

GIOVANNI VERGA:
LA CANZONE, IL ROMANZO, LA TRAGEDIA

di
Riccardo Bacchelli

Giovanni Verga, e specialmente *I Malavoglia*, nella requisitoria più retorica che critica anche dov'è giusta, contro il secondo Ottocento letterario italiano salvo il Carducci, Verga e *I Malavoglia*, nel *Libro di Don Chisciotte*, son trattati senza sprezzo ma con impaziente commiserazione da Edoardo Scarfoglio, nel 1885, a quattr'anni dalla loro pubblicazione. Autore e libro di buone intenzioni fallite: il giudizio del talentoso venturiere della penna ricompare tal quale nella ristampa del "Libro" nel 1911. E basterebbe tale imperturbata e imperturbabile sicurezza a caratterizzare il giudice e il giudizio, ma fa parte anch'essa della pur caratteristica sicumera del pedante d'un carducianesimo ridotto ad accademia tardiva e ripetuto in superflua polemica, quale si estrinseca e manifesta, sotto il piglio tracotante, lo Scarfoglio.

Così gli avviene di posporre Verga a Capuana, in quanto a questi attribuisce maggiore e più rigorosa cognizione teorica e coscienza artistica dei principii e dei dettami della dottrina e scuola « naturalistica » zoliana. E di fatto e in teoria Capuana le ebbe sicuramente più di Verga, ma nel 1911, tanto per dire, sarebbe stato il caso di accorgersi non solo della fine del « naturalismo », ma ben anche che Verga con esso e con la scuola « naturalista », sostanzialmente non aveva avuto niente a che fare, anche e specialmente se e quando s'illuse e s'industriò di farne parte come artista e come teorico. Il suo « naturalismo » stava in una onesta e frugale intenzione di « studio sincero e passionato ».

Dell'impazienza, cioè della scura e indigesta sensazione che lo Scarfoglio ebbe della personalità estetica di Verga, furono e rimasero tipiche anche in quanto largamente condivise, due figure retoriche: il paragone della struttura narrativa e stilistica e linguistica de *I Malavoglia*, con la loro barca sconnessa e sinistrata in mare; la domanda retorica, ossia che non chiede risposta, notando « lo stento e l'imperfezione del suo italiano »: « E perché costui non fa parlar siciliano i suoi Siciliani? ».

Enfatiche quanto sbagliate, la prima figura offende, nella povera ed eroica barca dei Malavoglia, una fra le belle e patetiche immagini di poesia, e d'una particolare poesia di una « gesta » epica popolana; la seconda esprime un radicale fraintendimento, anzi ignoranza, di una fra le ubertose e originali, classiche e geniali soluzioni lessicali e linguistiche, sintattiche e letterarie, musicali e poetiche, della nostra letteratura.

Che offesa ed errore non meritino confutazione, può esser vero, ma è anche vero di fatto che l'una e l'altro compendiano la difficoltà, che è stata storica, e non so se sia superata del tutto, incontrata dall'opera verghiana a essere compresa, amata e ammessa al canone letterario classico italiano. E non sarebbe da stupire ch'egli sia pure inteso ed ammirato da chi, alla proposta di ascrivercelo, la respingerebbe come troppo eterodossa. Infine, di fronte al criterio dell'estetica sommersa alla sociologia, secondo le scuole e le sottoscuole e gli umori, potrà essere, o è già, depresso o esaltato, più probabilmente depresso, e anche rabbiosamente; ma nella fortuna critica degli artisti è utile e necessario fare la dovuta parte a ciò che non esige o si esclude di per sé dalla considerazione.

Altrimenti, in un giudizio estetico-storico, ossia non in una classifica socialpolitica, al grande poema in prosa e al gran romanzo della fatica umana, a uno, più propriamente lirico, all'altro, più specialmente narrativo, si potrebbe attribuire all'uno la qualifica di proletario e all'altro di borghese.

Da un articolo sul *Mastro-don Gesualdo* di fresca pubblicazione (1889), si ricava un'impressione di schietta commozione, di franca ammirazione, di risoluto giudizio umano, estetico, critico, che oltre al valore intrinseco non trascurabile, hanno un significato più che notevole, venendo da ambiente carducciano e suonando stranamente nella Bologna di osservanza carduc-

ciana e nella Roma che diremo postsommarughiana e postbizantina: nelle piazzeforti contrarie alla scuola dei « veristi » catanesi e dei romantici del Lombardoveneto e di Piemonte. Ma nell'articolo, che è di Enrico Panzacchi, piace la franca apertura della comprensione affettuosa, e un accento che, fra i critici di Verga, s'appaia con quello del Capuana e di non molti altri, allora. E notevole è anche che Panzacchi si riferisca a scuole e a dottrine di scuola letteraria, soltanto per sbrigarne a definire l'artista di vocazione e di genio, che nella letteratissima Italia letteraria del secondo Ottocento è il meno letterato e letterario. E tanto meno ne mostra uso e destrezza e pratica e dottrina, le poche volte che s'illude d'avercene.

Del resto, generalmente, quel che in lui e nella sua carriera appare ed è fuorviato, sfasato, sbagliato, se si esamina e si critica come esperienza, non solo precedente ma anche susseguente e perfino concorrente con quella della sua grande età creativa, dalla fine del decennio '70-'80, alla fine del seguente '80-'90, in quanto esperienza risulta anche proprio nell'errore risoluta, originale, radicale.

Quanto al Panzacchi, l'entusiasmo e l'affetto e l'acume col quale egli saluta nel *Mastro-don Gesualdo* il gagliardo, l'indefesso, l'ammirabile « romanziere realista » e « artista ideale », sono tanto più notevoli e graditi a notarsi, in quanto egli fu, il Panzacchi gran conversatore e oratore bellissimo, uno di quegli autori ai quali il tempo riesce a nuocere anche più di quel che meriterebbero; e se egli rincalza il suo elogio con un inciso: « bisogna dirlo alto », con ciò dimostra d'aver coscienza e non timore del giudizio corrente e predominante, che riguardo all'opera, la grande, la vera, di Verga, non superò, nell'Italia contemporanea, la freddezza, quando non era avversione e, quando non era ripulsione, la perplessità. E insomma fa piacere; dirò che a me farebbe piacere anche se il Panzacchi non l'avessi conosciuto e frequentato; fa piacere che l'umanista e bolognese della Bologna carducciana trovasse nel suo gusto letterario una persuasione portata a superare di slancio e senza mezzi termini la perplessità che fu lungi da cedere alla qualità altissima del romanzo gesualdiano, come non aveva ceduto a quella, anzi era nata da quella e con quella, del romanzo malavogliesco. Perplessità, o diciamo pure antipatia, inevitabile e naturale nelle scuole letterarie programmatiche del-

