

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 1

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Nicolò Mineo - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2020

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-202-8

Finito di stampare nell'ottobre 2020

da Photograph - Palermo

«I SUOI BEGLI ANNI»:
VERGA TRA MILANO E CATANIA
(1872-1891)

Atti del Convegno Internazionale di Studi
per il quarantennale della Fondazione Verga
(Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018)

a cura di
Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro,
Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni

con la collaborazione editoriale
di Elvira Ghirlanda e Valentina Puglisi

Volume I

Fondazione Verga - Euno Edizioni



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni culturali e dell'identità siciliana

I suoi begli anni: Verga tra Catania e Milano (1872-1891): atti del Convegno internazionale di studi per il quarantennale della Fondazione Verga: Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018 / a cura di Gabriella Alfieri ... [et al.]. –

Catania: Fondazione Verga; Leonforte: Euno, 2020.

(Convegni / Biblioteca della Fondazione Verga)

ISBN 978-88-6859-202-8

1. Verga, Giovanni – Attività – Milano – 1872-1891 – Atti di congressi.

I. Alfieri, Gabriella <1953->.

853.8 CDD-23

SBNPa10339812

CIP – Biblioteca centrale della Regione Siciliana “Alberto Bombace”

INDICE

<i>Presentazione</i>	XIII
di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni	

VOLUME I

1

VERGA E MILANO: IL CONTESTO STORICO-CULTURALE E SOCIO-ECONOMICO

GABRIELLA ALFIERI

I «suoi begli anni». Spigolature idiolettali nel Verga ‘milanese’ (1872-1891)	3
--	---

SILVIA MORGANA

La Milano di <i>Per le vie</i> e l’«indole linguistica»	37
---	----

GIOVANNA ROSA

Milano: la «febbre di fare» e le «seduzioni» della «vita gaia e operosa»	55
---	----

ORNELLA SELVAFOLTA

Verga a Milano: la città, le abitazioni, il senso dei luoghi	71
--	----

ROSSANA MELIS	
Verga e il giornalismo letterario milanese ai tempi di <i>Nedda</i>	97
ANTONELLO NEGRI	
La Milano di Verga nella pittura del tardo Ottocento	113

2

IL CONTESTO CRITICO-LETTERARIO E EDITORIALE

CARLA RICCARDI	
Verga per le strade di Carlo Porta	127
LUCA GALLARINI	
Verga e la Scapigliatura	137
SERGIO CRISTALDI	
Fogazzaro e la Milano di De Marchi e di Verga	153
GIUSEPPE CANZONERI	
Enrico Onufrio e il realismo a Milano	177
FELICE RAPPAZZO	
L'eseacrato «Realismo». Giovanni Verga fra i suoi primi lettori	193
ISOTTA PIAZZA	
L'editoria milanese 'secondo Verga'	209
NICOLÒ MINEO	
Il tempo dell'ultimo Verga	225
ROSA MARIA MONASTRA	
Verga a Catania tra tipografi, editori e giornalisti	237

3
SCRITTURE E RISCITTURE
TRA CATANIA, FIRENZE E MILANO

CARLA RICCARDI	
Nel segreto di un rivoluzionario laboratorio	253
LUCIA BERTOLINI	
Da Firenze a Milano e ritorno (ancora sulla storia di <i>Eva</i>)	275
DARIA MOTTA	
L' «andirivieni» di <i>Una peccatrice</i> nella storia di Verga. Tra Catania, Firenze e Milano	301
MARGHERITA DE BLASI	
<i>Eros</i>	319
FRANCESCA PULIAFITO	
Nel laboratorio verghiano: la genesi de <i>Il marito di Elena</i>	335

VOLUME II

4
TRA CANONE E SPERIMENTAZIONE:
TRA VERISMO E MODERNISMO

GIORGIO FORNI	
<i>Vagabondaggio</i> , il giovane d'Annunzio e la laboriosa composizione del <i>Mastro</i>	351
MICHELA SACCO MESSINEO	
«Oreste e Pilade», negli anni '79-'81	367

ROSARIA SARDO
Le parentesi catanesi e «l'officina verista» 377

FLORA DI LEGAMI
*I ricordi del capitano d'Arce: tra i sentieri della memoria
con fare sperimentale* 395

5

IL CANTIERE LETTERARIO DI VERGA A MILANO

ANTONIO DI SILVESTRO
Il romanzo *Eva* e la storia di un pittore.
La corrispondenza tra Verga e Calcedonio Reina 411

GIUSEPPE SAVOCA
Verga da Firenze a Milano: le lettere ai familiari
e qualche 'notizia' del "Corriere della Sera" 425

ANDREA MANGANARO
Don Candeloro e C.ⁱ 433

RICCARDO CASTELLANA
Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture 447

GIUSEPPE LO CASTRO
Nel laboratorio della svolta: *Nedda, Primavera e Padron 'Ntoni* 465

ANTONINO ANTONAZZO
Milano negli scritti d'occasione 483

LE FRONTIERE EUROPEE: 1882-1891

JEAN-LOUIS HAQUETTE	
Verga et la culture parisienne de la «fin de siècle»: le voyage à Paris en 1882	501
FRANCESCO DE CRISTOFARO	
«Ce temps cruel...». Verga e l'imperfetto dei Naturalisti	523
GIANCARLO ALFANO	
Logiche della terra. Verga e Zola a confronto	541
TULLIO PAGANO	
Le rivoluzioni di Verga	555
GIORGIO LONGO	
Verga a Médan	575

VERGA E LA MUSICA

MARIA ROSA DE LUCA	
«Metti una sera al Circolo o in Salotto». Musica, letteratura e industria del melodramma a Milano negli anni di Verga (1872-1893)	595
RAFFAELE MELLACE	
Il vecchio e i giovani: la scena operistica negli anni milanesi di Giovanni Verga	611
GRAZIELLA SEMINARA	
Da Verga a Mascagni. Drammaturgia musicale di <i>Cavalleria Rusticana</i>	631

SCRITTURA MELODRAMMATICA E TEATRALE

PIETRO TRIFONE	
Linguaggio e ideologia nel teatro di Verga. Il caso di <i>Dal tuo al mio</i>	655
ILARIA BONOMI - EDOARDO BURONI	
Uno sguardo linguistico sull'opera verista	665
FRANCESCO SPERA	
La raccolta teatrale Treves	683
STEFANO TELVE	
Tecniche elaborative dei libretti nel melodramma verghiano. Il caso del <i>Mistero</i>	693

PITTURA E FOTOGRAFIA TRA CATANIA E MILANO

MARIO TROPEA	
Verga e l'editoria illustrata: le <i>Rusticane</i> tra Casanova e Montalti	707
DORA MARCHESE	
Spunti pittorici nella rappresentazione ambientale verghiana	719
GIUSEPPE SORBELLO	
Visualità e retorica: struttura della percezione ne <i>I Malavoglia</i>	737
<i>Indice dei nomi</i>	755
<i>Indice dei Teatri e Caffè</i>	779

PRESENTAZIONE

La Fondazione Verga ha celebrato i suoi primi quarant'anni con un congresso "bilaterale", intitolato «I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania - 1872-1892, che si è svolto in due sessioni, la prima a Catania dal 19 al 21 aprile e la seconda a Milano, dal 28 al 30 novembre 2018. Si ringraziano tutti gli Enti e le Istituzioni che hanno consentito la realizzazione di questa importante iniziativa.

Simbolicamente si è voluto dedicare il festeggiamento a una tematica rilevante come i venti anni trascorsi da Verga a Milano, che segnarono il culmine e poi il lento declino della vita artistica dello scrittore. Si tratta di un periodo lungo e intenso, che era stato oggetto di approfonditi studi su singoli aspetti o su elementi episodici della produzione verghiana, ma che attendeva ancora un'adeguata storicizzazione critica.

Nel periodo tra il 1872 e il 1892 Verga alternava lunghi soggiorni a Milano con rientri periodici a Catania, passando dall'intensa vita sociale e artistica della capitale culturale ai tranquilli periodi di vita domestica nella città natale. In Sicilia lo scrittore rielaborava istanze poetico-estetiche assorbite nei circoli intellettuali meneghini, dove frequentava musicisti, poeti, drammaturghi, pittori. Tali contatti ispirarono la creatività del narratore e del drammaturgo con propaggini significative fino al primo decennio del Novecento.

Il Congresso, superando i limiti della memorialistica e della critica monografica, ha prodotto una ricerca organica sul Verga milanese, impostata su rigorose basi critiche, filologiche, semiotiche, storiche e tecnico-artistiche. Si è così illustrato a fondo un periodo essenziale e praticamente inesplorato nel suo complesso dell'esperienza artistica del grande scrittore verista.

Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro,
Silvia Morgana e Giuseppe Polimeni



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO



«I SUOI BEGLI ANNI»: VERGA TRA MILANO E CATANIA (1871-1892) Congresso Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga

CATANIA

PER UNA STORIA DELL'EDIZIONE NAZIONALE DI VERGA

19 aprile 2018

ore 15,30-19,00 - Fondazione Verga, Via S. Agata, 2

Saluto inaugurale della Dirigente del Patrimonio bibliografico - Diritto d'autore del MIACI, Dott.ssa ANGELA BENINTEDE e della Presidente del Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Prof.ssa GABRIELLA ALFIERI

«SCRITTURE E RISCITTURE TRA CATANIA, FIRENZE E MILANO»

Presidente MARGHERITA SPAMPINATO

Relazioni di CARLA RICCARDI (Univ. di Pavia), LUCIA BERTOLINI (Univ. Ca' Foscari), DARIA MOTTA (Univ. di Catania), MARGHERITA DE BLASI (Univ. di Napoli Orientale), FRANCESCA PULIAFITO (Univ. di Pavia), ROSSO CUPO (Univ. di Ferrara)

20 aprile 2018

ore 9,30 - Aula Magna del Rettorato, Piazza Università

Saluti delle autorità

Magnifico Rettore dell'Università di Catania, Prof. FRANCESCO BASILE - Sindaco di Catania, Avv. ENZO BIANCO
Direttore del DISUM (Dipartimento di Scienze Umanistiche), Prof.ssa MARINA PAINO
Sindaco di Nicolosi, Dott. ANGELO PALVIRENTI

«VERGA TRA CATANIA, FIRENZE E MILANO»

Presidente MATTEO DURANTE

Relazioni di SILVIA MORGANA (Univ. Statale di Milano) - GIUSEPPE SAVOCA - ANTONIO DI SILVESTRO (Univ. di Catania)
TULLIO PAGANO (Dickinson College, Carlisle, Pennsylvania) - GIORGIO LONGO (Univ. di Lille)
GIUSEPPE POLIMENI (Univ. Statale di Milano)

ore 15,30 - Biblioteca Regionale Universitaria - Piazza Università
Inaugurazione mostra di manoscritti verghiani

ore 16,30 - Fondazione Verga, Via S. Agata, 2

«TRA CANONE E SPERIMENTAZIONE: TESTI IN FIERI TRA CATANIA, FIRENZE E MILANO»

Presidente GABRIELLA ALFIERI

Relazioni di MATTEO DURANTE (Univ. di Messina) - GIORGIO FORNI (Univ. di Messina)
MICHELA SACCO MESSINEO (Univ. di Palermo) - FLORA DI LEGAMI (Univ. di Palermo)

21 aprile 2018

ore 9,30 - Fondazione Verga, Via S. Agata, 2

«VERGA E LA MUSICA»

Presidente NICOLÒ MINEO

Relazioni di VIRGILO BERNARDONI (Univ. di Bergamo) - MARIA ROSA DE LUCA (Univ. di Catania)
PIERLUIGI LEDDA (Archivio Ricordi) - RAFFAELE MELLACE (Univ. di Genova) - GRAZIELLA SEMINARA (Univ. di Catania)

ore 16,00 - Nicolosi, Auditorium

«LE PARENTESI CATANES»

Presidente ANDREA MANGANARO

Relazioni di NICOLÒ MINEO (Univ. di Catania) - ROSARIA SARDO (Univ. di Catania)
ROSIA MARIA MONASTRA (Univ. di Catania)

MILANO

VERGA E MILANO TRA LETTERATURA, CRITICA E ARTI VISIVE

28 novembre 2018

ore 9,30 - Università di Milano

Saluti delle autorità

«VERGA E MILANO: IL CONTESTO STORICO-CULTURALE E SOCIO-ECONOMICO»

Relazioni di GABRIELLA ALFIERI (Univ. di Catania) - GIOVANNA ROSA (Univ. Statale di Milano)
ORNELLA SELVAFFOLTA (Politecnico di Milano) - ROSSANA MELIS (Univ. di Padova)
ANTONELLO NEGRÌ (Univ. Statale di Milano)

ore 15,30 - Università di Milano

«IL CONTESTO CRITICO-LETTERARIO E EDITORIALE»

Relazioni di ROMANO LUPERINI (Univ. di Siena) - CARLA RICCARDI (Univ. di Pavia)
ROSARIO CASTELLI (Univ. di Catania) - FELICE RAPPAZZO (Univ. di Catania)
ISOTTA PIAZZA (Univ. di Parma)

29 novembre 2018

ore 9,30 - Università di Milano

«IL CANTIERE LETTERARIO DI VERGA A MILANO»

Relazioni di RICCARDO CASTELLANA (Univ. di Siena) - GIUSEPPE LO CASTRO (Univ. della Calabria)
SILVIA MORGANA (Univ. Statale di Milano) - ANDREA MANGANARO (Univ. di Catania)
ANTONIO ANTONAZZO (Univ. di Messina)

ore 14,30 - Università di Milano

«LE PARENTESI EUROPEE: 1882-1891»

Relazioni di JEAN LOUIS HAQUETTE (Univ. di Reims) - GIANCARLO ALFANO (Univ. di Napoli Federico II)
FRANCESCO DE CRISTOFORO (Univ. di Napoli Federico II)
ANNA TYLUSINSKA-KOWALSKA (Univ. di Varsavia)

«"QUASI TUTTI I VERI SCRITTORI ITALIANI" NELLA MILANO DI VERGA»

Relazioni di LUCA GALLARINI (Univ. Statale di Milano) - SERGIO CRISTALDI (Univ. di Catania)
GIUSEPPE CANZONERI (Univ. di Catania)

30 novembre

ore 9,30 - Biblioteca Sormani

«SCRITTURA MELODRAMMATICA E TEATRALE»

Relazioni di FRANCESCO SPERA (Univ. Statale di Milano) - PIETRO TRIFONE (Univ. di Tor Vergata - Roma)
ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI (Univ. Statale di Milano) - STEFANO TELVE (Univ. della Tuscia)

ore 15,30 - Biblioteca Sormani

«PITTURA E FOTOGRAFIA TRA CATANIA E MILANO»

Relazioni di MARIO TROPEA (Univ. di Catania) - DORA MARCHESE (Univ. di Catania)
ELISABETTA MANTEGNA (Univ. di Catania) - CLAUDIA GIUSTELLA (Univ. di Catania)
GIUSEPPE SORBELLO (Univ. di Catania)

Biblioteca Sormani

Mostra fotografica su Milano nei "Begli anni"



Comune di
Catania

COMITATO SCIENTIFICO-ORGANIZZATORE

Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro e Consiglio Scientifico della Fondazione Verga
Carla Riccardi, Matteo Durante e Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga
Salvatore Carruba, Maria Rosa De Luca, Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni, Giovanna Rosa

Comune di
Nicolosi



VERGA E MILANO:
IL CONTESTO STORICO-CULTURALE
E SOCIO-ECONOMICO

GABRIELLA ALFIERI

I «SUOI BEGLI ANNI». SPIGOLATURE IDIOLETTALI
NEL VERGA 'MILANESE' (1872-1891)

0. Premessa

Rievocò pure Milano, la vita milanese dei suoi begli anni. Da essi rifluisce ancora nel cuore di Verga una grande luce, e nasceva nel tempo stesso una grande melanconia, tanto più profonda quanto più contenuta. «Vogliono che torni a Milano», concluse. «A che farci? Gualdo è morto, Giacosa è morto, morti Pozza, Boito...»¹.

Così Aurelio Navarra, ormai affermato critico letterario, riviveva a distanza di un trentennio l'incontro avuto da neolaureato nel gennaio 1922 con Giovanni Verga, desideroso di conoscere l'autore della tesi sulle *Rusticane* e sul *Mastro*². Qualche giorno dopo Verga avrebbe raggiunto gli amici del Biffi e del Cova in quel viaggio «lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto», per dirla con padron 'Ntoni. Dunque questa testimonianza assume un valore testamentario e direi simbolico per la tematica di questo convegno: su di essa pertanto si imbastirà la nostra argomentazione linguistico-biografica.

L'idiomatismo *begli anni*, proprio al pari dei sinonimi *bei tempi* e *bei giorni* della scrittura autobiografica³ o epistolare, è un topos nelle lettere di

¹ A. NAVARRIA, *Visita a Giovanni Verga*, in ID., *Annotazioni vergghiane e pagine staccate*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1976, pp. 5-9: p. 9. L'articolo era già stato pubblicato su "La Sicilia" dell'8 febbraio 1954, e riproposto in A. NAVARRIA, *Giovanni Verga*, Roma, La Navicella 1964, pp. 5-8.

² La tesi, presentata nel novembre 1921, era stata pubblicata su "L'Educazione Nazionale" per interessamento di Attilio Momigliano che ne era stato il relatore.

³ Cfr. S. BATTAGLIA - G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2002, XXI voll., d'ora in poi GDLI, s.v. *bello*, sottolemma 9, con un'at-

Verga agli amici più intimi, come quella del 7 marzo 1882 a Ferdinando Martini scritta in stato d'ansia per attriti professionali:

Ad ogni modo perdonami, e perdonami anche questa lettera scucita che ti mostrerà in che ballo sono i miei nervi. Ti scrivo in cravatta bianca e al momento di andare alla Scala. *Ah, il bel tempo* in cui non avevamo giornali, né denari a cui pensare! Ogni volta che mi ricordo di te par di tornare a *quei begli anni giovani di spensieratezza*⁴.

Il sagace accenno nostalgico, marcato da un'espansione sinonimica, mirava certo a superare la momentanea incomprendione, ma scandisce una prima tappa nel luminoso percorso di vita personale e culturale iniziato nel 1872, allorché il trentaduenne Verga avvertiva la necessità – come «quasi tutti i veri scrittori italiani», per dirla col Sacchetti – di trasferirsi nella vorticoso e smagliante Milano postunitaria⁵.

Cercherò qui di riattraversare, allineando dati linguistici e metalinguistici attinti a fonti di prima mano, i «begli anni» che segnarono l'acme di una vita artistica e personale vissuta all'insegna di un'autonomia intellettuale e caratteriale mirabilmente armonizzata con un vincolante e altissimo senso della famiglia. Più proficue delle fonti memorialistiche, biografiche e autobiografiche, si sono rivelate le lettere, «punto d'incontro tra» la realtà vissuta «e l'elaborazione letteraria»⁶. Vi si rintracciano infatti i nuclei idiolettali più rappresentativi della personalità e quindi del repertorio comunicativo dello scrittore: idioletto estetico-letterario e socio-professionale sul coté pubblico, idioletto emozionale-affettivo e socio-economico sul coté privato. Un ambito extralinguistico che pervade l'intera sfera esperienziale del Verga 'milanese' si è poi rivelato quello percettivo, espresso dalle coordinate deittiche

testazione di *bei tempi* dall'*Autoritratto di un artista italiano nel quadro del suo tempo* (1951-1955) di A. Soffici. Cfr. anche N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, ristampa anastatica a cura di G. Folena, Milano, Rizzoli 1977 (d'ora in poi TB), s. v. *bello*.

⁴ In G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 129-131: p. 131, corsivi miei. Per brevità i rinvii a questa e alle altre edizioni dei carteggi si daranno direttamente nel testo in forma abbreviata, in questo caso *Lspa*. Al Martini, allora direttore del "Fanfulla della domenica", Verga aveva incautamente promesso l'esclusiva su alcuni racconti.

⁵ R. SACCHETTI, *La vita letteraria*, in AA. VV., *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991, pp. 70-116. Si veda l'intervento di Giovanna Rosa in questi Atti.

⁶ G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, in "Biologia culturale", settembre 1984, p. 126. Non essendo stato possibile reperire l'edizione in volume (Roma, Herder 1990), si citerà dalla versione pubblicata a puntate sulla rivista diretta da Raya, fornendo direttamente nel testo i riferimenti, secondo la seguente codifica: R = Raya; Bc = "Biologia culturale"; mese e anno della rivista (es. R, Bc, sett 85, p. 83).

di appartenenza o estraneità ai luoghi via via attraversati, e da varie perifrasi connotative di Milano⁷.

Nel giugno 1869 il trasferimento dalla capitale politica provvisoria alla capitale editoriale era prospettato alla famiglia come una scelta obbligata: se Firenze è ancora un *qui* con buone potenzialità per l'aspirante scrittore di romanzi, Milano viene connotata come *il paese di questo genere di pubblicazione* (LFam⁸, p. 117), con una sagace perifrasi didascalica a beneficio dei parenti, ignari delle dinamiche della nascente industria editoriale.

1. Un «paese» per romanzieri e novellieri: la Milano di Treves e del Biffi

Nel novembre del 1872 il «giovine letterato di Catania»⁹ si stabiliva a Milano, con due autorevoli lettere di presentazione: Capuana lo segnalava a Salvatore Farina, direttore della “Rivista minima” e romanziere di successo, e Francesco Dall’Ongaro a Tullo Massarani, intellettuale impegnato nella vita pubblica¹⁰. Già nel febbraio 1873 Farina lo avrebbe presentato, a sua volta, a Emilio Treves, col quale Verga avrebbe presto stretto rapporti contrattuali¹¹ per *Eva* e *Storia di una capinera*, diventando un autore alla moda, conteso nei salotti più esclusivi.

Il formulario galante convive con il frasario degli scrupoli familiari nelle lettere alla famiglia, in cui l’ellissi traduce l’effetto dei successi mondani e professionali:

se vi dicessi tutte quelle cose che mi vennero dette, tutte le cortesie che mi furono usate, e quante signore vollero che loro fossi presentato potrebbe sembrare vanità. In certi momenti proprio (*sic*) mi vergogno. Sono conosciuto dappertutto come un *bue di fiera*, figuratevi che sono stato pregato con insistenza d’andare al ballo della società francese, ed ieri sera essendomi stato presentato al Carcano dal direttore del *Secolo* il direttore del *Sole* costui mi

⁷ Per meglio evidenziare questa tendenza si marcheranno con una sottolineatura i vari idioletti via via trattati, e le espressioni pertinenti alla deissi percettiva.

⁸ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca - A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011; d’ora in poi LFam.

⁹ Così è designato in S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, in “Siculorum Gymnasium”, n.s., a. XVI, n. 2 (luglio-dicembre 1961), pp. 157-174.

¹⁰ R. BARBIERA, *Il salotto della Contessa Maffei*, Milano, Garzanti 1940, pp. 325-326.

¹¹ Si vedano in merito la lettera a Capuana del 7 febbraio 1873 (G. RAYA, a cura di, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’Ateneo 1984, p. 21; d’ora in poi VCap), e quella al Martini del 5 novembre 1880 (Lspa, p. 102).

disse che avea inteso dire che sarei andato a quel ballo, e che s'era proposto di venire per conoscermi (5 febbraio 1874; *LFam*, p. 233).

La reticenza iperbolica della frase iniziale riecheggia molto lontanamente le analoghe allusioni delle lettere fiorentine, che oscillavano dal dialetto italianizzato (*mi ha fatte tante cose*, 8 maggio 1869; *LFam*, p. 95, sic. *fari tanti cosi* 'far effusioni calorose') al formale *mille gentilezze e mille esibizioni* (1° maggio 1869; *LFam*, p. 85). La solidarietà comunicativa con i familiari si affida inevitabilmente al paragone dialettale, seppur italianizzato (*essiri canuscitu comu 'n voi a fera*), che poi ritornerà, seppur con toni e senso diversi, ne *I Malavoglia*¹².

Anche il successo di critica coronava le ambizioni del giovane letterato. La recensione positiva di Angelo De Gubernatis alla *Capinera*¹³ – qualificata come opera «non meno originale che poetica», tale da sollevare i lettori «dalla massa delle volgari insulsaggini che si chiamano romanzi» – suscitava nello scrittore appena 'immigrato' l'euforia poi rievocata in un raro frammento autobiografico del 1880:

Mi trovo qui da poco, con poche speranze di riuscire a fare qualche cosa che valesse la pena di essere stampato e letto, senza conoscer nessuno, triste e sconfortato, e passavo le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi a sentir la musica e a guardar la gente. La gioia che provai quella sera in quel cantuccio, con quel giornale fra le mani non l'ho provata più se non quando qualche rara pagina mi è venuta scritta quale l'avevo sentita in mente. E in quei cinque minuti, in mezzo a quei suoni, a quella folla e a quella luce, mi passarono davanti agli occhi dei fantasmi che dopo ahimè! non ho più rivisto neanche in sogno (*Lspa*, p. 102).

