267) inquietante e destabilizzante fino al suicidio, ultimo atto di una deficienza della volontà; e le malattie di Adele, la febbre adolescenziale<sup>33</sup> — conversione somatica del mal d'amore — e la tara ereditaria insorta nella maturità<sup>34</sup>, sono entrambe descritte sulla falsariga del principio positivistico di causa-effetto. Dietro la sintomatologia d'amore si scorge ora in filigrana il primato della fisiologia sull'emozione, della scienza sull'immaginazione, impossibile fino ad *Eva*, fino a quando, cioè, la nosologia testuale rappresentava, simbolicamente, un'infirmità del 'cuore', dell' 'anima', dell' 'ideale'; ora la medicina sperimentale fattasi romanzo<sup>35</sup> ed il potenziale narrativo insito nel modello evolutivistico e deterministico di riproduzione del mondo<sup>36</sup>, consentono all'intellettuale Verga di calzare la maschera del medico 'positivo', la più adatta ad elaborare una diagnosi empirica della società osservata e a vagheggiare possibili terapie<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Le virgolette intendono sottolineare il rifiuto verghiano di ogni etichetta. Si legga in proposito quanto scriverà a Felice Cameroni 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*», G. Verga, *Lettere inedite raccolte e annotate*, a cura di M. Borgese, «Occidentex», IV, 20 maggio 1935, pp. 7-22.

<sup>33</sup> Cfr. ER, pp. 315-316.

<sup>34</sup> Cfr. ER, pp. 418 sgg.

<sup>35</sup> Ci si riferisce a E. Zola, *Il romanzo sperimentale*, Pratiche, Parma 1980, trad. it. di I. Zaffagnini, che riprendeva, in chiave di estetica del romanzo, i principi della medicina sperimentale esposti da C. Bernard in *Introduzione allo studio della medicina sperimentale*, Universale Economica, Milano 1951, trad. it. di F. Ghirelli, voll. 2.

<sup>36</sup> Per le influenze di I. Taine e C. Darwin sul romanzo del naturalismo e su G. Verga, si confrontino G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., pp. 291-361; G. Mazzacurati, *Verga*, Liguori, Napoli 1985, pp. 24-31; R. Bigazzi, op. cit., pp. 400 sgg.

<sup>37</sup> «Sicché la parola 'conversione'; col suo alludere ad una brusca frattura, ad una svolta radicale, mi sembra, da questo punto di vista, impropria, non essendovi, tra il

Sulla scena dell'aristocrazia si capovolgono anche i rapporti umani e mutano le gerarchie sociali, sicché il personaggio di Selene, «ballerina al regio teatro della Scala, prima quadriglia», è come la diseroicizzazione di *Eva* posta, al contrario, nell'organigramma del mondo borghese, ad un gradino più su di Enrico Lanti, un provinciale in cerca di gloria; «non è né signorina, né marchesa, non è altro che bella» (ER, p. 381), e conseguenzialmente, è priva di quei connotati di educazione, di ceto e di condizione che avrebbero fatto di lei un'insidia ammaliana per la fervida ed insieme debole immaginazione di un 'uomo di lusso' in cerca di passione:

Sono innamorato con giudizio di una bella tosa che avevo conosciuta ad un veglione della Pergola, e che rividi qui in una certa osteria suburbana [...] Si chiama Selene — l'amata — (bel nome da palcoscenico, n'è vero?) ballerina al regio teatro della Scala, prima quadriglia, marcia in punta di piedi come niente fosse, e ci vogliamo un bene da non dire [...] Mi chiama *biondino*. La nostra amicizia è stata facile e pronta, ed è per questo senza una nube. Ella vede dunque, amica mia, che non c'è nulla a temere per la mia testa. Noi non ci strappiamo i capelli, non abbiamo il più meschino geloso da sfidare, o il più piccolo balcone da scalare; non c'è la più innocente lagrima, neppure l'ombra di una vera e grande passione... Ma tant'è, si campa lo stesso [...] l'ho divezzata dalla birra, ella m'insegna un po' di *meneghino*, così ci perfezioniamo a vicenda. (ER, p. 347)

È questo uno stralcio di lettera alla contessa Armandi, come una pagina di diario su cui segnare le fasi di una 'degenerazione' — l'accento all'osteria suburbana è peraltro un'eco della bettola in cui Brusio cercava, ma inutilmente, di umiliare i suoi sogni d'arte e d'amore — proseguendo nella quale un dongiovanni impenitente arriva, anche se per poco, ad abiurare il proprio stile di vita, risolvendosi alla convivenza, evidentemente possibile solo come 'coronamento' di un contratto sentimentale, tenuto lucidamente fuori dalle zone di pericolo dell'esaltazione emotiva. L'«amore campestre» di Alberti e Selene<sup>38</sup> conferma, anche se a rovescio, la distanza come una delle

primo e il secondo tempo della storia verghiana [...] soluzione di continuità né altro rapporto che non sia quello intercorrente, per usare un'approssimativa metafora, tra diagnosi di un male e vagheggiata terapia», V. Mastiello, op. cit., p. 67.

<sup>38</sup> Cfr. ER, pp. 381-382.

proprietà costanti e inalterabili della passione che il testo si ostina a ribadire.

Una finestra chiusa o con le persiane abbassate che solo a tratti si schiudono perché l'oro dei capelli e il «luccicare» di «begli occhi» si concedano, è il diaframma che separa, tiene in lontananza e sottrae la donna — figurazione metonimica dell'idea di passione — agli sguardi avidi di un personaggio *voyeur*<sup>39</sup>: in *Storia di una capinera* la finestra ritagliava la reclusione di Maria, e se al di dentro si agitavano e crescevano i piaceri e i dolori di una immaginazione coatta, questo avveniva perché fuori, nel mondo, si dava ancora come possibile la consistenza dell'«amore onnipotente»; ora, in *Eros*, ribaltato il punto di vista, non più interno ma esterno (è Alberti, infatti, che da fuori «spia» oltre le persiane), essa non funziona più da 'limite' sociale di accesso alla *jouissance*, ma da metaforica frontiera da oltrepassare perché l'immaginazione possa fingersi come reali un'idea ed un bisogno — quelli della passione, appunto — ridotti, nella vacuità di una società di dilettanti, a compensatorio feticcio. Ma in un romanzo come *tranche de vie*, organizzato sulla logica progressiva della temporalità, l'idolo è fatalmente sottoposto alla decomposizione ed allo smascheramento di *chronos*, divinità teoricamente in esilio dal mondo di un *dandy*, la cui esistenza scorre piuttosto, contrandosi o dilatandosi, sul «ritmo di ogni esperienza» che sulla «misura esteriore, quantitativa dello scorrimento temporale»<sup>40</sup>, ma inesorabilmente presente qui, nel romanzo di una vita che si vorrebbe far coincidere con la storia di una formazione. In questa chiave sembra si possa leggere l'incontro di Alberti con la contessa Armandi vent'anni dopo la loro sfortunata, ma allora esaltante, storia d'amore:

La contessa era sempre una donna di spirito anche a 60 anni, e non avea pensato a rimettere, al pari dei denti, gli artigli che le erano cascati [...] rivide Alberti come se si fossero lasciati il giorno innanzi — e gli disse anche: — Ci vuole un bel coraggio per dirle che son l'Armandi di 20 anni fa, non è vero? Gli amici che invochiano lontani non dovrebbero rivedersi giammai. Anche lei è cambiato, sa? [...]

