

INTRODUZIONE AL VERGA

di

Adriano Seroni

La codificazione aperta e chiara della nuova arte verghiana si ebbe nell'anno 1880, in una lettera aperta a Salvatore Farina premessa ad una novella, *L'amante di Raja*, pubblicata nella « Rivista minima » (la novella mutò poi titolo: si chiamò *L'amante di Gramigna* e fu raccolta nel volume *Vita dei campi*, pubblicato a Milano in quello stesso anno). Essa costituisce un vero e proprio manifesto del « verismo » ed è scritta con la sicurezza e l'assiomaticità di chi, cercata attraverso diverse esperienze la propria autentica realtà di scrittore, l'ha finalmente trovata, e non ha dubbi sulla strada da percorrere. Vale la pena rileggerla:

« Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico — un documento umano, come dicono oggi — interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti a faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'*esser stato*, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne; il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel

loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico. Di questo che ti narro oggi, ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti.

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso, più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi*?

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte saranno così complete, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine».

Non solo si può dire che in queste poche righe c'è il senso e la natura profonda di tutta l'opera verghiana matura; ma si deve aggiungere che a questa dichiarazione di poetica il Verga restò (o si sforzò di restare) fedele dall'anno '80 fino all'aprirsi del nuovo secolo (1905-'06, quando apparve la stesura narrativa di *Dal tuo al mio*), attraverso un ventennio di lavoro, che, se vide, alla fine, il fallimento dell'ambizioso piano dei « Vinti », vide anche il compimento di tre grandi romanzi (*I Malavoglia*, *Il marito di Elena*, *Mastro-*

don Gesualdo) e di non poche novelle fra le maggiori della nostra letteratura; oltre all'aprirsi, col lungo silenzio dello scrittore dal 1906 alla morte, di un « caso Verga », sul quale si discuterà prima che il Verga morisse, e si tornerà a discutere, a più riprese, in momenti particolarmente significativi del dibattito sulla funzione della letteratura: dopo gli anni '20 cioè, negli anni '45 e negli anni '60.

Certo: la sicurezza di impostazione che appare nella lettera al Farina è dovuta soprattutto al fatto che il Verga aveva già concepito e in gran parte condotto a buon fine il suo capolavoro, *I Malavoglia*, che uscirà nell'anno successivo; e al romanzo e al « manifesto » era pervenuto dopo alcuni anni di serrato dibattito e di comune lavoro col Capuana, suo compagno di movimento e suo primo intelligente critico. A questo traguardo, a questa « conversione » dal romanticismo al realismo, il Verga era giunto da molto lontano, non senza concessioni a mode letterarie e non senza equivoci — primo fra tutti, l'equivoco d'una sua appartenenza al « romanticismo sociale » —; ma con tale maturazione vi era giunto, che non solo veniva a cambiare nella sua opera il punto di vista dal quale lo scrittore guardava ai personaggi e alla società, ma una vera e propria rivoluzione si compiva nel suo linguaggio, nella sua capacità cioè di aderire linguisticamente e stilisticamente alla realtà del personaggio, in modo da tradurre nel prodotto finito il fondamentale principio della impersonalità dell'arte, enunciato nella lettera al Farina.

Chiuso nel 1866, con la pubblicazione del romanzo *Una peccatrice*, il periodo giovanile — che s'era iniziato in Sicilia ancora negli anni della scuola, con il romanzo *Amore e patria*, del '56-57, mai pubblicato — il Verga si era lanciato alla conquista degli ambienti letterari del continente, nelle due capitali, Firenze (prima capitale del nuovo regno d'Italia) e Milano (capitale dell'industria) senza idee chiare, con una preparazione culturale abbastanza approssimativa, con molta ambizione di sfondare come scrittore: sì che il suo primo impatto con la realtà di una cultura, e di una società, travagliate da crisi profonda si svolse sotto il segno della casualità, più che della meditata ricerca di una strada sicura. A Firenze soprattutto egli si aggirò guidato da quell'ambizione che si diceva in circoli politici e culturali, nei quali erano dominanti figure di mazziniani, di anarchici, di positivisti, e nei quali alla

letteratura si guardava soprattutto come strumento di diffusione di idee di rinnovamento sociale; e non pare strano, anche se stupisce più d'uno studioso, che nella frequentazione dei salotti fiorentini dominati dalle figure di Dall'Ongaro e di Ludmilla Assing (erano salotti che ospitarono anche Bakunin) il giovane scrittore vedesse soltanto un mezzo per farsi avanti, fino a rilevare, in lettere indirizzate alla madre, che nell'elegante salone di Casa Assing si parlasse sempre e soltanto di « letteratura » e di « politica ».

Da questi ambienti il suo primo libro di successo fu — come si direbbe oggi — strumentalizzato: la *Storia di una capinera*, che nell'intenzione dello scrittore voleva essere soprattutto un romanzo intimistico, quasi un vagheggiamento della sua Sicilia rivista attraverso il velo della memoria e della nostalgia, fu tenuta a battesimo dal Dall'Ongaro come un « romanzo sociale », e come strumento di lotta sociale, con implicazioni femministiche, fu lodata da Caterina Percoto, cui il Dall'Ongaro l'aveva raccomandata e quasi dedicata. Del resto, la stessa Assing, che fu una delle più note femministe di quegli anni, recensendo su un giornale di Vienna il precedente libro del Verga, pur dandone un responso favorevole, auspicava che ben presto l'autore potesse costruire personaggi di donne caratterizzati non da sofisticate romantiche ed eleganze, ma da più salda forza d'umanità.

La strumentalizzazione non dette i frutti sperati, l'impatto rivelò le fragili fondamenta su cui s'era costruito: dal soggiorno fiorentino il Verga ricavò il primo successo, intravide la possibilità di esercitare la professione dello scrittore, conobbe quegli che doveva diventare il suo compagno di cordata, Luigi Capuana, allora critico teatrale de « La Nazione ».

Frutti maggiori doveva produrre il soggiorno milanese, che complessivamente coprì lo spazio d'un ventennio, fra il 1872 e il '93, con rapidi ritorni in Sicilia per faccende familiari, viaggi a Firenze, un viaggio a Londra. Milano non soltanto era già la capitale dell'industria e degli affari del nuovo stato unitario, ma era caratterizzata da una vita culturale molto intensa e da un vivo scambio di esperienze internazionali: specialmente la cultura francese era seguita con grande attenzione, dai post-manzoniani, dagli scapigliati; gli stessi salotti letterari erano centri di dibattito a un livello più alto di quanto non lo fossero stati quelli della Firenze capitale; la vita letteraria e artistica

usciva spesso dai salotti e dagli studi dei pittori per introdursi nei caffè del centro città.