l'epoca. A darne di scorcio l'esempio più sgargiante, che potevan dire il carico di lupini della « Provvidenza » di padron 'Ntoni, le mani di muratore di Don Gesualdo, allo Scarfoglio « nato per cacciar l'elefante sulle rive dell'Omo o per condurre una nave fra le fenditure della banchisa polare »?. Ma, stando al Panzacchi, è gradevole e significativo, che al suo franco e libero, giusto e adeguato giudizio, abbia avuto propizio il fatto di essere stato « carducciano », piuttosto che di scuola, d'ambiente, dilettante di gran classe, amatore e curioso e saggiatore delle arti tutte e dei più vari fatti delle cronache artistiche e culturali. Amabile e versatile uomo di mondo, questo lo aiutò a cogliere anche quel che nel genio e nell'opera di Verga era eroico, cioè la contenzione e la tenacia del lavoro teso al suo fine con l'ascetica volontà propria delle vocazioni e delle originalità geniali. Aggiungo, anche per non defraudarne il lettore, che il Panzacchi aveva una sua sagace e discreta ironia, come quella con cui smontò *Il fuoco*, indignando Gabriele, e quella con cui riferisce il brindisi di Liszt all'inaugurazione di Bayreuth: che il mondo aveva tre genii supremi, Dante, Shakespeare, Wagner: egli beveva a Riccardo Wagner. Il quale parve prender la cosa con disinvoltura. E ci sarebbe anche una lettera a Giosuè, che in una scalmana di gelosia aveva restituiti a Panzacchi i libri: i suoi, non glieli rendeva, perché avrebbe perso troppo nel cambio. Infine, la musica, da cui il gusto carducciano era escluso in modo significativo, e della quale il Panzacchi era amatore appassionato ed elegante: e l'eleganza di questa passione intellettuale e artistica, quale indice ed uno fra i moventi della sua agile apertura d'ingegno, concorre pure a illuminarlo sul valore del romanzo verghiano, del quale, e del romanzo in genere, lui Panzacchi aveva notizia e considerazione pur maggiore di quante n'avesse il Carducci; e non ci voleva molto. Insomma, la ferma chiarezza critica e l'accento di commossa ammirazione del Panzacchi, a quei giorni, erano rari e sopraffatti da giudizi prevenuti o preoccupati dell'originalità intellettuale e umana, linguistica e poetica, del Verga grande, del Verga vero, del Verga oggi classico.

Questa, non che originalità, singolarità, lo isolava fuori e sopra le scuole letterarie dell'epoca, tanto per dire in succinto, lombardovenete e piemontesi più o meno romantiche, toscoemiliane più o meno classicheggianti, romano-

bizantine più o meno decadentistiche, siculonapoletane più o meno veristiche: tutte più o meno affini e fra di loro confuse, ma tutte, benché variamente, programmatiche e programmanti e programmate.

Non solo rispetto ad esse in genere, ma anche nei riguardi delle due a cui Verga aveva aderito e aderiva, quella del realismo romantico, a dirla sicilianamente, « continentale », e quella del verismo isolano, spiccatamente catanese con lui e il Capuana e il De Roberto, la libertà di Verga s'era dichiarata in due modi. Cioè superando stile e gusto e sentimento e argomenti all'interno e nel romanzo stesso, come si vede e si coglie nel processo e nel progresso per cui da prodotti deteriori come *Capinera* e *Tigre reale*, si passa gradualmente a *Eva*, e poi a *Il marito di Elena*, in cui il progresso qualitativo si produce appunto nell'interno e in continuazione del prodotto stesso nelle sue affinità coi precedenti. L'altro modo, noi posteri ammiriamo, ma sembrò ai contemporanei sconcertati una rottura, una secessione sotto ogni riguardo, stilistico e umano, linguistico ed estetico, sociologico e poetico, decisiva, integra, capitale. E fu il rifarsi di Verga alla Sicilia e alla sicilianità. Ma, intanto, non fu propriamente un ritorno, in quanto l'artista da esso riprincipiò, in esso si rinnovò *ab imo*.

Però, se è vero, nel fatto delle opere e per certi suoi detti, specie nelle lettere al Capuana e in confidenze come quella sull'effetto di rivelazione prodotta in lui dalla lettura del giornale di bordo d'un capitano di mare siciliano pretto e schietto; però se è vero che di fatto fu rottura e secessione e che Verga n'ebbe anche coscienza, è anche vero che egli credette che tale fosse soltanto limitatamente, soltanto rispetto e all'interno dell'opera di lui nel suo complesso: insomma, come d'un episodio.

Che dalla metà del decennio '70-'80, per tutto il seguente e fino alla metà circa di quello fra '90 e '900, la produzione sua continui e perseveri ad alternarsi nei due generi, siculo insulare, e italiano « continentale »; che *Il marito di Elena*, d'ambiente avellinese e lingua e stile generici, segua di un anno, 1882, *I Malavoglia*; che *Cavalleria rusticana* e *La lupa*, novelle nel volume dell'80, drammi, uno, nell'84, l'altro nel '96, accompagnino una produzione, non che inferiore, mondana e talvolta mondaneggiante; che *Mastro-don Gesualdo*, nell'88-'89, sia lungi da chiudere un'opera di cui è coronamento ideale; questo

può meravigliare o sconcertare, ma va esaminato senza preconcetti e pregiudizi.

E se si esamina il programma autentico e autografico di Verga nel proemio ai *Malavoglia*, appare un fatto che sarebbe stupefacente se non fosse illuminante. Egli non sapeva quel che faceva e non seppe quel che aveva fatto, perché era un ispirato geniale.

È dimostrato dal suddetto piano del ciclo romanzesco de « I vinti ». Esso, su principii più metaforici che teorici, mitici e affettivi: lotta per la vita darwiniana, progresso sociale positivistico; secondo precetti d'obiettività artistica flaubertiana, e zoliana scientificista, cioè naturalistico-sperimentale; esso piano propone e promette la storia di quelli che dalla selezione della lotta e del progresso escono, secondo Verga, vinti, ossia sviati e travciati, delusi e infelici. È il contrario del pensiero darwiniano, e non è un concetto scientifico; è un sentimento poetico; né poteva produrre una « storia naturale », ma una storia umana.

E questa infatti produsse in limiti e caratteri così rigorosi e necessari d'arte e di poesia, d'esperienza e vocazione, che al primo tentar di superarli per compiere il piano, questo s'incagliò, al primo capitolo del terzo fra i cinque romanzi progettati. Che non potesse avvenire altrimenti è chiaro alla critica, che ci scorge la prova dell'autentica vocazione e ispirazione verghiana: a lui fu e rimase oscuro e ignorato. Tant'è vero che nel progetto del piano perseverò, come perseverò in opere che contraddicono, credendo di allargarlo e completarlo, a quel che ci fu di più vero e poetico e verghiano nella sua produzione.