<sup>39</sup> Importanti, in proposito, le pagine 276-278, 280, 285, 295, 355, 375-376, in cui ricorre, nelle modalità spiegate, il motivo della finestra.

<sup>40</sup> Cfr. G. Scaraffia, *Dizionario del dandy*, cit., p. 199.

Quelle due parole dell'Armandi aveano però gettato un gran turbamento nel cuore di Alberto. Tutte le folle del passato gli sfilavano dinanzi, ironiche, motteggiatrici, assurde, ridicole, prendevano la fisionomia di quell'amante floscia, sdenata, e coi capelli grigi; ei fu costretto a domandarsi quali sarebbero stati adesso i suoi sentimenti, se l'Armandi, invece di lasciarlo con un guanto rotto in un viale di Torino, avesse sempre continuato ad amarlo; se la gratitudine, il dovere, l'onore, lo legassero ancora a quella donna! Tutto quello che aveva sentito per colei se ne sarebbe dunque andato cogli anni e colla bellezza, poiché non sarebbe rimasto altro legame che il dovere, l'onore e la gratitudine! (ER, p. 401)

Il motivo economico, chiamato drammaticamente in causa nella storia di Eva, co-occorrente qui alla contraffazione parodica dell'austerità e del rigore dei sentimenti nella micro-vicenda dell'«amorosa» coabitazione del marchese e della ballerina — «le propose sul serio *una capanna e il suo cuore*; la ragazza che si rammentava di qual fibra fosse quel cuore, rispose *cu-cu!* egli soggiunse che la capanna sarebbe stata tappezzata di seta, e la rapì all'improvviso e ad una mezza dozzina d'amanti, ancora vestita da *bajadera*» (ER, p. 381) — è dominante nell'unica digressione di rilievo con cui, in *Eros*, Verga può ancora disappellire, seppure incidentalmente ed allusivamente, le iperboli dell'*amour-passion* per consegnarle alla curiosità ed al cinismo della società elegante perché ne reciti il *de profundis* nel chiacchiericcio animato di un salotto *à la page*:

In quel tempo non facevasi che parlare a Firenze di una povera ragazza, la quale si era affissata col carbone perché volevano costringerla a sposare un tale mentre amava un altro. La novità di quel genere di morte, la morte dei poveri di borsa e d'animo, avea messo in moda quell'argomento; nei saloni aristocratici se ne discorreva molto, e le signore vi sciorinavano sopra il loro sentimentalismo profumato; [...] Alberto [...] sfoggiava a proposito un cinismo provocante.

— Scommetto che il fidanzato proposto a questa ragazza non era ricco, dis'egli.

— Perché? domandò imprudentemente la signora Manfredini.

— Perché se fosse stato ricco la ragazza si sarebbe rassegnata a sposarlo invece di suicidarsi.

— Che orrore! esclamarono le signore agitando il ventaglio.

— Signore mie, non possiamo giudicare su di ciò colle idee nostre. Quella era una povera popolana... (ER, pp. 341-342)

Anche in questo caso Verga adopera la breve ed apparentemente distonica divagazione in funzione di *mise en abyme* del prossimo destino di suicida del personaggio; ma il fatto di cronaca raccontato sembra anche preannunciare, seppure sinteticamente, quello che di qui a poco sarebbe stato il materiale narrativo di *Per le vie*<sup>41</sup>, scrittura dell'altro volto della città, quello appunto dei «poveri di borsa e d'animo». Sembra lecito affermare, dunque, che nella storia *larmoyante* della «povera popolana» si saldino due profezie, quella interna, testuale, dell'ultimo atto di un *dandy*<sup>42</sup> con cui si chiude il romanzo e l'altra esterna, intertestuale, di un libro a venire a cui saranno affidati alcuni segni di una, per molti versi imprevedibile, biografia intellettuale. Il narcisismo implicito nella struttura e nella funzione della *mise en abyme* — frammento del racconto come 'specchio' in cui, miniaturizzata, si riflette e rivela la storia<sup>43</sup> — appare qui, per la prima volta, corretto dal valore transitivo del significato secondo, quello relativo all'anticipazione del romanzo' fisiologico ed ambientale della Milano dei veturini, dei militari, delle ragazze di vita, in una parola, dei derelitti<sup>44</sup>: uno scarto ed un'eccezione rispetto all'uso fin qui ortodosso di un procedimento di focalizzazione narrativa, certamente non insignificante. Gli episodi di Vittorina in *Eva*, dello studente e del saltimbanco in *Tigre reale*, ed anche la breve storia matrimoniale premessa ad *Eros* — in cui, peraltro, l'insistente presenza di uno specchio<sup>45</sup> potrebbe simbolicamente indicare il «funzionamento rivelatore della *mise en abyme*»<sup>46</sup> — riproducevano, in dimensioni ridotte, l'intrigo dell'avventura e dell'ideologia entro cui si svolgevano le vite fittizie dei protagonisti e la storia intellettuale dell'autore: il loro rapporto con il romanzo, a cui intransitivamente rimandavano, era dunque, nella norma, 'sintagmatico', perché *in praesentia*; ora, sul punto di congedarsi dal mondo di lusso e dalla specularità di una

<sup>41</sup> La raccolta fu pubblicata da Treves nel 1883; ora è in G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., pp. 349-425.

<sup>42</sup> Sui rapporti del *dandy* con la morte e con il suicidio, cfr. G. Franci, op. cit., pp. 139-144 e G. Scaraffia, *Dizionario del dandy*, cit., pp. 202-203.

<sup>43</sup> Cfr. J. Ricardou, op. cit., p. 165.

<sup>44</sup> Cfr. N. Borsellino, op. cit., pp. 91-96.

<sup>45</sup> Cfr. ER, p. 263.