Quella Milano significò positivamente, per il Verga, non solo la conquista del grande editore (il Treves), ma soprattutto una svolta nella propria formazione culturale, in particolare la lettura diretta dei maggiori esponenti del realismo e del naturalismo francesi: Flaubert, Zola, i Goncourt, Daudet. Quanto alla Scapigliatura, mentre il Verga ne rigettava recisamente gli aspetti politici ispirati a posizioni socialiste o anarchiche, trovava conforme ai suoi nuovi interessi di scrittore l'attenzione agli aspetti popolari della vita: soprattutto il disancorato vivere dei « vinti » nella vita della metropoli industriale, dominata dalla « febbre dei piaceri ». In quella Milano non solo il Verga tentò di imporsi all'attenzione del mondo letterario con la Sicilia degli umiliati e degli offesi, ma soprattutto venne costruendo una propria poetica del verismo, che ebbe come fondamento il criterio dell'« impersonalità ».

In quella Milano nacque il più rivoluzionario fra i romanzi italiani dopo i *Promessi Sposi*: i *Malavoglia*, primo episodio di un ciclo ambizioso che non troverà mai compimento.

L'origine lontana dei *Malavoglia* si ritrova in un « bozzetto marinaresco », intitolato *Padron 'Ntoni*, che all'inizio non doveva essere nulla di più del bozzetto siciliano *Nedda*, con cui, nel 1873, a dir del Capuana e successivamente di tanti studiosi del Verga fino agli anni più vicini a noi, nasceva qualcosa di nuovo nella letteratura italiana. Ma ben presto il primitivo progetto si allargò, sotto un titolo che generalizzava la tempesta che aveva mandato a picco la barca dei Malavoglia carica di lupini avariati: « La marea ».

Scrivendo all'editore Treves circa la situazione del manoscritto del romanzo, il Verga esprimeva già quella scala di situazioni sociali e di stili che ritroveremo poi, in forma definitiva, esemplata nella prefazione ai *Malavoglia*: « In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi, costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare i miei eroi piccini. Col *Mastro-don Gesualdo* saremo un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia. La *Duchessa delle Gargantas* vivrà a Palermo, nelle alte sfere, ma che hanno anche esse un colorito proprio. Saremo a Roma e fra le quinte della Camera coll'*Onorevole Scipioni*, e

infine a Firenze coll'*Uomo di lusso*. Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare ».

Questo edificio doveva fondarsi — secondo altre parole della citata lettera al Treves — sul « concetto che l'arte per essere efficace vuol esser sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'espressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre ».

Le novelle di *Vita dei campi*, uscite nell'anno 1880 in volume e fra le quali, oltre la citata *L'amante di Gramigna*, erano capolavori come *La lupa*, *Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore* e la celeberrima *Cavalleria rusticana*, si inserivano già in pieno nella nuova arte di Verga e nella sua poetica del « verismo » o del « realismo ».

La frequentazione di certe formule zoliane era evidente nella conversione letteraria del Verga: ma non tanto nell'accettazione del concetto di « storia naturale » che lo scrittore francese aveva derivato dalla scienza positivista: non certo il concetto della « ereditarietà »; sibbene nel nuovo indirizzo stilistico che lo Zola aveva già espresso in una famosa lettera ad Antony Valbregue, del 1864, nella quale è formulata la dottrina dello « schermo » che riflette le immagini del reale, e che, a seconda della sua composizione, le restituisce come « schermo classico », « schermo romantico », « schermo realista »; quest'ultimo di semplice vetro che ha la pretesa di essere così perfettamente trasparente, che le immagini lo attraversano e quindi si riproducono in tutta la loro realtà.

Ma le dichiarazioni di poetica del Verga, da quelle contenute in lettere al Treves o al Capuana, all'introduzione all'*Amante di Raja*, alle poche pagine premesse ai *Malavoglia*, non completano il quadro della conversione letteraria del Verga: a comprendere appieno il significato, anche storico, di quella conversione, e soprattutto a capire come si creasse un complesso « caso Verga », attorno al quale si discute ancora negli anni 1970, conviene tener presente anche l'aspetto morale della conversione.

In altre parole, la nuova poetica verghiana è preceduta e accompagnata

da una sorta di rivolta morale contro quella stessa società costruita sulla grande industria e sulle banche e sul benessere di pochi privilegiati, nella quale il Verga cercò d'introdursi, e contro la quale, a un certo punto, egli pur professandosi sempre conservatore o moderato in politica, scagliò roventi strali né più né meno di quanto venivano facendo taluni scrittori socialisti o anarchici della Scapigliatura.

Un chiaro esemplare della polemica verghiana contro la « società dei consumi » è costituito, nel 1873, dalla prefazione al romanzo *Eva*, ove fra l'altro si afferma:

« Viviamo in un'atmosfera di banche e di imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita. Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, — voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa —, voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia ».

Oggi si torna molto a discutere, da parte degli studiosi del Verga, quale fosse la molla reale che fece scattare nello scrittore siciliano l'accusa di ipocrisia lanciata alle classi dominanti: se si trattasse, cioè, di una mutazione di motivi nata dalla frequentazione degli scapigliati (che riproduceva, a sua volta, nel contesto culturale delle avanguardie letterarie dell'Italia unita, motivi tratti dai poeti della « bohème », Murger o Vallès), o piuttosto nel timore che la società industriale distruggesse quella civiltà contadina, risvolto letterario del feudalesimo, nella quale il Verga, siciliano, era cresciuto, e contro la quale si era assai presto scontrato, fino a uscirne distrutto, il suo giovanile, piuttosto letterario che concreto, liberalismo.

La questione si fa più complessa, se riflettiamo che a questo tipo di ribellione, che potrebbe dirsi il risvolto passionale dell'impersonalità verghiana, si aggiunge una protesta che tocca da vicino il tema dell'amore romantico, privilegiato incontro di « anime belle », e gli contrappone le elementari necessità esistenziali degli « umili ».

Nella citata raccolta di novelle *Vita dei campi*, assieme ai primi splendidi esempi del « realismo » o « verismo » verghiano, troverete infatti alcune pagine di memoria, quella *Fantasticheria*, dove il Verga contrappone polemicamente, nel ricordo di una gita ad Aci Trezza compiuta con una sua donna amata aristocratica e raffinata, i due mondi: quello cui la donna appartiene, con le sue sublimite passioni e una sua leggera noia del vivere, e quello dei suoi eroi, dei Malavoglia, abbarbicati, come ostriche allo scoglio, nella lotta per la sopravvivenza fisica.

Ecco: la donna dice « Non capisco come si possa viver qui tutta la vita »; e lo scrittore di qui parte per la propria polemica:

« Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri: basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione. Così poco basta perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casupole sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli [...]. Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame, che si crederebbe non dovesse desiderar di meglio che non esser spazzato, e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché [...] — Insomma l'ideale dell'ostrica! — direte voi —. Proprio l'ideale dell'ostrica! e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non esser nati ostriche anche noi ».