In queste righe così coinvolgenti, scritte da un Verga ormai perfettamente inurbato a Milano¹⁴, il formulario estetico si ibrida con l'alone fantasmagorico dell'ispirazione artistica. L'idioletto estetico assume invece toni di rigorismo etico nello sfogo indignato contro l'ambiente letterario e editoriale milanese che anima una lettera a Capuana dei primi di febbraio 1873,

¹² G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 18: «Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera».

¹³ La recensione era uscita nella rivista internazionale "The Athenaeum" del 28 dicembre 1872, e poi fu ripubblicata sul "Corriere di Milano" dell'8 gennaio 1873.

¹⁴ Il brano si legge nella lettera al Martini del 5 novembre 1880.

appena tre mesi dall'arrivo nel capoluogo lombardo. Nel ringraziare Luigi della «simpatica relazione» procuratagli col Farina, Verga manifestava «disgusto» e «nausea» per i pettegolezzi e le «ladre usure» che svilivano il «più sacro lavoro degli uomini». E si vantava di aver impartito «una lezioncina di moralità letteraria» a un recensore poi destinato a divenirgli amico, Filippo Filippi, che ammetteva di leggere solo i libri «raccomandati»:

E sempre riguardi personali. È cotesta arte? Cotesta menzogna? [...] Tu sai meglio di me, che in questa *via crucis* ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati, per contare fra gli *ebrei erranti* di cotesta fede, e che gli assenti hanno torto, e che la politica e le imprese industriali *scopano la via* ad ogni fin d'anno, senza contare i feriti e tenendo in conto di morti i mancanti [...] diamoci almeno *il lusso di creare* (VCap, pp. 21-22).

Accanto alle espressioni metaforiche come *scopano la via*, che ritorneranno nei capolavori della maturità¹⁵, si addensano gli accenni alla religione dell'arte che sarà un topos nelle rare enunciazioni estetiche verghiane, soprattutto, private, per cui basti rammentare *il lusso da scioperati* della prefazione a *Eva* o i costrutti dell'idioletto socio-letterario con i numerosi e assertivi sfoghi in seguito all'incomprensione dei critici.

Il rigore etico non intaccava i rapporti di amicizia. A differenza di quanto avrebbe fatto una decina d'anni dopo, quando era ben introdotto negli ambienti giornalistici e editoriali¹⁶, Verga non accettava di raccomandare Capuana presso i responsabili di una rivista, ma gli offriva un disinteressato e più incisivo supporto, spronandolo a riprendere l'attività creativa nell'ambiente più opportuno. Non a caso nell'idioletto percettivo verghiano da qui in avanti affiorano varie perifrasi connotative di Milano che documentano il progressivo radicamento del siciliano appena inurbato nella città cui doveva «la vera rivelazione della società moderna»¹⁷. Nella famosa lettera datata Milano 5 aprile 1873, l'autore di *Eva*, euforico per il successo

¹⁵ Tra le molte occorrenze malavogliesche, più creativa quella del cap. X: «la *Providenza* si avventurava spesso al largo, così vecchia e rattoppata com'era, per amore di quel po' di pesca, ora che nel paese c'erano tante barche che spazzavano il mare colla scopa» (G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 171).

¹⁶ L'impegno di Verga nel 1882-83 per far assumere Capuana nelle riviste milanesi dirette da Carlo Borghi è ben rilevato da R. MELIS, *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del «Biffi»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI (1994), pp. 553-589: pp. 582-583.

¹⁷ R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri Lischi 1969, p. 370.

del proprio romanzo, incitava l'amico a riprendere i lavori lasciati in sospeso e a crearne di nuovi, con toni appassionati e con un lessico ormai attestato su registri medio-alti (*atmosfera; fermentano; seduzioni; fomite; eccitamento; rinvigorirla*), armonizzati con il lessico estetico e non stridenti con i colloquialismi e con squarci di espressività. Vale la pena di ricontestualizzare più ampiamente la notissima citazione e di ripristinarne la lezione autentica¹⁸:

E l'*Adriana*? Capisco che forse avrai bisogno¹⁹ per cavarla fuori dal tuo cervello di tutt'altra atmosfera. Ma qualche volta questo dipende moltissimo da un'idea secondaria che c'investe a poco a poco e ci domina²⁰ poi per qualche tempo. Chissà che parlandoti²¹ io della bella Milano non riesca a crearti nella mente cotesta atmosfera di sogni che ti occorre per farci schiudere quelli che ti fermentano da tempo nell'anima?²² Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio bisogno di una tenace volontà per resistere alle sue seduzioni, e restare al lavoro. Ma queste seduzioni istesse sono fomite²³, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla²⁴. Provasi davvero la *febbre di fare*; in mezzo a cotesta folla briosa, seducente, bella, che ti si aggira attorno provi il bisogno d'isolarti²⁵, assai meglio di come se tu fossi in una solitaria campagna²⁶. E la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti²⁷, che ti hanno sorriso per le vie e che son diventate patrimonio della tua mente.

Mi accorgo che ho navigato in piena poesia, ma con te mi ci abbandono senza false vergogne. Se in Novembre hai veramente deciso di venire torneremo insieme, qui o a Firenze.

¹⁸ Un riscontro col manoscritto, custodito nella Biblioteca Capuana di Mineo (n. 2695 di inventario), mostra che Raya (*VCap*, pp. 25-26) aveva trascritto erroneamente alcuni passaggi. Ringrazio Aldo Fichera per avermi cortesemente fornito la riproduzione dell'autografo.

¹⁹ Nell'autografo *bisogno* è scritto su *p* [...].

²⁰ Raya leggeva *deprime*, senza rilevare che *domina* è calcolato su un precedente *op*, forse iniziale di un poi abbandonato *opprime*.

²¹ Nell'autografo si legge un *non* cassato prima del verbo.

²² Tra *tempo* e *nell'anima* si legge, cassato, *racchiusi*.

²³ Nella trascrizione di Raya manca la virgola dopo *fomite* e dopo *seduzioni*.

²⁴ La lezione precedente era: «sono l'aria respirabile perché viva la mente, con il cuore». Il punto e virgola, la congiunzione *ed* è calcata su *con*, e la preposizione *lungi* sembra calcata su *Qua<ndo>*.

²⁵ Raya leggeva «di isolarti»

²⁶ *Solitaria* è calcolato su *solitudine*; Raya non rileva questa, e le altre varianti.

²⁷ Raya non rileva la virgola.

La metafora biologica dei sogni da *far schiudere* è resa più efficace dalla cancellazione del participio («racchiusi nell'anima»), mentre il sintagma avverbiale (*da tempo*) omissivo da Raya nella sua trascrizione, accentua la referenza al processo naturale di maturazione da cui nasceranno *le larve*. Si noti altresì l'uso disinvolto del toscano-settentrionalismo *cavare*, acquisito a Firenze, ma consolidato nella *bella Milano*, sia nell'idioletto diegetico che in quello privato.

La perifrasi connotativa del capoluogo meneghino, maliziosamente ammiccante, trova eco nel linguaggio di artisti e intellettuali di metà e fine secolo. Così uno dei fondatori de "La Vita Nuova" presentava il primo numero della rivista, intitolato *Milano visione*, come «Guida» morale della città:

C'è la storia ed il presagio, l'arte e la scienza, la ricchezza e la miseria, la virtù ed il vizio, il bello ed il brutto, c'è infine *la nostra Milano*; ma non quella di pietra, di mattoni e di calce, bensì la *Milano che respira, che s'affanna*, che gode, che ama, che opera, che soffre, *che lavora*²⁸.

I luoghi privilegiati di quel vitalismo sul fronte intellettuale erano i caffè letterari, di cui ci offre una vivida rappresentazione Leone Fortis:

Ogni sera a un tavolino diventato celebre del Biffi raccoglievansi Sacchetti, Capuana, Verga, Barbavara, Giovanni Pozza, Ferdinando Fontana, Carlo Borghi, Termidoro, ecc. Veniva qualche volta, ma di rado, Salvatore Farina. Ed in quelle sere quante discussioni letterarie, quanti bei progetti, quante promesse per l'arte!²⁹

Le discussioni serali «d'arte e letteratura» impegnavano particolarmente Verga, Capuana, Fontana, Sacchetti e altri³⁰ protagonisti della «letteratura militante». Grazie a loro Milano si configurava come la «terra promessa delle ambizioni letterarie e artistiche»³¹.

Il siciliano cosmopolita Navarro della Miraglia, in veste di inviato culturale nella redazione romana del "Fanfulla", ci offre una panoramica degli altri ritrovi: il Cova, frequentato da «persone a modo che hanno voglia

²⁸ La citazione di Antonio Galateo si legge in R. MELIS, *Per una storia...*, p. 576. Corsivi miei.

²⁹ *Necrologia di R. Sacchetti*, in "Gazzetta Piemontese", 27 marzo 1881.

³⁰ Lo ricordava lo stesso Fortis in un articolo intitolato *Conversazione* pubblicato nell'"Illustrazione italiana", n. 14 (3 aprile 1881).

³¹ A. Galateo, cit. in R. MELIS, *Per una storia...*, p. 577. A quelli nominati da Fortis la Melis aggiunge Torelli, Grandi, Corio, Turletti, Ghiron, Treves, Boito, Gualdo, Navarro della Miraglia, Sogliani, Ghislanzoni, Giarelli, Colombo, De Marchi, Guarniero, Barbiera, De Amicis, Giacosa, Molineri, Faldella.

di leggiucchiare i giornali, fra un sigaro e l'altro, quietamente»; il Martini monopolizzato dagli scapoli, giovani e vecchi e da cantanti lirici disoccupati; lo Gnocchi popolato da militari, giornalisti, maestri di musica, «principesse di passaggio» e ragazze da marito; il Biffi rifugio dei «forestieri», soprattutto i teatranti francesi falliti e «i provinciali»³². Tra questi rammentiamo il palermitano Enrico Onufrio, che aveva conosciuto Verga in Galleria nel 1877, e lo incontrava spesso «al Biffi, dove fino a tarda notte si stava a discorrere, fumando», con «una piccola colonia di siciliani», formata da artisti e liberi professionisti con velleità letterarie, tra cui primeggiava Capuana, distratto da amori ancillari³³.

Sul Martini come covo di scioperati ci informa invece, in chiave diegetica, Tarchetti:

Otto giorni dopo io mi trovava al caffè Martini – quel convegno di artisti che non lavorano, di cantanti che non cantano, di letterati che non scrivono, e di eleganti che non hanno uno spicciolo – e si parlava, raccolti in buon numero attorno ad un tavolo, d'una specie di pasticcio di nuova invenzione, qualche cosa di consimile al pudding, che era stato aggiunto quel giorno alla nota delle vivande del ristorante³⁴.

Nei ritrovi dunque Verga e i suoi amici avranno anche discusso delle novità del menu oltreché di arte e letteratura.

I cenacoli si riproducevano nelle «serate intime» dei salotti esclusivi e nelle case private dei personaggi in vista nella società milanese, come quella di Salvatore Farina, sita in Corso Porta Nuova n. 36. Nel carteggio tra lo scrittore sardo e quello siciliano rimangono vari biglietti di invito, a pranzi domenicali – in cui si promettevano, oltre al cibo, «molte ciancie» da condividere con altri amici del sodalizio letterario³⁵ – o alle serate del sabato.

Ogni sabato sera in effetti il direttore Farina riuniva in casa propria

³² La vivace descrizione è riportata nelle *Note milanesi* del 10 maggio, pubblicate sul “Fanfulla”, VII, n. 131 (14 maggio 1876).

³³ La notazione si trova nella recensione a *Vita dei campi*, firmata *Don Abbondio*, uscita sul “Capitan Fracassa” del 24 settembre 1880, leggibile ora in F. RAPPAZZO – G. LOMBARDO, *Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 222-223: p. 223. La colonia siciliana era formata da Navarro, dai musicisti Salvatore Auteri Manzocchi palermitano (1841-1924) e Antonio Scontrino (1850-1922), trapanese attivo anche come poeta, e dal penalista e poeta Giambattista Avellone.

³⁴ I.U. TARCHETTI, *Ifatali*, in ID., *Racconti fantastici*, Milano, Treves 1869, p. 19.

³⁵ Il biglietto, datato «Casa, Domenica 2 maggio», è da ricondurre al 1880 e riguarda un pranzo con Torelli. Lo si legge in F. BRANCIFORTI, *Un nuovo testimone per l'«Amante di Gramigna»*, con *Appendice di lettere di Salvatore Farina a Verga*, in “Annali della Fondazione Verga”, 4 (1987), pp. 79-103: p. 103.

tutti i collaboratori della “Rivista Minima”: Sacchetti, Giacosa, Faldella, Giuseppe Molineri e Edmondo De Amicis, che davano vita a «piacevoli discussioni d’arte e di politica». Non è da escludere che si sia affrontata anche la questione della lingua³⁶, riattualizzata e sostanziata con argomentazioni filologico-glottologiche dal *Proemio* di Ascoli (uscito nel 1873) e con spunti demologici da Pio Rajna che avrebbe poi scritto il contributo *Dialetto* nel volume celebrativo dell’Esposizione nazionale *Milano 1881*³⁷. In ogni caso poi le dispute su lingua e stile dovevano apparire vacue e sterili a critici e scrittori – o scrittori-critici – che concepivano la forma come essenza conaturata all’opera d’arte.

Un argomento di conversazione assai trattato nelle cerchie intellettuali milanesi sarà stato anche il contrasto di fondo tra Verga e Farina, dovuto al «gruppo della ‘diversità artistica’»³⁸, e fomentato dall’ambivalente giudizio espresso su *Eva* dallo scrittore sardo che ne apprezzava, il coraggioso sperimentalismo pur biasimandone il carattere «lubrico» e le «ineleganze» di lingua e stile³⁹. La divergenza di vedute derivava anche da una diversità profonda di temperamento e di stile di vita: Farina era timido fino all’anti-socialità, e del tutto disarmato nel rapportarsi al gentil sesso⁴⁰, mentre Verga si muoveva con destrezza nei circoli mondani e mieteva successi galanti. La condivisione dell’idioletto estetico invece emerge, nonostante la disparità di posizioni, nell’avversione alle cosiddette ‘scuole’ artistiche, da cui Farina prendeva le distanze:

E voi fate a modo mio; siate voi stessi... e se quello che dovete dire ha valore, se la veste che daretè al vostro pensiero sarà attraente, sia *ideale* o sia *reale* o sia *verista*, pur che sia *vera* (che significa ben altro), pur che sia bella, il vostro romanzo sarà riletto quando il chiasso dei paroloni difficili sarà svanito⁴¹.

Con attitudine opposta, sembrano le stesse parole di Verga nel negare la propria appartenenza a qualsiasi schieramento ideologico o di scuola.

Analoghe discussioni, in chiave più intima, si svolgevano nella casa

³⁶ Lo ipotizza credibilmente Aurelio Navarria (*Annotazioni vergiane...*, p. 116).

³⁷ R. MELIS, *Per una storia...*, pp. 566-567.

³⁸ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Farina e Verga: «Noi navighiamo volgendo ci la poppa»*, in “Annali della Fondazione Verga”, 8 (1991), pp. 93-103: p. 103, nota 15.

³⁹ Ivi, p. 97. Nel saggio si può leggere l’intera recensione.

⁴⁰ A. De GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Succesori Le Monnier 1879, pp. 429-431: p. 430.

⁴¹ S. FARINA, *Come si scrive un romanzo?*, in ID., *Il numero 13*, Milano, Editori Chiesa, Omodei e Guindani 1895, pp. 11-29: p. 15.

di Roberto Sacchetti, toccando di certo il «bello indefinito e indefinibile dell'arte»⁴². A ricostruire contenuti e toni di quelle conversazioni ci sovengono alcune notazioni, consone ai criteri artistici verghiani, leggibili in uno scritto postumo intitolato *I miei romanzi*:

io preferisco seguire e studiare dal vero i caratteri vari nella vicenda di situazioni diverse che non raggruppare caratteri unificati intorno a una pretesa unità d'azione [...]

Se questo sistema è indovinato, mi sembra il più vicino alla vita reale, tanto per la sua essenza quanto per la forma e il disegno. È quello in cui l'arbitrio dell'invenzione è meno possibile e in cui la creazione, svolgendosi in un mezzo necessario, è più vitale e robusta⁴³.

Ma le sedi privilegiate di incontro rimanevano i ritrovi pubblici. La migrazione di Sacchetti dalla direzione del “Pungolo” al torinese “Risorgimento” veniva salutata dagli amici milanesi in una cena alla *Fiaschetteria toscana*, cui prendevano parte i vertici delle due riviste e i fratelli Boito e Ghiron, Verga, Emilio Treves, l'editore Ottino, Luigi Gualdo, Giovanni Pozza, insomma «una compagnia geniale e di buon umore», come si legge nel resoconto del “Pungolo” del 7-8 dicembre 1879, che riportava anche il ricco menu. La «Bottigliera» o «Fiaschetteria del Corso», con le trattorie de «Il Polpetta» o l'ortaglia del Conte Cicogna in via Vivaio – attrezzata con mensa e gioco delle bocce da due intraprendenti portinai-osti⁴⁴ – sarà stata frequentata da Verga e dalla sua compagnia di amici in alternativa ai più eleganti ritrovi del centro città, e, forse, con l'intento di documentarsi sul proletariato urbano da rappresentare in *Per le vie*.

L'intensità del rapporto Verga-Sacchetti è documentata dalla nota lettera di ringraziamento a Capuana per la recensione de *I Malavoglia*, scritta il 29 maggio 1881, ad appena un mese dalla scomparsa dell'amico. Verga rievocava, con la consueta nostalgia, temi e toni delle mitiche conversazioni milanesi, rinnovando la circolarità dell'idioletto intellettuale, con le analogie belliche e il metalinguaggio psico-estetico:

Ma ciò che mi fa maggior piacere è il vederti approvare il tentativo di ren-

⁴² Si veda la biografia (*La vita e le opere di Roberto Sacchetti*, Milano, Treves 1922), scritta dalla figlia Rosetta. L'accenno alle discussioni è a p. 90.

⁴³ Ivi, p. 152. La nota era datata 12 luglio 1877.

⁴⁴ Cfr. A. LORENZI, *Milano, un secolo: letteratura, teatro, divertimenti e personaggi dell'800 milanese*, Milano, Bramante 1965.

dere il colore locale nella forma letterale. Ti rammenti le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi con altri e col povero Sacchetti, timidi dinanzi all'ardimento, incerti nell'esito? Ora, nel ripensarci mi par di sentire un'aria pura di giovinezza, di lieti ricordi, quando noi tutti ansiosi si guardava al domani, felici di fabbricarci su dei castelli in aria artistici. Io son certo che il tuo Marchese di Santa Verdina (il titolo mi piace) realizzerà uno dei tuoi sogni, anzi dei nostri, perché tutte le conquiste che farà ognuno di noi su questo campo contrastato saranno vittorie comuni. Ma anche tu penserai con rammarico a quei giorni resi più belli dalla lontananza, in cui la tua opera d'arte era ancora un sogno della tua fantasia (*VCap*, p. 118).

Numerosi gli indizi idiolettali. A parte il toscanismo morfosintattico *noi si guardava*, acquisito a Firenze e mai più dismesso nelle abitudini locutorie verghiane, va rimarcato l'accento nostalgico, che rivela tendenze ormai consolidate nell'idioletto estetico verghiano, come la metafora pittorica del *colore locale*, e quella più colloquiale, ma topica nel dialogo epistolare tra i due confratelli, dei *castelli in aria artistici*. La ritroviamo in un'altra lettera di pochi mesi dopo, che sottolinea sempre il rimpianto dei «bei giorni», preliminarmente a quella dei «begli anni». Verga ironizzava sugli hobbies dell'amico a Mineo:

Tu sai che Balzac in tal modo si è fatto ricco, e così pure passavi un po' di tempo, come ti dicevo quando ti trovavo a far dei disegni sui frontespizi, e delle incisioni all'acqua forte, o alla disperata, delle sigarette, ti rammenti? E rammentandomene anch'io mi s'intenerisce il sarcasmo, e penso con melanconia ai giorni tristi o lieti che passammo insieme, facendo castelli in aria, e qualche volta dei lavori non del tutto in aria. Non so se tu verrai qui, e se ti fermerai. Son diventato incredulo. So che alle volte mi sento molto solo, e torno col pensiero ai giorni dei castelli in aria, e ti seguo dove sei, perché nella nostra morbosa impressionabilità tu mi rappresenti come un ricordo giovanile di fede, di speranza, di illusioni nella carriera per cui eravamo messi (*VCap*, p. 126)⁴⁵.

Significativo il ritorno, nel calembour con la perifrasi deittica e quasi antonomastica *i giorni dei castelli in aria*, del sicilianismo italianizzato *in aria*

⁴⁵ Nella lettura di Raya vanno segnalate alcune omissioni o inesattezze: fra *tempo* e *quando* non trascrive *come ti dicevo*; *melanconia* è normalizzato in *malinconia*; *lieti* è interpretato erroneamente *belli, diventato > divenuto*; *mie* dopo *cosa* viene omissso. Si noti altresì che *incredulo* è aggiunto in interlinea. L'autografo si trova alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (d'ora in avanti BRUC), U.MS.EV.001.066.

(*'nta l'ariu*), poi adoperato, nel novembre 1880, per connotare lo stile di vita che i due siciliani conducevano tra Catania e Milano, con conseguente stato di sospensione psicologica:

non lo nascondo a te che non patisci di *sensiblerie* come me, per quello che mi dici della nostalgia di Milano e degli amici. Anch'io ho nostalgia di te e mi sento più in aria che mai. Tornerai? Chi sa quando! Per conto mio ora mai sono rassegnato a questa vita *in aria*, e a staccarmi ad una ad una da tutte le mie affezioni (*VCap*, p. 100).

Lo stesso Capuana manifestava un'acuta nostalgia per quei giorni subito dopo essere partito, in una cartolina postale spedita da Catania il 30 aprile 1878 al «caro Giovannino»:

Come t'invidio! Come invidio le serate dal Biffi che proseguiranno il loro corso senza di me! Saluta Ghiron, Sacchetti, Termidoro, Turoso, Bignami, Pozza, Barbavara, Colombo e la sua signora etc.

Tante e tante cose all'illustre e non mai abbastanza lodato amico Avv. Avalone, all'ottimo Boito e all'ebreo errante Navarro. Saluta l'Ottino quando lo vedrai, e sabato sera porta i miei saluti ai Farina e ai soliti amici della *bestia*: io farò le mie scuse da Mineo (*VCap*, p. 60)⁴⁶.

L'enumeratio aggiunge ai nomi già noti quelli di nuovi componenti del gruppo e rivela il gergalismo *la bestia*, forse allusivo alla "Rivista minima"⁴⁷. Effettivamente Capuana teneva banco in quelle conversazioni, protrattesi dal 1877 al 1881⁴⁸:

Al Biffi per tre o quattro anni è durato un crocchio dei più gioviali e dei più svariati; ci veniva [...] un po' di tutto; impiegati, avvocati, professori dell'Accademia, superstiti redattori del giornale la *Vita Nuova*, giovani letterati, che

⁴⁶ Il riscontro con l'autografo (BRUC, U.MS.EV.004.014.396) consente anche in questo caso di colmare lacune o errori di lettura di Raya, già segnalati e in parte emendati da R. MELIS, *Per una storia...*, p. 574.

⁴⁷ La Melis identifica e caratterizza tutti i commensali, tra cui i meno noti sono: Isaia Ghiron, storico e bibliotecario; Michele Termidoro, siciliano e funzionario delle ferrovie; Vespasiano Bignami, giornalista, caricaturista e poeta; Alberto Barbavara fu medico e traduttore, molto vicino al Gualdo (R. MELIS, *Per una storia...*, p. 574, nota 76). Rimane incerta la decifrazione del nominativo e quindi l'identità di Turoso. Per una conferma giornalistica degli stessi nominativi si veda ivi, p. 575.

⁴⁸ Lo ha sagacemente ricostruito, a partire dal carteggio capuaniano, Rossana Melis (ivi, pp. 574-575).

sono usciti dalla vita letteraria, che non hanno ancora trovato il sentiero buono d'entrarne, il romanziere e critico Virgilio Colombo, De Marchi poeta e scrittore valente e troppo modesto, Giovanni Pozza grande inventore di romanzi e di novelle bellissime, già tanto belle in embrione che è un vero peccato scriverle. Ma l'anima, o per meglio dire il pontefice di questo sinedrio era Luigi Capuana; difatti c'è in lui il misticismo, l'eloquenza, l'unzione del teurgo e del Filosofo: conosce tutto, legge tutto; e se lo mettete sul discorso sa parlar di tutto e bene e profondamente⁴⁹.