<sup>46</sup> Cfr. ancora J. Ricardou, op. cit., p. 165.

scrittura narcisica, Verga ha forse inteso affidare anche all'uso 'paradigmatico', e perciò stravagante, di una *mise en abyme* il programma, a più livelli tentato in *Eros*, di oggettivazione del racconto<sup>47</sup>, perché venga riconosciuta dignità letteraria alle figurazioni concrete e spaziosamente di una realtà non più vincolata alle compromissioni dell'io. La specificità di *Eros* risiede, dunque, in questo calibrato intreccio di vecchio e di nuovo, di costanti e di varianti, di repliche e trasformazioni, che consente all'autocitazione di una scrittura — quella della passione e della mondanità — abusata perché diventasse mestiere, di convivere con i segnali destabilizzanti di un *logos* futuro — quello della 'vita d'officina' e della 'vita dei campi'<sup>48</sup> — impegnato, sul finire del secolo, a divenire norma della narrazione<sup>49</sup>. Così la topografia della passione, configurando accanto agli spazi chiusi e consueti — la camera sensuale di Velleda<sup>50</sup>; quella virginale di Adele<sup>51</sup> e l'altra, fastosa e fatata, della contessa Armandi<sup>52</sup>, carrozze e *coupés*, altrettanto riapparezioni del «bellissimo legno» in cui Eva custodiva bellezza e seduzione<sup>53</sup> — luoghi aperti — il giardino di Belmonte, scenario di incontri clandestini d'amore<sup>54</sup>, e il lago di Como dove, su di una barca, si consuma l'adulterio dell'Armandi<sup>55</sup> —, predispone *Eros* a sacrificare, a tratti, la sua temporalità agli indugi esplicativi e simbolici della descri-

<sup>47</sup> Cfr. N. Borsellino, op. cit., pp. 41-42.

<sup>48</sup> *Vita d'officina* era il titolo che Verga aveva pensato di dare alle novelle milanesi, poi raccolte in *Per le vie*; cfr. N. Borsellino, op. cit., p. 91.

<sup>49</sup> Sui processi di trasformazione dei generi letterari, cfr. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 169-176.

<sup>50</sup> Cfr. ER, pp. 271-278.

<sup>51</sup> Cfr. ER, p. 280.

<sup>52</sup> Cfr. ER, p. 295.

<sup>53</sup> «Passo infatti un cocchio superbo, luccicante di vernice, di stemmi dorati, di livree gallonate, di campanelli, adorno di nastri e di fiori, alle testiere dei cavalli e agli occhielli del postiglione; i razzi delle ruote brillavano al sole come rapide ali d'uccello; un sottile velo di polvere avvolgeva il legno elegante, imbottito di seta come un elegante scatolino, e la bella signora vi stava mezzo sdrajata, appoggiando i piedi al sedile di faccia, con posa indolente, in mezzo ad una nuvola di mussolina fresca e leggera come il tulio; il velo azzurro del suo cappellino svolazzava su tutto quell'assieme leggiadro» (ER, p. 294); si leggano, in proposito, anche le pagine 392-394.

<sup>54</sup> Cfr. ER, pp. 285-289 e pp. 312-314.

<sup>55</sup> Cfr. ER, pp. 353-354.

zione paesaggistica, una «frontiera interna» del racconto<sup>56</sup>, privilegiata dall'estetica del realismo, evidentemente intrigato dalla retorica della spazialità. E se la natura, complice il paesaggio lunare, concorre ancora a descrivere il linguaggio di un'amorosa intimità, altrove, nella solarità della campagna, fa presagire racconti alternativi in cui alla malatìa del 'cuore' ed alla complessità dei suoi misteri, sottranno la salubrità di una vita primitiva e la semplicità di un mondo elementare:

Trovandosi all'aperto, l'aria, il sole, il profumo dei campi, tutte quelle cose salubri e schiette, sembravano purificarlo e rinverdirlo. Gli ebbri fantasmi della notte che avevano bisogno del lume della steatina e delle ombre delle cortine, si dileguavano alla chiara luce del sole [...] (ER, p. 299)<sup>57</sup>

Le affinità tra le scritture pressoché simultanee del ditrico milanese, analizzate insieme alle significative differenze, non si esauriscono qui.

A ben guardare sembra che *Eros* sia una conferma rovesciata di valori e procedimenti affermati e impiegati in *Tigre reale*, primo sondaggio verghiano del personaggio 'diletante' e dei suoi mondi possibili. In un analogo processo di deformazione rientrano, infatti, tanto la riduzione della passione — niente più che un «sassolino» — ad opera di La Ferlita, quanto il suo 'ingigantimento', indotto dai precoci turbamenti di Alberto Alberti, «anima fiacca e malata» (ER, p. 417):

Quel fanciullo che cominciava a sentir la donna ingigantiva, e aveva bisogno di piangere. (ER, p. 295)

Per questo, prestando la propria voce alle impressioni del protagonista, il narratore, per descrivere gli stereotipi femminili del romanzo — altrettanto personificazioni del crescendo e decrescendo della scala delle emozioni — adopera superlativi e diminutivi atti a distinguere le

<sup>56</sup> Cfr. G. Genette, *Figure II*, cit., p. 34; per l'uso della descrizione nei romanzi del realismo e del naturalismo francese, cfr. E. Zola, *Il problema della descrizione* (nel saggio *Del romanzo*), in op. cit., pp. 155-159.

<sup>57</sup> Semplicità e chiarezza sono rese, peraltro, dalla struttura paratattica delle descrizioni di esterni con cui spesso Verga, in *Tigre reale* e più ancora in *Eros*, contrasta la voce complessa del cuore e dei suoi misteri.

'vertigini' della passione dalle 'ingenuità' degli affetti<sup>58</sup>.

*Tigre reale*, si è visto, falliva come storia di un *dandy* mentre *Eros*, investigazione ulteriore delle vanità del mondo elegante, consente al dizionario verghiano dei personaggi di arricchirsi a buon diritto di quest'altra voce e dei suoi sinonimi, correttamente spiegati nella vita, nelle opere e nella morte del marchese Alberti. Riusciva, invece, a Verga, di scrivere, nel trionfo di Erminia e nell'epitaffio di Nata, quel romanzo di formazione vanamente tentato sin da *Una peccatrice* e che ora si smarrisce e si perde nuovamente nella degradazione di un'irrisolta, e perciò funesta, 'educazione sentimentale'. Due modi opposti ed apparentemente contraddittori per affermare un'unica religione, quella della famiglia, meta defatigante a cui è stato possibile arrivare previa l'abitura di quella fede ostinata nelle 'fatalità' della passione, di cui Pietro Brusio, credente come un «maomettano», era stato un fanatico corifeo<sup>59</sup>.

Il brusco finale di *Eros*, sottolineato tipograficamente dallo spazio bianco che separa una parola ancora al servizio del personaggio — «Ei stette ritto dinanzi a quel letto», «mise la mano», «cesitò», «tùro», «caddes» (ER, p. 426) — dalla 'voce' impersonale e stentorea di un improvviso colpo di pistola — registrazione impassibile e glaciale dell'avvenuta deflagrazione delle maschere logore di un universo fittizio —, è certamente significativo per una micro-storia, fiorentina e milanese, dei complessi rapporti tra l'autore ed i suoi 'io'. Fino a *Tigre reale*, tra dissensi e consensi, apologie ed accuse, gli epiloghi dei romanzi scrivevano, più o meno distesamente, in prima ed in terza persona, le consonanze di Verga con i mondi narrati, con i protagonisti e con il loro destino; ora, in *Eros*, questo scarto è come un movimento, appunto brusco, di spalle, l'avvertimento conciso, telegrafico, epigrammatico, di un distacco maturato nel tempo protratto della scrittura, ma avvenuto solo ora, con la tempestività di una decisione improvvisa. Un abbandono, dunque, ma temporaneo, in regola con i ritmi alterni di uno scrittore 'disarmonico'. Un lettore attento era, però, già stato

<sup>58</sup> Si leggano, a conferma, i brani relativi alle descrizioni della contessa Armandi, «un'aristocratica bellezza» e di Adele, «mesta e pura figurina»; cfr. ER, pp. 295, 297, 299.