Sta di fatto, e conviene notarlo preliminarmente, che dalla lotta per il pane e i bisogni elementari della povertà, dal primo germe di un desiderio di miglioramento economico; dalla lotta per la ricchezza e il prestigio, dell'ambizione e del puntiglio, il pessimismo, e diciamo pure un certo misoneismo che se non fosse dolente e poetico sarebbe neghittosamente rancoroso e fatalistico, fa che egli non veda altri che i vinti e nient'altri che vinti. Sono gli stremati e i travciati, gli infelici, disgraziati tutti, tutti infelici, tanto i *Malavoglia* proletari, quanto il borghese Gesualdo, pervenuto da manovale a capomastro e da capomastro a grande imprenditore, da Mastro-don

al Don della rispettabilità e del prestigio. La quale, e il quale, dopo aver fatta l'infelicità sua e della moglie, nobile immiserita, gli serviranno a far quella, ancor più tetra e irrimediabile, della figlia accasata con un fastoso nobile spiantato. E quest'ultima doveva essere la materia del romanzo nobiliare d'ambiente palermitano, che non arrivò neanche alla fine del primo capitolo, *La Duchessa di Leyra*.

Ma dal progetto si ricava, benché in allusione oscura e non concreta, che Verga intendeva, per dirlo alla buona, andare anche a Roma, con l'ambizioso politico *Onorevole Scipioni*, e a Firenze, con *L'uomo di lusso*, l'intellettuale, l'artista, in cui lo scrittore intendeva adunare le bramosie e vanità e ambizioni tutte, destinate a tormentarlo e a consumarlo.

Dunque Palermo e Roma e Firenze, « il continente », il mondo, il bel mondo e il gran mondo, quanto lungi da Trezza dei Malavoglia, da Vizzini di Don Gesualdo, dal contado del paesetto di Santuzza! D'altronde, quanto poco concreto e definito fosse il piano artistico di Verga, si misurerebbe anche da quanto poco il fatto che la Duchessa sia figlia di Gesualdo, e che un avvocato Scipioni compaia nel romanzo dei Malavoglia, si presti alla costruzione di un albero genealogico come quello su cui si fonda la strutturazione scientifica dell'opera di Zola: ramicelli e radicole paesane troppo esili veramente.

E voglion dire anch'esse, con la loro esilità, che Verga nutriva un concetto della sua « rimpatriata » siciliana, diverso radicalmente da quel che fu e da come lo giudicano e la critica e la storia letteraria. « Spatriarsi », per dirlo ancora alla paesana, tornarsi a « spatriare » lui e i suoi creati, dopo i due romanzi e il dramma e i capolavori novellistici siculi, anzi etnei; riprender panni e il dire e il fare delle sue maniere prima e seconda, era un'idea da sembrare per lo meno strana: fu sempre la sua, tanto da fargli credere che non la suprema necessità dell'arte e della poesia, ma gliel'impedisce invece l'esaurimento delle forze.

E neanche lo illuminò, nella sua scarsa destrezza dottrinale, la violenta interruzione del flusso creativo, quello che agli umili, ai semplici, ai pii della travagliata stirpe malavogliesca concede una musicale umanità e saggezza, quella che ricorre, musicalmente, nei loro antichi proverbi, e li soccorre e illumina religiosamente a un lume finale di speranza e salvezza e riscatto,

ma agli orgogliosi, ai complessi, agli empi del travaglioso mondo gesualdiano nega e spegne ogni lume e speranza di riposo e di riscatto terreno e oltreterreno. Infatti motivo e tema, pur musicale, ricorrente nell'aspra e densa e rutilante prosa del romanzo, è quello della fatica inevitabile e dell'ineluttabile passione, immedicabili perché sorgive, connaturate e predestinate, infelici per natura originaria e colpa quotidiana.

Ed è la incantata, trasognata lirica della leggenda in lunghe lasse umilmente epiche dei *Malavoglia* marini; è la cruda, chiaroveggente drammatica del romanzo amaramente verista e terragno del *Mastro-don Gesualdo*; è l'umiliata, mortificata elegia della fine del malavventurato eroe, anche lui « dalla trista figura » come l'immortale creatura di Cervantes. È la fine di Don Gesualdo, a cui la disdetta e l'implacata passione finiscono col negare, atrocemente misere e miserabili, laide, spietate ed assurde, riscatto e liberazione. Terribilmente e sciattamente condannato, nell'infelicità sua e della figlia, dalla figlia stessa, dal genero, da ogni cosa e fatto e persona, egli muore nella irredimibile sua servitù. Ed è quella per cui l'uomo verghiano, il vinto fra quanti sono, Don Gesualdo, finisce col rinunciare, nella sua squallida e atroce disdetta, non che alla fuga liberatrice e all'ultima volontà di disporre della « roba » e alla protezione postuma della figliola, e alla testamentaria riparazione di torti e ingiustizie e sventure, al soccorso della religione in cui crede solo quanto basta a dargli cruccio e disperazione. È la morte, dopo il lungo spasimo della malattia, nella buia sorte del sonno e dell'incoscienza fisica, nella fisica dimissione della spossatezza mortale; è la morte di Don Gesualdo, o, ridiciamo, dell'uomo verghiano. Il significato miserabilmente tragico di tal morte senza notaio per testare e senza prete per confessarsi, non per rifiuto o rinuncia, ma per malasorte e servitù e impotenza d'una disdetta che non credo abbia in altre opere di poesia figurazione di più spoglia e nuda, più desolata ed essenziale potenza d'arte e umanità.

Dal già detto fin qui riesce evidente la tesi da cui muove questa indagine sintetica, spero non sommaria: che in Verga esistesse essenzialmente, indispensabile a comprenderne l'opera, la vocazione alla poesia, lirica nella leggenda de *I Malavoglia*, drammatica nel romanzo di *Mastro-don Gesualdo*, tragica, nel più intimo ed essenziale significato, ma anche in quello esplicito e formale e

generico, nel capolavoro teatrale che eredita dalla novella il titolo inadeguato e inadatto, *Cavalleria rusticana*, ma la trasfigura.

Contrastano alla tesi suddetta, quanto più sia accettata, due fatti, ovvero due aspetti del medesimo fatto.