Ma, quel che più importa, nelle pagine di *Fantasticheria* c'è da parte dello scrittore nei confronti degli « eroi piccini » di Aci Trezza una viva partecipazione umana: non si tratta solo di passione opposta a passione, e quella elementare vale bene la raffinata; ma di accorata pietà per le sofferenze degli umili. Il senso, appunto, di una ribellione morale.

In altri termini: il verismo verghiano non sarebbe né compiuto né compiutamente comprensibile senza quell'atto di ribellione; e se la coerenza del Verga è stata tale che, nella sua opera della maturità, la ribellione viene riassorbita, tramite la poetica dell'immediatezza, nell'ambito della « imperso-

nalità», tuttavia la ribellione resta a dirci con chiarezza che la grande arte del Verga si presenta storicamente come contrapposta al romanticismo; che segna una netta rottura; che come tale i contemporanei del Verga non la comprenderanno, o, se vogliamo, sotto l'apparenza del rifiuto di un linguaggio che rompeva con gli schemi linguistici d'uso, la respingeranno, come progressiva, come rivoluzionaria. E poco importa, a dir vero, che l'autore di quell'opera fosse un moderato, fosse un reazionario, o che intendesse compiere un'operazione all'interno di quella classe cui egli apparteneva. Il pubblico di quella classe respinse il Verga maggiore, e per decenni ancora, dopo che la grande arte verghiana era nata, continuò a leggere le accorate ed esclamate lettere della *Storia di una capinera*.

Ma qual è la consistenza effettiva dell'opera verghiana dopo la « conversione »? Tre romanzi (i due notissimi del ciclo dei « vinti » e *Il marito di Elena*) e almeno una trentina di grandi novelle sulle più che settanta che lo scrittore raccolse in volume; oltre ad una presenza di indubbio interesse nella vita del teatro italiano.

I Malavoglia — s'è detto — apparve in volume nel 1881, con una prefazione, datata al 19 gennaio di quell'anno, in cui è tratteggiato il disegno, diremo meglio il meccanismo, dell'intero ciclo dei « vinti ». La tesi di fondo che è sottesa al primo romanzo, e agli altri preannunciati, è quella che il progresso, che nasce dalla spinta fatale a migliorare la propria condizione economica e umana, visto in panoramica, « nell'insieme, da lontano », appare come il procedere incessante di una fiumana tesa a procurare alla società un sempre maggior benessere e all'umanità la « luce gloriosa della verità ». Ma questa fiumana trascina nel proprio impeto anche i deboli, coloro che cadono per via travolti, le vittime. Sono questi i « vinti » a cui lo scrittore intende interessarsi. E li identifica in protagonisti tratti da varie stratificazioni sociali: « Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arri-

vare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue e ne è consunto ».

Per ognuno di questi momenti, il Verga prevedeva e programmava un diverso stile e un differente linguaggio, ognuno coerente con la posizione sociale dei diversi personaggi, con la loro formazione culturale, con i segni dell'educazione e dell'incivilimento: infatti, « a misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte, dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e di idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi: esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale».

Di questo quadro complesso e ambizioso, solo due romanzi andarono — com'è noto — in porto: i *Malavoglia* e il *Mastro*; del terzo romanzo annunciato ci restano solo poche pagine; nulla assolutamente degli altri due.

Quali sono, in sintesi, le componenti di fondo di questa rivoluzione anti-romantica proclamata dal Verga?

Intanto, il discorso sul « progresso » non più considerato come uno sviluppo costante e senza contraddizioni; bensì frutto esso stesso delle contraddizioni « dal cui attrito sviluppassi la luce della verità »; il movimento è sì considerato « incessante » e tale che nel suo tendersi brucia « le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù »; ma è visto come « lotta ». Si può dire che la polemica aperta contro la civiltà industriale, quale s'è vista nella prefazione ad *Eva*, è assorbita in un discorso più organico, a più alto livello; ad ogni modo l'interesse del Verga si rivolge ancora non al vincitore, ma al vinto appunto; e anche a quei vinti del domani che sono i vincitori di oggi. Nel contesto di inni al progresso, alle nuove



Giuseppe Abbati: *Chiostro* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna)



tecnologie, nell'epoca delle grandi esposizioni universali, l'immagine verghiana della « fiumana » non è certo tale da poter far pensare ad una facile accoglienza da parte di una borghesia che, dopo l'unità, andava non solo facendosi le ossa, ma sognando di nuovo quelle « magnifiche sorti e progressive », contro le quali s'era levata la tragica ironia leopardiana.

Quindi, la dichiarazione dell'oggettività della raffigurazione: « Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere ».

Infine, la concezione del romanzo come « studio », come indagine, se volete, come « romanzo-saggio ».

L'errore della critica contemporanea al Verga, e successivamente quello della critica idealistica, fu di voler scindere in maniera netta le intenzioni dichiarate dello scrittore dai risultati di resa artistica dei singoli romanzi:— e si giunse perfino a far questione di superiorità dell'uno o dell'altro dei due romanzi del ciclo, senza accorgersi che « diversi » dovevano pur essere l'uno dall'altro, e diversi lo stile e il linguaggio, e la psicologia dei personaggi e il meccanismo delle passioni. Né si accorsero che più originale doveva pur apparire lo stile e il linguaggio dei *Malavoglia*, perché, per la prima volta, nella letteratura italiana moderna, si andavano a cercare protagonisti inediti.

Erano quei protagonisti che, negli anni successivi alla pubblicazione di *Nedda*, il Verga aveva proposto nelle sue novelle, rapide e di breve taglio, le « rusticane »; la cui vita s'intreccia in vario modo all'elaborazione del romanzo, coi nomi che ritornano, insistenti, quasi fatti simbolo di una condizione sociale ed umana; e collo stesso ritmo della novella breve il romanzo procede veloce, staccandosi del tutto dalla lezione manzoniana, fatta propria dai narratori post-manzoniani, che imponeva l'ampia descrizione, la campitura paziente e analitica dei personaggi, la distinzione dei piani: il fatto, la riflessione, il movimento. E la presenza del tempo, della « storia », in primo piano, dichiarata.

Il Verga bruciò tutte queste scorie che la tradizione gli offriva, imponendogli di dare un'anima « borghese » anche ai pescatori di Aci Trezza:—

fedele al principio della « impersonalità », dell'oggettività, doveva creare per i personaggi colti al livello di una vita elementare, una diversa struttura del romanzo, una diversa fedeltà storica, un diverso linguaggio. Soprattutto era necessario che la storia, le vicende della vita, le passioni, la stessa filosofia delle passioni e della vita, una concezione del mondo alla fine uscissero dalla mente e dal linguaggio di quei personaggi; non meno dei loro gesti, del modo di camminare e di sedere, di fare l'amore, di vivere insomma. Sì che struttura del romanzo, linguaggio, immagini, storia immanente alla struttura, al linguaggio, alle immagini son davvero la traduzione in racconto dei principii enunciati in sede di poetica dal Verga.