Una forte condivisione tra Sacchetti e Verga sarà stata anche nella concezione della scrittura drammaturgica: netta distinzione tra pubblico e critica nel valutare un testo teatrale; necessità di privilegiare l'analisi e l'osservazione scrupolosa del vero sugli effetti della passionalità e dell'emozionalità, e soprattutto recisa condanna del teatro dialettale, «testamento di una società moribonda»⁵⁰.

Un altro spunto fecondo e frequente nelle chiacchierate estetiche tra scrittori e pittori ai tavoli del Biffi sarà stata l'eclissi dell'artista, sia nel testo narrativo che in quello di arte figurativa. Lo possiamo intuire da alcuni passaggi del volume di impressioni critiche che Carlo Borghi, invitato abituale dei caffè milanesi e amicissimo di Verga, aveva dedicato all'Esposizione di Torino del 1880:

Il colmo dell'arte, l'arte vera, sta appunto nell'assimilarsi la realtà, nell'obliarsi completamente in essa. Perciò i migliori paesisti, mentre vi mostrano la massima libertà nel scegliere i loro soggetti, vi riproducono con la maggiore intensità quel colore locale, di cui si parla tanto, ma su cui è inutile far delle frasi. E mentre molti paiono temere che lo studio del vero assorba e confonda le grandi individualità in un'arida monotonia, è invece esso solo che può darne – individualità che abbiano vita non nella spuma iridescente del primo momento, ma nelle viscere intime delle cose⁵¹.

L'osmosi tra rappresentazione pittorica e rappresentazione diegetica è fortissima, al punto da ibridare il metalinguaggio delle due arti: *febbre dell'arte, da un particolare, (dal modo di soffiarsi il naso dirà Verga), dissimulare, colore locale*, ecc. tutti termini di Borghi che animano l'idioletto artistico verghiano.

⁴⁹ R. SACCHETTI, *La vita letteraria...*, p. 454.

⁵⁰ Cfr. la recensione a *L'odio* di Sardou ne "Il Pungolo", del 26-27 novembre 1876, pp. 72-73.

⁵¹ Cit. in R. MELIS, *Per una storia...*, p. 572.

Potremmo perciò immaginare che nell'enumeratio degli amici scomparsi fatta al Navarria e interrotta dai puntini Verga volesse idealmente includere proprio Carlo Borghi e Roberto Sacchetti, le cui vite si erano spezzate prematuramente.

1.1 Una competenza ibridata: lessico familiare, lessico mondano e lessico intellettuale

In effetti a Milano si notano via via incrementi idiolettali nella già consolidata competenza toscana: il linguaggio si è fatto più sciolto senza riuscire forzato, e il repertorio di Verga si affina senza snaturarsi. L'inserimento sociale riarticola il repertorio dei saluti, a contatto con l'ambiente toscano prima e settentrionale poi. Lo osservava sagacemente Luigi Capuana, che, in una lettera del 6 marzo 1875 allineava ben tre formule di commiato, il toscano *addio*, il panitaliano *a rivederci* e una formula per lui nuova:

Addio, caro Giovannino. Saluta il Farina quando lo vedrai [...] e ciao, come tu dici, anzi meglio: a rivederci (*VCap*, p. 46).

Il rilievo metalinguistico verso un saluto di origine veneta irradiatosi nel primo Ottocento a Milano⁵², acquisito immediatamente da Verga⁵³, ma tardivamente dal suo confratello toscanista⁵⁴, ci testimonia dal vivo la percezione di *ciao* come saluto sbrigativo, e in certi casi ultimativo. Nonostante la sua diffusione in svariati generi testuali, letterari⁵⁵ e non, tra cui la pubblici-

⁵² Cfr. M. FANFANI, "Ciao" e il problema della datazione, in "Lingua Nostra", vol. LXXIII (2012), pp. 7-18: pp. 15-16.

⁵³ La lettera di Verga del 26 agosto 1874, che precede quella del 22 gennaio 1875 con *ciao*, si chiudeva ancora con «Addio. Attendo tua risposta. Tutto tuo Verga» (*VCap*, p. 36). Numerose le altre occorrenze nel carteggio, dal 25 febbraio 1875 (p. 44) al 2 ottobre 1882 (p. 170).

⁵⁴ Solo dieci anni dopo Luigi avrebbe usato *ciao* nel post scriptum frettoloso di una lettera a Verga del 12 ottobre 1883: «Ti prego dunque (e non scordartene) che appena arrivato in Milano tu faccia capire ai signori dell'*Italia* che io in quel pasticcio non c'entro per nulla, e che, se han creduto diversamente, si sono ingannati. Ciao» (*VCap*, p. 224).

⁵⁵ Nella stazione lessicografica dell'Accademia della Crusca si va da un'attestazione di *ciao* nel 1871 come saluto militare cameratesco nella memorialistica garibaldina, in antitesi con *Addio* (E. SOCCI, *Da Parigi a Digione*, Prato, Tipografia Sociale 1871, p. 154: «Addio Italia [...] riscontriamo un ferito che vien trasportato a braccia alla vicina ambulanza... *Ciao* ragazzi, ci dice, *viva la Repubblica*»); a occorrenze nella letteratura narrativa e teatrale (De Marchi 1890, Oriani 1904) tra cui Capuana (*Cardello*, 1907), De Roberto (*La messa di nozze*), Pirandello e Fogazzaro, in *Malombra* nel dialogo semidialettale di una popolana e in *Piccolo mondo antico* (1895) dove *ciao* occorre in una lettera datata 1828 (G. BIASCI, *Retrodattare con il RALIP. Mille retrodatazioni da opere narrative tra Otto e Novecento*, Roma, Aracne 2012).

stica educativa e storico-politica⁵⁶, *ciao* continuò a essere percepito come tratto allocutivo settentrionale fino ai primi decenni del Novecento⁵⁷. Lo stesso Capuana nella novella *Il fascio del cavaliere* (1908) ritraeva in indiretto libero la macchietta di un parlante provinciale che ostentava un repertorio interregionale dopo aver fatto il servizio militare nel Continente:

Il Bracco si era iscritto nel Fascio da pochi mesi, appena tornato dal reggimento, e parlava come un libro stampato col *lei*, col *mica*, col *ciao*, e bestemiava alla toscana, alla piemontese, alla romana, da far rizzare i capelli⁵⁸.

L'uso idioletale di *ciao*, come spesso accadeva a Verga, filtrava stabilmente nella scrittura narrativa, assumendo una valenza storico-linguistica sul piano nazionale⁵⁹ e individuale, a partire dalla prima occorrenza in *Eros*⁶⁰:

Intanto era sopraggiunto il carnevale, e il giovane Ortis non s'era fatto scrupolo di andare ad un veglione della Pergola, era stato spinto qua e là, ci si era annoiato, ma c'era rimasto a guardare con tanto d'occhi spalancati. Tutt'a un tratto una bella mascherina gli si fermò di faccia, saettandolo di un sorriso indavolato e con due occhi scintillanti attraverso i fori della maschera.

«Ciao».

Alberto le fissò addosso un lungo sguardo, che valeva per lo meno quanto il *ciao*. La mascherina era vestita da paggio italiano del XIII secolo, svelta, fresca, elegante, sembrava bella come un amore. «Sai che sei un bel biondino!» gli disse nella lingua ufficiale del palcoscenico della Scala il paggetto, prendendogli le mani⁶¹.

⁵⁶ P. VALERA, *Le terribili giornate del maggio 1898. Storia documentata*, Milano, La Folla 1901; per attestazioni in riviste per famiglie e insegnanti, cfr. N. DE BLASI, *Ciao*, Bologna, il Mulino 2018, pp. 64-65.

⁵⁷ Si vedano in particolare i dati del Vo.DIM (*Vocabolario dinamico dell'italiano moderno*, ideato e diretto da Claudio Marazzini, consultabile sul sito dell'Accademia della Crusca) e del LIS. Ancora come settentrionalismo deprecabile *ciao* era segnalato da M. BRELICH DELL'ASTA, *Il successo nella vita. Galateo moderno*, Milano, Palladis 1931, p. 91. Per la lessicografia dialettale si vedano F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Regia Stamperia 1839, 2 voll., d'ora in poi CHER, e V. DI SANT'ALBINO, *Gran Dizionario Piemontese-Italiano*, Torino, Società Unione Tipografica Editrice 1859.

⁵⁸ L. CAPUANA, *Passa l'amore*, Milano, Treves 1908, pp. 165-182: p. 176.

⁵⁹ Si tratta della «consacrazione letteraria da parte di un autore siciliano, di una voce informale di origine settentrionale» (M. CORTELAZZO, 1874. *Ciao*, in *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, a cura di M. Arcangeli, Roma, Carocci 2011, pp. 45-46).

⁶⁰ Il romanzo fu pubblicato alla fine del 1874, sicché l'occorrenza nella lettera a Capuana del gennaio 1875 conferma che *ciao* era ormai integrato nella competenza verghiana.

⁶¹ G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1977, p. 156.

La chiosa sembrerebbe aprire uno spiraglio non tanto sull'italiano regionale lombardo⁶², quanto sul socioletto dei teatranti⁶³ o su quello della mondanità scaligera, con palesi sfumature del codice erotico-galante già sperimentato da Verga nelle commedie scritte a Firenze⁶⁴, rinforzato dallo scambio di occhiate maliziose e seduttive. Lo potrebbe indirettamente confermare l'altra occorrenza del saluto nella novella *Artisti da strapazzo* (1885), in cui *ciao*, cassato nell'autografo e ripristinato nella redazione in rivista e poi in quella in volume, sancisce l'abbandono dell'attrice ormai invecchiata da parte del suo amante e impresario⁶⁵:

Così lo vide per l'ultima volta, col biglietto nel nastro del cappello, allegro e chiassone al solito, salutando questo e quello. – Addio! Ciao! Buona fortuna! S'era preso anche in mano la gabbia del pappagallo di una compagna di viaggio⁶⁶.

È probabile che Verga abbia acquisito l'uso di questo saluto informale dagli amici settentrionali: negli scambi relazionali di Boito, Giacosa e Gualdo il dato più significativo è la cooccorrenza di *ciao* con altre forme di saluto, come *arrivederci* o *sta sano*⁶⁷.

Il caso di *ciao* convalida l'avanzamento nella competenza sociocomunicativa di Giovanni Verga, che si conferma altamente rappresentativa della generazione di parlanti e scriventi colti dell'Italia postunitaria, tuttora in gran parte da indagare⁶⁸. L'esplorazione di nuovi ambienti arricchiva anche il les-

⁶² Così, assimilandolo alle battute contigue in dialetto milanese poi espunte da Verga nel dialogo tra la mascherina e Alberto, lo interpreta N. DE BLASI, *Ciao...*, pp. 57-58.

⁶³ Lo stesso De Blasi (ivi, p. 59 e p. 146) riferisce un esempio tratto da uno scritto teatrale di Collodi (*Autori e comici*), pubblicato nell'edizione fiorentina del "Fanfulla" (6, 8, 10 novembre 1870) e poi in quella milanese (22 novembre 1870).

⁶⁴ D. MOTTA, *Il "formulario della galanteria": stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di "Rose caduche"*, in *Il teatro verista*, Atti del Congresso (Catania, 24-26 novembre 2004), vol. II, Catania, Fondazione Verga 2007, 2 voll., pp. 157-185.

⁶⁵ L'attestazione era segnalata in *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo e P. Zolli, (Bologna, Zanichelli 1999, s.v.), che la datava però al 1884. La novella uscì sul "Fanfulla della Domenica" dell'11 gennaio 1885, pp. 2-3. Gli usi verghiani sono discussi anche in N. DE BLASI, *Ciao...*, pp. 62 sgg.

⁶⁶ G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2017, pp. 85-130: pp. 119-120.

⁶⁷ E. BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, Tesi di Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, Indirizzo: Italianistica, Ciclo XXII, Università di Padova 2010. In particolare si vedano lettere a Tornaghi, Ricordi, Giacosa; cfr. anche P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo 1844-1898*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1983.

⁶⁸ Se ne vedano le coordinate in F. BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*,

sico gastronomico del siciliano, con milanesismi occasionati dal contesto, come *panettone* (LFam, p. 237), che convive con il sicilianismo *cassate* (LFam, p. 264 e p. 311), o *risotto*, che riaffiorerà in chiave nostalgica in una lettera al Cameroni del 1890 (Lspa, p. 239).

L'evoluzione rapidissima della competenza linguistica del giovane Verga si percepisce anche nel lessico pertinente alla salute. Il freddo di Milano provoca a Giovanni dei *geloni* che, nel giro di pochi giorni (dal 15 al 24 febbraio) saranno ridenominati *pedignoni* (LFam, p. 245). La sostituzione, che può apparire un po' pedante in una lettera familiare, è indicativa dell'autocorrezione di Giovanni Verga apprendista italofono⁶⁹, e può essere stata indotta dalla lettura di inserti pubblicitari di farmaci o dal contagio linguistico di qualche gentile interlocutrice che avrà tradotto il milanese *gel de pee* o *mull*⁷⁰.

All'idioletto della mondanità ci riportano termini e perifrasi motivati da consuetudini ignote alla provinciale Catania, come lo scambio di convenevoli nei teatri, che erano «veri e propri salotti, con le visite da palco a palco, o le chiacchiere tra uomini nei ridotti»⁷¹. Il giovane Verga riferiva alla madre con stupore quella consuetudine sociale, che lo metteva al centro dell'attenzione delle dame, dopo il successo di *Tigre reale* e della *Capinera*.

Dopo questo mi aspettavo che cotesta signora tanto superba non solo non sarebbe ritornata sull'argomento, ma neanche mi avrebbe salutato più, ma ecco che domenica mi rivede dalla Maffei, ricomincia i *complimenti*, e mi rimprovera che io non sia andato a *farle visita in palco*, poiché mi dice avermi *visto in altri palchi a far altre visite*. Come vedete è *quistione di vanità*, e di *farsi vedere che rendo omaggio* anche a loro (9 marzo 1874, LFam, p. 254; corsivi miei).

Ma il nucleo idiolettuale più denso di implicazioni rimane quello estetico, condiviso con l'intellettualità meneghina nelle instancabili discussioni nei caffè letterari, o nelle passeggiate notturne per Milano. Basti un rapido

Napoli, Morano 1999; G. ALFIERI, *L'«Italiano nuovo»*. *Centralismo e marginalità linguistici nell'Italia unificata*, Firenze, Accademia della Crusca 1986.

⁶⁹ Con il medesimo equivalente toscano *pedignoni* era tradotto *rosuli di peri* da quella che sarebbe diventata la fonte lessicografica prediletta di Verga (S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano italiano e italiano siciliano*, Siracusa, Norcia 1875, s.v. *Rosula*).

⁷⁰ Gli editori del carteggio verghiano con la famiglia, Savoca e Di Silvestro, trascrivono *pedigrossi*, lettura già adottata in A. DI SILVESTRO, *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Catania, Bonanno 2012, p. 168. Per i corrispettivi milanesi, cfr. CHER, II, s.v., II, ss.vv. *mull* e *pee*, che dà comunque come referente *pedignone*.

⁷¹ R. MAGGI, *La Milano ai tempi del Gualdo. Istantanee*, in L. GUALDO, *Decadenza*, con saggi di I. Scaramucci, E. Trevi e R. Maggi, Milano, Bietti 1967, pp. 21-24: p. 22.

raffronto sinottico, tra il «processo verbale» delle conversazioni al Biffi tra Verga, Capuana e i loro interlocutori abituali, ricostruite da un loro sodale:

L'idea è questa: «l'arte deve cessare assolutamente di essere soggettiva; l'arte si va facendo e diventerà a poco a poco tutta oggettiva, vi saranno le lagrime e le risate delle cose, ma si cancelleranno dalle pagine dei libri il pianto e il riso dello scrittore. E lo studio psicologico diventerà man mano così facile e così comune, che il romanziere non dovrà più far altro che dare la traccia al lettore, finché il romanzo a poco a poco si ridurrà alla cronaca cittadina pura e semplice». Qualcuno fece osservare ad Oreste che quest'ultima frase era la condanna di tutto il metodo nuovo; ma Pilade, ottimo cuore d'amico, ingegno critico di prima forza, Pilade soltanto, afferrata quell'idea, vi fece sopra il suo ricamo di commenti fino alla mezzanotte⁷².

1.2 Un idioletto diegetico transdialettale

Nelle novelle e nel teatro, più che nel romanzo, si intrecciano fino a diventare fungibili varietà diamesiche e diatopiche della scrittura verghiana. Il dialetto milanese passa dalla competenza comunicativa personale e irriflessa alla competenza mimetica dello scrittore, volta a caratterizzare ambiente e personaggi.

Censurato – come si è visto – nel romanzo cosmopolita *Eros*, il dialetto milanese risulta introdotto consapevolmente per caratterizzare i parlanti delle opere narrative e teatrali ambientate a Milano. Nella novella eponima della raccolta *Primavera*⁷³ colpiscono i milanesismi della *Principessa* e delle sue amiche modiste, puntualmente marcati dal corsivo: *la cossa* (p. 5, ma *cosa* nel discorso indiretto attribuito a Paolo, che non è milanese)⁷⁴, *moroso, gli fece un bel bacio* (p. 5), che già in una variante autografa traduce il milanese *fà*

⁷² Il brano, tratto dalle corrispondenze letterarie del “Fanfulla della domenica” del 2 aprile 1882 era firmato da «Una lettera dell'Alfabeto», pseudonimo che celava l'identità del Navarro secondo Gianni Oliva (cfr. C. ROMANO, *Emmanuele Navarro Della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 8, Catania, Fondazione Verga 1998, pp. 109-110). I soprannomi mitologici celavano ovviamente Verga e Capuana.

⁷³ G. VERGA, *Primavera*, edizione critica a cura di C. Riccardi e G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2020. Si daranno direttamente nel testo i riferimenti ai numeri di pagina.

⁷⁴ Come segnala Carla Riccardi nell'*Introduzione*, la scrittura con la doppia fu introdotta durante la correzione delle bozze (ivi, p. XXXVII).

on basin⁷⁵. L'occorrenza di *fare un bacio* nell'uso epistolare di Giacosa⁷⁶ potrebbe rafforzare l'ipotesi che l'espressione, pur nota nel dialetto piemontese, sia stata acquisita dal drammaturgo settentrionale e dallo scrittore siciliano nel contatto con l'italiano regionale di Milano⁷⁷.

Nel secondo decennio di permanenza a Milano i regionalismi appaiono più intramati nell'idioletto letterario verghiano. Nel copione del "drammettino" intimo *In portineria*, scritto nel 1885, subito dopo *Cavalleria rusticana*, si alternano, non certo casualmente, il femminile panitaliano *arancia* nella didascalia d'autore e il maschile *arancio* nel parlato dei personaggi meneghini:

Luisina (*dando anche lei delle arance a Giuseppina*). *Aranci* di Palermo, li abbiamo comprati apposta⁷⁸.

Nella raccolta di novelle milanesi intitolata *Per le vie* il consolidamento della competenza verghiana è percepibile nella scelta stilistica di rifunzionalizzare espressioni idiomatiche comuni a siciliano, toscano e milanese, come *farne tonnina* "fare scempio, strage"⁷⁹, per caratterizzare il parlato dei personaggi del proletariato rurale e urbano. Persino il titolo stesso del volume si rivela idiolettuale nel linguaggio estetico-letterario di Verga e dei suoi amici milanesi. Non solo infatti compare nelle lettere a Capuana e nella prefazione rifiutata de *I Malavoglia*, ma potrebbe essere ispirato da Sacchetti, che apriva il proprio scritto memorialistico sulla capitale lombarda proprio con l'espressione «*Per le vie di Milano*»⁸⁰. Nell'idioletto mimetico invece prevale la variante colloquiale del sintagma: per caratterizzare con il discorso indiretto libero il parlato dei popolani, infatti, Verga marca l'antitesi tra i signori

⁷⁵ CHER, s.v. *basin*: «*Fà on basin a la francesa* (sbaciucchiare un bimbo pizzicandogli le guance), *Fass on basin de fogn* "baciarsi alla sfuggita", *Fà on basin su la bocca* (baciarsi sulla bocca)».

⁷⁶ Si veda la lettera alla madre del 18 febbraio 1879: «Abbraccia le sorelle tutte, e *fa per me un grosso bacio* alla mia Maria, e alla nostra cara bambina» (P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Mondadori, Verona 1949, p. 379; corsivo mio).

⁷⁷ L'idiomatismo *Fè cara, fè una cara*, che sta per «careggiare, baciare» è attestato dalla lessicografia dialettale (M. PONZA, *Vocabolario piemontese italiano*, Torino, Stamperia Reale 1830, s.v. *Cara*; V. DI SANT'ALBINO (*Gran Dizionario...*, s.v., adduce *cara* come voce fanciullesca per 'bacio'), mentre alla voce *basin* («baciuzzo, baciozzo») non si trova il costrutto. Il modulo viene percepito nell'uso attuale piemontese come forma aulica e arcaizzante, come mi riferisce Tullio Telmon, che ringrazio per avermi ragguagliato su questa dinamica socio-stilistica.

⁷⁸ G. VERGA, *Tutto il teatro con i libretti d'opera e le sceneggiature*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti 1987, 2 voll., II, p. 266.

⁷⁹ Cfr. CHER, s.v. *Toninna*: *Fa ona toninna e Fan toninna*, «Fare una tagliata, uno scempio, una strage».

⁸⁰ R. SACCHETTI, *La vita letteraria...*, p. 70.

che bevono oltre il limite al Caffè Martini, protetti dai vetri appannati, e il povero diavolo che, se «si piglia una sbornia *per le strade*, tutti gli corrono dietro a dargli la baia»⁸¹.

Nell'idioletto estetico non c'era ovviamente spazio per interferenze dialettali, ma vi interferiva la terminologia militaresca, metaforizzata per connotare l'impegno nell'agone artistico dei componenti della falange verista: *confratello* e *fratello d'armi* sono allocutivi destinati da Verga a Capuana, a Giacosa, e addirittura a Molmenti nell'alludere alle appassionate e condivise sperimentazioni di scrittura drammaturgica⁸².

Per una simile mimesi socio-ambientale e socio-stilistica erano state fondamentali le condizioni che avevano reso possibile un più stabile trapianto di Verga a Milano. La perdita della madre, avvenuta il 5 dicembre del 1878, avrebbe segnato lo spartiacque tra la vita «uniforme e tranquilla» degli anni Settanta e i «giorni di nebbia», le «ore nere», la «lotta di tutti i momenti», le «alternative di ebbrezza e di scoraggiamento», inevitabili «per fare qualche cosa che sia degna di vivere» (30 novembre 1880, *VCap*, p. 100). La prima fase dei “begli anni” si era chiusa: la spensieratezza di chi sa di avere alle spalle la protezione genitoriale era perduta per sempre.

2. Gli anni più belli: 1880-1885.

Neanche il soggiorno ininterrotto nella città che Verga ormai sentiva sua – e che lo stesso Capuana definiva «la città più simpatica d'Italia, e dove si sta meglio» (17 maggio 1883, *VCap*, p. 199) – affievolì la nostalgia della madre perduta⁸³ e della Sicilia. Luigi gli avrebbe inviato una cartolina dell'Etna che poi, come vedremo fra breve, Giovanni avrebbe appeso nello studiolo. Un'immagine di Verga immerso nel fervore compositivo degli anni 1880-1885 si può trarre innanzitutto dal racconto di Enrico Onufrio:

Spesso andavo a trovarlo in quella sua graziosa stanzetta di Piazza Scala; e il

⁸¹ In *Piazza della Scala*, in G. VERGA, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 2003, p. 17.

⁸² R. MELIS, *Verga, Selvatico e il teatro italiano negli anni di «Cavalleria rusticana»*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLXXIV (1997), pp. 211-242; p. 212. *Fratello d'armi* era il titolo di una commedia di Giacosa.

⁸³ Dal 1879 al 1884 le permanenze a Milano diventavano sempre più lunghe, con puntate a Torino per le trattative col Casanova per le *Rusticane* (Cfr. G. FORNI, *Introduzione* a G. VERGA, *Novelle rusticane*, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga – Interlinea 2017, pp. XI-CV; pp. XXXVII sgg), e poi a Roma per la messa in scena di *Cavalleria rusticana*.

suo tavolo era sparso di pagine, piene di zampe di mosca, cancellate, corrette, rifatte. Giacché egli, innamorato dell'arte, prova tutti gli sconforti dell'artista, che, nella sua plastica nervosa, non è mai contento di sé. Oggi scriveva una pagina che lo riempiva d'entusiasmo; domani un'altra che finiva per lacerare rabbiosamente: erano queste ultime le sue giornate bianche, com'egli usava chiamarle⁸⁴.

Ci giunge inaspettatamente un altro frammento dell'idioletto estetico verghiano: *giornate bianche*, calcato su *notti bianche*, traduce appieno il fallimento e la frustrazione dell'attività non soddisfacente e sterile.