Primo, Verga, in proposito e di fatto, concepì la propria opera nel programma, nel quadro di un realismo romanzesco, che ad un certo punto assunse programmatica parvenza di scolastico ciclo per illusione ed errore, come dimostrano intrinsecamente i termini stessi del programma teorico, estrinsecamente l'abbandono del progetto fin dall'inizio; abbandono logico e naturale, poiché quel che dovrebbe dare unità, continuità, fondamento scientifico, naturalistico, al ciclo, non regge e non esiste, ne *I vinti*, nemmeno per sbaglio ed è soltanto un sentimento e un pensiero e una fatalità poetica, e soltanto poetica, verghiana. Né occorre dire che « soltanto » si dice per ironia, dato che la natura dell'idea originaria de *I vinti*, patetica, fantastica, poetica, dà all'opera del Verga quel valore intatto e imperituro che la scienza, d'altronde falsa anche in quanto pretesa scientifica, toglie all'opera, ciclica per sua disgrazia, dello Zola.

Secondo fatto, ovvero secondo effetto del medesimo fatto vuol essere riconosciuto in una realtà sconcertante e scabrosa, e proprio in quanto tale significativa e d'importanza critica. Verga, e nella lunga e diversa esperienza letteraria che precede la sua sicilianità intesa come sinonima alla sua poesia; Verga, che nel '74 col « bozzetto siciliano » di *Nedda* dà un primo barlume, e nella produzione romanzesca in senso generico e meno o non affatto poetico, che accompagna, con *Il marito di Elena* soprattutto, e segue con crescente infermità e dispersione inventiva, la grande affermazione creativa; Verga, a questa ed al suo culmine romanzesco e novellistico e teatrale ha attribuito tempo e valore limitati, l'ha concepita come un episodio circoscritto, un particolare parziale. Della sua sicilianità stilistica e linguistica egli mostra d'ignorare, ed ignora, e di fatto sconosce il valore estetico vero ed assoluto e la funzione poetica vitale. Ed è importanza casuale quella ch'egli dà alla scoperta del linguaggio e dell'umanità siciliana nel « giornale di bordo » dell'illetterato capitano di mare, e ad « affermazioni » felicemente ingenuie, come quella che a scrivere si impara « ascoltando », e come quella che apre il

proemio de *I vinti* con la dichiarazione semplice e schietta, di là d'ogni teoria d'impersonalità alla Flaubert e di oggettività alla Zola, d'un ideale artistico « sincero e spassionato ». E se fino all'ultimo, a due anni dalla morte, in una lettera del 10 febbraio 1920 a Luigi Russo, critico conscio, insieme a Croce, del valore di poesia dell'opera verghiana, se fino all'ultimo attribuì l'interruzione della *Duchessa di Leyra* al declino delle forze e della generica facoltà creativa, ciò significa che attribuì alla sua sicilianità non pur linguistica ma espressiva, non pur ambientale ma umana, non folcloristica in quanto poetica, un valore, non che parziale, episodico, occasionale, in gran parte strumentale, in buona parte polemico. Da ciò s'ha da dedurre che non conobbe, o conobbe solo in barlume e per divinazione d'artista, il proprio vero essere; e se n'ha da inferire che il « cruccio » e l'« incontentabilità » confessi nella lettera del '20, sono da riferire al mancato proseguimento e compimento di un progetto letterario assurdo e impossibile in quanto generico e astratto. Ammetterlo è sconcertante e scabroso, ma per vero egli ignorò il significato di dura necessità della rinuncia, rude, scabra, eroica, sopra tutto nell'interruzione della *Duchessa di Leyra*; e continuò a pensar sempre e fin all'ultimo che il romanziere avesse ed avrebbe dovuto allargare, integrare, in un quadro rappresentativo nazionale, la visione del poeta; che la sua sicilianità regionale e provinciale attendesse giustificazione in una rappresentazione nazionale, « continentale »; e che questa a lui fosse negata, non, come fu, da necessità, ma da mancanza di forza. Il che significò aver travisato e ignorato l'esser proprio intimo, vero, vocato, necessario, e anche quel suo così semplice, sincero, vero sentimento virilmente amaro, coraggiosamente pessimistico, genialmente isolano antico e moderno, della fatica e della pena di campar la vita e di viverla nel travaglio delle passioni, da lui sentite nel loro effetto finalmente distruttivo, con un senso di fatalità che si innalza e trasfigura in pietà stupendamente e severamente poetica.

E sta di fatto: Verga non si capì, non si giustificò: si attuò nell'essenziale, e questo è l'essenziale e quanto essenzialmente importa; e a chi vi vedesse una diminuzione del valore di lui, verrebbe fatto d'obiettare che tali o consimili incognite di sé a sé medesime, lungi da infirmare il valore, confermano e

dimostrano la qualità non velleitaria in quanto involontaria, non saputa in quanto ispirata, in quanto geniale misteriosa, della vocazione.

Può darsi, e può dirsi, che il verismo dei « catanesi », nella lettera della scuola letteraria, e in un tal qual moralismo riformistico, cercasse schermo e riparo all'odiosità pubblica e alla propria stessa peritanza di un assunto che di sua natura li portava a scegliere e rappresentare fatti e tipi anacronistici, arretrati, anomali, bizzarri, di una società che ne era ricca e varia, e che nella rappresentazione verghiana n'era gremita e traboccante, conforme l'estro e la fantasia, l'umore e l'umor nero verghiano, che fa pensare a quello di un Goya, con meno atrocità ma con più allegria e moto e senso comico, di cui il siciliano è pur maestro e padrone, e che fa di lui quel compiuto artiere di un'opera compiuta in tutti i toni della rappresentazione ed espressione estetica, farsesca e patetica, comica e dolente, lirica e tragica, come Gogol.

Con la realtà Verga sta in una relazione fedele fino alla minuziosa ed esasperata esattezza che non esclude il vigore e l'exasperazione fantastica e, se vogliamo così chiamarla, l'esagerazione, nel senso che Baudelaire, acuto e sagace critico, diede alla parola dicendo che Balzac esagera ogni cosa ma d'una esagerazione che è il suo merito e carattere. E che essa sottomettesse il Nostro a riuscir retrivo ai progressisti, sovversivo ai retrivi, misoneista agli innovatori, sovvertitore ai misoneisti, e insomma rivoluzionario ai conservatori e conservatore ai rivoluzionari, era un fatto inevitabile, direi volgare, ma che non ha da far trascurare l'originalità, la singolarità, la delicatezza della relazione, qual è, fra Verga e la politica e la storia. Veniamo a qualche esempio.