Il senso della storia non difettava — come talora assurdamente si è sostenuto — al Verga: dal '63 al '78 gli eventi si dipanano: negli anni cioè in cui si forma lo stato unitario e in cui si crea, subito, il problema del Mezzogiorno.

In certe carte preparatorie, nelle quali — a lavoro già avanti — il Verga cercava di organizzare il suo racconto, quasi per impedire che la materia gli prendesse la mano e gli facesse perdere il controllo, le date sono frequenti: con incertezze o discrepanze non poche fra gli appunti e il testo definitivo: ma intanto quella data — dicembre 1863 — che spicca, quasi a sorpresa, nelle prime pagine di una storia che potrebbe sembrare senza tempo, ha il suo significato: messa subito dopo le chiacchiere di Don Silvestro, il segretario comunale, il quale affermava che il vecchio Malavoglia — che nelle intenzioni di molti avrebbe potuto diventare consigliere comunale — « era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria ». E si aggiunge immediatamente che padron 'Ntoni non lo conosceva neanche di vista Franceschello; e che, quando in quel dicembre 1863 il maggiore dei nipoti era stato chiamato per la leva di mare, si trovò fra due considerazioni: del vicario che gli rinfacciava la « rivoluzione » e dello speciale, mazziniano, che gli diceva che, se avessero potuto mettere assieme un po' di repubblica, non ci sarebbe più stata la leva militare. E il vecchio Malavoglia a pregare lo speciale che glie la facesse presto la repubblica.

In altre parole: della « storia » o, se volete, di quel « progresso » umano

di cui si parla nell'introduzione al romanzo, al livello di vita elementare dei Malavoglia non si sa nulla: e la rivoluzione e la repubblica e lo stato unitario sono come quei carri che passano nella notte, a indicare che c'è gente che se ne va per il mondo, per il « grande » mondo, di cui su questo scoglio su cui sono abbarbicati gli abitanti della casa del nespolo si sa solo ciò che tocca gli elementari problemi della sopravvivenza.

E c'è anche, chiarissima, nel romanzo, l'indagine sociale: pure al livello elementare, le differenze di condizione e di ceto esistono nel villaggio siciliano, se c'è perfino chi sta più in basso dei Malavoglia, come Alfio il carrettiere che, anche quando la disgrazia è piombata sulla casa del nespolo, parla a Mena come ad una che è « figlia di padroni ».

S'è accennato all'isolamento assoluto dell'ambiente Aci Trezza: una costante della struttura del romanzo che accentua il livello elementare della situazione e che il Verga traduce nel celebre motivo dei « carri »:

« Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri.

— Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno per il mondo —, osservò poi compare Cipolla.

E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora ».

« Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Agata. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; — così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno ». (Cap. II).

Questa sensazione di isolamento, questa lontananza dal mondo, questo essere isola sperduta, che da un lato corrisponde a un dato storico — la condizione di tanti centri minori della Sicilia agli anni in cui il Verga ambientava a Trezza la storia dei Malavoglia—, e dall'altro fa scattare, in taluni dei

membri della famiglia Toscano o Malavoglia ('Ntoni il giovane, Lia) « la vaga bramosia dell'ignoto », ci richiama ancora alla nota polemica che in *Fantasticheria* oppone questo mondo elementare al complesso mondo costruito dalla nuova borghesia dello stato unitario.

Ed è questo il palcoscenico su cui il Verga fa muovere il teatrino del suo dramma e della sua commedia.

I Malavoglia: « Padron 'Ntoni N. 1801 (Malavoglia) Patriarca onesto e laborioso, la smania dei proverbi, piccolo, " faccia di pipa " »; « Bastiano N. 1825 (Bastianazzo) suo figlio. Buono, ubbidiente, lavoratore, un colosso, annegasi colla *Provvidenza* nel 1865, settembre »; « Maruzza Longa N. 1829 sua moglie. Buona, massaia, vanità e debolezza di madre, piccina, muore di colera agosto 1887 »; « 'Ntoni N. 1845. Vano, leggiere, pigro, debole, ghiotto, in fondo bon core, vinto dall'ambiente d'egoismo individuale [...] »; « Luca N. 1846 il ritratto del padre, il dicembre 1865 surroga il fratello nell'armata. È ucciso a Lissa il 1866 »; « Mena (Filomena) N. 1848 (*Sant' Agata*). Zoppetta, buona, laboriosa, immaginosa, il ritratto della madre, ubbidisce e si rassegna facilmente »; « Alessi (Alessio) N. 1852. Il ritratto del nonno, lavora come un cane, da ragazzo promette alla Nunziata di sposarla, quando arriva a fare un po' di quattrini [...] »; « Lia (Rosalia) N. 1864. Vanerella, guastata dalla madre, dalla sorella, indolente, si avvilita pel cattivo esempio del fratello e si lascia sedurre da Don Michele 1878 ». (Ancora dalle carte preparatorie del Verga per il romanzo).

Il coro è denso di personaggi; dai notabili, il vicario, lo speciale, il segretario Don Silvestro, l'avvocato, ai proprietari più in grande e agli affaristi; lo zio Crocifisso « Campana di legno », Padron Fortunato Cipolla; alle donne, una presenza di primo piano in una polifonia che implica voci di saggezza e di dramma, pettegolezzi, affari matrimoniali, tradimenti, superbie, ritrosie. È forse il coro il miracolo grande dei *Malavoglia*, ed è la componente del romanzo che meno fu apprezzata dalla critica contemporanea. È attraverso il coro che lo scrittore costruisce organicamente una tessitura che coinvolge i toni della passione e del cinismo, del patetico e dell'ironia; tutto un gestire parlato, e spesso davvero cantato, che non ha l'uguale in nessun romanzo europeo dell'epoca.

Personaggi e coro parlano, nel romanzo, come vivono e come pensano, secondo quel livello di bisogni elementari che il Verga ci ha detto esser tipico del primo romanzo del ciclo. Lo scrittore fotografa i loro pensieri e li traduce in parole, senza mai intervenire direttamente, attraverso la tecnica che fu definita del discorso indiretto libero.

Per la sua struttura perfetta, il romanzo non è traducibile in riassunto o in espansione di vicende; non è antologizzabile in « pagine scelte », non è commentabile analiticamente. In fondo, il *fatto* nei *Malavoglia* è uno solo, la tempesta che fa naufragare la barca coi lupini avariati comprati a credito: gli altri fatti, o vicende, da questa fondamentale si diramano, ne discendono nel loro variare ed intrecciarsi, nel coinvolgere il coro di quell'*isola nel mondo* che è Trezza; e quasi sempre quei fatti conseguenze del tema di fondo non sono che naturali, e *vere*, reazioni, l'una derivante, per simpatia o antipatia, dall'altra: sono spesso « situazioni che non vi riesciranno nuove per averle già rilevate nella vita reale », per dirla con uno scrittore contemporaneo del Verga, Remigio Zena, che, pur così annotando per le novelle milanesi di *Per le vie*, aveva anche presente, in una recensione del 1883, i risultati raggiunti nel romanzo.