Nella stanzetta mobiliata di Corso Venezia Verga è fotografato per noi nel marzo 1884 dall'imprenditore e pubblicista Giovanni Gavazzi Spech (1845-1887), che ritraeva in versione domestica letterati e intellettuali della Milano umbertina⁸⁵. Verga appare seduto al caminetto di un salottino «elegante, forse troppo civettuolo», alla luce monocroma di un crepuscolo. La risposta dell'autore de *I Malavoglia* al curioso visitatore («I miei contadini non li sento tanto mai bene quanto a Milano», p. 91) traduce in linguaggio corrente l'*ottica da lontano*.

La «doppia natura del Verga» scrittore mondano e verista si rifletteva deterministicamente nell'arredamento del salottino:

alcuni quadretti del Pellegrini, smaglianti marine piene di aria e di vita, tre bozzetti di Gerolamo Induno, una incisione del quadro di Gérôme: *Il duello dopo il ballo*, un dramma nel grottesco, e le due *éliogravures* del Kaemmerer: *Une noce* e *Un baptême sous le directoire*. Sul caminetto un pendolo fiancheggiato da due vasi di bronzo moderno. Sparsi qua e là, ritratti d'amici e qualche fotografia di signora. Questo salottino ci presenta il Verga dell'*Eva*, dell'*Eros*, di *Tigre Reale*; il Verga psicologo della ardita autopsia; il romanziere delle donne fatali, sessuali e terribili, veri serpenti che affascinano, trascurano e perdono (p. 94).

Si riconosce l'anonimo stile di una casa d'affitto ammobiliata, con riproduzioni in stampe o fotoincisioni di artisti di una certa qualità, quotati sul mercato dell'epoca e rispondenti a un gusto medio-alto: pittori di genere e illustratori, bozzettisti e autori di studi dal vero, pittori neoclassici. Ben diverso l'ambiente dello studio:

⁸⁴ DON ABBONDIO, *Vita dei campi...*, p. 223.

⁸⁵ G. GAVAZZI SPECH, *È in casa?...Le visite di John*, Roma, Sommaruga 1884. Oltre a Verga vi si trovano Ascoli, Filippi, Massarani. Per alleggerire le note si darà il riferimento al numero di pagina direttamente nel testo.

Sotto ad una finestra una scrivania, su cui stanno carte ordinatissime. Vicino, una piccola étagère contenente, allineati, pochi volumi elegantemente rilegati: Zola, Flaubert, Goncourt, Daudet e le opere dell'autore. Di contro all'altra finestra un leggio di legno nero, sul quale sta un foglio scritto, una pagina forse dei Vinti. Sa questo leggio il Verga scrive in piedi, lentamente, misurando quasi come l'atleta la propria forza, prima di fissare su quel foglio la frase decisiva, quasi di bronzo (pp. 94-95).

Alle pareti erano visibili immagini più personalizzate: due fotografie di quadri di Calcondino Reina, pittore catanese fautore di un realismo liberamente interpretato⁸⁶, e una fotografia dell'Etna «gettata di traverso» a «un volgare lunario», che potrebbe essere la cartolina inviata da Capuana all'amico nostalgico⁸⁷.

La totale serenità di quel periodo è racchiusa nell'immagine di un Verga austero e solitario inquilino di un palazzotto borghese restituitaci dallo scrittore lombardo Carlo Linati (1878-1949) che, ancora bambino, abitava con la famiglia nello stesso stabile di Corso Venezia:

mia madre mi parlava spesso, e con un certo mistero, di un signore ch'era venuto ad abitare da poco in un ammezzato sotto di noi e che coltivava con gran cura alcuni fiori in un vaso al davanzale della sua finestra. Era un signore alto, asciutto, elegante, un poco brizzolato, e viveva solo. Mia madre, che adorava i fiori, era commossa al vedere l'amore e la cura ch'egli poneva alle sue pianticelle: e lo fu ancora più quando venne a sapere ch'egli era lo scrittore Giovanni Verga i cui romanzi e novelle correvano allora un pò (*sic*) fra le mani di tutti⁸⁸.

Il dato memorialistico conferma appieno la dimensione di libertà e appagamento che trasparirà nelle lettere dello scrittore.

Il radicamento di Verga nella società milanese non gli impediva di percepire aspetti positivi e limiti dell'ambiente meneghino. A Capuana allarmato per il colera del luglio 1884, Giovanni descriveva lo stile di vita edonistico dei milanesi, paradossalmente accentuato dalla paura del contagio epidemico:

⁸⁶ Reina (1842-1911) fu amico di Verga e studiò a Napoli col noto pittore Domenico Morelli (1823-1901), che nella sua arte si divise tra romanticismo, verismo e modelli neosecenteschi.

⁸⁷ Cfr. l'inizio del paragrafo 2.

⁸⁸ Cfr. C. LINATI, *La Milano di Verga*, in "La Svizzera italiana", n. 68 (marzo-aprile 1948), pp. 103-107: p. 103.

Senti, a proposito di colera, mi par di vedervi costì, allibiti alle menome coglionerie⁸⁹ che leggete nei fogli che vi giungono con la barba lunga di 4 giorni;⁹⁰ col piede alla staffa, pronti a scappare in campagna, ammicchiando febbrilmente provviste e rimedi da 4^a pagina, e confronto il vostro stato con quello dei buoni milanesi, qui a due passi dal male⁹¹, che vanno tranquillamente la sera a pranzare al Cova o ai teatri, senza pensarci altro; preoccupati solamente della Borsa che scende, delle quarantene che inceppano il traffico, dei denari per godere della vita, e dall'altra parte la preoccupazione della vita con pochi denari⁹². E da cotesta semplicità⁹³ nel meccanismo dell'esistenza penso si sviluppi nel tempo istesso una più alta e larga filosofia, una più squisita ricerca dei godimenti intellettuali negli intelligenti, una raffinata voluttà di gustare l'arte e tutte le manifestazioni⁹⁴ del pensiero senza badare al lato mercantile (*VCap*, p. 224).

L'integrazione nella comunità intellettuale è comprovata da un invito, mediato da Salvatore Farina, a partecipare a una pubblicazione di beneficenza:

Ricordi mi prega di pregarti perché tu mandi *subito* due righe autografe, da venir riprodotte in una tavola apposita, insieme con altre, in un periodico di beneficenza Milan-Milan che sarà venduto al Veglione – Han mandato già Carducci, De Amicis ecc.; ci sarò anche qualche riga mia... pur troppo! Dico pur troppo perché non so cosa dire e fare⁹⁵.

Il nostro aderiva con un breve pensiero, stilato argutamente in figura di quartina che, con degli accapo atti a simulare i versi, ammiccava alla contigua *Quartina gelata* di Tobia Gorrio, noto pseudonimo anagrammatico di Arrigo Boito⁹⁶:

⁸⁹ Un confronto coll'autografo (BRUC, U.MS.EV.001.239). rivela letture più congrue, che segnaleremo via via: qui Raya trascriveva *menoma coglioneria*.

⁹⁰ Raya segnava una semplice virgola. Com'è evidente, la punteggiatura corretta restituisce l'autentico senso contestuale.

⁹¹ Raya non segnala che quest'inciso era aggiunto in interlinea.

⁹² In questo e nel caso precedente Raya leggeva *danari*.

⁹³ Raya leggeva erroneamente *complicità*.

⁹⁴ Raya non rileva che manifestazioni è calcato su *for[me]*.

⁹⁵ Il biglietto, datato «Gennaio 1880», si legge in F. BRANCIFORTI, *Un nuovo testimone...*, p. 101.

⁹⁶ Dopo il fiasco iniziale del *Mefistofele* Boito firmava così i suoi libretti. La quartina gelata recitava: «Sì crudo è il gelo che le rime / Tremando e in fondo al verso rincantucciano / Le goccioline d'inchiostro stalattitificanomisi / Sotto la penna, ovvero, stalagmiticanomisi. N.B. La prima parte della quartina è *tetrasdruciola*, la seconda è *pentasdruciola!*»

Roma ha S. Pietro
Napoli la Riviera, Fi=
renze le Cascine, Mi=
lano ha la carità.
G. Verga

Persino in uno scritto d'occasione Verga non mancava di omaggiare la sua città adottiva, elogiandone le virtù di solidarietà sociale e omologandole alle attrattive delle città che erano state meta dei suoi precedenti vagabondaggi intellettuali. Non è certo trascurabile che il frammento si inserisse tra i contributi dei più cari amici, Boito e Capuana, autore anch'egli di un microtesto ludico:

La Carità è l'Amore in grosso: l'Amore è la Carità a minuto. Colla prima non si fallisce mai col secondo quasi sempre⁹⁷.

2.1 Il «quartetto perfettamente armonico»: Verga, Boito, Giacosa, Gualdo

E veniamo ai coprotagonisti dei «begli anni», gli amici menzionati nell'incontro con Navarria: Arrigo Boito e Giuseppe Giacosa innanzitutto⁹⁸, ma anche Luigi Gualdo e Giovanni Pozza. La natura gioiosa e intellettuale insieme della loro amicizia con Verga ci viene restituita da una lettera di Boito recante il timbro postale del 9 settembre 1884, indirizzata al «Sig. Giovanni Verga, Club del Giardino, Via San Paolo, Milano»:

Verga virginis. Hai torto di non venire a Villa d'Este e sei un porco. Io ti aspetto dal 1 settembre e tu mi ronzi d'attorno come un moscone ma mi sfuggi. Vieni a Villa d'Este lavorerai, io lavoro benissimo, nell'albergo c'è pochissima gente e il secondo piano è una solitudine.
Ecco il programma della mia giornata:
ore 7-9 ant: alzata, idropatia, reazione
9-12: lavoro

⁹⁷ "Milan-Milan". Foglio pubblicato la notte del 3 febbraio 1880 nell'occasione della Gran Veglia di Beneficenza al Teatro alla Scala.

⁹⁸ I due si conoscevano dal 1873. Cfr. P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Verona, Mondadori 1942, pp. 347-352, e G. RAYA, *Carteggio inedito Verga-Arrigo Boito*, in "L'osservatore politico romano", 2 (dicembre 1980), pp. 51-62.

12-1: licenza

1-2: adagio 12/4 3/6

2-5 [su: 4]: scherzo

5-61/2: passeggiata

61/2- 8: desinare

8-11: preriposo

Sei un majale. Eri a Milano e nessuno t'ha visto. Fui a casa tua, eri partito.

Bada che quattr'ore piene [su: di] per lavorare sono molte.

Vieni, ti aspetto.

Io non mi muovo.

tuo

Arrigo⁹⁹

L'allocutivo *Verga virginis* ci illustra l'origine del nomignolo *la Verga* – calcato forse sul francese *La Vierge* – con cui gli amici schernivano la pigrizia e le idiosincrasie del siciliano, e ci apre un nuovo, importante, scenario nella competenza comunicativa verghiana: la gergalità ludica. Il «quartetto peripatetico» si incitava a vicenda a mantenere gli impegni vacanzieri, come documenta una lettera di Giacosa a Boito del 23 giugno 1884:

Tu devi costì combinare con Verga e Gualdo. Spero che Gualdo sia tornato da Parigi, spero che Verga non sia andato in Sicilia. Ad ogni modo abbiamo tempo, ma è opportuno prendere i primi concerti. E se Gualdo rispondesse *Còpet* e Verga *Lerai Lerai*, io m'afferro alla tua spettrale persona e ti trascino meco¹⁰⁰.

Il milanese si rivela il dialetto veicolare del gruppo: se l'espressione di Gualdo significa “ammàzzati” (letteralmente “accòppati”), *lerai* è un intercalare di diniego irridente e fortemente allusivo¹⁰¹. La risposta di Boito a

⁹⁹ La lettera non è tra quelle pubblicate da Raya ed è conservata nel Fondo Verga della BRUC.

¹⁰⁰ La lettera, conservata a Parma nella Biblioteca Palatina, Sezione musicale, Epistolario Boito b. A. 40/XXVIII, è stata pubblicata da Bosio. Cfr. E. BOSIO, *L'epistolario di Arrigo...*, I, pp. 270-271, nota 2; per l'accenno al “quartetto armonico”, cfr. la lettera di Boito a V. Cima, s.d., ivi, II, p. 1016.

¹⁰¹ Raya (Bc, giu 85, p. 82 nota 3) effettivamente annotava per *copet* e *lerai* che si trattava di «due espressioni negative milanesi: la prima, più recisa; la seconda (da *ciøndoleraì*), più sorniona». La forma ricorre in canzoni popolari milanesi e veneziane come intercalare desmantizzato, e si trova in A. BUZZI, *Viaggio in terra delle mosche e altri viaggi* (Milano, Scheiwiller 1987, p. 42), proprio come segmento estrapolato in un calembour allusivo basato sulla scomposizione di *ciòndo-lerai*: «Nun semm brutt ma semm bei de caratter, lerai col ciøndol, lerai col ciøndol. Chichinski l'è semper festa, lerai col ciøndol, lerai col ciøndoleraì».

Giacosa riprende il ritornello verghiano, che ci schiude un orizzonte socio-linguistico ormai proiettato ben oltre il mimetismo del parlante siciliano milanesizzato:

Ma perché quei vili di Verga e di Gualdo non vengono? [...] E la promessa, anzi il giuramento di alpeggiare anche senza lo stimolo Dusiano? Vedi di persuaderli. Quanto al Gualdo, io spero che dica di no, come già sempre l'anno passato, ma se tu lo violenti un pochino, giurerei che si lascia tirare. E tu violentalo.. la Verga deve temere per le chiappe dei suoi calzoni. Digli che si va a mulo fino sull'orlo del ghiacciaio cioè fino ad un'ora e mezza dal colle, e che quell'ora e mezza di ghiacciaio è piana come la mano. Digli che dopo il fiasco della Portineria, e la scoperta del plagio ch'egli commise copiando letteralmente dai Mafiusi la Cavalleria, e dopo i fulmini del dottor Verità e il sonetto di Paolo Ferrari, è tale la nostra degnazione nell'accettarlo per compagno, anzi nell'invitarlo, che dovrebbe caderci in ginocchio ai piedi, cantando colle mani giunte:

Si v'anderò deh ditelo
Al colle al piano all'aura
Non avrò meco ahi misero
Né Berta né Rosaura
Ma solo una valigia
Con dentro una camigia
E dei calzetti ancor.
Digli....no non aggiungere
Altra più vil parola
Lascia che il bieco Siculo
Ombra crucciata e sola
Sull'affocato lastrico
Della non sua Milano
Percota il deretano
Se mai gli falla il piè¹⁰².

La lettera, senza data, è riconducibile al medesimo periodo estivo del 1885, come conferma l'accenno al fiasco di *In portineria*¹⁰³ e apre squarci inediti su altre malevolenze del mondo intellettuale come moventi del distacco

¹⁰² Lettera (E. BOSIO, *L'epistolario di Arrigo...*, II, p. 1073). Neanche P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito...*, pp. 445-446, fornisce la data della lettera.

¹⁰³ Il dramma era andato in scena il 16 maggio 1885 al Teatro Manzoni di Milano dalla compagnia Reinach-Lugo.

di Verga da quella Milano che forse, all'altezza del 1885, cominciava davvero a non sentire più sua.

Un sottocodice assai frequentato dal gruppo di amici, era proprio quello teatrale, in cui spesseggiano termini comunissimi come *fiasco* e *compagnia*, e termini attestati per la prima volta, come si ricava da una lettera di Verga a Giacosa del 18 novembre 1883, in cui si intersecano idioletto drammaturgico e idioletto estetico¹⁰⁴:

Rossi può aver ragione – ad ogni modo io non voglio provargli che abbia torto per forza, e colla *smontatura* attuale mia, sua, e di tutta la *compagnia*, non potrei. Figurati io e tu alle *prove* con questo ambiente! Per non arrivare ad esser persuaso anch'io d'aver scritto la più solenne porcheria bisognerebbe un *capocomico* convinto, volentieroso, e tutta la *compagnia* con lui, e non badare a cure, a spese, che del resto non sarebbero molte, a sforzi di pazienza per provare e riprovare onde ottenere quella fusione ch'è indispensabile a rendere il *quadro* come lo vedo io (*VGia*, p. 42).

E a Paolina, il 27 marzo 1887, avrebbe comunicato tutta la propria amarezza per l'immeritato fiasco di *Tristi amori* alla prima rappresentazione romana, connotando il proprio scoramento proprio con il medesimo termine:

sono molto *smontato* pel mio lavoro dall'insuccesso che ebbe qui la commedia di Giacosa, che avrete saputo anche voi, e mi rattrista per lui e per l'arte nostra (*VGre*¹⁰⁵, pp. 126-127).

Il participio, travisato da Raya¹⁰⁶, era corsivato da Verga, proprio a marcarne la pertinenza settoriale, che lo apparenta al tecnicismo teatrale *smontatura*, assente nei vocabolari storici, ma attestato in una lettera di Pirandello¹⁰⁷ e in una rivista per addetti ai lavori del primo Novecento:

¹⁰⁴ Cfr. *Carteggio Verga-Giacosa*, a cura di O. Palmiero, Biblioteca della Fondazione Verga, serie Carteggi, n. 5, Catania-Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016, d'ora in avanti *VGia*.

¹⁰⁵ G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Ed. Fermenti 1980; d'ora in avanti *VGre*.

¹⁰⁶ Raya leggeva *smentato* (termine della falegnameria 'smussato', o dell'italiano letterario per 'smemorato'), mentre G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*, Catania, Multigrafica 1980, p. 195, legge correttamente *smontato*.

¹⁰⁷ Cfr. A. BISICCHIA, *Pirandello in scena: il linguaggio della rappresentazione*, Torino, UTET Università 2007, p. 16. La lettera, indirizzata a Nino Martoglio, è leggibile in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Pirandello-Martoglio: carteggio inedito*, Milano, Pan 1980, p. 84.

L'azione scenica si svuota, rivela il suo scheletro, è morta; prova ne sia il fatto che gli attori non recitano più bene (ossia non recitano) e cadono in quello stato che con felicissima espressione di gergo teatrale si dice *smontatura*. *Smontatura*, ciò che dimostra ancora di più è meglio che lo spettacolo è una *montatura*, e che va (da parte dell'autore, degli attori, dello scenotecnico) montato a dovere. Dei teatranti che hanno paura di certe parole questa montatura l'hanno chiamata *atmosfera*: ma rimane montatura lo stesso¹⁰⁸.

Trapasserà dall'idioletto drammaturgico all'idioletto diegetico la locuzione *da strapazzo*, riferita da Pin allo stile recitativo della Duse¹⁰⁹, e poi inserita da Verga nel titolo di una novella di *Vagabondaggio*.

La consentaneità rasentava l'identificazione nella vicenda di *Tristi amori*. L'autore di *In portineria* ebbe una reazione fortissima all'ascolto del testo, declamatogli da Giacosa:

Mentre leggevo a Verga la prima scena del terzo atto, questi mi disse: "Ti assicuro che mi fa paura. Ho freddo nella schiena". Alla fine piangeva ed era smorto come un cencio¹¹⁰.

E si indignò di fronte all'insuccesso iniziale (*VGia*, p. 111), come gioì al trionfo di un altro dramma giacosiano nel 1886:

Dunque devo saperlo dai giornali che *Resa a discrezione* ha trionfato? Non te ne voglio perché sono contento, e voglio mandarti un buon saluto, di quello proprio dei giorni buoni (*VGia*, p. 88).

I «bei giorni» torinesi erano quelli di *Cavalleria*¹¹¹ che, con i «giorni buoni» di Roma e con i «giorni meravigliosi» di Milano¹¹², avrebbero poi formato i «begli anni».

¹⁰⁸ "Il Dramma", vol. 16 (1941), p. 37. Il termine è lemmatizzato nei vocabolari attuali.

¹⁰⁹ Lettera di Giacosa al conte Primoli del 1° gennaio 1884: «Del resto essa recita a sbalzi, ora divinamente, ora da strapazzo, più spesso male che bene» (in M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1962, p. 185).

¹¹⁰ Lettera di Giacosa alla madre, in P. NARDI, *Vita e tempo...*, p. 585.

¹¹¹ Da Milano, il 30 gennaio 1884, Verga scriveva: «Quando hai un ritaglio di tempo scrivimi, e salutami gli amici; e sappiate tutti che ho portato via da Torino e da voi altri come la nostalgia di giorni tanto belli che forse non torneranno più» (*VGia*, p. 47, corsivi miei).

¹¹² Nel 1884 Verga aveva offerto ospitalità in casa propria a Milano a Giacosa, «col suo bravo manoscritto, o due, meglio, o anche senza, per formare la corte della Reina, tu, Boito Gualdo, il tuo amico scrivente, ed altri ancora», e passare «insieme due o tre giorni meravigliosi» (Lettera del 10 marzo 1884, *VGia*, pp. 50-51).

Che anche Gualdo fosse parte saliente della vita intellettuale, galante e mondana di Verga a Milano si desume da una lettera a Sabatino Lopez, scritta da Catania il 4 giugno 1898, subito dopo la morte precoce dell'amico:

Anche quello è un legame che si è rotto con Milano e la bella gioventù. Bravo e caro amico di cui non vedremo più il sorriso dolce e mesto! Questa è la vita (*Lspa*, pp. 332-333).

Il carteggio superstita tra Verga e Gualdo rivela un'intensità di rapporti e una notevole affinità¹¹³. Sin dai primi anni del soggiorno milanese la corrispondenza è fitta di accenni a conversazioni appaganti sulle rispettive opere, e densa di incitamenti reciproci a lavorare. Con affettuosa diffidenza, nell'agosto 1886, Gualdo cercherà di scuotere l'amico che si è sradicato da Milano:

In fondo non dovrei più credere alla possibilità che tu ti muova giammai dalla Trinacria che tanto fortemente sembra ti abbia allacciate le sue tre gambe intorno al corpo; pure non voglio essere troppo scettico e quasi ammetto che fra qualche mese ancora, poserai finalmente il piede sul «continente» italiano (*VGua*, p. 136).

La complicità cameratesca del quartetto Boito Verga Gualdo Giacosa è accusata, tra l'altro, dalla deissi reciproca, ironica e confidenziale: si allude ora all'aspetto fisico, per cui Gualdo è "il Biondo" (ossigenato) o il "Commendatore Magro" e Giacosa "il Bruno" o il "Commendatore Grasso"; o si rimarcano tratti caratteriali o comportamentali.

2.2 Un «forastiero» a Milano: 1886-1891

Nonostante le smentite nei carteggi con gli amici e persino con la sua compagna, la decisione di allontanarsi «dalla città che fu quasi anche la mia», e dove Verga aveva «le persone più care, e dei buonissimi amici, delle care memorie», era presa (*VGre*, pp. 190, 181 e 169), forse facilitata dalla scadenza del contratto con Treves nel dicembre 1885. Nel 1886 Verga si stabiliva a Roma, prendendo atto dell'irreversibile distacco dall'ambiente milanese, in seguito al fiasco di *In portineria*, portata in scena, come si è detto, nel mag-

¹¹³ G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, in "Otto/Novecento", VIII, nn. 3-4 (maggio-agosto 1984), pp. 128-145. Da qui in avanti si citerà con la sigla *VGua*.

gio 1885 al Teatro Manzoni dalla compagnia Reinach-Lugo. L'insuccesso generava in Verga una *smontatura* – per dirla in idioletto teatrale – i cui effetti si colgono in un'accurata lettera a Giacosa scritta da Catania del 28 dicembre 1885, con una deissi spaziotemporale divenuta poi abituale¹¹⁴, che tradisce il rapporto ravvicinato con la capitale:

e a Roma verrai presto? Io spero di esserci fra una settimana o due. Ma mi nuoce non aver fatto nulla, proprio nulla in tutto questo tempo, e andarci quasi colle mani vuote, giacché *La Portineria*, come me l'hanno trattata a Milano, *m'è andata giù dal cuore*, e mi pare adesso che non valga davvero nulla (*VGia*, p. 94).

L'idiomatismo siciliano (*cadiri do cori*), italianizzato per adeguarsi al destinatario piemontese, tradisce appieno l'amarezza e lo scoramento dello scrittore che, comunque, si rimetteva in gioco in un altro contesto culturale.

Amici e conoscenti – compresi quelli «che passano pei più delicati e intelligenti» tra cui Treves – stuzzicavano maliziosamente Verga su quella sconfitta, invitandolo subdolamente a tornare (*VGre*, p. 124). Il distacco comunque non era indolore, lasciando nello scrittore un'inguaribile nostalgia, innanzitutto sul piano personale, per il dialogo con Paolina Greppi:

Mi sfogo con voi, come quando venivo a darvi di coteste zuppe nel salottino verde tanto simpatico, e vi prego perciò di tenervi per voi lo sfogo. Pel grosso pubblico queste son chiacchiere inutile (*sic*) e la ragione è sempre di chi vince la partita. Parliamone soltanto nel¹¹⁵ salottino verde dove vengo a trovarvi con queste chiacchiere scritte, e baciarvi le manine (*VGre*, p. 126).