<sup>59</sup> Cfr. UP, pp. 455-456.

avvertito sin dall'*ouverture* di *Tigre reale*, che esibiva un linguaggio non più solo disposto a coinvolgimenti e concessioni simboliche, ma che cominciava ad essere sedotto dall'obliquità della scrittura ironica; ne ha conferma in *Eros*, nella contraffazione caricaturale di sentimenti e situazioni ed anche in alcuni predicati di valore, indizi incautamente lasciati da un narratore impegnato a scomparire, ma evidentemente maldestro nel cancellare le tracce della sua presenza, non più emotiva, ma già censoria. Si rilegga, per esempio, la 'terapia' enunciata da Alberto Alberti, un suggerimento della «triste scienza del mondo», acquistata nell'esperienza:

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 vecchietta 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 suicidi, né *spleen*. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurre alle proporzioni naturali. Ho regolato su questa verità la mia condotta... Ecco come non ho più sofferto. (ER, pp. 390-391)

Una dichiarazione di principio, peraltro simmetrica al consuntivo 'realisticamente' positivo di Erminia, che, perché vistosamente contraddetta nel seguito — dall'infedeltà ad Adele, rigurgito di un eros come eccesso e vertigine, come dalla morte 'splenetica' — ha tutto il sapore di un intervento d'autore inteso a smentire e rovesciare i principi edonistici di una sofistica delle passioni che, sul finire degli anni ottanta, Andrea Sperelli, nostrano epigono del *dandy* baudelairiano, avrebbe elaborato.<sup>60</sup> E così il linguaggio espressamente svalutativo con cui Verga presenta e descrive il principe Metelliani — rivale di Alberto in amore, al gioco e nei circoli mondani — e la società a lui plaudente, è insieme una negazione anticipata dell'«infatuazione» dannunziana per l'«aristocrazia ed il lusso»<sup>61</sup> che farà del «Principe roma-

no» il modello a cui l'«artista elegante» aspirerà a conformarsi<sup>62</sup>, e l'affermazione, scevra d'ambiguità, di uno strappo appariscente, ormai difficilmente risarcibile, alla mitologia e mitografia del gran mondo:

In quel tempo a Firenze non si parlava che di un gran signore romano, giunto di fresco, il quale s'era fatto vedere alle Cascine in un superbo equipaggio. Il principe don Ferdinando Metelliani era un omicciatolo dieci o dodici volte milionario, che troneggiava dai quattro cuscini del suo *phaéton* come un Apollo brutto. La folla agitavasi al suo passaggio come uno sciame di formiche sorprese dal piede di un villano, lo invidiava, lo ammirava, lo derideva, lo defecava; tutti gli occhi volgevano verso il suo cocchio lucente; il nome di lui, la sua ricchezza, la sua età, i suoi vizii, correvano sulle bocche di tutti; le più belle e le più schive guardavano con maggiore attenzione che non sogliono accordare ad un semplice mortale cotesco scimmiotto che le fissava insolentemente, e buffava in viso il fumo del suoavana, e lo trovavano *scicche* perché spingeva i suoi quattro cavalli sulla folla come se si sentisse abbastanza ricco per pagare le ossa che avrebbe rotto. Il principe discendeva da quel patrizio romano che avea cinque secoli d'esistenza allorquando la più antica nobiltà d'Europa arava la terra o serviva nelle sue legioni; era ufficiale nelle guardie nobili, e cotesco soldato, discendente da una famiglia che avea condotto alla vittoria parecchie generazioni dei padroni del mondo, s'era rifiutato a battersi in duello; avea quarant'anni, e avea sciupato tutti i godimenti della vita; ascoltava messa tutti i giorni, si comunicava due volte al mese, gettava l'oro sotto le ciabatte delle cortigiane, e avea fatto rinchiudere la sua unica sorella in un monastero per non darle una dote. Sopra tutto ciò due milioni di scudi. (ER, p. 333-334)

Il destino di Alberti, predeterminato dal matrimonio fallito dei genitori, si compie nella conclusione del XLVI capitolo — breve racconto dell'adulterio di un *dandy* irriducibile — che, non a caso, presenta simmetrie di situazioni e riscontri linguistici con la *mise en abyme* con cui si alzava il sipario sull'ultimo spettacolo 'stracittadino': Adele, come la marchesa Alberti (ER, p. 263), sta «dinanzi allo specchio, in atto di disfarsi i capelli» (ER, p. 410); turbamento e pallore (ER, pp. 265 e 410) tradiscono in entrambe le scene un'emotività difficilmente controllabile ed il linguaggio essenziale del corpo

<sup>60</sup> «Il sofisma [...] è in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano. Acuire e moltiplicare i sofismi equivale dunque ad acuire e moltiplicare il proprio piacere o il proprio dolore. Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità», G. D'Annunzio, *Il piacere*, Mondadori, Milano 1965, p. 41.

<sup>61</sup> Cfr. S. Battaglia, op. cit., pp. 351-354.

<sup>62</sup> «In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda: 'Che vorreste voi essere?' egli aveva scritto 'Principe romano'», G. D'Annunzio, op. cit., p. 42.



— «Egli non si volesse, ed ella non disse motto» (ER, p. 266); «Ella chinò il capo. Il marchese uscì» (ER, p. 410) — è la sigla comune alla prima rappresentazione ed alla replica di una storia 'negativa'.

I principi dell'«ereditarietà» e dell'«evoluzione» cominciano, dunque, a produrre, con *Eros*, una struttura narrativa insieme circolare e progressiva. Circolarità e progressione sono anche le condizioni perché i romanzi fiorentini e milanesi costituiscano un «macrotesto»<sup>63</sup>. Ianalisi, sebbene parziale, della combinatoria di invarianti e di scarti, di elementi tematico-formali unificanti in un discorso, comunque, «crescente», può, in questo caso, servire da indizio. La conferma sembra venire dalle ultime pagine di *Eros*, precedenti quel «colpo di pistola» con cui, simbolicamente, Verga poneva fine alle «finzioni» dell'«alta società». Val la pena di rileggerle, a stralci, riandando alle prime pagine di *Una peccatrice*, quelle che, nella logica rovesciata di un racconto «vero», sottratto alla «nuda narrazione» della cronaca, descrivevano il funerale di Narcisa Valderi: in *Eros* «il prete, il sagrestano, due o tre contadini» (ER, p. 422) portano il viatico ad Adele agonizzante, ed in *Una peccatrice* «un prete, un sagrestano che portava la croce, un ragazzo che recava l'acqua benedetta, e tre o quattro pescatori» (UP, p. 443) accompagnavano il «convoglio funebre» della contessa di Prato: alla «modesta chiesuola» (UP, p. 445) fa eco la «chiesuola del camposanto» (ER, p. 425); il «sole invernale» (UP, p. 445) e «la luna» e «le stelle» (ER, p. 425) sono il sereno e vitalistico contrappunto ad una realtà di disfaccimento e di morte; e soprattutto la descrizione degli ultimi attimi di Alberto che guarda con «occhi astratti» (ER, p. 426) il letto vuoto di Adele, che tocca «quei fiori, quella tovaglia, quei mobili», che «esamin[a] le boccertine» (ER, p. 425), mette in scena, «realisticamente», con dovizia di particolari, quella porzione di racconto che prima, nel mondo ipertroficamente fantasmatico di *Una peccatrice*, era lasciato ai meccanismi trasfiguranti e congetturati dell'immaginazione:

A quelle parole scorgemmo tutto l'abisso che doveva separare Brusio dalla società, in quel momento in cui lo immaginammo solo e annientato in quelle camere ancora profumate da lei, ancora stillanti di quell'amore che inebrian-

<sup>63</sup> Per la definizione di «macrotesto» cfr. M. Corti, op. cit., pp. 145-147.

doli aveva ucciso il più fragile dei due esseri: ora solo, perduto nell'immensità di quel dolore profondo che sbalordisce come il fulmine. (UP, pp. 445-446)

Che la macchina narrativa tenda a retrocedere, riattraversando intrecci già percorsi, è, forse, per sottili tramite, riconducibile alla scelta di un personaggio «narciso», il *dandy*<sup>64</sup>, aggrantesi in un mondo di specchi<sup>65</sup>. Ma lo spazio che separa *Una peccatrice* da *Eros* sembra lo stesso che, nel mito, distingue la seduzione dell'apparenza dalla comprensione della sua impostura, perché lo specchio nel quale Alberti contempla la propria immagine riflessa è quello appannato della coscienza<sup>66</sup> e non più quello terso in cui Narcisa fissava i bagliori seducanti della toletta.

Dunque, il ciclo mondano è una «spirale», «un cerchio a lungo raggio che si chiude alla fine su se stesso»<sup>67</sup>; esso disegnerebbe, metaforicamente, un'isola dove il punto di partenza coincide con il punto di arrivo. Così dovette apparire a Verga: l'interrestualità gli sarà sembrata ridondanza, il sistema incrociato di echi rimbalzanti da un testo all'altro rischiava di soverchiare la potenziale autenticità della sua voce d'autore; allora i fantasmi dell'emarginazione ed i sintomi della claustrofobia, esorcizzati con il viaggio a Firenze, gli si dovettero rappresentare nell'insignificanza e nell'iterazione proprie di una narrativa di maniera che, se gli aveva consentito l'accesso alla società della cultura, gli avrebbe, da sola, compromesso la memoria letteraria, se non nei modi, subalterni e gregari, di una scrittura «minore». Di qui, forse, l'inaspettato ritorno alle storie di Sicilia quando, consumato il tempo della «volontà» e della «necessità» di scrivere, Verga si può concedere il «lusso» della «verità» che l'epos di una famiglia di pescato-

<sup>64</sup> Sul narcisismo del *dandy*, cfr. G. Franci, op. cit., pp. 108 sgg.

<sup>65</sup> Freqente è, infatti, in *Eros* la raffigurazione dello specchio: cfr. pp. 263, 330-332, 369, 400, 401, 410. Sul *dandy* e lo specchio, cfr. G. Serrafina, *Dizionario del dandy*, cit., pp. 190-192.

<sup>66</sup> Per il mito di Narciso, nelle sue implicazioni di itinerario conoscitivo dall'inganno alla coscienza, cfr. G. Genette, *Figure. Retorica e strutturismo*, Einaudi, Torino 1969, trad. it. di F. Madonia, pp. 19-26 e anche J. Kristeva, op. cit., pp. 109 sgg.

<sup>67</sup> È la definizione adoperata, a proposito della *Recherche* di Proust, da J. Rousset, op. cit., p. 148.

ri, «respinti dalla grande storia del progresso e del dominio»<sup>68</sup>, proverà a rispecchiare.

Ma ogni viaggio, si sa, produce conoscenza, e le peregrinazioni nell'isola 'lussureggiante' della passione d'amore significarono anche l'apprendimento di un altro linguaggio — quello dell'ironia — con cui ritornare, sostanzialmente mutato, al punto d'avvio, per un maturo distacco. È qui, nella consapevolezza delle malizie della voce narrante, che la progressione corregge i vizi della circolarità ed il macrotesto dei romanzi mondani assume, nella sua totalità, come esercizio e come apprendistato, un ruolo centrale nella 'conversione' verghiana da romanzieri a scrittore.<sup>69</sup>

La scrittura verghiana era stata, fino ad *Eva*, soprattutto scrittura simbolica. La *toiletta*, la *gabbia*, il *palcoscenico*, erano i troppi intrecci ed i quali i testi fiorentini organizzavano, in successione, i loro intrecci ed i loro discorsi; essi unificavano in una sintesi seducente ma drammatica il soggetto desiderante e l'oggetto d'amore e, nella fusione di essere ed apparire, dentro e fuori, avanti e dietro le quinte, il narratore, eterodiegetico od omodiegetico che fosse, parlava comunque il linguaggio «totale, unico, universale», soggettivo e a-temporale della passione 'romantica'.<sup>70</sup> L'inrerludio di *Nedda* non servì solo a temperare lo spreco linguistico delle 'chiacchiere mondane', ma introdusse forse lo scrittore, in vena di *rêverie* e di iniziazioni, anche all'ambiguo «gioco della complicità e insieme della distanza»<sup>71</sup> con cui, sin dalle prime battute di *Tigre reale*, sembra precisarsi il punto di vista del narratore-personaggio, insieme censorio e cortigiano, dissidente e consenziente: il suo ruolo di confidente, testimone e giudice, nonostante tutto soggetto ai 'rimorsi' e ad una malcelata emotività<sup>72</sup>; comincia a funzionare da epuratore delle scorie di un linguaggio che solo in *Eros*,

nell'ottica onnisciente e lontana di una 'visione alle spalle', darà miglior prova di sé. Qui, lo sdoppiamento dei codici di riferimento, quello sentimentale ed intimo e l'altro mondano e sociale, articola la parola romanzesca nei suoni appassionati dell'eros e nel cicalaccio disinvolto e brillante del pettegolezzo<sup>73</sup>, e nell'accostamento del repertorio della commozione al tono salottiero si comincia a produrre ironia.

