

FONDAZIONE VERGA
CENTRO NAZIONALE DI STUDI SU VERGA E IL VERISMO

Presidente

GIACOMO PIGNATARO
 Rettore dell'Università di Catania

Presidente del Consiglio Scientifico

GABRIELLA ALFIERI

ANNALI

COMITATO DIRETTIVO

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

COMITATO SCIENTIFICO

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

REDAZIONE

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

DIRETTORI

Nicolò Mineo, Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro

DIREZIONE E REDAZIONE

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

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

ANNALI

DELLA
FONDAZIONE VERGA

7

(nuova serie)

Generi testuali nel verismo

CATANIA 2014

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

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2014 FONDAZIONE VERGA

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

INDICE

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

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

CARLA RICCARDI

CON IL VERISMO NASCE LA NOVELLA MODERNA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La coda del diavolo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ecco il passo più significativo:

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

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

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

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

¹⁰ Ivi, p. LXXIII.

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

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

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

- Malerba? – Presente! Qui ci manca un bottone, dov'è? – Io non so caporale. – Consegnato!
- Sempre così: il cappotto come un sacco, i guanti che gli davano

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

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

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

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

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

– Tu non ne sai nulla del come va il mondo! Tu, se fanno una dimostrazione, e gridano viva questo o morte a quell’altro non sai cosa dire. Tu non capisci nulla di quel che ci vuole?

E Malerba rispondeva sempre col capo di sì. – Adesso ci voleva l’acqua pei seminati. Quest’altro inverno ci voleva il tetto nuovo nella stalla.¹²

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

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

¹² Ivi, pp. 433-434.

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

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

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

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

¹³ Ivi, p. 785.

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

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

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

¹⁴ Ivi, pp. 790-791.