Si notano un'attestazione retrodatata dell'aggettivo *simpatico* nel senso – proprio anche del siciliano – di 'grazioso' e 'accogliente'¹¹⁶, e una vistosa coincidenza tra idioletto personale e idioletto diegetico di Verga: *chiacchiere*

¹¹⁴ Nelle lettere a Giacosa del 9 aprile e dell'11 giugno 1887 si legge *qui a Roma* (*VGia*, pp. 111-112 e pp. 113-114).

¹¹⁵ Nell'autografo si legge *nel su pel*; Raya e Garra Agosta (*Verga innamorato...*, p. 196) leggevano *pel*, ed emendavano *inutile in inutili*.

¹¹⁶ GDLI, s.v., sottolemma 5: «Piacevole, gradevole, ridente, ameno (un luogo); piacevolmente arredato, accogliente, confortevole (un'abitazione)», con esempi di Ferdinando Martini, Savinio, Bassani e, con valenza simile a quella verghiana, Buzzati, 6-187: «Dice che al Bristol di Santa Margherita, o nome analogo, ci sono delle camere così simpatiche, tutte con bagno naturalmente». Cfr. S. MACALUSO STORACI, *Vocabolario siciliano...*, s.v. *Simpaticu: Bello, Grazioso, Leggiadro, Lepido*.

scritte richiama il *chiacchiere stampate* con cui, nonostante l'indottrinamento di Don Franco, 'Ntoni qualificava i giornali ne *I Malavoglia*¹¹⁷.

In certo qual modo effettivamente l'ambiente romano avrebbe cancellato il ricordo della ristrettezza mentale del pubblico milanese, innanzitutto perché la critica militante sostenne lo scrittore, e più in generale perché, con la sua fervida attività giornalistica e teatrale, la capitale politica aveva marginalizzato la capitale morale. Lo riconosceva con un certo rammarico il conte Emilio Turati, comunicando a Verga l'impatto con la natia Milano dopo un soggiorno nell'Urbe nella primavera del 1887:

Sono rimasto molto impressionato dal movimento e dalla vita che ha ormai acquistato Roma, tanto che ritornando m'è parso quasi di trovare la calma se non il silenzio, anche in quelle vie principali che m'erano sempre apparse assai animate. In mezzo a quel brulichio di gente della capitale dove vai raccogliendo studi dal vero, fa strano contrasto quella tua cameretta d'albergo, tranquilla e modesta, ove a ondate salgono per vie di traverso i rumori del Corso, e le musiche e le grida dei venditori ambulanti, senza che disturbino quel lavoro che attraverso la tua mente dà forma artistica e campo ad infiniti pensieri, a ciò che ti è passato davanti.

Ti voglio ringraziare di gran cuore dell'accoglienza, che m'hai fatto a Roma. M'auguro di potermi sdebitare ben presto – giacché sei diventato un forastiero – a Milano, dove tu hai promesso di venire se andrai a Firenze. [...] Oggi ho incontrato Boito per via, tutto in faccende, perché deve partir stasera su commissione pel ricevimento dei resti Rossiniani. Gli ho fatto i tuoi saluti, m'ha chiesto se intendevi rimanere ancora un pezzo a Roma, e dove contavi andare. M'è parso secco secco, più del solito – ha preso un colorito bruno, da meridionale¹¹⁸.

L'accento finale tradisce l'autentico rammarico e l'incredulità degli amici più fedeli rispetto alla fuga verghiana da Milano. Con autentica malizia invece i milanesi che si spostavano a Roma per assistere alle corse dei cavalli nell'aprile 1887, fermandosi allo stesso albergo di Verga, lo infastidivano con «le continue domande del perché ho lasciato Milano dove al ritorno mi vor-

¹¹⁷ «Poi tutte quelle chiacchiere stampate non gli mettevano un soldo in tasca» (G. VERGA, *I Malavoglia...*, p. 357).

¹¹⁸ La lettera, custodita nel Fondo Verga di Catania, è stata pubblicata in parte da Rosana Melis (*La bella stagione del Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 6, Catania, Fondazione Verga 1990, pp. 215-216, nota 261), che però leggeva erroneamente la firma come *Enrico* e non *Emilio Turati* (1858-1938). Dopo *modesta* inoltre la studiosa non inseriva la virgola.

rebbero far festa, e mi vogliono bene e tiriti, e tiriti, per farmi credere che mi credono ancora col broncio pel fiasco della *Portineria*» (*VGre*, p. 131).

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento effettivamente Milano sarebbe diventata per Verga soprattutto la sede del tribunale dove si svolgeva la causa col Sonzogno per *Cavalleria*: il carteggio col fratello testimonia un incremento dell'idioletto giudiziario e di quello economico-amministrativo inerente alla gestione delle proprietà di famiglia¹¹⁹.

Il distacco da Milano maturava anche sul piano emotivo, nonostante la presenza dei cari amici, e sarebbe rimasto solo il rimpianto di quei «begli anni di vita quasi comune», affrontata con pochi mezzi «ma anche con pochi fastidi e molte illusioni» (*VCap*, p. 364 e p. 368).

3. La «tirannia ferrea della realtà»: 1892-1922

La serena monotonia degli ultimi anni catanesi era interrotta dalla scomparsa degli amici più cari: «Morti tutti», aveva detto al Navarra nel 1922. Come abbiamo visto, nel 1898 se n'era andato Luigi Gualdo; nel 1900 a soli 58 anni era morto Torelli Viollier, e nel 1906 Pin Giacosa. Ma il lutto più grave fu la morte il 29 novembre 1915 di Luigi Capuana. Ai «begli anni» Verga tornava inevitabilmente nel commemorare l'amico, cui l'aveva legato «fraternità di vita e d'intenti nei giorni più lieti di lavoro alacre e di fervide aspirazioni»:

Le belle sere attorno a quel tavolino del Caffè Biffi su cui egli buttava giù schizzi e caricature, come avvicendava disegni, progetti, teorie e critiche insieme a Rajna, Sacchetti, Farina, Torelli-Viollier, quanti altri, ora scomparsi! Egli era il più modesto e sicuro nel tempo stesso, quando le teorie e le così dette scuole, contendevano intorno a ciò ch'è la sola e la pura essenza dell'arte – la vita – arte e pensiero vivente, che resti vivente ed eterna, per tutti; poiché l'arte ha le braccia lunghe come la misericordia di Dio, diceva Farina¹²⁰.

¹¹⁹ G. VERGA, *Lettere ai fratelli* (1883-1920), a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Carteggi, n. 6, Troina, Euno Editore 2016.

¹²⁰ G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, Roma, Editrice Meridionale 1974, p. 122. La Chimirri legge *braccia lunghe* anche in *Lspa*, p. 154. O. FAVA, *Vita napoletana*, Catania, Giannotta 1885, stampava *braccia lunghe* (p. 5). Le attestazioni coeve hanno tutte *braccia lunghe*: in Google libri si trova un'occorrenza in A. MALMIGNATI, *Gasparo Gozzi e i suoi tempi*, Padova, Prosperini 1890, p. 183, e una, emblematica della Baccini: «la letteratura educativa è come la misericordia di Dio: ha le braccia larghe e lunghe ed accoglie volentosa chiunque si rivolga a lei», *I libri per bambini*, in «Cordelia», n. 12 (3/2/1885), p. 89. Nel GDLI (s.v. *braccio*, sotto-

Nel giugno del 1918 era morto anche Arrigo Boito, davvero l'ultimo «legame con Milano e la bella gioventù»¹²¹. Verga era l'ultimo sopravvissuto del gruppo di intellettuali del caffè Cova, e poteva solo prenderne atto con lucida e amara consapevolezza. Tutte le testimonianze, epistolari e memorialistiche, convergono in questa direzione, consacrando i «begli anni» milanesi come la stagione felice e aurea della vita personale e artistica.

In un'intervista rilasciata a Giuseppe Villaroel nel 1919 riemergono tutte le componenti idiolettali finora riscontrate: estetica, esistenziale, domestica, affaristico-amministrativa. Verga spiegava con insolita esplicitzza le motivazioni del proprio blocco creativo:

Io [...] sono stato distratto gravemente dalla morte di mio fratello. Prima vivevo fuori, conducevo la vita più spensierata del mondo, lavoravo quando volevo, come volevo. Libertà assoluta e piena.

E la libertà e la spensieratezza sono necessarie all'artista come l'aria al respiro. Mio fratello badava agli affari di casa mia, accudiva alle coltivazioni delle mie proprietà. Io non avevo grattacapi né impicci. La vita non esercitava su di me la tirannia ferrea della sua realtà¹²².

Poche settimane prima di morire, con toni ben diversi da quelli sconfortati della conversazione con Navarria, Verga avrebbe confessato all'amica Vittoria Cima il proprio rimpianto, vagheggiando persino un ritorno al Nord ed evocando sempre gli stessi nomi:

Quanto tempo è passato! E quante volte mi son proposto di tornare a Milano e di venire a vederla! Ma... gli anni e i malanni!... [...] A Milano penso sempre per il caro ricordo di giorni più lieti e di tanti amici carissimi: Boito, Gualdo, Giacosa...¹²³.

Proprio con riferimento ai *giorni più lieti* Capuana avrebbe immortalato 'a caldo', nel novembre 1880, la magia dei *begli anni*, in una dedica in

lemma 6) l'espressione è riportata col significato di «esser molto potente» e un unico esempio di Varchi riferito ai principi.

¹²¹ Con queste espressioni, si ricorderà, Verga aveva comunicato a Sabatino Lopez la morte di Gualdo.

¹²² L'intervista fu pubblicata nel «Giornale dell'Isola letterario» del 6 febbraio 1922, pochi giorni dopo la morte di Verga.

¹²³ Lettera del 28 dicembre 1921, in R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell'Archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXII (1995), 558, pp. 227-260: p. 260.

versi, intitolata *A Milano*, vergata sul retro d'una fotografia che, antifrasticamente, lo ritraeva assopito in poltrona:

Mi vien sul labbro un insistente addio,
ma il labbro non lo vuole articular:
qualcosa che si stacchi dal cuor mio,
qualcosa che va via per non tornar,
qualcosa che rimpiangi i giorni lieti
di amicizia, di amor, di voluttà,
qualcosa che obliar non si potrà.
Tutto è rinchiuso nel dolente addio
che il labbro no, non vuole articular.
Oh Milano! Oh miei sogni! Oh, potess'io
Qui addormentarmi e più non mi destar!¹²⁴

¹²⁴ C. ZIMBONE, *Mineo. La Biblioteca Capuana*, Catania, Greco 1982, p. 53. La poesia, datata 10/11/1880, fu acclusa in una lettera del 26 dicembre 1880 a Pio Rajna, in cui Capuana, appena rientrato a Mineo, ringraziava il filologo di una cartolina, che si era rivelata l'unica testimonianza giunta dagli amici milanesi dopo la partenza (cfr. G. OLIVA, *Capuana in archivio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1979, p. 334).

SILVIA MORGANA

LA MILANO DI *PER LE VIE*
E L' «INDOLE LINGUISTICA»¹

Università di Milano

In *Milano 1881*, il primo dei volumi con cui la borghesia milanese celebrava i fasti dell'*Esposizione nazionale delle arti e delle industrie* inaugurata il 5 maggio di quell'anno², resta indimenticabile il ritratto che Roberto Sacchetti ci ha lasciato di Verga, scrittore di successo corteggiato dalle signore e inserito brillantemente in quella società squisitamente mondana che si incontrava nel celebre salotto di Clara Maffei³. In quel pezzo famoso sulla vita letteraria nella città ambrosiana, Verga compare nella serie dei «quasi tutti i veri scrittori italiani» di origine non milanese che qui hanno conquistato «una decorosa agiatezza», ma viene poi isolato dagli altri insieme al conterraneo Capuana, come caso esemplare di quella «notorietà facile e pronta» che Milano poteva offrire agli scrittori grazie alle dinamiche della sua moderna industria editoriale e all'esistenza di un «vero pubblico» che mancava altrove nel paese⁴.

¹ Sintetizzo in questo contributo i due interventi tenuti al convegno nella sessione di Catania (*La Milano di Verga*) e di Milano (*“Per le vie”: l'indole linguistica*).

² Su questi temi G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR 2015; E. DECLEVA, *L'esposizione del 1881 e le origini del mito di Milano*, in *Dallo Stato di Milano alla Lombardia contemporanea*, vol. I, a cura di S. Pizzetti, Milano, Cisalpino-Goliardica 1980, pp. 181-211.

³ «La prima volta che lo vidi fu in casa Maffei una domenica sera che le due salette erano piene di signore tra cui sei o sette giovani e molto belle, e queste lo circondavano in modo ch'io non mi potei appressare a lui. Lui stava là contegnoso in silenzio in mezzo al vivace cicalio, e sorrideva di quel suo sorriso serio, a fior di labbra che fa malinconia. Per questo suo fare riservato e misterioso che dimostra patimenti profondi non meno che per la eleganza squisita del suo sentimento artistico dicono che abbia delle avventure. Non gliene state a chiedere a lui; è così poco vanesio che non ve ne direbbe nulla, anzi vi riderebbe discretamente sul viso» in R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, in AA. VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, p. 451.

⁴ «Giovanni Verga aveva pubblicato a Torino, a Napoli, a Firenze parecchi racconti senza che il suo nome fosse uscito dalla cerchia de' suoi amici; nel 1873 venne qui, diede al Treves i manoscritti

Al contributo di Sacchetti può essere accostato un altro pezzo, meno noto e sicuramente meno brillante: l'intervento sulla letteratura e il commercio librario a Milano, uscito a breve distanza su *Mediolanum*⁵, la pubblicazione più documentata sulla città dell'Esposizione. Ne era autore l'insegnante pistoiese Policarpo Petrocchi, che a vent'anni, nel 1873, dalla Toscana si era trasferito a Milano, e che, come Verga, aveva capito molto presto l'importanza di crearsi contatti e amicizie nell'ambiente letterario e giornalistico e editoriale.

E in questa Milano dove dal cinquantanove in poi il commercio librario ha preso proporzioni straordinarie, in questo focolare letterario d'Italia [...] si stampano ogni giorno e si ristampano libri che si diffondono in un momento su tutta la penisola e all'estero. Si stampa, d'autori d'ogni parte d'Italia, libri scientifici, educativi, ameni, romanzi e novelle; e per questi ultimi in gran parte ci contribuiscono anche Italiani d'altri paesi che si sono stabiliti a Milano. Citiamo Salvatore Farina, sardo, romanziere fecondo, che ricava con molta maestria le sue osservazioni e i suoi intrecci dalle cose di famiglia; il Capuana, siciliano, realista e artista appassionato dell'arte sua, e a tempo avanzato critico pietoso nel Corriere della Sera. Altri ci passano gran parte dell'anno, come il Verga, che cominciò qui la sua rinomanza con la Storia d'una capinera, e ha continuato a pubblicarci i suoi romanzi e le sue novelle fin all'ultimo, che non sarà l'ultimo, dei Malavoglia⁶.

Verga compare qui in una terna di narratori di provenienza insulare, insieme al conterraneo Capuana e al sardo Salvatore Farina, e il passo è un'ulteriore conferma che il caso Verga era ormai divenuto emblematico dello scrittore non milanese che solo nel «focolare letterario d'Italia» aveva potuto affermarsi. Andrà anche notato che Petrocchi dedica solo un accenno, peraltro incoraggiante, alla recente pubblicazione dei *Malavoglia*, glissando però completamente sul suo insuccesso. Ben diversamente malevolo, invece, il pistoiese si sarebbe mostrato qualche anno dopo, con la sua velenosa recensione linguaiola al *Mastro-don Gesualdo* che tanto spiacque a Verga⁷. Ma la prudenza di Petrocchi era ben giustificata, allora, dalle trattative

dell'*Eva* e della *Storia d'una capinera*, e pochi giorni dopo le due maggiori case editrici milanesi si disputarono i suoi romanzi» (*Ibidem*, p. 434).

⁵ Milano, Vallardi 1881, in 4 tomi.

⁶ P. PETROCCHI, *La letteratura a Milano*, in AA. VV., *Mediolanum*, vol. II, Milano, Vallardi 1881, p. 231.

⁷ Cioè la recensione del gennaio 1890 sulla «Lombardia». Sulla critica «linguaiola» di Petrocchi e sulle reazioni private di Verga cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, pp. 225-226.

in corso con i fratelli Treves per il suo *Novo dizionario universale della lingua italiana*, che comincerà a uscire a dispense nel 1884⁸.

Torniamo al volume miscellaneo *Milano 1881* a cui Verga collaborò con il contributo *I dintorni di Milano*, dove compare la sua fortunata definizione di «città più città d'Italia»⁹: anche se lo scrittore non sarà stato consapevole di aver creato uno slogan così strepitoso per la metropoli lombarda, tanto da continuare a essere riproposto in varie occasioni ancora in questo millennio¹⁰. La sua definizione è asseverativa, ma, si ricorderà, inserita sottotono: a proposito dei Giardini pubblici di Milano, che confermavano in Verga l'impressione «alquanto melanconica» del paesaggio nei dintorni della città, e che solo grazie all'intervento dell'uomo avevano acquisito «un po' di vario e pittoresco»:

Il popolo però li ha cari [i Giardini pubblici], e nei giorni di festa e di sole ci reca in folla la sua allegria e la sua vita. Tutto ciò infine prova che Milano è la città più città d'Italia. Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia ed operosa, nel risultato della sua attività industrie. Il più bel fiore di quella campagna ricca ma monotona è Milano: un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura¹¹.

L'immagine di Milano, delle sue bellezze e delle sue attrattive, si precisa per contrasto con quella della campagna confinante, recepita dallo scrittore siciliano con una sensibilità molto diversa da quella del milanese Emilio De Marchi nell'omonimo contributo *I dintorni di Milano*, uscito a poca distanza¹². *Folla, allegria, vita*, sono parole testimone di una visione della città contrassegnata dai simboli della sua trionfante modernità metropolitana¹³,

⁸ L'edizione maggiore del dizionario, poi uscito anche in edizione scolastica, fu pubblicata in due volumi dai Treves (1887-1891). Su Petrocchi lessicografo e grammatico, sui rapporti difficili con i Treves e sulle vicende relative alla compilazione e alla pubblicazione del dizionario cfr. P. MANNI, *Poli-carpo Petrocchi e la lingua italiana*, Firenze, Cesati 2001.

⁹ G. ROSA, *Il mito della capitale morale...*

¹⁰ Cfr. per es. G. VERGA, *Milano la città più città d'Italia*, Milano, Spirali 2006 (presentato come «una interessante ed attuale riflessione sulle questioni che riguardano la città» con l'allora assessore allo Sviluppo del territorio del Comune, Gianni Verga) e naturalmente la pubblicitica prima durante e dopo Expo milanese del 2015; C. GOTTI, *La "città più città d'Italia". Il primato di Milano negli scrittori italiani dall'età napoleonica al primo fascismo*, Roma, Aracne 2014, pp. 233-240.

¹¹ G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881...*, pp. 423-424.

¹² E. DE MARCHI, *I dintorni di Milano*, in AA. VV., *Milano e i suoi dintorni*, Milano, Civelli 1881, pp. 267-266.

¹³ «Sicché finalmente appena nella sconfinata pianura bianca, fra tutte quelle linee uniformi, vi appare nel cielo smorto la guglia bianca del Duomo, il vostro pensiero si rifugia frettoloso nella vita allegra della grande città, in mezzo alla folla che si pigia sui marciapiedi, davanti ai negozi risplendenti di gas, sotto

dalle sue innovazioni tecnologiche e dalle «seduzioni» della metropoli decantate qualche anno prima all'amico Capuana¹⁴. Insomma, una visione che pare ancora in piena sintonia con l'immagine prevalente offerta dalla produzione editoriale per l'Esposizione, con cui le classi dirigenti e la borghesia ambrosiana allestivano la vetrina di una metropoli industrializzata, motore della modernizzazione dell'Italia unita, e rivendicavano il ruolo centrale di Milano, non solo in Lombardia ma nel nuovo stato nazionale. Eppure la sua percezione della «grande città» era stata già ben diversa nella prefazione rifiutata dei *Malavoglia*¹⁵, dove, come ha sottolineato Mauro Novelli:

La fantasmagoria urbana perde le sue sembianze attraenti e si trasforma nella sinistra visione di una «folla nera» che si accalca «per le vie buie» camminando frettolosa e aggressiva, mossa da «appetiti», «febbri», «avidità», «aspirazioni grandi e piccine», «ansie» di ogni sorta. Saranno esattamente questi, di lì a poco, gli ingredienti con cui Verga preparerà le sue *tranches de vie* milanesi¹⁶.

Una percezione delle contraddizioni tipiche delle modernità metropolitane, che già da qualche anno le inchieste milanesi dei 'palombari sociali' avevano portato in superficie, e che affiorava anche nella pubblicistica espositiva¹⁷. Lo «schizzo di *vita di strada*» del socialista Ferdinando Fontana, nel suo saggio su *Mediolanum*, accennava con cautela alle disuguaglianze nel tessuto urbano e nella vita dei quartieri¹⁸. Ma era soprattutto la miscellanea *Milano e i suoi dintorni*¹⁹, promossa e curata da Emilio De Marchi e dai collabo-

la tettoia sonora della Galleria, nella luce elettrica del Gnocchi, nella fantasmagoria di uno spettacolo alla Scala, dove sbocca come in una serra calda la festa della luce, dei colori e delle belle donne».

¹⁴ Cfr. lettere a Capuana del 5 aprile 1873 e del 13 marzo 1874, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 25 e 30.

¹⁵ G. VERGA, [*Prefazione rifiutata*], in ID., *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo 1995, p. 347.

¹⁶ M. NOVELLI, *Amore senza benda. Le popolane nelle novelle milanesi di Verga*, in "La modernità letteraria", 9 (2016), pp. 31-42; la citazione a p. 32.

¹⁷ Oltre alle inchieste della rivista "La Vita nuova" (dal 1876, v. infra), erano usciti F. GIARELLI, *Scene contemporanee della Milano sotterra*, in "La Farfalla", Milano 1878; P. VALERA, *Milano sconosciuta*, con lettera all'autore dell'avvocato Francesco Giarelli, Milano, Bignami 1879; ID., *Gli scamicciati*, Milano, Ambrosoli 1881 e *Alla conquista del pane*, Milano, Cozzi 1882. Cfr. G. ROSA, *Il mito della capitale morale...*, e ora il suo contributo in questi Atti.

¹⁸ «La vita di strada a Milano ha due aspetti agli antipodi l'un dell'altro. – Nel cuore di Milano c'è la vita lussureggiante, vivacissima, d'una gran capitale: a pochi passi di là vi sembra addirittura d'essere in una città abbandonata di provincia, talvolta persino in una borgata malinconica. [...] Milano è un grande assembramento di strade e di straducole le quali offrono, più che in ogni altra città d'Italia, questa antitesi perenne di vivacità e di deserto, di chiasso e di silenzio» in F. FONTANA, *La vita di strada*, in *Mediolanum...*, vol. II, p. 130.

¹⁹ Milano, Civelli 1881.

ratori ai pionieristici *reportages* della rivista “La Vita nuova”²⁰, a mostrare già nella prefazione l’obiettivo di presentare, sia pure nella prospettiva rassicurante di una «guida morale», una realtà urbana fatta anche di forti contrasti:

C’è la storia e il presagio, l’arte e la scienza, la ricchezza e la miseria, la virtù ed il vizio, il bello e il brutto, c’è infine la nostra Milano; ma non quella di pietra, di mattoni e di calce, bensì la Milano che respira, che s’affanna, che gode, che ama, che spera, che soffre, che lavora²¹.

Non c’è dubbio che il volume, tra quelli pubblicati per l’Esposizione del 1881, fosse quello più attento al mondo urbano di quella «gente minuta»²² che sarà rappresentato da Verga nelle sue novelle milanesi: un mondo di operai, di sartine, di *madamine*, di portinai, di fattorini di piazza, di facchini, di prostitute, di malavitosi e di *locch*²³, fotografato «per le vie» della città dal ‘palombaro’ Lodovico Corio, che a quel mondo avrebbe poi dedicato il suo *Milano in ombra. Abissi plebei*²⁴. Vale la pena leggere (come avrà probabilmente fatto anche Verga) almeno uno stralcio dal suo pezzo *Milano di giorno e Milano di notte - Bollettino dell’osservatorio sociale*:

Ore 7 e mezza. - La città si risveglia. I fumaioli annunciano che in qualche pentola qualche cosa incomincia a bollire: l’operajo esce di casa e dopo una sosta dal liquorista s’avvia all’ officina [...]

Ore 8. [...] Nelle ore mattutine *per le vie* di Milano non si incontrano che le donne brutte.