La volontà di scindere il proprio destino da quello del personaggio — un personaggio che in precedenza aveva ostentato la propria affinità con un autore che, evidentemente, intendeva, attraverso il ritratto e la vita delle sue maschere, raccontarsi — s'intravedeva già nella scelta di un protagonista non-artista e nella sua immagine diseroicizzata premessa, con la precisione di un libretto di istruzioni, alla lettura delle rovine d'amore; ma la difficoltà del congedo accentuata dall'ostinazione a comparire, seppure ad intermittenza, dentro i fatti, traluce dalle delenze con cui Verga dava ad altri attori il mandato di contrastare, deridendola, la retorica della passionalità. Pensiamo al visconte de Rancy e soprattutto al dottor Rendona, il medico 'naturalista' — una delle figure dietro cui si cela l'identità intellettuale di un romanziere in trasformazione — attento a sostituire, nelle tavole sinottiche della propria gnoseologia, la concretezza e palpabilità delle patologie del soma all'indeterminatezza e intangibilità delle infermità del sentimento:

Un'altra volta domandò a Rendona — E la tua ammalata? come sta?

— Come quelli che se ne vanno.

[...] — Poveretta! chissà dove correrà il suo pensiero! chissà quanto avrà sofferto per arrivare a tal punto! 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. (TR, pp. 226-227)

In *Eros* il discorso antifrastico dell'ironia dilaga: ironici sono i personaggi comprimari, ironico è Alberti per il fatto stesso di essere *dandy*, ma soprattutto ironico è il rapporto dell'io narrante con il mondo rappresentato da cui ora, separarsi, è diventata una necessità. L'interdiscorsività, la riattivazione della parola propria usata ed abusata in precedenza — quella del *désir* e della *jouissance* — si fa «menzio-

<sup>68</sup> G. Mazzacurati, *Verga*, cit., p. 31.

<sup>69</sup> Cfr. N. Borsellino, op. cit., p. 41.

<sup>70</sup> Per la definizione 'romantica' di simbolo si rinvia a T. Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., pp. 201-284 e P. de Man, *La retorica della temporalità*, in *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975, trad. it. di E. Saccone, pp. 237-265.

<sup>71</sup> N. Borsellino, op. cit., p. 45.

<sup>72</sup> Cfr., ad esempio, TR, pp. 175 e 229-230.

<sup>73</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 232.

ne», «citazione»<sup>74</sup> e la duplicazione si situa nello spazio bianco della lontananza che separa il linguaggio del protagonista dalla voce d'autore, la mitografia cieca del 'sentire' d'eccezione dalla coscienza preveggenze della sua caduta:

Si sentiva gonfiare in petto i germi di tutte le forme dell'amore, come un rigoglio di vita, come acri profumi di giovinezza: era uno strano miscuglio degli occhi turchini di Adele, del suo sorriso pudico, e delle lusinghe dei capelli biondi di Velleda, quella sua elegante civetteria — e più in là, fra le nuvole azzurre e purpuree dell'avvenire ondeggiava vagamente la larva di un altro amore nebuloso come la mussolina che stendevasi da un capo all'altro della carrozza della contessa Armandi, a guisa di una veste di velo sciorinata in una cesta da modista.

— Tutti cotesri fantasmi gli turbinavano confusamente nella testa, gli scorrevano per le vene col sangue acceso di febbre. (ER, pp. 294-295)

Quel che qui conta non è tanto la frammentaria prolessi dell'intreccio — l'accento alle successive e diverse esperienze d'amore — quanto l'evidente intervallo tra racconto dell'immaginazione e profezia della realtà: chi parla non è più disposto a comprometersi con la «falsa eloquenza della passione» (ER, p. 371) ed alle sue imposture oppone l'onestà del vero, avvertendo che le «forme dell'amore», il «rigoglio di vita» e gli «acri profumi di giovinezza» sono «larve» e «fantasmi» e che l'avvenire convertirà i sogni del presente in malattia. Il proliferare, nei romanzi milanesi, delle *mises en abyme* — un gioco di specchi con cui rimandare i bagliori di immagini trascorse ma anche emblematicizzare, rivelandole, nuove visioni a venire — era già indicativo di un testo che cominciava a parlare oltre il personaggio, a produrre significati diversi dai suoi, ad allegorizzare un'emergente ed inarrestabile coscienza d'autore. La separazione definitiva ratifica, dunque, la funzione di regia di uno scrittore che ha smesso di confondersi con i suoi attori e ha ora scelto di situarsi più in alto perché il suo occhio possa vedere dentro e al di là della scena.<sup>75</sup> L'ironia è il linguaggio di questa scissione; essa

<sup>74</sup> Cfr. M. Mizzan, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 64-71.

<sup>75</sup> Si veda, ad esemplificazione di questo discorso, il saggio su Svevo di G. Mazzacurati, *La foresta e la mimaglia*, in *Forma e ideologia*, Liguori, Napoli 1974, pp. 254-266.

può, in *Eros*, attivare procedure di *dédoublément*<sup>76</sup>, figurare metaforicamente l'idea di caduta di cui si sostanzia<sup>77</sup>, produrre da una litote un'iperbole<sup>78</sup> e, soprattutto, ripetersi con le cadenze con cui, nel tempo, si sviluppa il processo senza fine della coscienza. È infatti la coscienza, prodotto della conoscenza non più intuitiva e sintetica del simbolo ma di quella alienata e riflessiva dell'ironia, a stilare, per il momento, il congedo verghiano dal romanzo continentale e dai suoi portavoce 'inautentici'.<sup>79</sup> L'ironia ha sostituito l'osservazione alla passione, ha operato il rovesciamento del rapporto romantico dell'ideale con il reale perché, distinguendosi dal personaggio e dalle sue ragioni, escorcizzando in un 'egli' narrativo le insidie del sentimento, Verga si è disposto a «dar campo alle presenze positive della vita», alle «leggi del mondo»<sup>80</sup> per rappresentarle si adopererà a cercare un nuovo lingug-

<sup>76</sup> Per le definizioni dei tratti dell'ironia (*dédoublément*, caduta, litote, ripetizione, temporalità), si rimanda a P. de Man, op. cit., pp. 265-293; un esempio di *dédoublément*, qui inteso come sdoppiamento sia dei punti di vista dei personaggi che della voce dell'autore e del personaggio, si legga il seguente brano: «L'amore di lui esaltavasi al pericolo di lei, al pensiero delle lagrime che non poteva veder [...] A poco a poco incominciò a pensare a lei con una dolcezza melanconica, fantasticando sul castello solitario dove il geloso marito l'aveva probabilmente rinchiusa, sulle lagrime che ella aveva dovuto versare, sui ricordi mesti e cari che dovevano tornare alla mente mentre fissava i begli occhi alle stelle... [...] ma Armandi conosceva troppo il mondo e le donne per contribuire a fare esaltare colla solitudine la passionalità della moglie» (ER, p. 376).

<sup>77</sup> L'idea di caduta diviene motivo narrativo in *Eros*: «— E m'amerai sempre così? — Sempre, e insegnerò ai tuoi figli ad amarli così: rispose la fanciulla con sublime candore.