Che nei popolari e popolani *Malavoglia* l'unità italiana nei suoi siciliani primordi, con la morte a Lissa del loro migliore, risulti portatrice di un fato tragico, e che nella consuetudine quotidiana non sani, nei rapporti con la locale autorità costituita, il disagio delle novità costituite da obblighi e costrizioni e rincari e dissesti e odiosità e fastidi, non privi d'esosità e di ridicoli, questo è un fatto, e fu anche una realtà storica, dall'artista rappresentato, non giudicato. Così, in *Mastro-don Gesualdo*, l'ambiente e la società borghigiana hanno rappresentazione, non giudizio, per il fatto che si avverino ai tempi del declino del dominio borbonico in Sicilia e nelle « Due Sicilie ».

Che per Verga governi e società sian tutti gli stessi, si pena poco a scoprirlo, ma è un suo umore e malumore umano. Nel fatto dell'arte, si tratta della autonomia, in sé ed a sé sufficiente quanto imperante, di una fantasia, che a volte, sia detto per riprova critica, assumendo veste d'oggettività che vuol essere impassibile, riesce come ambigua e reticente; per esempio in una novella come *Libertà*, in cui la potente e miserabile atrocità dell'argomento e della rappresentazione propongono ma eludono un giudizio; e tale elusione costituisce difetto estetico, per la mancanza di una catarsi che lo renderebbe superfluo, ma non c'è.

D'altra parte il romanzo che con terminologia a Verga affatto ignota, m'è venuto di chiamar proletario, è collocato in un tempo, in una modernità, che in quell'ambiente recano non pur disagio e sventura, ma corruzione e decadenza, come quella dei giovani sviati dalla coscrizione militare e dai costumi « continentali », come 'Ntoni del romanzo e Turiddu di *Cavalleria rusticana*. L'altro romanzo, che si potrebbe, in quella terminologia chiamar borghese, è collocato sì in un vecchio tempo, che non reca ancora le pubbliche occasioni e gli incentivi economici moderni alla frenesia del « far roba », ma con tal frenesia il tempo storico non ha a che fare. Si potrebbe dire che uno posticipa, rispetto alla modernità, e l'altro anticipa; ma questo è vero nel senso che anche questo esprime, anche sopra e di là dalla storia, una persuasione verghiana, che già si sa: la persuasione, che sarebbe fatalistica per cruccio e dispetto e magari eredità gentilizia isolana e mediterranea, se non fosse poetica, la persuasione innata, nativa, appunto gentilizia, che la vita è una stremante soggezione a passioni colpevoli, quando non d'altro, del proprio eccesso, che le destina a un esito deludente e per sé ed in sé infelice.

Il quale pessimismo, a riprova di quanto ne ho detto, non denuncia in Verga né attinenze letterarie e filosofiche; è tutto originario e originale, popolare semmai, popolano nel più genuino senso, che nella proverbiante leggenda della umile gesta dei *Malavoglia* ha un fondamento morale e un conforto religioso, del tutto perduto ed assente nella e dalla storia romanzesca, umana e comica, del *Mastro-don Gesualdo* e dell'umanità che in essa si agita con disperata e infelice frenesia castigatrice di sé stessa. E della di lui morte ho detto, ma ha pur significato, lo stesso significato, per esempio, la paralisi

della Baronessa Rubiera, o, in una comicità quanto mai non allegra, l'affaccendata frenesia del faccendiere canonico Lupi, del prete tanto passionato dei beni mondani, quanto immemore e ignaro di quelli evangelici.

E se non per caso la barca dei *Malavoglia* si chiama « Provvidenza », e non per caso in *Mastro-don Gesualdo* il clero, sto per dir la religione, sono rappresentati dal canonico Lupi, un motivo alto ed intimo di necessità poetica vuole che la tragedia, la più pura e tragica tragedia verghiana inizi e finisca, si svolga e si consumi sulla soglia della chiesa il giorno di Pasqua e della celebrazione d'una Redenzione e Resurrezione che ai peccatori, a Santuzza che se la vieta, a Turiddu che la profana, quella soglia, significa l'orlo dell'abisso della perdizione e dell'abbandono di Dio, che si consuma nella spasimante aberrazione, nella orrenda lucidità di delirio morale, nella denuncia di comare Santa a compar Alfio.

In tale progressione inevitabile, in un inserto e intreccio, di mirabile e terribile chiarezza ed efficacia, tra la profana liturgia tragica della passione e del peccato, e la liturgia sacra della messa dentro la chiesa; in tale svolgimento di peripezia tragica a tragica catastrofe, il dramma s'esprime in tutto il fatale inganno del fato pagano, e della passione terrestre delirante e cosciente del suo precipizio, in un finale orrore di cristiana dannazione. Se ci sarà redenzione non è detto: appartiene a Dio.

È la scura e patetica lamentazione: « Non vedete che prendo morte e passione? » — e, sottintende, come Cristo; è la frenetica e lucida deprecazione disperata: « Non mi lasciare con questa pazzia in testa », — è l'invocazione: « Per questo Dio che scende nell'ostia consacrata adesso », — che prorompe e precipita nella bestemmia sacrilega e delittuosa: « Ah! mala Pasqua a te! ». — E subito, a consumare la vendetta in sacrilegio: « Oh, il Signore che vi manda, compar Alfio! ».

In questa esclamazione l'artista grande, e foss'anche un refuso di tipografia fa lo stesso, sopprime il verbo, che le toglierebbe, ragionandola, la stupefazione, fra di perverso e pervertito giubilo carnale vendicativo, e di stravagante empietà, come se scorgesse in quell'arrivo il dito, cioè una complicità, di Dio.

Ma alla finezza e grandezza, non che del poeta, dell'artista, conduce ed introduce un raffronto tra *Cavalleria rusticana* novella e dramma.

Questo, il dramma, è tragedia in quanto le persone la esprimono esprimendosi, agendola la subiscono, come Santuzza, eroina e martire, innocente e colpevole, si dannava in quel che la dannava: « Sono in peccato mortale », — è la sua parola ultima d'uscita di scena come se di vita. E la dice, con tratto di somma efficacia contrappuntistica, a chiudere squallidamente, tetramente, a consumare sé stessa e il complesso e infallibile inserto, nella stupenda, serrata, incalzante, impetuosa brevità di parola e d'azione, uno nell'altro, di tutti i motivi e sentimenti e caratteri del mondo umano e poetico di Verga. Tanto che non manca nemmeno il commento corale del popolo, che accompagna con motti di più o meno, e più o meno involontaria, crudeltà cinicamente comica, la vicenda. E ad uno di tali motti: « O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno! » alla comicità di esso ingiuriosa, ella risponde con quel motto penitenziale e uscendo di scena per sempre.