Il quale romanzo, se si fa eccezione per i giudizi positivi di taluni compagni di cordata dello scrittore (oltre lo Zena, il Gualdo, il Capuana soprattutto), e fra gli studiosi, il Torraca, fu respinto in modo violento dalla critica contemporanea: sia nel soggetto — l'aver assunto a materia d'arte degli eroi « piccoli », che fra l'altro avevano superato il connotato di rusticaneria, che nelle novelle o sul palcoscenico poteva passare, essere accettato, in sede bozzettistica, dal pubblico medio dell'epoca —; sia, soprattutto, nello stile e nel linguaggio.

Fu forse questo l'insuccesso clamoroso che spinse il Verga a lasciare da parte, per il momento, la prosecuzione del ciclo dei « vinti » e a proporre al pubblico e alla critica, l'anno successivo all'uscita dei *Malavoglia*, un romanzo — come vedremo — tutt'altro che secondario e trascurabile nella sua carriera di scrittore; ma che pareva voler indurre la tematica della « storia naturale » con minor violenza, con modi in un certo senso compromissori fra realismo e romanticismo di maniera, o, come si è detto da taluni, fra il

« primo » e il « secondo » Verga? Un prodotto ambiguo, atto a far dire di un biffontismo verghiano; e fu quel *Marito di Elena*, di cui più volte lo scrittore si disse scontento.

Tuttavia, pur trovando ragionevole tale scontentezza dell'autore e accettabili, purché liberate da un troppo rigido schematismo, le critiche negative, si deve osservare che il *Marito di Elena* rientra, se non nel ciclo, perlomeno nella poetica dichiarata dei « vinti »; né si deve escludere la possibilità che l'esperienza del *Marito di Elena* costituisse una prima prova del passaggio della ricerca dall'ambiente elementare dei *Malavoglia* a un più complesso ambiente, caratterizzato dalla scelta di un ceto piccolo-borghese, geograficamente situato nel continente, con l'approccio diretto alla grande città (Napoli), ma con ancora forti legami fisici e sentimentali al piccolo centro, alla campagna (Altavilla). Si trattava, quanto meno, del primo approccio — dopo la conversione letteraria — a un personaggio femminile che riimmergeva lo scrittore nel mezzo delle fatali e romantiche creature che avevano popolato le sue storie anteriormente a *Vita dei campi*. L'impianto della « storia naturale » e la necessaria oggettività richiesta dalla poetica verghiana dovevano accordarsi con una rinnovata capacità d'introspezione: il rischio, che l'intimismo soggettivato della vecchia maniera potesse fare inclinare la ricerca e l'analisi soprattutto verso quel romanticismo minore cui il Verga s'era ribellato, era scontato.

Il Verga ritenne di non avere in tutto superato la prova che l'attendeva, anche se restò persuaso che il risultato era indubbiamente superiore a quello di vantati prodotti minori del naturalismo francese che gli venivano contrapposti da una critica che ormai lo veniva sfidando sul suo proprio terreno di manovra. Certo, c'erano pur sempre presenti i grandi modelli, in primo luogo la *Bovary* di Flaubert. Eppure, quella *Bovary* italiana che è la protagonista Elena, e il patetico personaggio di Cesare, il marito, sono personaggi tutt'altro che trascurabili nella storia della nostra narrativa moderna. E soprattutto è apprezzabile quel fondale grigio della provincia italiana: quella ristretta società pettegola, la cui rappresentazione richiedeva certo un complesso di sfumature ben diverso da quello necessario al piccolo mondo di Aci Trezza.

Elena, ad ogni modo, non era più affatto, in questo nuovo romanzo, il vecchio personaggio femminile del Verga pre-conversione; così come il rapporto città-campagna era affrontato ormai su una solida base sociologica, a segnare un avvenimento tutt'altro che trascurabile nella letteratura di quegli anni.

Dove invece il Verga fallì l'esperimento fu nel linguaggio: sì che questa prova dovette porgli problemi molto grossi per il futuro sviluppo del ciclo dei « vinti », quando già col secondo romanzo si tratterà di passare dall'immediato al riflesso. Aveva scritto nella prefazione al ciclo: « A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee ».

Ora, nei *Malavoglia*, esistenti al livello della lotta per la sopravvivenza, analfabeti, cioè privi e di lingua e di linguaggio, il Verga — scartando l'assurda prova che taluno gli proponeva, di farli parlare in dialetto (che — trasportato attraverso l'educazione e la cultura dello scrittore — sarebbe stato, come Verga vide bene, un dialetto arciletterario) — aveva raggiunto il traguardo che si proponeva inventando un linguaggio per i propri personaggi. Nel *Marito di Elena*, la preoccupazione di aderire a quell'« eguale formalismo » lo portò a far esprimere i personaggi nella lingua italiana media o piccolo-borghese. Il verista aveva tutte le ragioni di procedere in tal senso; ma quella lingua italiana media era talmente provinciale, sciatta, informe, che al lettore futuro del romanzo non potrà apparire che noiosa, spesso insopportabile.

Se si pensa che un intero quinquennio trascorse prima che il Verga pubblicasse — e non in quella che sarà poi la stesura definitiva — il secondo romanzo del ciclo dei « vinti », ci si potrà render conto di tutta la portata dell'esperimento *Marito di Elena*; e come dall'esigenza di restituire in tutta la sua verità il personaggio femminile del romanzo, fossero già gettate le

prime basi di uno dei piani linguistici del *Mastro-don Gesualdo*: quello relativo al dramma e alla formazione sentimentale di Isabella Trao; e come il Verga già avvertisse con chiarezza che per il secondo romanzo dei « vinti » gli sarebbe stato indispensabile procedere su tre piani narrativo-linguistici: quello elementare, già sperimentato in alcune grandi novelle e nei *Malavoglia*, quello di una borghesia di provincia nella quale introdurre con naturalezza il nuovo borghese arricchito, quello della nobiltà feudale decaduta; e come la commistione, la interazione dei tre piani dovesse poi sfociare in un particolare linguaggio per il personaggio che portava in sé componenti comuni ai tre piani, superandoli in una nuova caratterizzazione: l'Isabella Trao, appunto, la Duchessa de Leyra. Vedremo più avanti, parlando del *Mastro*, come per raggiungere tale traguardo, il Verga dovesse passare per la lezione della riforma linguistica manzoniana.