Alberto tacque, si fe' scuro in viso, ed evitò di guardarla; aveva sentito come una trafittura; la schietta rivelazione del casto istinto materno [...] sconvolgeva l'artificiosa poesia del suo cuore, lo faceva precipitare dagli astri fra i quali libravasi, e lo faceva pensare» (ER, p. 288).

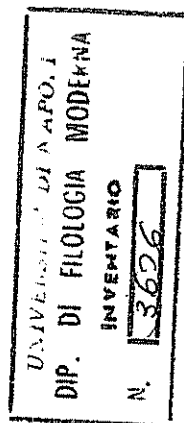
<sup>78</sup> Si veda questo paragone, evidentemente iperbolico, funzionale a sottolineare la riduzione in atto dei comportamenti 'passionali': «Il tocco era suonato da un pezzo quando Alberto aprì la sua finestra, ora deliziosa che precedeva il primo appuntamento, ora piena di agitazione voluttuosa e di ansia inesplicabile. [...] Egli esitò alcuni istanti, come ogni Cesare che stia per passare un Rubicone, poi saltò sull'erba» (ER, p. 285).

<sup>79</sup> «Il linguaggio ironico taglia il soggetto in un io empirico che vive in uno stato di inautenticità e in un altro io, che esiste solo nella forma di un linguaggio che afferma, che dichiara la conoscenza di questa inautenticità», P. de Man, op. cit., p. 274.

<sup>80</sup> Cfr. G. Guglielmi, *L'ironia*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, V, *Le Questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 507-508.

gio, inautentico ed artificioso anch'esso perché letterario<sup>81</sup>, con cui scrivere non più di illusioni d'amore, ma l'illusione della realtà.

Circularità e progressione coincidono, dunque, negli esiti, nell'indicare un viaggio ulteriore che possa funzionare da terapia ai malesseri della città. Coincidono pure, per certi versi, e oltre le intenzioni, itinerario del personaggio e cammino d'autore, perché Verga, romanziere neofita propenso ad apprendere le leggi del mercato e ad essere posseduto, in cambio del successo, dalla parola standardizzata dell'*average reader*, arriverà a possedere<sup>82</sup> e ad esibire le infinite possibilità della lingua con cui operare l'«insospettato» salto dalle mediocrità della moda alla genialità di un'eresia<sup>83</sup>.



<sup>81</sup> «Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificioso voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà», G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 162-163 (25 febbraio 1881).

<sup>82</sup> «*Habere, non habere*» è una regola a cui si conformerà Andrea Sperelli, cfr. G. D'Annunzio, op. cit., p. 40.

<sup>83</sup> Cfr. G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in *Saggi*, cit., p. 208.

### Indice dei nomi

- Abate, A., 14 e n  
 Annoni, C., 16n  
 Antomelli, M., 123n  
 Arcoleo, G., 30n, 51n, 55, 66n, 70n  
 Arditi, L., 19  
 Arnaud, M.G., 123n  
 Asor Rosa, A., 107n  
 Assing, L., 23, 24, 42n  
 Bachtin, M., 86, 87n  
 Balzac, H. de, 143n  
 Barassi, E., 101n  
 Barbato Faccani, M., 12n  
 Barbiera, R., 54n, 58, 69n  
 Barthes, R., 29n, 33n, 79n, 109n, 147n  
 Basile, B., 114n  
 Battaglia, S., 142n, 143n, 178n  
 Baudelaire, C., 142n, 154n  
 Baudrillard, J., 80n, 107n  
 Bazzarelli, E., 113n  
 Bellini, V., 19  
 Benjamin, W., 125n, 134n  
 Berardi, G., 17n  
 Bernard, C., 170n  
 Bersezio, V., 47n, 50 e n, 55, 56n, 66n  
 Biagi, G., 13n  
 Biasin, G.P., 157n  
 Bigazzi, R., 19n, 29n, 40n, 41n, 58n, 59n, 60n, 96n, 170n  
 Boito, A., 59  
 Borges, J. L., 119  
 Borgese, M., 170n  
 Borsellino, N., 14n, 15n, 59n, 174n, 175n, 182n  
 Bourneuf, R., 87n, 128n  
 Brancati, V., 160n  
 Brigola, O., 58  
 Brofferio, A., 30n  
 Cacciari, M., 134n, 135n  
 Callois, R., 67n  
 Camerini, E., 30n  
 Camerini, F., 64n, 170n  
 Cantoni, A., 69  
 Cappellani, N., 16n  
 Capuana, L., 14n, 32, 33 e n, 43, 46, 55, 163n  
 Caracciolo, E., 42  
 Carcano, G., 40 e n  
 Cardinale, U., 77n  
 Carrel, A., 45  
 Carret, L., 40  
 Castorina, D., 14 e n  
 Cartaneo, G., 14n, 16n, 32n  
 Cesario, G. A., 14n, 15n, 23n, 48n, 55  
 Chambers, R., 14n  
 Chambers, W., 14n  
 Charman, S., 81n, 102n, 129n  
 Chiappelli, F., 159n  
 Ciconi, T., 30n  
 Cima, V., 54  
 Colaninco, P., 124n  
 Contorbia, F., 20n  
 Cooper, F., 14n  
 Corti, M., 173n, 180n  
 Dall'Ongato, E., 13, 23, 25, 31 e n, 40 e n, 97  
 D'Annunzio, G., 178n, 179n, 186n  
 Darwin, C., 170n  
 De Angelis, E., 12n  
 Debenedetti, G., 20n, 26n, 34 e n, 53n, 54 e n, 56n, 60n, 75n, 77, 100n, 119 e n, 126n, 128n, 130n, 141n, 146, 147n, 153n, 167n, 170n, 183n, 186n  
 De Felice, F., 25n  
 De Gubernatis, A., 13, 28n, 32n, 40n, 61n, 64 e n, 68n  
 Del Cerro, E., (Nicoloso, N.), 14n, 15n, 30  
 Del Grosso Desrrieri, L., 34n  
 Del Lungo, 24, 25, 153  
 De Man, P., 182n, 185n  
 De Meijer, P., 144n  
 De Nadoso, A., 62n  
 De Roberto, F., 32n, 40n, 42n  
 Di Biasi, C., 33n