[...]

Dalle 11 a un’ora. - Molti, terminati gli svaghi leciti, fanno ritorno alle case loro. Le notti del sabato, della domenica e del lunedì, il chiasso *per le vie* persiste fino alle due e anche alle tre dopo la mezzanotte. Gli operai milanesi hanno una grande smania di fermarsi in crocchio a cantare *per le vie*. [...]

Ad un’ora e mezza del mattino. - Le vie sono invase dagli spazzaturai. E’ un polverìo da non dirsi, e che vi fa starnutare come i gatti. Un uomo gira *per le vie* dondolando la testa e una lanterna. [...]

Dalle 2 e mezza alle 3 e mezza. - Non v’è più alcuno in volta. La città dor-

²⁰ In particolare l’inchiesta, pubblicata in 21 puntate dall’agosto 1876, dedicata alla *Plebe di Milano*, e in parte riproposta nel volume.

²¹ *Milano e i suoi dintorni...*, p. 5.

²² *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 242.

²³ Si vedano i titoli di alcuni contributi nell’Indice del volume: *Portinai* (C. BORGHI), *La Lavandaja* (E. BERMANI), *Le Madamine* (C. BORGHI), *Il Tivoli (Il Locch. Le industrie del locch. Il gergo. I saltimbanchi. I Dritti)* (L. CORIO), *Facchini. Fattorini* (L. CORIO).

²⁴ Milano, Civelli 1885.

me. I caffè e le osterie sono chiuse; non sono aperti che il caffè Carini, il caffè Madera, il caffè Pizzi e i postriboli. I brumisti vegliano o, per dire meglio, sonnecchiano per non istar in ozio. Vicino ad essi ronza il caffettiere ambulante col suo fornello, la sua cucuma e la bottiglia di grappa. Un galantuomo, che si trovi *per le vie* per disgraziata necessità, può incontrarsi solamente con chi personifica la colpa o con chi rappresenta la pena: i malfattori e le guardie di questura²⁵. [*corsivi miei*]

Sarà Verga a trasformare, grazie alle sue tecniche narrative e stilistiche e alla sua strumentazione espressiva, questa fotografia della realtà metropolitana nella straordinaria ricostruzione artistica di *Per le vie*: ancora più straordinaria se si pensa che lo scrittore non poteva contare su una tradizione italiana di novellistica urbana, come per la novellistica campagnola di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*. Le dodici novelle²⁶ di ambientazione milanese si iscrivevano, come è noto, nell'ambito della concezione unitaria del ciclo dei «vinti»: esplicita l'intenzione di «ritrarre un'altra faccia della vita popolare: fare per la gente minuta di città quello che avevo fatto per i contadini siciliani»²⁷. Ma altrettanto consapevole, nella sua produzione legata alla realtà urbana della metropoli lombarda, era la volontà di non trascurare «il carattere e l'indole milanese»²⁸, anche se all'interno di una veste linguistica italiana e comprensibile per tutta la nazione.

Si istituiva così una continuità ideale e poetica tra le opere veriste di ambientazione siciliana e le novelle milanesi della raccolta, che in un primo tempo lo scrittore aveva pensato di intitolare *Vita d'officina*, in parallelo con *Vita dei campi*²⁹. La continuità, anche stilistica e linguistica, è stata evidenziata da Gabriella Alfieri, che ha individuato le strategie espressive, quali il parlato-scritto e la «dimensione del parlato popolare», adottate dallo scrittore per ricercare anche in *Per le vie* quella «lingua fusa» così mirabilmente realiz-

²⁵ L. CORIO, *Milano di giorno e Milano di notte (Bollettino dell'osservatorio sociale)*, in *Milano e i suoi dintorni...*, pp. 133-137.

²⁶ Sulla composizione e la storia editoriale delle novelle, uscite in rivista in varie sedi tra gennaio 1882 e maggio 1883 (tranne *Al Veglione*) e pubblicate in volume da Treves nell'estate 1883, cfr. R. MORABITO, *Introduzione* in G. VERGA, *Per le vie*, edizione critica a cura di R. Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. XVI, Firenze, Le Monnier 2003, pp. IX- XIX.

²⁷ *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 242.

²⁸ Nella lettera a Capuana del 5 aprile 1885, a proposito del dramma *In portineria*, tratto dalla novella milanese *Il canarino del N. 15*, Verga sottolinea «il carattere e l'indole milanese che ho voluto dargli» (*corsivi miei*, *Ibidem*, p. 239).

²⁹ Sul progetto di una raccolta intitolata *Vita d'officina*, poi edita in volume col titolo di *Per le vie* cfr. C. RICCARDI in G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 1035; G. TELLINI, in G. VERGA, *Novelle*, a cura di G. Tellini, vol. I, Roma, Salerno 1980, p. 537; R. MORABITO, *Introduzione...*, p. XI.

zata nei capolavori siciliani³⁰. Alfieri conclude, a proposito della raccolta di cui analizza una delle novelle più rappresentative (*Il canarino del N. 15*), che

la misura espressiva raggiunta da Verga in questa fase aurea della sua attività è un italiano regionalizzato interscambiabile, con qualche ritocco sovrastrutturale, ma in realtà equipollente per contadini siciliani, mugnai veneti e operai milanesi, tutti esponenti di quella popolanità che al momento ambiva a rappresentare.³¹

Conclusioni senz'altro da sottoscrivere, e che sollecitano a riprendere, con qualche ulteriore sondaggio, le fila di un discorso avviato anni fa, ma mai abbandonato, a proposito dell'«indole» linguistica di *Per le vie*³² e della coloritura milanese delle novelle («Una lingua che risente qualcosa del *meneghino*», notava Francesco Anelli, in una recensione del 24 agosto 1883 sul «Tintoretto» di Catania)³³, oltre all'accurata ricostruzione toponomastica e alle scelte onomastiche³⁴. Un supplemento di indagine non può che confermare che gli elementi specificamente dialettali sono pochi e si limitano a pochi tratti «di superficie»³⁵, mentre la vera trama dell'«indole linguistica» è data da una varietà interregionale di italiano, cioè dallo strato ben più consistente di forme milanesi che convergono con il toscano e anche di forme toscano-milanesi corrispondenti col siciliano.

Per la coloritura milanese contava, certo, la ormai decennale immersione di Verga nella vita e nella lingua della città. E «ascoltando, ascoltando»³⁶ lo scrittore siciliano avrà notato che nella metropoli lombarda gli usi linguistici apparivano in rapida evoluzione: oltre al dialetto, si stava diffondendo

³⁰ G. ALFIERI, *Verga...*, pp. 273-277.

³¹ *Ibidem*, p. 277. Sulla tecnica stilistica e linguistica di Verga nei racconti siciliani anche la puntuale analisi di D. MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di "Vita dei campi" dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale-Roma, Bonanno 2011.

³² S. MORGANA - M.G. DRAMISINO, *Per una lettura linguistica di "Per le vie"*, in *Italica Matritensia. Atti del IV Convegno SILFI*, Firenze, Cesati 1998, pp. 385-397; S. MORGANA, *Dialetto e lingua nella narrativa postunitaria*, in EAD., *Storia linguistica di Milano*, Roma, Carocci 2012, pp. 148-156.

³³ Cfr. A. CARRANNANTE, *Briciole di bibliografia verghiana*, in «Otto-Novecento», XVI (1992), pp. 141-151.

³⁴ Già G. Contini, antologizzando nella sua *Letteratura dell'Italia unita* (Firenze, Sansoni 1968), *l'Osteria dei buoni amici* notava che «il colore locale non è dato solo dalle chiazze toponomastiche [...] ma da una infinità di altri tratti» (p. 160) tra cui le scelte onomastiche. Sull'attenzione alla toponomastica e alla onomastica nella raccolta, rilevata da molti critici, cfr. in particolare G. P. MARCHI, *Giovanni Verga per le vie di Milano*, in «Quaderni di lingue e letterature», 24 (1999), pp. 47-73.

³⁵ G. ALFIERI, *Verga...*, p. 276 e S. MORGANA - M.G. DRAMISINO, *Per una lettura...*, p. 391 e ss.

³⁶ V. l'affermazione di Verga nell'intervista rilasciata a Milano a Ojetti nel 1894: «Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore dell'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando s'impara a scrivere» (E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti 1979, p. 103).

«nella conversazione delle persone non volgari» una varietà milanese di italiano, «un italiano vestito alla vernacola», come registrava puntualmente proprio in quegli anni Carlo Tenca:

Benché non ancora parlata comunemente, [la lingua italiana] s'è però imposta tanto, che ha snaturato il dialetto nella conversazione delle persone non volgari. In certe conversazioni ha creato una specie di dialetto franco singolare, un italiano vestito alla vernacola che è quasi risibile. *Un po' per volta l'uso porta alla lingua. E vi porta la vita politica, meno domestica e cittadina d'un tempo, l'unità nazionale, i commerci più frequenti, il mescolarsi delle varie cittadinanze, il bisogno infine di avere una lingua comune parlata in tutta Italia*³⁷. [*corsivi miei*]

Dalle lettere affiorano parecchi segnali dell'attenzione di Verga a questo «italiano vestito alla vernacola» parlato in città, per esempio: «*son dietro ancora – come dicono a Milano – a dar l'ultima mano a Tigre reale*»; «*Animo dunque [...] e mica baggianate, come dicono a Milano*»³⁸. Ma non vanno trascurati gli indizi di una assidua frequentazione del Cherubini³⁹, nonostante la negazione dell'utilità del vocabolario «perché il valore dell'uso non si può imparare»⁴⁰ e della letteratura milanese dell'Ottocento, a partire dai versi di Carlo Porta⁴¹: fre-

³⁷ C. TENCA, *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella, Milano-Napoli, Ricciardi 1974, p. 336. Sulla formazione in questi anni dell'italiano di Milano cfr. il saggio di T. POGGI SALANI, *Italiano a Milano a fine Ottocento: a proposito del volumetto delle sorelle Errera*, in EAD., *Sul crinale*, Firenze, Cesati 2000, pp. 59-132; S. MORGANA, *Storia linguistica di Milano...*, pp. 131-162.

³⁸ Lettere a Capuana (14 dicembre 1873 e 1 settembre 1876), in *Carteggio Verga-Capuana*.

³⁹ F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, dall'Imp. Regia Stamperia 1839, seconda edizione (si cita come CHERUBINI). Per riscontri lessicografici milanesi si cita anche il più tardo ARRIGHI (C. ARRIGHI, *Dizionario milanese-italiano*, II ed., Milano, Hoepli 1896), che è testimone del dialetto postunitario e fa da collettore, pur non sistematico, alla letteratura milanese ottocentesca, dal Porta alle opere narrative e teatrali dello stesso Arrighi e di Ferravilla (v. ARRIGHI, *Avvertimenti*, p. VII). Per i dizionari italiani: TB (*Dizionario della lingua italiana*, compilato da N. Tommaseo e B. Bellini, Torino, Soc. Unione Tip. Ed. 1861-1879); GDLI (*Grande Dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET 1961-2000).

⁴⁰ Vedi l'affermazione nella citata lettera a Ogetti (v. nota 36).

⁴¹ Sui richiami, oltre che nelle situazioni narrative, anche formali, a Carlo Porta, poco evidenziati dalla critica, si rinvia a S. MORGANA - M.G. DRAMISINO, *Per una lettura...* Per i riscontri cfr. C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori 1975 (si cita come PORTA e n. del componimento e verso) e *Concordanze (Concordanze delle poesie milanesi di C. Porta)*, a cura di S. Cipriani, Milano-Napoli, Ricciardi 1970). Sull'ammirazione per il Porta cfr. la lettera a Capuana del dicembre 1911, dove peraltro Verga ribadiva la necessità di scrivere in lingua: «Vedi se il Porta, ch'è il Porta vale il Parini fuori di Milano» (*Carteggio Verga-Capuana...*, p. 407). Dal catalogo della biblioteca verghiana (*Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Greco Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, Catania, Regione Sicilia 1985) risulta che Verga possedeva una delle prime edizioni commentate: *Poesie di Carlo Porta rivedute sugli originali e annotate da Policarpo Campagnani*, Milano, Robecchi 1887.

quentazione che è confermata dal sondaggio sulle componenti linguistiche delle novelle⁴².

Nell'inventario, non ampio, delle tessere di specifico colore milanese⁴³, spicca, come è stato sempre notato dai critici, il settore dell'onomastica con i soprannomi *Basletta*⁴⁴ e *Gaina*⁴⁵ (*L'osteria dei "Buoni Amici"*). Ma si vedano alcuni nomi propri 'portiani', con una connotazione particolare nel dialetto, come *Barberina*⁴⁶, sempre nei "*Buoni Amici*", *Battista*⁴⁷ nel *Canarino del N. 15*, e *Arlia*⁴⁸ in *Conforti*⁴⁹. Ed è segnalata dal corsivo, oltre all'unica battuta in milanese: « – Ohè, Gostino! Cosa l'è sta storia?» (*Gelosia*), solo la voce *cappellone* 'guardia municipale' nel narrato: «A rischio di tirarsi addosso il *cappellone* di guardia lì vicino» (*Piazza della Scala*), «leticava coi *cappelloni*

⁴² Utilizzo per questo contributo anche i dati dello spoglio della tesi di dottorato di M. G. DRAMISINO, *Per uno studio linguistico di Verga "milanese". Rilettura di "Per le vie"*, Università degli studi di Milano, a. a. 1995-1996. Testo di riferimento per lo spoglio, effettuato su LIZ 2.0 (*Letteratura italiana Zanichelli*, II ed. a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli 1995) è stato C. Riccardi (a cura di), *Tutte le novelle...* (anche i riscontri su altre opere verghiane tramite LIZ). Per i riscontri si citano abbreviate le seguenti opere: *Promessi sposi (Concordanze dei "Promessi sposi")*, a cura di G. De Rienzo *et alii*, Milano, Mondadori 1985, 5 voll.); Arrighi *Scapigliatura* (C. ARRIGHI, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, a cura di R. Fedi, Milano, Mursia 1988), Arrighi *Canaglia felice* (C. ARRIGHI, *La canaglia felice*, a cura di G. Catalano, Firenze, Vallecchi 1971), *Ventre di Milano* (AA. VV., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, int. di E. Ghidetti, Milano, Longanesi 1977), Arrighi *Commedie (Appendice delle espressioni notevoli in C. ACERBONI, Cletto Arrighi e il teatro milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni 1998), Dossi (D. ISELLA, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi 1958); De Marchi (E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, a cura di E. Mazzali, Milano, Garzanti 1991, in LIZ); LSPM (I. BONOMI - S. DE STEFANIS CICCONE - A. MASINI, *Il lessico della stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia 1990).

⁴³ Alcune già segnalate a partire da Gianfranco Contini, che antologizzò *L'osteria dei "Buoni amici"* (cfr. G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, pp. 141-181).

⁴⁴ CHERUBINI: «Mento allungato e un po' arriccato»; e di qui le forme *baslettin*, *baslettón* e *baslettónna* per «Ragazzo [...] Uomo [...] Donna che ha gran bazza».

⁴⁵ «Per scaldarsi andarono insieme dal *Gaina*». Cfr. ARRIGHI: «*Gaina* [...] 'ubbriachezza, sbornia'»; v. anche *Ventre di Milano*, dove si racconta che l'occupazione più gradita del "barabbino" milanese «è quella di [...] gridare: *gajna, gajna*, quando vede un ubbriaco» (p. 82).

⁴⁶ *Barborin* «diminutivo di Barbara, nome caro al Porta», cfr. la nota di D. ISELLA a PORTA 6,1 e le numerose occorrenze in *Concordanze*.

⁴⁷ Battista, il nome del padre inetto di Malia, in milanese significa 'babbeo' (cfr. CHERUBINI: «avè del Batista»), e v. l'uso nel Porta, che attesta il passaggio dal nome proprio al nome comune: «E, quell ch'è pesc, nun goff, lorocch, battista / ghe insegnam la moral» (PORTA 68, 3)

⁴⁸ *Arlia* è un altro nome parlante, dato da Verga alla superstiziosa protagonista della novella. La voce *arlia* in milanese significa «Ubbia [...] Superstizione, Follia», come attesta CHERUBINI, che spiega: «Forse da *Ariolo* [...] che vale Indovino», aggiungendo: «e ognuno sa come chi fa professione d'indovino non può lasciar d'esser spacciatore di follie e superstizioni»; questa forma compare anche, come *hapax* nella poesia del Porta: «Ora a despett de sti filosofon, / che in punt de striarij / riden de compassion / e battezzan tutt coss col nomm d'arlij, / dee a trà fioeuj cossa ghe va a suzzed» (PORTA 63, 79), e ritorna in Dossi (p. 109).

⁴⁹ V. l'esemplificazione in S. MORGANA - M.G. DRAMISINO, *Per una lettura...*, p. 387 e ss.

ogni volta» (*L'osteria dei "Buoni Amici"*)⁵⁰. In questa novella sono esibite nella voce dei personaggi varie tessere dialettali: *barabba* 'farabutto'⁵¹: «Te lo darò io il salasso, barabba!» , l'intercalare *caro lei* (due volte), all'epoca molto marcato in senso regionale⁵²: «Mi lasci andare, caro lei, in parola d'onore»; «caro lei, è impossibile, nel mio mestiere è un affare serio» (e v. *caro lei* anche in *Don Candeloro*); e le esclamazioni *porca l'oca!*⁵³ («Tonino sbraitava [...] che voleva fare uno sproposito, porca l'oca!») e nell'indiretto libero *anima sacchetta!*⁵⁴ («Gli avrebbe mangiato il naso a quel turco, anima sacchetta!». Ma complessivamente si può radunare solo un manipolo di voci di area milanese e lombarda, per lo più referenziali e diffuse o in via di diffusione nell'italiano ottocentesco: *bastione*, *bastioni* 'mura'⁵⁵, che ricorre, oltre che nella novella eponima d'apertura (*Il bastione di Monforte*), due volte (*In Piazza della Scala*); *bastione* tre volte (*L'osteria dei "Buoni Amici"*), oltre che già nella novella *Primavera* e in *Eros*; *bolletta* 'misera'⁵⁶: «la picchiava dopo per via della bolletta» (*Gelosia*), *caseggiato* 'casamento'⁵⁷: «A destra... biancheggiava un caseggiato» (*Camerati*); *filanda* 'filatoio' (1v. in *Semplice storia*, in alternanza con *filatoio*, 3 vv.); *giornalista* 'rivenditore di giornali, giornalaio' (*Il canarino del N. 15*): «La giornalista lì accanto ed altri vicini progettarono una gita in campagna»⁵⁸, *panettone*⁵⁹: «Aveva portato un panettone» (*Via Crucis*), «ci fu il manzo, un tacchino arrosto ed anche un panettone» (*Conforti*); *prevosto* 'preposto'⁶⁰: «Se ne

⁵⁰ Cfr. G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita...*, p. 160. Per la storia dell'uso del soprannome in milanese cfr. l'impiego in PORTA, 38, 320: «quatter o cinqu dannaa de polizia./ Costor con quj so vacch de cappellon,/ che somejen on meder de barchett...». *Cappellone* è frequente in ARRIGHI (*Canaglia felice, Commedie*) e in *Ventre di Milano*, anche in corsivo.

⁵¹ Attestata a Milano già nel primo Ottocento (P. ZOLLI, *Le parole dialettali*, Milano, Rizzoli 1986, p. 40). Così annota ARRIGHI: «I barabba d'una volta adess i ciamen lóccch».

⁵² Cfr. L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, il Mulino 1990 p. 158; esempi anche in PORTA («Ma caro lei, car don Pasqual, ch'el taccia» 37, 77) e in autori milanesi come Arrighi e De Marchi (cfr. anche GDLI).

⁵³ ARRIGHI: «*Porca l'oca*».

⁵⁴ ARRIGHI: «*Anima sacchetta!* "Per l'Anima mia"». L'esempio verghiano è cit. in GDLI («di area lombarda»).

⁵⁵ CHERUBINI: «da noi però la voce Bastion indica ciò che toscaneamente direbbesi *Le mura*».

⁵⁶ CHERUBINI: «Bollèta. Arsura. Povertà; mancanza di denari» (e P. ZOLLI, *Le parole dialettali...*, p. 37).

⁵⁷ CHERUBINI: «Caseggià». Di area settentrionale lombardo-emiliana, cfr. LSPM e P. ZOLLI, *Le parole dialettali...*, p. 46, per la sua diffusione, attestata anche dai dizionari italiani. Altrove Verga usa solo *casamento* (*Vita dei campi, Il marito di Elena, Novelle Rusticane, Mastro-don Gesualdo*).

⁵⁸ Per l'uso popolare milanese vedi in *Ventre di Milano*: «i rivenditori di giornali. *Chi ha la pretesa di parlar pulito, li chiami giornalai; il popolo [...] li chiama addirittura giornalisti*» (p. 193).

⁵⁹ Attestato in milanese fin dal 1814 (prima ed. del Vocabolario del Cherubini) da dove si diffuse nel resto d'Italia (cfr. P. ZOLLI, *Le parole dialettali...*, p. 46)

⁶⁰ Impiegata da PORTA (*Prevost* in 30, 14 e 87, 85), la voce «rimaneva nella sfera dialettale» e fu corretta da Manzoni in *preposto* nella Quarantana (M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino-Goliardica 1986, p. 26).

confessava col sor prevosto» (*Amore senza benda*, «Don Calogero [...] era riscito a mettere un po' di pancia collo scegliere la vita quieta del prevosto» (*Conforti*); *menar la tromba* 'pompare l'acqua'⁶¹ (*Il Canarino del N. 15, Gelosia*); inoltre l'uso nel discorso diretto della forma rafforzata, di area milanese e lombarda: *contare su* 'raccontare'⁶²: «Infine, conta su. Ci hai l'amante al tuo paese?» (*Camerati*).

Più interessanti e marcati in direzione espressiva e figurale gli «innesti fraseologici» milanesi, a volte utilizzati e variati secondo le strategie già sperimentate nelle opere siciliane⁶³: *storie da contare ai morti* 'frottole'⁶⁴: «Non dia retta, sora Santina. Le son storie da contare ai morti» (*Via crucis*); [stare] *coi piedi sotto la tavola* 'mangiare': «La gente va ad aspettare l'anno nuovo coi piedi sotto la tavola» (*In Piazza della Scala*)⁶⁵; *a tiro d'occhio* 'a perdita d'occhio'⁶⁶: «Le praterie si perdevano a tiro d'occhio» (*Ultima giornata*), *scaldare i ferri* 'fare innamorare'⁶⁷: «Quando la sora Antonietta vide i ferri ben scaldati, annunziò che avrebbe fatto San Michele» (*Amore senza benda*). L'espressione ritorna con simile significato anche in *Don Candeloro* e nel *Mastro*, e qui compare insieme al mil. *fare San Michele* 'fare il trasloco, trasferirsi' (anche *San Michele*: «Come aveva cambiato alloggio a San Michele, non si vide più», *Il canarino del N. 15*⁶⁸); e nella stessa novella *San Giorgio*: «Al san Giorgio [...] progettarono una gita»⁶⁹ (che impiega anche nei citati *I dintorni di Milano*); *mettere allegria* 'rallegrare'⁷⁰: «E' dicono che mette allegria la neve, quelli che escono dal Cova» (*Piazza della Scala*; anche nelle *Novelle rusticane* e nelle *Sparse*), presente anche nel PORTA (*facc che mett legria* 11,5; *vin che mett*

⁶¹ Cfr. l'esempio registrato da ARRIGHI: «*Mèna ben la tromba e impienissim el mastell*: "Pompa bene e riempi il mastello"».

⁶² Oltre a CHERUBINI s. v. *cuntà*, vari impieghi nella letteratura milanese, es. in PORTA (43, 76 e passim), e nel Dossi dell'*Altrieri* (Dossi, p. 120)

⁶³ Cfr. G. ALFIERI, *Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"*, in "Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani", XIV (1980), pp. 221-295; EAD., *Lettera e figura nella scrittura dei "Malavoglia"*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1983; D. MOTTA, *La lingua fusa...*, p. 310 e ss.

⁶⁴ CHERUBINI: «robb de cuntà ai pover mort ... cose ridicole, non credibili».

⁶⁵ CHERUBINI: «stà cont i pee/ mett i pee sott a la tavola» (anche in De Marchi)

⁶⁶ CHERUBINI s. v. *oeucc* (con i soliti puntini che indicano l'incertezza nella corrispondenza in lingua): «A tir d'oeucc... Per quanto può vedere l'occhio umano; fin dove giunge la vista».

⁶⁷ CHERUBINI s. v. *Ferr*: «Scoldass i ferr. Fig... Accendersi d'amore».