Intanto, negli anni che separano la pubblicazione del *Marito di Elena* da quella del *Mastro-don Gesualdo* si può affermare che il Verga venne pressoché completando il superbo insieme delle novelle: dando ancora alle stampe la raccolta delle *Novelle rusticane* (1883), di *Per le vie* (1883), *Vagabondaggio* (1887); mentre fra il gennaio dell'84 e il maggio dell'anno seguente si presentava nei teatri torinesi e milanesi con la *Cavalleria rusticana* ed *In portineria*. Altre due raccolte di novelle uscirono dopo la pubblicazione del *Mastro*: *I ricordi del capitano d'Arce* nel 1891, *Don Candeloro e c.i.* nel 1894.

Le settantatré novelle verghiane, raccolte in sette volumi, si possono suddividere fra novelle siciliane e novelle milanesi; nelle stampe definitive il Verga pose in testa al blocco delle novelle il « bozzetto siciliano » *Nedda*, quasi ad indicare un simbolico ancoraggio di tutte le novelle a quell'evento degli anni '73, che codificava il suo cosiddetto « ritorno alla Sicilia ». Ma è naturale che le novelle non si presentino al lettore come un blocco compatto, e che riflettano invece i diversi momenti della carriera e della formazione, evoluzione e involuzioni, dello scrittore. Sia fra le « siciliane » che fra le « milanesi » c'è un prima e un dopo: fra le prime vi è, per esempio, la riutilizzazione di materiali appartenenti al periodo giovanile, l'epoca di *Una peccatrice*, e vi sono esemplari del maggior Verga; fra le seconde vi sono bozzetti che stanno fra Scapigliatura e « bohème » e alcune novelle importanti della

raccolta *Per le vie*. La tradizione critica e la consuetudine dei lettori hanno, ad ogni modo, in questa ricca produzione novellistica, isolato due raccolte; *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, che sono da porre, in assoluto, assieme ai due romanzi del ciclo dei « vinti », fra i testi della grande arte verghiana, e fra i capolavori della letteratura italiana d'ogni tempo.

Si potrebbe dunque affermare che, nonostante le incomprensioni della critica ufficiale, il Verga avesse raggiunto nel decennio 1880-'90 il pieno successo della sua carriera di scrittore; tanto più che il 14 gennaio del 1884 andò in scena, al teatro Carignano di Torino, la versione teatrale di *Cavalleria rusticana*. Padrino dell'avvenimento era stato Giuseppe Giacosa; fra gli interpreti era Eleonora Duse. Il successo era stato vivissimo, e aveva segnato il vero ingresso del verismo e del Verga nel teatro, dopo i falliti tentativi giovanili dell'epoca fiorentina, che non videro mai il palcoscenico.

Nel 1888, fra il luglio e il dicembre, usciva sulla « Nuova Antologia » il secondo romanzo dei « vinti », *Mastro-don Gesualdo*, che, in nuova redazione, fu pubblicato in volume l'anno successivo, a conclusione del decennio.

Come prima osservazione, per quanto riguarda il *Mastro*, è da notare che il secondo romanzo del ciclo dei « vinti » non è collegato al primo, né attraverso personaggi che dal primo romanzo ritornino nel secondo e neppure per ambientazione, pur essendo ambedue i romanzi « siciliani ». Diversamente il Verga aveva intenzione di procedere per il séguito del ciclo, attraverso il principale personaggio femminile del *Mastro*, Isabella Trao, che, già qui « duchessa De Leyra », sarebbe poi divenuta protagonista del terzo romanzo. Il distacco assoluto del primo romanzo dal secondo non pare a noi un sintomo di una rinuncia già in atto al completamento del disegno verghiano: sibbene una operazione che sta ad indicare, a sottolineare, il distacco, l'isolamento del mondo elementare dei *Malavoglia*.

A differenza dei *Malavoglia*, strutturato in modo elementare, come il mondo cui si riferisce, il *Mastro* presenta una struttura complessa e articolata: è diviso in quattro parti, perfettamente corrispondenti a momenti ben definiti della storia di Gesualdo e dell'ambiente che lo circonda: la prima parte si distende dall'incendio in casa Trao alla prima notte di nozze di Gesualdo Motta e Bianca Trao; la seconda coincide con il momento essen-

ziale dell'arricchimento di Gesualdo e termina con la paralisi della baronessa Rubiera, la madre di Ninì, il seduttore di Bianca Trao, dopo che Gesualdo è riuscito a metter le mani anche sulla « roba » dei Rubiera; la terza parte è insieme il racconto del colera, della fuga dei Motta in villa, della formazione e del primo romantico amore di Isabella Trao, infine del suo matrimonio col De Leyra; la quarta parte, la morte di Bianca Trao, la malattia di Gesualdo, il suo trasferimento a Palermo in casa De Leyra, la sua morte.

Si osserva generalmente che questa costruzione del romanzo corrisponderebbe a un ripensamento del Verga dopo l'insuccesso dei *Malavoglia*, e quindi ad un ritorno verso il narrato romanzesco tradizionale. In realtà la struttura composita del romanzo corrisponde con piena esattezza a un principio di fondo della poetica verghiana: quello per cui ampliandosi il disegno, e salendo di un grado nella scala sociale, si fanno più complesse non solo le passioni e il loro intreccio, ma la stessa struttura. Del resto, attraverso questa più complessa costruzione dell'organismo « romanzo », un motivo unitario non sfugge all'attenzione del lettore: è il motivo della « roba », ma non più a livello elementare come nei *Malavoglia*, dove l'istinto del guadagno è cosa di piccole chiuse, di « fazzoletti » di terra o la speculazione che, ai danni dei Malavoglia, Campana di legno fa sui lupini avariati. Qui il giuoco è più ardito e i limiti più dilatati, si tratta dell'ascesa, negli anni dell'unità, di una nuova classe, la borghesia, che, attraverso il meccanismo delle aste e degli appalti, tenta di impadronirsi dei beni della vecchia e decaduta nobiltà feudale, la quale ultima, a sua volta, cerca l'imparentamento coi nuovi ricchi per restaurare le proprie fortune.

Nei modi quasi di una narrazione che sfocia nel mito e nella parabola, tale motivo era stato felicemente anticipato in una delle più grandi novelle verghiane; quella appunto intitolata *La roba*, dove la ricchezza prima e il dolore alla fine per dover morire e tutto abbandonare di Mazzarò erano espressi con una essenziale progressione visiva e passionale, in modi di personaggio-simbolo, e perciò stesso con contorni netti e senza sfumature, senza mezze tinte.

Gesualdo, come Mazzarò, è quegli che affannosamente, con indicibile fatica, rinunciando anche al benessere, ha guardato solo alla costruzione di

un patrimonio solido, di beni fondiari e immobili. Ma la complessità del personaggio è qui ricca di mezze tinte, di sfumature, sì che il cerchio di interessi gli si allarga d'intorno, e dall'impatto con la realtà del nobile decaduto e altezzoso si costruisce il suo dramma e si rivelano la forza e le ragioni della sconfitta del personaggio. I due mondi impattano ma non legano fra loro: la convivenza con la moglie Bianca, dolcissima ma taciturna e addolorata, incapace di comunicare con lui a causa del peso della colpa; la impossibilità di comunicazione con la figlia Isabella, fino all'ultimo tentativo poco prima della morte, ne sono i segni più evidenti. Fra i due mondi, del resto, il Verga ha inserito, come uno schermo decisivo, le grandi pagine sul nascere alla vita dell'adolescente figlia della Trao.