- Diderot, D., 40, 42  
 Donati, C., 69  
 Donandy, A., 45n  
 Dressler, W., 166n  
 Dumas, A. (fils), 15 e n, 18n, 19  
 Dumas, A., 18n, 19  
 Eabberi, P., 34n  
 Faccam, R., 12n  
 Farrna, S., 43, 44, 46 e n, 53n, 58 e n, 69  
 Ferrari, R., 30 e n, 64, 69  
 Feuille, O., 63, 67  
 Féval, P., 15n  
 Feydeau, G., 53  
 Filippi, F., 55, 69  
 Filippini, E., 125n  
 Finocchio Chimurri, G., 13n  
 Flaubert, G., 67  
 Forri, E. M., 83n, 99n  
 Fortis, L., 59  
 Franci, G., 154n, 159n, 174n, 181n  
 Fromentin, E., 79n, 109n  
 Galdenzi, O., 87n  
 Garra Agosta, G., 64n  
 Gautier, T., 44, 45n  
 Geneste, G., 95n, 157n, 176n, 181n  
 Cherardi del Testa, T., 19, 30n  
 Ghidetti, E., 18n, 51n, 153n, 161n  
 Ghirelli, F., 170n  
 Ghislanzoni, A., 52 e n  
 Giacometti, P., 19, 30 e n  
 Giaccone, F., 37n  
 Giacomini, N., 13n  
 Gide, A., 146  
 Giotto, 133  
 Goethe, J. W., 147n  
 Gancourt, E. de, 160n  
 Graziosi, E., 81n  
 Guadagnin, A., 27n  
 Gualdo, L., 59, 64  
 Guerrazzi, F., 14 e n  
 Guglielmi, G., 185n  
 Guglielmino, F., 160n  
 Guidieri, R., 29n  
 Guillengues, G. J., 95, 96  
 Hauser, A., 12n, 123n, 124n, 137n  
 Hugo, V., 14 e n  
 Imberciadori, M. K., 126n  
 Kellogg, R., 93n  
 Kempf, R., 155n  
 Klein, E., 113n  
 Kristeva, J., 98n, 181n  
 Lalli, P., 80n  
 Lampugnani, A., 13, 31, 40n  
 Lavagetto, M., 101n  
 La Valva, M. P., 90n  
 Lecco, M., 37n  
 Liberti, A., 159n  
 Lotman, J. M., 12n, 113n, 123n  
 Lukács, G., 159n  
 Macaulay, T. B., 14n  
 Madonna, F., 157n  
 Maffei, C., 54, 55  
 Maier, B., 40n  
 Mainardi, R., 155n  
 Malquori Fondi, G., 96n, 97n, 113n  
 Manzoni, A., 14n, 41  
 Marchi, A., 95n  
 Marguse, H., 132n, 133n  
 Mariani, G., 41n, 44n, 153n, 158n  
 Martelli, D., 41  
 Martini, F., 13 e n, 23, 32 e n, 46n, 52, 53 e n, 55, 58  
 Martini, V., 30n  
 Mastello, V., 97n, 121n, 125n, 171n  
 Massaroni, T., 68, 69n  
 Marzaduri, M., 12n  
 Mayer, M., 101n  
 Mazzacurati, G., 138n, 170n, 182n, 184n  
 Michelangelo, 43, 45, 122, 133  
 Mizrau, M., 184n  
 Modena, G., 30n  
 Molinari, S., 12n  
 Moretti, F., 76n, 77n, 107n  
 Mozart, W. A., 45  
 Mur, E., 27 e n, 28, 68n  
 Muscarello, M., 38n, 39n, 83n, 106n, 111n, 150n  
 Musunarra, C., 30n, 32n, 42n  
 Nardacchia, S., 30n  
 Navarra, A., 13n  
 Negro, A. F., 13 e n  
 Nicotero, N.: v. Del Cerro, E.  
 Nieto, I., 40 e n  
 Ojetti, P., 18n  
 Ojetti, U., 59n  
 Olbrechts-Tyteca, L., 101n, 128n  
 Ortega y Gasset, J., 12n  
 Ouellet, R., 87n, 128n  
 Musirelli, M., 69n  
 Paola Verdura, S., 142n  
 Paulucci di Calboli, G., 30n  
 Percoco, C., 40 e n, 97  
 Perelman, C., 101n, 128n  
 Perroni, L., 23n  
 Pirodda, G., 17n  
 Pirrone, G., 31  
 Poli, D., 166n  
 Pomilio, M., 33n  
 Portinari, F., 11n, 40n, 48n, 49n, 52n, 128n  
 Prati, G., 151n  
 Proust, M., 181n  
 Rabboni, G., 142n  
 Raffaele, 43, 122, 133  
 Raonese, G., 16n  
 Raimondi, E., 114n  
 Rak, M., 15n  
 Rapisardi, M., 25  
 Rapa, G., 14n, 35n, 58n  
 Ricardou, J., 119n, 174n  
 Robertson, W., 14n  
 Rod, E., 161n  
 Romano, M., 162n  
 Rossi, L., 12n  
 Rossi, R., 119n  
 Rossi, S., 44n, 54n  
 Rougemont, D. de, 95n  
 Rousset, J., 37n, 181n  
 Rovani, G., 41 e n, 51n, 121 e n, 133 e n  
 Rubens, P. P., 43, 122, 133  
 Sacchetti, R., 58n, 59n  
 Saccone, E., 182n  
 Santucci, L., 95n  
 Saredo, L., 69  
 Savino, A., 97  
 Scaraffia, G., 127n, 131n, 142n, 146n, 153n, 154n, 172n, 174n, 181n  
 Schiaffino, G., 113n  
 Schick, C., 101n  
 Scholes, R., 93n  
 Scarscia, L., 168n  
 Scott, W., 14 e n, 41  
 Scrivano, R., 23n  
 Segre, C., 90n, 116n  
 Simmel, G., 135n  
 Solim, R., 152n, 134n  
 Sonzognò, E., 13, 31  
 Sordevolo, D. di, 35n  
 Soulié, F., 15n  
 Sozzi, L., 77n, 84n  
 Spampinato Beretta, M., 59n  
 Spinella, M., 98n  
 Stella, V., 127n  
 Stendhal, 97  
 Strda Janović, C., 87n  
 Sue, E., 15 e n, 19, 79n  
 Suter, L., 30n  
 Svevo, I., 184n  
 Swanzberg, 42  
 Taine, H., 170n  
 Tarchetti, I. U., 15n, 44, 51n, 64 e n, 121 e n, 123, 153 e n  
 Tenca, C., 17n  
 Todorov, T., 122n, 126n, 182n  
 Tolano, E., 42  
 Tonelli, A., 30, 58  
 Treves, E., 13, 14 e n, 31, 43, 58, 59, 69 e n, 162n, 174n  
 Tronconi, C., 15n  
 Turgenev, I. S., 64  
 Turuno, G., 143n  
 Uspenskiĭ, B. A., 12n  
 Verdi, G., 19  
 Verdianne R., 59n  
 Versini, L., 37n  
 Viazzi, G., 64n  
 Vollo, G., 30n  
 Weinrich, H., 90n  
 Zaccaria, A., 67n  
 Zaffagnani, I., 170n  
 Zalocchi, R., 93n  
 Zola, E., 170n, 176n

## Letterature

Collana diretta da G. Mazzacurati

1. B. Anglani, *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*
2. A. Mazzarella, *Il piacere e la morte. Sui 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 lettura 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. Mastello, *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 Pröndello*
15. J. Culler, P. De Man, M. 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, *Scritti sul teatro*
20. L. Bolzan, *L'alchimia del terrore. La Rivoluzione francese e il romanzo*
21. M. Muscarello, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*