⁶⁸ Con riferimento al giorno di S. Michele, in cui scadono gli affitti annuali e a Milano è giorno di traslochi, cfr. CHERUBINI: «*Fà San Michee*. Tramutare. Sgomberare», e anche in PORTA («*Paracarr che scappee de Lombardia / [...] dee on'oggiada e fee a ment con che legria / se festeggia sto voster sant Michee*», PORTA (6, 53).

⁶⁹ CHERUBINI: «andà a fà san Giorg: uscir di città il 24 d'aprile e andare alle cascine suburbane a festeggiarne la ricorrenza con buone scorpacciate di latte».

⁷⁰ CHERUBINI: «mett legria. Rallegrare. Allegrare. Causar letizia».

legria 11, 117); *fra chiaro e scuro*⁷¹: «Ella l'ascoltava fra chiaro e scuro, fissandolo» (*Il canarino del N. 15*), anche nel *Marchionn* del PORTA (*tra el ciar e scur* 65, 155; *tra el ciar e el scur*, *Ibidem*, 424); *buttarsi nel Naviglio* 'suicidarsi': «Tutti e due volevano buttarsi nel Naviglio, se avevano a lasciarsi» (*Amore senza benda*), ben attestato nella produzione milanese del periodo (Arrighi *Scapi-gliatura*: «Ritornare a casa sarebbe per lei come andar a gettarsi nel naviglio» e v. anche *Commedie*, De Marchi: «Se dura un pezzo ancora questa vita mi butto nel Naviglio»); *allegro come un pesce* 'molto allegro' («Si lasciava condurre dove volevano, allegro come un pesce» (*L'osteria dei "Buoni Amici"*)⁷², anche nel PORTA (*semper viscor come pess*, 151.20)⁷³; *rosso come un gallo* 'acceso in viso'⁷⁴: «Tonino, rosso come un gallo, gli avrebbe mangiato il naso» (*L'osteria dei "Buoni amici"*), impiegato anche nei *Malavoglia* e poi nel *Mastro* (4 volte); *grosso come una nocciuola* 'molto grosso': «un braccialetto d'argento dorato, con una ametista grossa come una nocciuola» (*Il Canarino del N. 15*), per il significato, specifico in milanese⁷⁵. Di particolare rilievo mi pare l'uso di *essere fatto come un salame nella carta inargentata* 'avere un corpo mal fatto'. Alla base sembra esserci l'espressione mil. *Parì on salamm mal insaccaa*, per cui il Cherubini non trovava corrispondenze in lingua⁷⁶, che compare anche nel PORTA (*Mè cugnaa l'Ambrosin quell candiron/ che'el pareva on salamm mal insaccaa*, 2,2). Verga la rivitalizza liberamente, impiegandola nell'indiretto libero: «A lui non gliene importava della contessa, perché *era fatta come un salame nella carta inargentata*» (*Amore senza benda*).

Ma, «ascoltando, ascoltando» la voce della metropoli, allo scrittore non poteva sfuggire lo scenario multilingue della Milano postunitaria, crocevia di lingue e dialetti, come annotava Camillo Cima: «Milan el dev fagh tirà la gola a tanti, se tucc quij che spera de fa fortuna, *vègnen chì de tutt i part d'Italia; e l'è per quest che sott i portich se sent a parlà tucc i dialett che ha creaa el Signor*»⁷⁷ (*corsivi miei*). La percezione di una città dove tanti, lui compreso, era-

⁷¹ CHERUBINI: «Tra el ciar e el scur. Tra luce e scuro. Tra lume e buio. Tra giorno e sera».

⁷² CHERUBINI: «Viscor o aлегher come on pess. Vispo come un galletto».

⁷³ L'espressione, impiegata nel *Fermo e Lucia* («Ell'era allegra come un pesce» cit. in GDLI), sarà espunta da Manzoni nei *Promessi Sposi*. *Vispo come un pesce* è anche in De Marchi.

⁷⁴ CHERUBINI: «Ross come on gall. Acceso o infocato in viso».

⁷⁵ CHERUBINI: «gross come niscioeul», mentre in lingua vale 'piccola quantità' (GDLI, TB), vedi anche in sicil. (*Cori quantu na nucidda*).

⁷⁶ CHERUBINI: «Parì on salamm mal insaccaa... Si applica a persona mal fatta della persona, od anche malvestita, mal acconcia».

⁷⁷ Così Camillo Cima (Pinzo) (Milano 1827- 1908), scrittore, giornalista e protagonista della rinascita del teatro dialettale milanese, a conclusione della sua *Storia de Milan dal prencippi fina al dì d'incoeu, cuntada su alla bona dal Menghin alla Cecca* (1895-96), in tre volumi. Cfr. S. MORGANA, *Storia linguistica di Milano...*, p. 132.

no arrivati e arrivavano da tutte le parti d'Italia a cercare fortuna, è ben viva nei suoi racconti di ambientazione milanese, dalla prima novella *Primavera* (1876), in cui il protagonista è un artista arrivato a Milano «colla sua musica sotto il braccio», a *Per le vie*, dove la raccolta si chiude con la vicenda tragica del disoccupato «venuto da lontano» di *Ultima giornata*. Ma è in *Semplice storia* che emerge la sensibilità di Verga per gli usi linguistici nella città lombarda, variegati dalla presenza e mescolanza di tanti dialetti, e in modo ancora più evidente osservando la variantistica relativa al testo sommerso della novella⁷⁸. La semplice storia è quella tra il soldato meridionale Balestra, appena arrivato al reggimento a Milano da un paese vicino a Catanzaro, e Femia, bergamasca (anche il nome, popolarmente accorciato, la identifica con la provenienza da Bergamo, dove è vivo il culto di S. Eufemia); Femia «stava bambinaia in via Cusani», vicino a Piazza Castello dove i due «soli al mondo» si incontrano una domenica «nella baraonda di Milano» e si scambiano «qualche parola». Nell'incontro tra queste due solitudini la difficoltà a comprendersi, per la distanza tra i rispettivi dialetti, gioca nella progressione narrativa un ruolo importante, che fa sciogliere la tensione dei primi approcci in una risata liberatoria, come rileva Verga con magistrale finezza psicologica:

Da principio non si capivano; perchè Balestra *era di quelle parti là del mezzogiorno dove parlano che Dio sa come facciano ad intendersi*. Alle volte, dopo aver chiacchierato e chiacchierato, conchiudevano col guardarsi in faccia, grulli, e si mettevano a ridere.

Ma ci avevano preso gusto lo stesso a stare insieme. Ogni giorno, mentre Balestra aspettava la ritirata sul sedile, colle gambe ciondoloni, Femia arrivava col suo grembiale bianco, correndo dietro i marmocchi, e si davano la buona sera. Egli, chiacchierone, a poco a poco le narrò ogni cosa dei fatti suoi; che era di Tiriolo, vicino a Catanzaro⁷⁹, e ci aveva casa e parenti laggiù, all'estremità del paese, dove cominciano i prati, come quel pezzetto di verde che si vedeva verso l'Arco del Sempione, - quattro fratelli, e il padre carrettiere. (p. 43, *corsivi miei*)

Nella stampa il luogo d'origine di Femia viene precisato solo un po' più avanti: «Anche lei ci aveva in testa un cristiano *delle sue parti là del Bergamasco*, il quale era andato fuori regno a cercare fortuna» (p. 44, *corsivi miei*). Ma le precedenti stesure di questo passo mostrano nell'indiretto libero, insieme a un notevole lavoro sul testo, l'attenzione dei protagonisti per le di-

⁷⁸ Cfr. R. MORABITO, *Introduzione...*, pp. XXXVI- XXXVI e l'apparato variantistico della novella (pp. 43-52).

⁷⁹ Nelle precedenti stesure sull'autografo: «*era di Matera, provincia di Lecce*» (p. 44).

verse caratteristiche foniche e intonative dei rispettivi dialetti: «[...] perchè Balestra era di quelle parti di là del mezzogiorno, dove parlano *cantando*, ed essa *si mangiava mezze le parole, alla bergamasca*» (p. 43).

Ritornano anche in *Semplice storia*, accanto a tratti di toscanità media e colloquiale⁸⁰, le strategie espressive ormai ben sperimentate da Verga⁸¹: le focalizzazioni dell'enunciato («Arrivò a Monza il sabato sera; ma lui non potè vederlo» p. 49; «lo sapete il proverbio» p. 50); i tratti del parlato popolare, come l'impiego del *ci* attualizzante con il verbo *avere*, frequente nella raccolta milanese, anche nel narrato e nell'indiretto libero: «ci avevano preso gusto», «ci aveva casa e parenti», «ci aveva l'innamorata», «quantunque non ci avesse più nessuno»; il *che* polivalente: «La condusse a vedere il parco, che ognuno poteva andarci» (e anche i consueti residui di letterarietà)⁸². Nel tessuto linguistico del racconto il color locale risulta molto circoscritto: la battuta, connotata in direzione genericamente lombarda: «Il padrone invece scoppiò a ridere. – La Femia, con quella faccia lì?!...», p. 46, con il dimostrativo rafforzato dal deittico, usato nella raccolta sempre nel discorso diretto («questo qui– disse uno della folla– s'è maritato», *Al veglione*) o nell'indiretto libero («Questi qui non isbraitano», *In Piazza della Scala*; «con quella lì... c'era da mettere carrozza», *Amore senza benda*); l'interiezione *neh*, comune nel milanese⁸³: «Infine spiatteì: mi vuoi bene, neh?– », p. 47 (anche ne *L'osteria dei "Buoni Amici"*: «hai paura della mamma, neh»); nella fraseologia *colle lune a rovescio* 'di cattivo umore' cfr. mil. *avegh la luna inversa*⁸⁴: «Un giorno il caporale si alzò colle lune a rovescio», p. 45 (e non andrà ignorata la coincidenza con Arrighi *Scapigliatura*, p. 134: «Nella notte sognò che Noemi gli era stata infedele, e si alzò colle lune a rovescio»).

⁸⁰ Sul toscanismo in Verga v. in particolare G. ALFIERI, *Verga e il toscano*, in AA. VV., *Letteratura, lingua e società in Sicilia. Studi offerti a C. Musumarra*, Palermo, Palumbo 1989, pp. 245–257; L. SALIBRA, *Il toscanismo nel "Mastro don Gesualdo"*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca 1994; D. MOTTA, *La lingua fusa... Su Per le vie* in particolare le osservazioni di G. ALFIERI, *Verga...*, p. 273–277; e S. MORGANA – M.G. DRAMISINO, *Per una lettura...*, p. 394 e ss.

⁸¹ Per le scelte toscane nel lessico v. ad. es. *gonnella, grembiale, grullo, uscio, sudicio, achettare, desinare, pigiarsi, raccattare, spiatteì, ciondoloni, quel cosaccio* (nell'indiretto libero), oltre a varianti come *esciva, escivano*, l'uso di *gli 'a lei'* e nel dialogo: «– O come?», «– Che ti pareva non ce ne fossero di meglio a Monza?» ecc.

⁸² V. per i pronomi soggetto l'uso maggioritario delle forme *egli, ella* e una volta anche *ei*; e dei connettivi *allorchè, giacchè, talchè*, che confermano le osservazioni di G. ALFIERI, *Verga...*, a pp. 276–277.

⁸³ Cfr. anche nel PORTA (6, 60; 89, 5 e passim). Corretto da Manzoni nella Quarantana (*neh?> eh?*), cfr. M. MEDICI, *Varianti di interiezioni nei Promessi sposi*, in "Lingua nostra", XXXVII (1976), p. 43.

⁸⁴ *Avere la luna a rovescio* anche nella Quarantana, e v. la postilla del Manzoni alla Crusca: «Benedetto il Salvini che mi somministra un esempio toscano di questo modo di dire tanto usitato in Lombardia» (cfr. T. Poggi Salani, nota a cap. XIII, 63 in A. MANZONI, *I Promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2013; e anche per l'uso nell'italiano di Milano a fine Ottocento, EAD., *Sul criminale*, Firenze, Cesati 2000, p. 102.

Quest'ultimo esempio è sul crinale delle numerose convergenze, nella raccolta, del milanese col toscano e fiorentino familiare⁸⁵, come *mica* rafforzativo della negazione, usato sempre nel dialogo (5 occorrenze, in *Il canarino*, *Amore senza benda*, *Semplice storia*, *L'osteria dei "Buoni Amici"*); *moscone* 'corteggiatore'⁸⁶ («Non voleva che il Bobbia tornasse a fare il moscone da quelle parti», *Gelosia*; «intanto cominciarono a ronzarle attorno i mosconi», *Amore senza benda*)⁸⁷; l'intensivo *fiammante* («livree nuove fiammanti⁸⁸», *Al veglione*), poi anche nel *Mastro*; *lustro*⁸⁹ («lustri e allegri», *Al veglione*); e nella fraseologia *andar via sul più bello*⁹⁰ («A Pinella sembrava invece che andavano via sul più bello», *Al veglione*); *lavorare come una bestia*⁹¹ («e il genero la faceva lavorare come una bestia», *Ultima giornata*); *metter bottega*⁹² («Era morto col crepacuore che Tonio [...] fosse arrivato a metter bottega», *Amore senza benda*); *una poco di buono*⁹³ («Gli portavano in casa quella poco di buono», *Amore senza benda*); *andare in carrozza* 'essere ricchi, far bella vita'⁹⁴, anche nei *Malavoglia* e nel *Mastro*, con varie occorrenze nella raccolta⁹⁵: «Il nostro dovere l'abbiamo fatto. Ma chi va in carrozza non siamo noi» (*Camerati*) e nell'indiretto libero: «il torto che gli facevano, costringendolo [...] a lavorare di qua e di là per il mondo [...] mentre tanti andavano in carrozza» (*Camerati*); *aver(cì)/ prender gusto* 'aver piacere'⁹⁶, con varie occorrenze nel dialogo e nel narrato (*Amore senza benda* 3vv., *Semplice storia*, *L'osteria dei "Buoni amici"*, *Camerati*)⁹⁷. E andrà sottolineato, ancora in *Semplice storia*, l'uso dell'espressione *non avere/trovare un cane*, ricorrente anche nei *Malavo-*

⁸⁵ Testi di riferimento (non si citano per brevità i riscontri) i vocabolari toscani e fiorentini coevi, in particolare G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tip. Cenniniana 1875; e gli studi di G. ALFIERI, *Verga e il toscano...*, L. SALIBRA, *Il toscanesimo...*, D. MOTTA, *La lingua fusa...*

⁸⁶ ARRIGHI: «La gh'a intorno tanti moscon».

⁸⁷ Cfr. l'uso manzoniano nei *Promessi Sposi*, XXXVIII, 26, in bocca a Don Abbondio: «E lei, signora, non hanno principiato a ronzarle attorno de' mosconi?» e la nota di POGGI SALANI sul «traslato scherzoso», attestato nella tradizione, e sull'uso del corsivo nella Ventisettana che «ne sottolineava la dialettalità».

⁸⁸ CHERUBINI: «noeuv fiammant. Nuovo di pezza».

⁸⁹ CHERUBINI: «vess luster. Fig. ... essere in buono stato, grasso». E v. nel PORTA, 46,5: «Lu el ven luster e bell e el cress de pes».

⁹⁰ CHERUBINI: «Andà via sul pù bell».

⁹¹ CHERUBINI: «lavorà come ona bestia». *Lavoro da bestia* anche in De Marchi.

⁹² CHERUBINI: «mett bottega. Aprir bottega». Cfr. anche *mett bottia* in PORTA 65, 312.

⁹³ CHERUBINI: «un pocch de bon».

⁹⁴ CHERUBINI: «scior de carroccia». Numerose occorrenze nella letteratura milanese, da PORTA (18. 9), ai *Promessi Sposi* (*andare in Paradiso in carrozza*).

⁹⁵ In *Amore senza benda* anche le espressioni analoghe nel dialogo e nell'indiretto libero: *mettere carrozza e cavalli*, *un signore con cavalli e carrozza*.

⁹⁶ ARRIGHI: «g'oo gust/ g'oo ciappaa on gran gust».

⁹⁷ Nel PORTA 6,63: «gh'hoo proppi minga gust».

glia e in altre opere⁹⁸, dove convergono toscano e milanese⁹⁹ ma che si configura come citazione manzoniana: «Femia, che *non aveva avuto mai un cane intorno, s'inteneriva*», p. 44, con la tecnica, cara a Verga, della ripresa a distanza: «Ella [Femia] non disse di no, ma lo guardava timorosa, con quell'innocenza che l'era rimasta *perchè non aveva trovato mai un cane che la volesse*», p. 50. La ripresa cita puntualmente la celebre entrata in scena di Perpetua nel primo capitolo dei *Promessi Sposi*: «aveva passata l'età sinodale dei quaranta, per aver rifiutato tutti i partiti che le si erano offerti, come diceva lei, o *per non aver mai trovato un cane che la volesse*, come dicevan le sue amiche». Insomma, il capolavoro manzoniano sembra essere entrato, come affiora anche altrove nelle novelle milanesi¹⁰⁰ (e come d'altra parte è logico aspettarsi), anche nel cantiere di *Per le vie*¹⁰¹.

Qualche esempio delle varie convergenze di milanese con toscano e siciliano¹⁰² che punteggiano lessico e fraseologia nella raccolta, ancora più significative a confermare la ricerca nelle novelle di una varietà interregionale di italiano. In *Semplice storia: cristiano* 'uomo': «Ci aveva in testa un cristiano delle sue parti», p. 44, cfr. mil. *cristian* (con attestazioni anche nel Porta¹⁰³), sic. *cristianu*, molto frequente nella narrativa di Verga¹⁰⁴, e v. nella raccolta anche «i cristiani pareva che sentissero già l'odor del morto» (*Ultima giornata*); *ingegnarsi* 'darsi da fare, arrangiarsi': «Quando non se ne ha, bisogna *ingegnarsi*» p. 45, cfr. mil. *Ingegnass*¹⁰⁵, sic. *Incignarisi* (anche in *Nedda* e in *Don Candeloro*), e v. altre

⁹⁸ Anche nelle *Rusticane*, in *Vagabondaggio*, nel *Mastro* e in *Don Candeloro* (v. LIZ).

⁹⁹ CHERUBINI: «No avè on can che ne guarda».

¹⁰⁰ V. ad es. *mondo birbone*: «e si stava allegri, mondo birbone!» nell'indiretto libero (*L'osteria dei "Buoni Amici"*); *fare uno sproposito*: «Tonino sbraitava... che voleva fare uno sproposito, porca l'oca!»; *che sugo*: «– Che sugo! – brontolò il Lucchese. – Farci far la levataccia per un bel nulla!» (*Camerati*); *come la pupilla degli occhi suoi*: «Perciò teneva l'orfanello come la pupilla degli occhi suoi, le faceva da madre, la lisciava e l'accarezzava» (*Amore senza benda*; e anche nei *Malavoglia* e nelle *Rusticane*)

¹⁰¹ Gli studi sui richiami manzoniani si sono concentrati soprattutto sul Verga maggiore, cfr. P. SPEZZANI, *I "Promessi sposi" nei "Malavoglia"*, in "Lingua nostra", XLIV, 4 (1981), pp. 97-104; AA. VV., *Manzoni e la cultura siciliana*, Messina, Ed. Sicania 1991, 3 voll.

¹⁰² Testi di riferimento (non si citano i riscontri): A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano e italiano*, Paderno, Pedone Lauriel 1869-1863; M. CASTAGNOLA, *Fraseologia sicolo-toscana*, Catania, Stabilimento tipografico di C. Galatola 1863; e in particolare gli studi di G. ALFIERI, *Lettera e figura nella scrittura dei "Malavoglia"*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca 1983; F. BRUNI, *Sulla lingua del Mastro don Gesualdo*, in ID., *Prosa e narativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati 1999, pp. 235-292; D. MOTTA, *La lingua fusa...*

¹⁰³ Es. «Gh'è al mond di cristian tant ostinaa» 9,1.

¹⁰⁴ Esempi in *Tigre reale*, *Vita dei campi*, *Malavoglia*, *Novelle rusticane*, *Vagabondaggio*, *Mastro*, *Don Candeloro* (cfr. LIZ).

¹⁰⁵ Arrighi lo riporta in corsivo, nel *Ventre di Milano* («quella turba dei miseri che s'ingegnano») a segnalare il dialetto "lingueggiato", cioè italianizzato (cfr. S. MORGANA, *Il verismo in Lombardia tra lingua vera e vera finzione*, in *I verismi regionali*, Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 27-29 aprile 1992), vol. I, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga 1996, pp. 99-118 (poi in EAD., *Capitoli di storia della lingua italiana*, Milano, Led 2003, pp. 319-340).

5 vv. in *Osteria dei “Buoni Amici”*, dove *ingegnarsi* fa da ripresa e filo conduttore nel racconto¹⁰⁶; e anche: «Bravo!- rispose lei – Ingegnati!» (*Amore senza benda*). Spicca la citazione, da parte del meridionale Balestra, del proverbio *lontan dagli occhi lontan dal cuore* (impiegato anche nei *Malavoglia* e nel *Mastro*): «Lo sapete il proverbio: lontan dagli occhi lontan dal cuore», p. 50, attestato anche in milanese (*lontan di oeucc, lontan del coeur*) e in siciliano (*luntanu di l’occhiu luntanu di cori*). Per la fraseologia: *fare delle scene* ‘scenate’ « [Balestra] gli faceva delle scene di gelosia [a Femia] », p. 47, cfr. mil. *Scènna*, in senso figurato¹⁰⁷, sic. *Fari certi sceni* (*fare delle scene* anche nel *Mastro* e nei *Ricordi del Capitano d’Arce*; e nella raccolta v. anche: «Se mi accompagni per far di queste scene» (*Amore senza benda*), «i suoi... gli avevano fatto delle scene» (*L’osteria dei “Buoni Amici”*); *essere più di là che di qua* ‘essere in pericolo di vita’: « [Femia] Fu un pezzo più di là che di qua », p. 50, cfr. mil. *Vess pusee de là che de scia*¹⁰⁸, sic. *Essiri chhiù di ddà ca di ccà* (anche nei *Malavoglia*).

Tra le altre concordanze di toscano, milanese e siciliano nella raccolta si possono citare: *d’oro, ragazzo d’oro*: «Il genero, ragazzo d’oro, si mangiò la dote della moglie» (*Conforti*), con corrispondenze oltre che in toscano, in milanese (*l’è on fioeu d’or*) e in sic. *figghiu d’oru*. Da notare che l’espressione, che ritorna anche nel *Mastro* (*figliuol d’oro*), era stata usata dal Porta nel *Lament* con analogo valore antifrastico, riferito alla *Tetton*¹⁰⁹; *aver paura della propria ombra* ‘temere di tutto’: «Tale e quale un ragazzo pauroso dell’ombra sua» (*Gelosia*) mil. *Avè paura de la soa ombria*, sic. *scantarisi di l’umbra sua; rompere le ossa*: «Voglio romperti le ossa» (*L’osteria dei “Buoni Amici”*), in mil *romp i oss, in sic. rum-piri l’ossa ad unu; costare un ochio del capo* ‘essere carissimo’: «gli costava un ochio del capo all’avaraccio» (*Amore senza benda*), mil. *Costà i oeucc del coo*, sic. *Custari un ochiu* (e v. *costare gli occhi della testa* nel *Mastro* e in *Don Candeloro*); *marrone* e *fare un marrone* ‘sbaglio’, usato nel dialogo: «abbiamo fatto un bel marrone» (*Via crucis* e altre due vv), e nel narrato: «Era scappata via di casa per nascondere il marrone» (*Gelosia*), «s’accorgeva del marrone» (*Conforti*), che ri-

¹⁰⁶ «Inoltre [Tonino] s’ingegnava con le carte da giuoco, a briscola o a zecchinetta», «– Mia sorella non vuol capirla che alla mia età ho bisogno di denari anch’io! – brontolava fra di sé. – ... – E tu ingegnati! – gli rispose l’Orbo», e infine: «E poi da solo ruminava ciò che gli rinfacciava la Barberina, che bisognava prima d’ogni altro ingegnarsi.

E s’ingegnò davvero. La Barberina non sapeva che dovesse ingegnarsi appunto col suo cassetto, una notte che tutti dormivano in bottega, e che si era messo a lavorare attorno al banco con un chiodo storto in punta».

¹⁰⁷ Attestazioni anche in Arrighi *Commedie* (*fa di sceni*), nei *Promessi sposi* e in De Marchi.

¹⁰⁸ CHERUBINI: «Dicesi di malati gravi che sono in pericolo di morir presto».

¹⁰⁹ «Che brava tosa! che desgaggiadonna, / (diseva in tra de mi) che tosa dor! / l’ha d’ess proppi el restor, / el dio fece de la cà Marchionna!» (PORTA 65, 785). Cfr. inoltre «la cara Tetton d’or» (65,220), «Barborin speranza d’or» e con valore ironico e antifrastico «Sur Don Giovanin d’or» (68,12).

calca l'uso figurato del milanese *maron*¹¹⁰, ben presente nella narrativa coeva¹¹¹ (e corretto da Manzoni nella Quarantana¹¹²) ma con corrispondenze nell'uso familiare toscano e nel sic. *Marruni* 'spropósito'.