Abbiamo prima detto della coesistenza, nel romanzo, di ben quattro piani: ché non meno felicemente dei tre protagonisti di fondo sono trattate le figure che appartengono al mondo d'origine di Gesualdo e gli esponenti di quella nobiltà che cerca in un primo momento di sbarrargli la strada, e poi di fagocitare lui e le sue ricchezze. Un complesso dramma, insomma, attorno alla « roba », che anche geograficamente si sposta dal piccolo centro, Vizzini, alla capitale dell'isola.

Da una capitale, del resto, dove Isabella era stata in collegio, si trasferivano nella casa di campagna ove si cercava di sfuggire al colera motivi di fondo per determinare nuovi scatti all'ulteriore superamento dei limiti di una situazione: il « desiderio vago di cose ignote » che agita la ragazza di fronte al senso delle cose che irrompe dalle voci della natura, non è forse la traduzione, nei modi che si addicono alla caratterizzazione del personaggio, di quella « vaga bramosia dell'ignoto » di cui il Verga aveva scritto introducendo i *Malavoglia* e il ciclo dei « vinti »?

Certo, la situazione psicologica e linguistica non può non essere diversa: ed ecco il recupero di un linguaggio medio, che sta fra i toni del borghese evoluto e i toni dell'« anima bella »; tentato senza riuscita — s'è visto — nel *Marito di Elena*, e qui realizzato quasi pienamente mediante l'adozione del modulo linguistico manzoniano, senza quasi più ricadute, cioè, nella lingua approssimativa del Verga di prima della conversione letteraria. E di « manzonismo », in effetti, si è più volte parlato da parte della critica, nel tentativo

di dimostrare la minore originalità del *Mastro* rispetto ai *Malavoglia*: certe finzze d'analisi, in effetti, hanno come loro fondamento storico le descrittive di stati d'animo del Manzoni. Ma il filtro è ben diverso, lo schermo è naturalista, l'approccio, se così possiamo esprimerci, di fronte alla religiosità del Manzoni, è, in questo Verga, pagano. È la Natura che domina, come quando il Verga scrive, a proposito delle fantasticherie della giovane Isabella: « penetrava in lei il senso delle cose » (una penetrazione fisica, non mistica).

L'operazione linguistica di Verga è dunque un altro momento importante, nei risultati raggiunti in questo secondo romanzo dei « vinti », ed è costruita con accortezza, con lucidità, con vigile coscienza della necessità di agganciarsi ad una lingua che superasse i limiti della provincia e la mancanza d'universalità del dialetto. Le tre redazioni del romanzo dicono, del resto, quanto profonda quella coscienza fosse.

Nell'autunno del 1895 il Verga si era recato a Palermo per acquisire direttamente elementi d'informazione che gli consentissero di impostare la tela del terzo romanzo del ciclo dei « vinti ». Ma, oltre a certe note preparatorie — dalle quali si rileva di estremo interesse la notizia di un figlio nato dalla relazione di Isabella Trao col cugino La Gurna, portato alla Ruota di Palermo e quivi cresciuto sotto il nome di Scipione — il personaggio, cioè, che avrebbe dovuto dar corpo al quarto romanzo della serie, *L'onorevole Scipione*; il Verga non ci ha lasciato che la prima stesura del primo capitolo, che fu fatta conoscere, dopo la morte del Verga, dall'amico De Roberto.

In effetti, si può dire che la crisi della creatività verghiana si inizia negli anni stessi in cui è pubblicato il *Mastro*; il Verga, è vero, lavorerà per il teatro, pubblicherà altre due raccolte di novelle. Ma la crisi è manifesta e palese al momento stesso in cui lo scrittore lascerà Milano per chiudersi, isolarsi a Catania (1894). Nel 1903, al teatro Manzoni di Milano andrà in scena *Dal tuo al mio*, dramma a forti tinte, di carattere « sociale », ambientato attorno alle lotte dei minatori dello zolfo, e con al centro — in funzione di evidente polemica anti-socialista — un personaggio che, da operaio divenuto parente del padrone per via di matrimonio, con la stessa violenza che aveva manifestato contro il padrone stando dalla parte dei lavoratori agirà ora

contro i lavoratori per difendere la « roba » ormai di sua moglie, quindi sua.

Di questo dramma il Verga curerà anche una trascrizione in veste narrativa, lasciando intatto il dialogato di scena e collegandolo con la « descrizione », che, liberando, secondo il Verga, l'azione e i personaggi dal filtro degli attori attraverso il quale il teatro li obbliga a passare, avrebbe offerto con maggiori garanzie al lettore la « verità ». Nel 1905 il rifacimento narrativo appare sulla « Nuova Antologia », l'anno successivo in volume, preceduto da una breve prefazione, nella quale il Verga ribadisce la propria fedeltà alla poetica del verismo, e coglie l'occasione per difendersi da accuse che gli venivano mosse, d'aver voluto, con il personaggio di Luciani, colpire il movimento socialista: « Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in pro degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità. Però i Luciani d'oggi e di domani non li ho inventati io ».

Al di là delle polemiche, sta il fatto che questo prodotto con cui il Verga pose fine alla propria carriera di scrittore è definibile senz'altro come di livello assai basso, con un ritorno, nello stile, a quell'esclamato e a quell'enfatico che ci riconducono molto indietro nel tempo. La crisi era evidente: tanto che da quell'anno 1906, in cui fu stesa la breve prefazione a *Dal tuo al mio*, all'anno della morte (1922) il Verga smise di scrivere ed evitò il più possibile i contatti col mondo letterario, rifiutandosi anche di presenziare a celebrazioni solenni che si fecero nel '20 per il suo ottantesimo compleanno ed accettando con freddezza la nomina a senatore del regno, che doveva costituire il riconoscimento ufficiale della sua opera. Più attivo fu invece in politica, ove si schierò con gli interventisti e coi nazionalisti, ribadendo non solo il « moderatismo » e l'anti-socialismo che aveva dichiarato di fronte agli amici della Scapigliatura, ma accentuandoli l'uno e l'altro verso posizioni di carattere reazionario. Alcuni contatti epistolari aveva tenuto, oltre che con gli amici, con critici che si occupavano della sua opera; qualche intervista si lasciò strappare. Ma il capitolo creativo era chiuso col *Mastro-don Gesualdo*.