Il raffronto con la novella mostra che questi elementi, i maggiori, e, come ho detto, i tragici, in essa sono appena in abbozzo, o neanche o, peggio, travisati: e da questo punto di vista non serve che il raffronto venga a dimostrare l'evidenza, ossia che il dramma non è un rifacimento né uno sviluppo, ma una rinnovazione, una creazione nuova. Che lingua e stile e giudizio e il gusto stesso sian diversi, in quanto il dramma è mondato e spogliato d'ogni realistica e veristica caricatura di lingua e d'espressione e di giudizio, che nella novella dà nel truce, perfino di genere grottesco, è senz'altro evidente, riferibile, poi che fra l'una e l'altro corrono quattro degli anni della maggiore e più fervida stagione creativa verghiana, a uno sviluppo dell'arte e del gusto e dell'ispirazione di lui, dell'animo suo creativo. E quanto c'è di più vero e grande e tragico nel dramma, nella novella manca o è immiserito, come ho detto, e travisato e caricato.

Così, per esempio, la religione vi appare, e anche sarcasticamente, come misera superstizione; così, esempio che vale per tutti, la denuncia di Santuzza ad Alfio, nasce e resta sul piano elementare del rancore, della rabbia incattivita, dell'odio e della vendetta, naturali e non più che naturali, d'altronde femminee e femminesche, espresse con una popolana mordacità, la quale,

curiosa e significativa, è propria di tutte le persone rilevanti della novella, e contribuisce a darle uno stile popolaresco e un linguaggio che sa di siciliano vernacolare, costellato d'altronde di incisi dialettali. E può ben essere ed è un carattere della novella, non per insufficienza e immaturità dello scrittore nella sua creazione di un lessico, di una sintassi, di una ritmica, di uno stile italiano di Sicilia e siciliano d'Italia, che appartiene alla grandezza di Verga scrittore, ma per un riflesso di certa disposizione, di un umor polemico, al quale è dovuta anche la tendenziosità programmatica del titolo, che oppone alla « cavalleria » cittadina cotesta « rusticana », non senza una remota derivazione da Rousseau e, vicina, dal romanticismo popolareggiante della « Scapigliatura ».

Insomma, la sicilianità della novella ha dell'intenzionale, del voluto, del polemico: tanto più prende rilievo dal raffronto. Ma in sé e per sé, il fatto che nel dramma si abbia come di sé nata, avvenuta, non inventata, come di generazione spontanea, non d'opera, d'ingegno, di natura e non d'arte, di storia e non di studio, ciò dice la creazione perfetta, naturale, semplice, della lingua, accento e sintassi, ritmo e stile, e della poesia verghiana, grande insieme in sicilianità e in italianità nuove ed antiche, classiche, storiche. E si ha nella forse più perfetta che ogni altra opera verghiana.

Anche al saggio della tecnica, non c'è un punto, parola e figura, respiro e pausa, nel dramma, che non abbia il semplice ed immediato carattere della perfezione poetica sensibile e indistinguibile, vitale. Anche al saggio della tecnica, la tragedia a cui si può fare un solo appunto, del titolo che, se fosse lecito, piacerebbe figurarci mutato in uno come Morte e passione, o Mala Pasqua; anche al saggio tecnico la tragedia è cosa verghiana geniale, in perfetta sintesi di tutti gli elementi del mondo di Verga. E può essere, quanto a tecnica, che la tecnica teatrale con le sue esigenze linguistiche, dialogiche, consuetudinarie, economiche di tempo non che di denaro, abbia contribuito, specie nel finale, alla semplicità di perfezione del dialogo, dell'azione, sopra tutto del finale di tale capolavoro fra i capolavori verghiani.

Se la memoria non m'inganna, alla memorabile prima di Torino il 14 gennaio 1884, nella compagnia di Cesare Rossi, credeva al lavoro di Verga soltanto la Duse, che diede così saggio del suo ingegno, come del suo genio

e poi della sua fedeltà alla parte, alla grandissima parte di Santuzza, e a Verga. Vuol dire, sempre stando alla tecnica, che ai capolavori giovano anche le stretture e le strettezze pratiche, e se queste hanno contribuito alla semplificazione e alla comprensibilità del linguaggio, all'evidenza e conseguenza delle passioni e delle azioni, e a potenziare l'efficacia espressiva e rappresentativa, dirle benefiche è superfluo. Così, per la scena e sulla scena, Santuzza assume il carattere del sublime tragico, e nell'intreccio delle due liturgie, e sull'orlo del precipizio come vertiginata, e nella scena, di incombente e incalzante brevità, tale che ha da chiamarsi dantesca, della denuncia, segnata da quel fatale passar da un tempo all'altro di compar Alfio: « Cosa volete dire? » e: « Cosa avete detto, comare Santa? », in cui l'inevitabile si consuma nell'animo e nel cosmo. — « Sono una scellerata! » — « Scellerata non siete voi... » — e sono, fra i due le estreme parole, prima che parli il coltello, che Alfio vorrebbe avvelenato d'aglio.

E se, tornando per un momento al raffronto, se sulla scena e soltanto sulla scena la sfida di compar Alfio e Turiddu Macca ha tutto ed integro il carattere suo antico e rituale, sacro in senso pagano, d'una vendetta che è giustizia, e d'un castigo che l'uomo d'onore e di rettitudine e di lavoro infligge al traviato dall'ozio al vizio; la terribile freddezza con cui questi respinge la moglie, — « Meglio sarebbe per te che non tornassi più », l'altra inflessibile, con cui reprime il passionato pentimento, feroce ma pur pentimento, di Turiddu e la sanguinaria promessa, « Quant'è vero Dio, vi ammazzerò come un cane »: — « Va bene. Voi fate l'interesse vostro »; — tutto quanto concorre sulla scena a creare la sospensione, il silenzio, la tenebra morale di un'angoscia che uguaglia, nella trascendente uguaglianza e del dolore umano e della pietà della poesia, questi feroci e l'umana miseria della paura che incombe sulla temeraria e spavalda Lola peccatrice, e sull'ansia materna balbettante, quasi demenziale, ed in questo di alta e quasi mitica stupefazione, di Nunzia infelice madre.

È il silenzio trascendentale, non rotto, anzi accresciuto e tenebrato dalla corale costernazione popolare, dalle misere domande di Nunzia: « Ma dov'è andato mio figlio Turiddu? Ma che vuol dire questo? » — e dalla risposta di Lola: « Vuol dire che facciamo la mala Pasqua, gnà Nunzia! »

Grandissima, e tragica, miserrima e simbolica, l'assenza che dà significato ed espressione suprema, in silenzio, al silenzio della catartica sospensione angosciosa, grandissima e tragica l'assenza di Santuzza. Ella infatti è uscita di scena con la definitiva coscienza e risoluzione di un personaggio dell'antica tragedia e di una peccatrice e martire cristiana, disperata ma contrita, mortificata, confessa e nell'atto della confessione svincolata dal laido laccio del commento corale e dalla sua cinica e sciatta ironia: « O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno! » — « Sono in peccato mortale »: — ed è come se entrasse e fosse entrata in sacramento.

È come se per lei, nella chiesa a lei vietata, silenziosa e deserta a Pasqua conclusa, e nello spavento dell'anima, il rito della Redenzione tornasse al *Miserere* e al *Dies irae*, all'ufficio delle tenebre, a una ancor disperata, occulta, ma in ciò promessa fede e speranza di perdono e di salute eterna, di redenta e redentrice penitenza. Ma, come ho detto, ciò appartiene a Dio.

Come tratto d'arte e d'invenzione, non occorrono aggettivi a magnificare, e neanche a illustrare, tale uscita di scena, tale un'assenza che fa presente la sua pena, terza e suprema, con le due dell'altre dolenti, in quella tremenda sospensione umana e fatale, che compie il capolavoro di pura poesia, e la grandezza di Verga poeta di genio.

Sopra tutto e di là da tutti, la straziata e straziante demenza, la colpa disperatamente innocente, disperatamente perfida della sventurata e calpestate Santuzza, ha legato tutto e tutti in un destino di sventura e colpa, di peccato e morte, tragico nell'antico senso e nel moderno, fatale e mitico, passionale e cosciente, sublime senza volerlo e, senza saperlo, di greca bellezza severa. Magnanima e non magniloquente, luminosa ed occulta, in brevità che ho detto dantesca, in composta sobrietà di puro stile tragico, in dionisiaca veemenza ed apollinea bellezza nella dimessa ma esauriente semplicità essenziale di parola e di azione, si cela e si svela, prodigio di poesia, in battito alato, la pietà, la carità di un creatore per le creature del suo mondo di pena e dolore, ma d'amore. D'amore che si svela nell'ispirazione del poeta e nelle sue più patetiche e più semplici creature, e nella infelicità di quelle che all'amore sono negate o vi trovano infelicità, come Don Gesualdo. Ed è una di esse, un personaggio odioso, che esclama: « Se sapeste quanto ci si

soffre! ». — E lo potrebbero dire tutti i suoi traviati e travagliati dalle passioni.

E, finalmente, ecco, in quella immensurabile brevità, nella sospesa eternità della costernazione liminare e assoluta, in quel tragico silenzio l'annuncio tragico, il grido: « Hanno ammazzato compare Turiddu! » — catastrofico, fatale, umanissimo.

E tornando all'ipotesi sciatta che a suggerirgli la pratica antica estetica e religiosa e tecnica e rituale, sia stata la tecnica, la pratica, magari l'economia, non che di tempo, di quattrini, questo nulla toglie, magari aggiunge all'ammirazione un senso di quasi religioso rispetto per la buona sorte dei capolavori poetici. Lo scrittore, fra i meno letterarii e più originali, se gli avessero suggerito di imitare la regola teatrale classica di occultare il fatto di sangue, magari avrebbe sospettato di riuscir fittizio, imitatore, scolastico. Magari, fosse stato per obbedire a Aristotele o per imitare Eschilo e Sofocle, non l'avrebbe inventato quel breve ed immenso momento d'angoscia in cui viene annunciato che « hanno ammazzato compare Turiddu! »

L'effetto è quel che è: grande, puro, tremendo; antico, ripeto, senza volerlo, greco senza saperlo, con una nota di verità veristica e vera in quel plurale del verbo senza soggetto, nella cui impersonalità si manifesta già pieno ed in atto l'obbligo e il costume fatto natura, dell'omertà: « Hanno ammazzato ». E quella che ho detta pietà verghiana trova senza cercarle tre donne, tre dolori, tre ineffabili: di Lola e Nunzia presenti in carne, di Santuzza in spirito.

A questo punto mi prendo una confidenza di uomo del mestiere. Se dovessi far la regia di *Cavalleria rusticana*, mi arbitrerei di tagliare la seconda parte della battuta di Lola citata. Dopo che ha detto « facciamo la mala Pasqua » per lei e per tutti, aggiungere: « E il vino che abbiamo bevuto insieme ci andrà tutto in veleno », è ozioso e calante e non mi pare che occorra al personaggio né alla situazione, nemmeno a prendere e dar tempo al grido tragico, in cui, per lei, balena il coltello del marito tradito. Semmai, basterebbe una pausa, un gesto. La giunta è, credo, un errore, l'unico in tutto il dramma; e così pure abolirei la didascalia, con la corsa, il vocio, le mani nei capelli e i « due carabinieri » che « attraversano correndo la scena ». Penso che far calare lentamente il sipario su un silenzio e un'immobilità tragici in

ogni antico e moderno senso, estetico e umano, tecnico e poetico, sul più grande momento creato da Verga, sarebbe opportuno. D'altra parte, il momento tale rimane, quale è, anche se nella mezza battuta e nella didascalia l'autore scade da poeta tragico a drammaturgo verista.

Della confidenza mi scuso, prendendomene un'altra. Ricordo, e mi torna ora il ricordo della notizia della morte di Verga, 26 gennaio del '22, e dell'articolo che scrissi per il « Resto del Carlino » di Bologna, del 28 seguente. Da gran tempo, diecine d'anni, non rileggevo quello e altri scritti miei sul gran catanese; sono andato a leggerli a questo punto della mia critica interpretazione dell'opera verghiana in chiave di un suo umile sublime, epico, romanzesco, tragico. Debbo dire, dopo tanto che non ho mai smesso d'aver presente e di ripensare quell'opera, che la chiave, trent'anni fa, trentuno per l'esattezza, era la stessa. Uscendo di metafora, l'interpretazione critica, la convinzione estetica, il giudizio storiografico di adesso, essenzialmente son quelli già di allora, tutti ed intieri, in sostanza.

Non è compiacenza vanitosa, ma una riprova che mi dò del mio criterio e giudizio, della fedeltà integrale a quella che ritengo una verità critica: la quale ascrive, non io lo dico ma la storia, il siciliano d'Italia, l'italiano di Sicilia, lo scrittore grande e originale, il poeta di genio, al canone dei classici della letteratura nostra, fra i grandi.

E non avevo dimenticata, benché mi sia tornata viva nel rileggerla in quell'articolo in morte di lui, la commozione che n'ebbi, e che dissi, e la quale tenne del filiale. Ma la domanda che mi faccio adesso, sorgente dall'odierna rilettura di quegli scritti, e da risorgenti ricordi ad essi precedenti, è come mai non avevo scritto di Verga ed a Verga, se è vero e ricordo, come ricordo ed è vero, che la mia conoscenza della sua opera e la relativa convinzione critica risalivano a più anni innanzi.