Sulla crisi verghiana, sulla « sterilità » dello scrittore dopo l'inizio del secolo,

molto si è discusso da parte della critica, e molto ancora oggi si torna a discutere. In realtà, non sempre si tiene presente, in tali discussioni o ipotesi, il fatto che il tempo del naturalismo, del realismo, del verismo era, a quell'epoca, ormai compiuto. Non solo i maggiori rappresentanti del verismo italiano (che furono, alla fine, tre siciliani: oltre al Verga, il Capuana e il De Roberto) avevano prima di quella data prodotto i loro capolavori (*I viceré* del De Roberto escono nel 1894; *Il marchese di Roccaverdina* del Capuana esce nel 1901); ma la stessa matrice francese del movimento si chiudeva, quasi emblematicamente, nel 1902 con la morte di Zola. In Italia dominavano il D'Annunzio e il Fogazzaro: il romanzo europeo mutava rotta, con la pubblicazione nel 1901, de *I Buddenbrook* di Thomas Mann. Non si deve, del resto, dimenticare che il fondatore e teorico del verismo, il Capuana, proprio sul finire del secolo, era giunto ad una vera e propria conversione dal realismo all'idealismo, recuperando, contro il De Sanctis del saggio su Petrarca e dei saggi e discorsi su Zola, del discorso sul principio del realismo e delle note pagine sul darwinismo — donde, si può dire, il Capuana aveva preso forza per il suo discorso sul verismo — il De Sanctis hegeliano, fino a giungere, nella prefazione alle *Cronache letterarie* (1899), ad affermazioni di questo genere: «Lasciamo che le cose vadano pel loro verso: che l'arte sia arte e la scienza scienza [...] l'arte sarà semplicemente arte o non sarà più».

Era la crisi del positivismo che precipitava; era la tendenza all'idealismo e allo spiritualismo che si affermava, e non solo come ipotesi di progresso del pensiero e della filosofia italiana, con Croce, ma come sfaldamento di un tentativo di battere la vecchia retorica tipica di tanta letteratura italiana, e come avvio verso ipotesi irrazionalistiche. Nel 1893 Gabriele D'Annunzio aveva scritto a Zola: «L'esperimento è compiuto. La scienza è incapace di ripopolare il disertato cielo, di rendere la felicità alle anime in cui ella ha distrutto l'ingenua pace [...]. Non vogliamo più la verità. Dateci il sogno! Riposo non avremo se non nelle ombre dell'ignoto».

Il ritorno allo spiritualismo coincideva poi, in Italia, coll'irrompere deciso di tendenze nazionalistiche, che condurranno all'interventismo degli anni '14 e che apriranno, dopo la prima guerra mondiale, la strada al fascismo. D'altronde, l'identificarsi del positivismo con le tendenze socialistiche, con-

durrà a una doppia crisi, se la sconfitta del socialismo italiano sarà contemporanea alla sconfitta del positivismo e alla vittoria dello Spirito sulla Scienza.

Sembra quasi logico e fatale che lo sdoppiamento verghiano fra adesione da un lato al verismo, alla letteratura del «reale», e dall'altro il suo anti-socialismo, che esploderà virulento di fronte ai moti popolari del 1898 (il Verga sarà uno dei più fervidi sostenitori della sanguinosa azione di rappresaglia di Bava Beccaris) non possano più reggere alla prova dei fatti: se il Capuana ripiegherà, anche come narratore, nella più nera reazione (si pensi al romanzo fiabesco per i ragazzi, *Re Bracalone*, del 1905, dove fra l'altro leggiamo: «Mi auguro che lor signori non si lasceranno allettare dalle sciocche sentimentalità della pace universale, del disarmo, e dalle non meno sciocche sentimentalità dell'uguaglianza economica e della comunità dei beni, lustre con cui certi furbi, che non hanno beni da mettere in comune e nessuna voglia di lavorare, lusingano oggi i più bassi appetiti delle classi agricole e operaie»), il Verga più dignitosamente smetterà di scrivere. Non si era accorto, del resto, come si vede dalla citata prefazione alla versione narrativa di *Dal tuo al mio*, che la dottrina dell'impassibilità e del reale fotografato scricchiolava, al punto che da quel suo ultimo lavoro scaturiva un messaggio anti-socialista? Si è visto che il Verga ribatté alle accuse; ma il fatto stesso che nelle scene di *Dal tuo al mio* si potesse scorgere una palese intrusione dell'autore nella meccanica del dramma, dovette metterlo in guardia. Il verismo era morto, dunque: e l'unica soluzione per chi dagli anni '70 in poi era stato l'unico verista conseguente non poteva essere che il silenzio.

Si deve anche tener presente che — se è vero, come afferma Gramsci, che il verismo italiano, a differenza del naturalismo o realismo francese, si fondava sulla antitesi fra paese ufficiale (regno unitario) e paese reale, delle realtà regionali —, è altrettanto vero, anzi è conseguente a quella felice intuizione gramsciana, che il verismo verghiano aveva portato in primo piano una realtà regionale, quella siciliana, che oggettivamente, benché il suo autore fosse un unitario e un moderato, non poteva che essere rivoluzionaria; e c'è da aggiungere che il séguito del ciclo dei «vinti» avrebbe indubbiamente consolidato l'antitesi col mostrare nelle «alte sfere» la corruzione (quella delle banche e delle industrie, già indicata in *Eva*) di una

società e di una classe sociale che cospargeva di vittime il proprio cammino.

Il Verga, scrittore autodidatta, e forse unico scrittore « puro » della letteratura italiana (egli non ci ha lasciato una pagina né di critica né di saggistica), non aveva d'altra parte la forza e la capacità di sussidiare il personaggio Verga col coraggio di una chiara adesione politica che non scalfisse il principio della « impersonalità ».

Non manca chi avanza l'ipotesi che la crisi e il silenzio fossero il frutto della perdurante incomprendimento dell'arte verghiana da parte della critica ufficiale e dei lettori: in effetti, anche dopo la morte dello scrittore, il libro più diffuso del Verga restò la *Storia di una capinera*; e ancora nel 1923, il suo principale editore, il Treves, ristampando *Il marito di Elena*, lo faceva precedere da una breve notizia commemorativa dello scrittore scomparso, nella quale la sottolineatura è ancora portata su quel vecchio libro. A sostegno di tale tesi, si adducono anche le manifestazioni di sdegno o di freddezza con cui lo scrittore aveva reagito, nel '20, alle celebrazioni della sua arte (anche il Pirandello dovette subire una reazione del genere, quando il Verga si rifiutò di partecipare alla sua conferenza celebrativa).

Forse anche tale componente è presente nella crisi verghiana: ma noi riteniamo che l'elemento fondamentale da registrare sia ancora la già rilevata fine oggettiva del naturalismo e del verismo.



3 - Giovanni Fattori: *La signora Martelli a Castiglioncello* (Livorno, Pinacoteca Civica)



4 - Raffaello Sernesi: *Tetti al sole* (Roma, Galleria d'Arte Moderna)