Rammento infatti, e grato è rammentare, circa il 1912, scambio di impressioni e discorsi con un uomo di grande intuito, Cardarelli: per esempio sui caratteri nefasti e nefandi di esseri nocivi per natura come « Zio Crocifisso Campana di legno », come il detestabile mastro Nunzio, padre odioso di Mastro-don Gesualdo. E ci venivano riferimenti all'« esagerazione », in senso come di quella che Baudelaire attribuisce e loda in Balzac, e a quel

meraviglioso verghiano per cui, in una scena come quella dell'asta delle terre comunali, sembra che stia per « crollare » la sala nell'impeto e nell'èmpito, nell'ingorgo e sgorgo del tumulto mirabilmente chiaro del frenetico intreccio di caratteri e passioni e interessi. E ricordo che della ancora non a pieno apprezzata *Cavalleria* notavamo e analizzavamo il significato tragico in genere e la forza di particolari come quello dei due tempi del verbo: « Che cosa volete dire? » e « Che cosa avete detto? » e del terribile, terribilmente sciatto: « Voi fate l'interesse vostro », di compar Alfio a Turiddu Macca.

E allora, mi torna fatto di chiedermi, come mai non manifestai a Verga né in pubblico né in privato i termini di un giudizio e di un'ammirazione che magari lo avrebbero sconcertato, non avendo, egli, credo, cognizione dell'estetica filosofica romantica, ma non eran da dispiacerli?

La risposta è la consueta: era l'età in cui l'inganno che governa in tanta parte i giorni e il lavoro nostro, dà a intendere più che mai che c'è tempo e che si può rimandare, finché non ce n'è più ed è tardi. Il che mi dispiacque, e contribuì però a dare un tono filiale, che mi piace d'aver ritrovato nel rileggerlo, a quel mio articolo.

E avrei finito, se non mi tornasse opportuno, chiudendo, un altro raffronto, non inutile, fra *La Lupa* novellistica e *La Lupa* teatrale: specialmente tra il finale di questa e la chiusa della novella.

Capolavoro assoluto e perfetto il racconto di *La Lupa*: ma *La Lupa* in trasposizione teatrale, per quanti pregi le si riconoscano, scade a pur colorito e vigoroso e patetico e orrifico dramma di genere veristico campestre. Con ciò non si dice che sia manierato e di genere; però, appartiene al genere e sta nella maniera: è opera vera, ma anche veristica. E se l'autore l'ha chiamata « scene drammatiche » e per contro « scene popolari » *Cavalleria*, ciò può mostrare fino a che punto il genio poetico distinto dall'ingegno artistico, può ignorare quel che fa ed ha fatto.

La novella, di stupenda avarizia e rigore di parola e struttura, di potente espressività e carattere, è torrida di sole e di lussuria, bruciata dal vento della siccità invernale e dalla disperazione atroce, terrificante, dannata dall'afa carnale, dall'assillo atroce della lussuria, della superbia, dell'odio, dell'ossessione perversa, che infuriano e si consumano in una chiusa, anzi in una cata-

strofe, a cui è vietato ogni potere di catarsi e purificazione, ogni potere liberatorio, anzi pur anche risolutivo. È la chiusa, d'essenza inferna e infernale: « Ah! malanno all'anima vostra! », è il grido col quale il genero, servo e complice della suocera perduta in perversa passione, può credere e illudersi, con un calcolo vile quanto ingannevole, di separare le due colpe, di scaricare la propria sull'altra, di scampare alla dannazione propria, di non andare all'inferno mandandoci la disgraziata che nella sua furia d'anima persa ha pure una grandezza atroce e, « mangiandoselo con gli occhi neri », non teme il filo della « scure che luccicava al sole ».

Non è detto che la scure cali a compiere la specie di sacrificio infernale per cui essa è brandita e si leva in faccia e sulla testa di lei. Tutto può dire e dice che l'arma calerà, ma non è detto. Ed è una pregnante, fatale, meravigliosa reticenza e preterizione, una sospensione che serba il suo potere anche se si sa che il fatto accadrà. Anche se e dopo che l'epilogo della *Lupa* in dramma ha dato e dà la prosaica certezza che deve accadere e che accade.

Che nell'epilogo de *La Lupa* in dramma tutto si svolga e si consumi in stile, come ho detto per quella mezza battuta di Lola e per la didascalia finale di *Cavalleria*, in stile e tono di drammaturgia veristica, a dimostrarlo basta e basterebbe il fatto che *La Lupa* discorre, e che discorra bene, pateticamente rimorsa, quasi suicida. Nella novella, la cosa grande è il suo silenzio e il grido di scongiuro e maledizione che la investe, non la piega. E che non sia detto che viene uccisa, che la scure resti levata, è un tratto di genio e d'ispirazione che fermanola alta e lucente al sole assassino del paese della *Lupa*, fissa un momento di eternità poetica.

In teatro e nella visualità scenica, tal sospensione e reticenza sarebbe, non che inaccettabile, nemmeno realizzabile. E infatti non c'è, né è proposta, non che creata.

Il fatto di sangue avviene a sipario chiuso, ma sicuro e indubitabile, nella sua cronistica verosimiglianza, che l'apparenta all'epilogo novellistico di *Cavalleria*, mentre, al contrario, l'epilogo di questa in teatro, in fatto di significazione tragica s'apparenta con l'epilogo novellistico della *Lupa*.

E viene una domanda: Verga se n'era accorto, sia nel trasfigurare l'epilogo di *Cavalleria rusticana*, e sia, ed anche più, nel dare alla novella della *Lupa*

la conclusione quasi enigmatica, fantasiosamente, passionatamente sospesa, misteriosa?

Non importa averlo voluto, averlo saputo: importa averlo fatto.

E se gliel'avessi scritto, che sono fatti del genio, forse sarebbe rimasto sconcertato turbato in quella misantropica e misopoetica tristezza e ipocondria dei suoi ultimi anni. In ogni modo, parlando alla buona e confidenzialmente, oggi che mi torna a chiarirmi in mente l'opera sua grande di siciliano d'Italia e italiano di Sicilia, penso che gli avrei fatto piacere, non senza melanconia, che è inseparabile dall'operare dell'uomo, e specialmente dell'artista.

Tardi umanamente, ma ho sciolto un debito, il lettore me lo lasci dire. E sempre e più che mai in tempo mi pare, perché l'opera è grande e perenne e non ha fatto e non fa che crescere in gloria e in ammirazione.

Questo saggio è la prefazione ai romanzi di Giovanni Verga che prossimamente verranno pubblicati nella collana « I Meridiani » dalla Casa Editrice Mondadori che qui si ringrazia.