Insomma, nella sostanziale continuità di soluzioni espressive con le opere siciliane, si conferma l'innovatività di Verga nella resa dell'«indole milanese» in *Per le vie* rispetto alle scelte ben più tradizionali e schematiche adottate dalla narrativa lombarda coeva¹¹³, compreso il primo De Marchi di *Tra gli stracci* (un «racconto popolare» pubblicato a puntate nel 1876-1877 su «La famiglia e la scuola»)¹¹⁴. Emerge la distanza rispetto al maggior teorico in ambito milanese del «color locale» e del «dialetto lingueggiato» (cioè italianizzato)¹¹⁵: Cletto Arrighi, che anche nella sua produzione ispirata al naturalismo e al verismo (*Nanà a Milano*, 1880; *La canaglia felice*, 1885) non mutava sostanzialmente tecniche narrative e prassi scrittoria, introducendo nelle vicende di popolani e “locchi” milanesi numerosi dialettismi e calchi dal dialetto, generalmente marcati dalle virgolette o dal corsivo. Un traguardo originale, quello dello scrittore siciliano, di cui del resto Verga era ben consapevole: «Io ho cercato di rendere il colore locale, *ma a modo mio*, e in un italiano intellegibile a tutta Italia»¹¹⁶ [*corsivi miei*].

¹¹⁰ CHERUBINI: s. v. *Marón* «fig. *Marrone* [...] *strafalcione*. Fà on gran maron».

¹¹¹ Ad es. in Dossi (p. 139) e Arrighi nel *Ventre di Milano* (p. 72).

¹¹² Cfr. M. VITALE, *La lingua...*, p. 26 e n. 106.

¹¹³ Sugli aspetti teorici e sulla prassi scrittoria cfr. S. MORGANA, *Il verismo in Lombardia...*; G. POLIMENI, «*Ma sarà l'opera di quello scrittore: voci e temi del dibattito sulla lingua nella Milano pre-verghiana (1865- 1871). Primi sondaggi*», in “Annali della Fondazione Verga”, 12 (2019), pp. 29-62.

¹¹⁴ Cfr. A. STELLA, Introduzione a E. DE MARCHI, *Tra gli stracci. Racconto popolare*, a cura di A. Stella, Milano, Scheiwiller 1989.

¹¹⁵ Secondo Arrighi, il romanziere verista doveva «lingueggiare» il dialetto, cioè «tradurre dal dialetto in italiano certe frasi, allorché non si trova o non si conosce l'equivalente in lingua italiana». Cfr. S. MORGANA, *Il verismo in Lombardia...* e EAD., *Storia linguistica di Milano...*, p. 152

¹¹⁶ Cfr. G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 414, nella lettera a Di Giacomo a proposito di *In portineria*.

GIOVANNA ROSA

MILANO: LA «FEBBRE DI FARE» E LE «SEDUZIONI»
DELLA «VITA GAIA E OPEROSA»

Università di Milano

Il titolo, composto da una doppia citazione, suggerisce l'inclinazione prospettica con cui Verga, a distanza di anni, riconosce e commenta le suggestioni d'arte e di vita offerte dalla «città più città d'Italia»:

Milano è la città più città d'Italia. Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella vita gaia e operosa, nel risultato della sua attività industriale¹.

La definizione di città più città d'Italia è diventata così esemplare da riecheggiare ancor oggi, e non solo nei saggi che rievocano quella lontana stagione di fine Ottocento, quando il 5 maggio 1881 si apre l'Esposizione nazionale delle Arti e delle Industrie, l'evento che sollecita il famoso articolo *I dintorni di Milano*, apparso nel volume edito da Ottino, *Milano 1881*.

A dare forza icastica a quella immagine è anche la coincidenza fra l'apertura della Mostra e la pubblicazione presso Treves dei *Malavoglia*, nella cui prefazione s'accampa, con evidenza memorabile, lo spettacolo della «fiumana del progresso»: la concordanza temporale corrobora, per complementarità ossimorica, l'elogio, sorprendente da parte di un letterato, delle bellezze attrattive della modernità urbana, con la sua «vita gaia e operosa», con il fervore contagioso della sua «attività industriale». Da quella esuberanza fattiva che anima le vie e le piazze, da quell'energica intraprendenza germignano le «seduzioni» che eccitano quotidianamente «la febbre di fare». È la seconda citazione, tratta dalla lettera dell'aprile 1873, con cui Verga invita l'amico Capuana a raggiungerlo sotto la Madonnina:

¹ G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, p. 424.

Sì, Milano è proprio bella, amico mio, e credimi che qualche volta c'è proprio bisogno di una tenace volontà per resistere alla sue seduzioni e restare al lavoro. Ma queste seduzioni istesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla. Provasi davvero la *febbre di fare*; in mezzo a codesta folla briosa, seducente, bella, che ti aggira intorno provi il bisogno di isolarti assai meglio di come tu passi in una solitaria campagna. E la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie e che sono diventate patrimonio della tua mente².

Un nuovo cortocircuito fra il riconoscimento ammirato del fascino eccitante di Milano e una testimonianza letteraria, di tono tutt'affatto diverso: in quello stesso 1873, esce *Eva*: il romanzo per cui era necessario, parole ancora d'autore, «ricorrere assolutamente agli editori di Milano»³. La prefazione del libro stampato da Treves ostenta un'immagine altrettanto famosa e forse «troppo presa in parola»⁴, per parafrasare Giacomo Debenedetti:

Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali e la febbre dei piaceri è l'esuberanza di tal vita⁵.

Il contrasto fra «la febbre di fare» e la «febbre dei piaceri», fra le seduzioni dell'attività industrie e l'euforia spensierata di una «società, ch'è laboriosa solo per poter essere gaudente»⁶ è così acuto e dissonante da sollevare non poche perplessità. È ormai accertato che il fervore con cui Verga rievoca i «begli anni» del soggiorno milanese non si origina né si alimenta, come troppe volte è stato scritto e ripetuto, dalla frequentazione mondana di salotti, caffè o teatri, dove «il bruno siciliano misurato, freddo nei modi, nel-

² G. VERGA, lettera a Luigi Capuana, Milano, 5 aprile 1873, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 25-26 (corsivo nel testo).

³ G. VERGA, lettera alla madre, Firenze, 29 maggio 1869, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1881)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 219.

⁴ «nella troppo famosa e, direi, troppo presa in parola prefazione ai *Malavoglia*» G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1993, p. 181.

⁵ G. VERGA, *Eva*, in *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988, p. 83. Mentre va ricordato il commento autocensorio affidato a una lettera a Ferdinando Martini dell'ottobre 1873, in cui Verga definiva la prefazione «una sfuriata posta in capo al libro», più opportuno, sul piano delle scelte di genere, rimarcare la distinzione del doppio circuito, previsto con l'editore: «Se la prefanzicella le sembrasse inopportuna pel giornale potrebbe sopprimersi; ma insisterei perché andasse nell'edizione in volume» G. VERGA, lettera a Emilio Treves, 8 febbraio 1873, in *Verga e i Treves*, a cura di G. Raya, Roma, Herder 1986, p. 25. La lettera a Ferdinando Martini è stata resa nota da N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940, p. 175.

⁶ G. VERGA, lettera a Luigi Capuana, 5 aprile 1873, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 24.

l'accento»⁷, coltivava, più o meno ombrosamente, il gusto festaiolo e galante della *belle époque*. L'entusiasmo per il capoluogo lombardo, considerato «ambiguo» da Pellini in un recente profilo⁸, è tanto più sincero e corrucciato quanto maggiore è il grumo di feconde contraddizioni che germinano dall'incontro fra la terna dei «siciliani continentalizzati», come Madrignani definisce Verga Capuana e De Roberto, e le dinamiche strutturali della modernità urbano-borghese, di cui la città più città d'Italia è la sede elettiva.

Per gettare luce sulle coordinate storiche dell'orizzonte culturale ambrosiano, «la grand'aria» in cui si vive in una «grande città»⁹, l'osservatorio privilegiato è offerto dalle testimonianze degli scrittori coevi. A tutti loro, Milano appare come la

terra promessa delle ambizioni letterarie e artistiche, questa patria antica dell'entusiasmo pel bello e giusto [...] questo ambiente meraviglioso, in cui crescono e si sviluppano ingegni così originalmente produttivi...¹⁰

Sono le parole con cui Antonio Galateo, un oscuro letterato piemontese, introduce un altro volume ideato sempre per l'Esposizione e pubblicato da Civelli, *Milano e i suoi dintorni*. A conferma del clima di giovialità amabile e operosa, ecco la serie dei letterati milanesi, di nascita o d'adozione, che sono poi i più numerosi, e non solo nell'Ottocento:

Alla sera ci si trovava ai caffè della galleria.

Qui la giovane letteratura milanese era al completo.

[...]

Farina, Torelli, Verga, Fontana, Grandi, Sacchetti, Capuana, Corio, Turletti, Ghiron, e poi Fortis, e poi Treves, il formidabile editore che da Torino vedevamo come la piramide di Ceof, e poi Boito e Gualdo e Navarro della Miraglia e Sogliani e Ghislanzoni e Giarelli e Borghi e Pozza e Colombo e De Marchi e Barbavara e Guarnerio e Barbiera, e come appena mettevano piede in Milano, De Amicis e Giacosa, l'erudizione fenomeno Molineri e l'altro amicissimo mio, cioè scusatemi, ora l'onorevole amico mio Giovanni Faldella¹¹.

⁷ R. BARBIERA, *Il Salotto della Contessa Maffei*, Sesto San Giovanni, Madella 1914, p. 252.

⁸ «E non meno ambiguo è l'entusiasmo che Verga manifesta nei confronti di quella che sta diventando la sua città d'adozione» P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012, p. 30.

⁹ G. VERGA, lettera a L. Capuana, 13 marzo 1874, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 30.

¹⁰ A. GALATEO, *Milano visione*, in *Milano e i suoi dintorni*, Milano, Civelli 1881, pp. 7-8.

¹¹ Ivi, pp. 14-15, cui segue la citazione di un discorso parlamentare dell'on. Faldella: «I letterati si affrancarono dal Mecenate principe o cardinale, che li trattava da buffoni e riconoscono per solo Mecenate il pubblico, di cui sono gioviali compagni od istitutori; onde per tale commercio, la loro arte, se

Nomi che torneranno nelle relazioni di queste tre intense giornate di Convegno; autori celebri allineati ad altri ormai dimenticati, ma tutti accomunati dallo «strano processo di assimilazione milanese»¹², il riconoscimento, cioè, dell'accoglienza ospitale, del senso di appartenenza all'ambrosianità conquistata.

Per dirla con le parole schiette di uno di loro:

Fatto sta che quando siete stato un anno a Milano vi ci affezionate e la grande città vi ha adottato per sempre: lontano, voi avete sempre istintivamente dei confronti in suo favore, penserete ad essa come al paese veramente vostro perché scelto da voi e se ci ritornate vi accoglierà come uno de' suoi figliuoli¹³.

Non c'è dubbio che a vivificare la grand'aria di Milano abbiano contribuito le occasioni di incontro e di fertile scambio di idee nei caffè della Galleria, nello sfavillio degli spettacoli teatrali, alla Scala o alla Canobbiana, nei salotti delle varie contesse, da Clara Maffei a Vittoria Cima a Teresa Kramer, dove il gentiluomo siciliano si mescolava ai sodali della «scapigliatura dorata», o forse semplicemente agli scapigliati altoborghesi, come i fratelli Boito, Carlo Dossi e Luigi Gualdo: semmai a quella sequela di artisti e letterati evocati da Galateo va almeno aggiunto il nome di Felice Cameroni, l'«apostolo della rivoluzione verista»¹⁴, celebre per le recensioni librerie sul "Sole". Quegli incontri, quelle frequentazioni che aprivano alle suggestioni sprovincializzanti della cultura positivista, fattore imprescindibile della poetica verghiana dell'impersonalità, come ha spiegato Spinazzola in uno studio ormai classico¹⁵, costituiscono il più innovativo «laboratorio ideale del fare artistico»¹⁶ dell'Italia unita: ma la grand'aria cittadina diventa eccitamento continuo al lavoro e alimenta la febbre di fare soprattutto perché innervata dalle risorse energetiche che scaturiscono dalla «vita vigorosa, operosa, promettitrice di un avvenire sempre più bello e prospero».

non più utile, diventò più vera. Ma quante camiciate per ottenere i favori del pubblico rappresentato da un editore!» ivi, p. 15-16.

¹² *Ibidem*.

¹³ R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, in *Milano 1881...*, p. 455.

¹⁴ «Aforista, apologista, evangelista della compagnia è Felice Cameroni, il *Pessimista del Sole*, giornale commerciale, che, in grazia sua, ha accoppiato le rassegne drammatiche e le bibliografie ai listini di borsa e ai bollettini de' mercati [...] non conobbi mai uomo più metodico ed esatto di questo apostolo della rivoluzione verista in letteratura e della ribellione sociale in politica», ivi, p. 443.

¹⁵ V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti 1977.

¹⁶ D. BROGI, *Il "fiasco dei Malavoglia"*, in "Annali della Facoltà di lettere e filosofia", XVII (1996), p. 170.

Anche questa citazione è tratta da un saggio, intitolato *Milano economica*, compreso in *Milano 1881*, che precede la sezione *La Vita*, in cui appaiono le prose di Verga e Capuana: la conclusione merita di essere trascritta interamente.

Certi punti della città, specialmente in certi giorni della settimana, nella piazza Fontana, a mo' d'esempio, nella via Mercanti, nella piazza del Teatro alla Scala, nei piazzali fuor delle porte, nelle ore meridiane, formicola la folla, che si raduna in crocchi, e solleva un mormorio indistinto, ma animatissimo: è di uomini che trattano affari; e siccome, gira e rigira, gli affari altro non sono che denaro altrui, è segno che questo abbonda, è segno che non rimane inerte, ma che passa continuamente da una mano in un'altra, da tasca a tasca.

Né meno animato è il viavai delle vie, specie al centro della città, ove gli omnibus, le vetture, i tramways rovesciano continuamente gente che compra, gente che vende, gente che vuol vedere e farsi vedere, che vuol divertirsi. Milano insomma offre aspetto animatissimo, vita vigorosa, operosa, promettitrice di un avvenire sempre più bello e prospero¹⁷.

Il saggio, al centro del libro edito da Ottino, chiarisce sinteticamente il cardine del progetto di sviluppo elaborato dalla classe dirigente ambrosiana nel solco della tradizione illuministica e romantica. Il mito della «capitale morale», fondato sull'etica del lavoro produttivo¹⁸, che prometteva a tutti i milanesi di nascita e d'adozione un comune «avvenire sempre più bello e prospero», aveva radici nel tessuto pluriarticolato della società civile o, per dirla con l'espressione famosa di Carlo Cattaneo, nelle «dolcezze del viver civile»¹⁹. È dallo spessore ricco e profondo della moderna *urbanitas* che le forze imprenditoriali ambrosiane ricavano slancio per elaborare il paradigma intellettuale capace di sciogliere quello che Gramsci definisce il «paradosso delle città del silenzio»²⁰: a fondamento, un sistema di idee serio e rigoroso, teso a promuovere il passaggio dalla «ragione signorile» alla «ragione borghese», dall'ordine assiologico delle civiltà d'antico regime a dominanza ru-

¹⁷ V. OTTOLINI, *Milano economica*, in *Milano 1881...*, p. 331.

¹⁸ G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, Rizzoli 2015.

¹⁹ «Si apersero teatri, ove le famiglie, inselvatichite da sette generazioni, impararono a conoscersi, e gustarono le dolcezze del viver civile, della musica, della poesia». C. CATTANEO, *Introduzione a Notizie naturali e civili su la Lombardia*, a cura di G. Bagatti, Edizione nazionale vol. I, Firenze Bellinzona, Le Monnier-Casagrande 2014, p. 69.

²⁰ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 1975, p. 2036.

rare-latifondista al nuovo ordinamento proprio alla società dell'urbanesimo moderno, estraneo ai ritmi ciclici di natura e ai privilegi aristocratico-gentilizi. Ed è all'interno della società civile che matura e si organizza la «sfera delle pratiche discorsive»²¹, al cui centro si staglia il nuovo campo istituzionale delle professioni intellettuali che, in dialogo serrato e con mediazioni antitradizionali, interloquisce con l'opinione pubblica borghese. Come ricorda Sacchetti, aprendo il ritratto della vita letteraria a Milano:

L'inaspettata convivenza delle industrie del ventre con le industrie dello spirito allarga subito il cuore al giovinetto, piovuto, come il Maffei, il Prati, il Tarchetti, sul lastrico della grande città con un grosso manoscritto in tasca. Che gli volevano far credere ch'erano nemiche irreconciliabili, se vivono tanto bene insieme? Non già ch'egli non sia agguerrito e corazzato d'ideali, contro gli strapazzi della miseria; ma non gli dispiace di trovare nella realtà le officine della letteratura.

[...]

Milano è un mercato letterario, dove, seguendo le leggi della domanda e dell'offerta, si può procacciarsi colla penna una discreta posizione; lo scrivere non è qui, come altrove, una mania solitaria, ma una professione riconosciuta e quasi regolare²².

Ecco perché

A Milano non si commette la ridicolaggine di chiamar il *conte* Maffei, il *cavaliere* Boito, il *cavaliere* Ponchielli, il *cavaliere* Verga. Si dice Boito, Verga ... e si crede di dir molto²³.

Solo la «Lipsia d'Italia»²⁴ poteva offrire ai professionisti della penna l'ambiente in cui gli «ingegni originalmente produttivi» trovavano le occasioni di lavoro alacramente eccitanti. In questo clima di modernità imprenditoriale avviene l'incontro nevralgico fra Verga e il fervore dell'«attività industriale»: è nelle «officine della letteratura» che l'autore di *Eva* conosce la febbre di fare e fors'anche gli effetti urticanti della fiumana del progresso. Lì e solo lì si viveva «in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali»²⁵.

²¹ J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza 1977.

²² R. SACCHETTI, *La vita letteraria...*, p. 429 e p. 433.

²³ Ivi, p. 437 (corsivi nel testo).

²⁴ "Corriere di Milano", 8 ottobre 1874.

²⁵ Vale la pena di ricordare, a mo' d'esempio, che Giovan Battista Pirelli inaugura il primo stabilimento per la produzione degli articoli di gomma nel 1873, e vi occupa non più di 15 operai.

Torniamo, allora, alle nostre testimonianze d'epoca, le più illuminanti per precisare la struttura economicamente avanzata della «repubblica della carta sporca», giusta l'etichetta coniata, in quegli anni, da Cletto Arrighi per indicare il sistema ambrosiano della stampa e dell'editoria.

Se Dario Papa, redattore del “Sole” e del “Pungolo”, poi direttore di varie testate, certifica il primato nazionale del giornalismo ambrosiano, ricorrendo ai confronti quantitativi:

A Milano, secondo la statistica del 1880, pubblicata nell'Album-Strenna dell'Associazione della stampa, esistono, o meglio esistevano, fino a poco tempo fa, 216 giornali. Torino ne ha 155, Roma 147, Napoli 114, Firenze 101. Sicché, supposto sia vero che i giornali rappresentano, col loro numero, il grado di progresso di un paese, Milano merita davvero il titolo di capitale morale d'Italia²⁶.

Sacchetti gli fa eco, illustrando il grado di prestigio e notorietà che i letterati conquistano grazie alla collaborazione con i giornali e le case editrici d'area ambrosiana. Sono i casi dei due siciliani continentalizzati a darne testimonianza esemplare:

Giovanni Verga aveva pubblicato a Torino, a Napoli e Firenze parecchi racconti senza che il suo nome fosse uscito dalla cerchia de' suoi amici; nel 1873 venne qui, diede al Treves i manoscritti di *Eva* e della *Storia d'una capinera*, e pochi giorni dopo le due maggiori case editrici milanesi si disputarono i suoi romanzi. Luigi Capuana, scrisse per degli anni stupende rassegne settimanali nella *Nazione* di Firenze, quando Firenze era capitale, e fuori nessuno lo conosceva: soltanto la sua grande sincerità gli aveva attirato le inimicizie e i sarcasmi solitari di qualche autore impermalito. Ebbene ora scrive nel *Corriere della Sera*, e tutti i giovani colti sanno che il Capuana è il più dotto, il più pensatore, il più coraggioso e sincero critico letterario che abbia l'Italia²⁷.

E a proposito del quotidiano di via Solferino, è al suo fondatore e primo direttore, il napoletano Torelli Viollier che spetta il compito di analizzare, per il volume di Vallardi, il movimento librario milanese e l'«estensione del suo irradiazione culturale»:

²⁶ D. PAPA, *Giornali e giornalisti*, in *Mediolanum*, vol. I, Milano, Vallardi 1881, p. 481.

²⁷ R. SACCHETTI, *La vita letteraria...*, p. 434.

L'industria editrice va prendendo sempre più nella nostra città i caratteri di cosa organizzata e viva. Qui si hanno editori che non soltanto accettano e pagano i lavori da stampare, ma li ricercano e si disputano gli autori²⁸.

A confermare lo spirito d'imprenditorialità organizzata dell'editoria è ancora la voce di Roberto Sacchetti, quando, nel libro curato dagli amici della "Vita Nuova", schizza il quadro della «più allegra e socievole città d'Italia».

Qui questa roba si compera, questa roba che a Torino pochi anni fa ci sarebbe sembrato fortuna immensa di vederci pubblicare *gratis*. [...] Qui il mondo va a passo di corsa. Qui le cose si vedono giuste. Non ci si smarrisce mica come altrove nella apoteosi di un autore o in uno studio di lingua, o in una delle tante applicazioni dell'arte per l'arte. Qui l'arte è per il mondo. Si va diritti ad un fine. Qui si capiscono le ragioni per cui si scrive. Infine l'ingegno produttore trova il suo complemento, che è insieme il suo maestro, il suo giudice, il suo controllo, il suo premio- il pubblico leggente in persona di un editore pagante²⁹.

In quest'ultima accoppiata di stupefacente spregiudicatezza sta il nodo problematico del rapporto di Verga con la città più città d'Italia: nei begli anni del soggiorno milanese l'autore dei *Malavoglia* non solo conosce e apprezza le seduzioni della vita gaia e operosa, le dolcezze del viver civile, ma si confronta con l'orizzonte d'attesa più ricco e articolato della penisola:

Milano è finora la sola città nostra dove ci sia un vero pubblico: la classe colta coi novantamila italiani delle diverse regioni vi formano un tutto omogeneo, armonico, che vibra e risponde tutto insieme, ad un tratto alla stessa commozione, alla stessa provocazione³⁰.

A dare spessore a questo pubblico colto di lettori borghesi sono le pagine stampate che, in quantità inusuale e travolgente, escono dalle officine della letteratura.

Ancora una testimonianza d'epoca sul «colosso Ricordi»:

Una potente motrice a vapore mette in movimento tutte le macchine celeri litografiche e tipografiche per le edizioni musicali, ed altre macchine per la

²⁸ E. TORELLI VIOLLIER, *Il movimento librario*, in *Mediolanum...*, vol. III, p. 342.

²⁹ Le parole di Sacchetti sono ricordate da A. GALATEO, *Milano visione...*, p. 10.

³⁰ R. SACCHETTI, *La vita letteraria...*, p. 434.

levigatura delle pietre litografiche, delle lastre d'incisione, della carta, per la macinatura delle tinte, ecc ecc. In tal modo lo Stabilimento Ricordi, all'in fuori della carta, provvede coi soli propri mezzi a tutte le necessità della sua industria. Le sole macchine celeri per la musica possono somministrare in un giorno di lavoro 160.000 pagine. Nell'anno 1880 si stamparono circa 50 milioni di pagine di musica³¹.

Sullo stesso ordine di grandezza, si consuma la concorrenza agguerrita dei due principali editori milanesi: Treves «si vantò di stampare 50 milioni di pagine l'anno. Ora basti dire, per conclusione, che lo Stabilimento Sonzogno, come risulta dai suoi cataloghi, ne pubblica invece 500 milioni annui»³².

A convalidare la potenza economica delle imprese della carta stampata che operano entro i confini della capitale morale, le testimonianze di due autorevoli intellettuali non umanisti che, in consonanza ideale con artisti e letterati, partecipano ai volumi editi in occasione dell'Esposizione del 1881: sono due ingegneri del Politecnico, autori di due saggi dal medesimo titolo, *Milano industriale*: Giuseppe Colombo e Cesare Saldini.

Il primo, nel celeberrimo ritratto del capoluogo lombardo descritto come «il cuore che regola la circolazione e la vita di una vasta regione»³³, disegna il tessuto manifatturiero della città, costituito da quelle industrie piccole e medie

che mirano a soddisfare alle molteplici esigenze che il viver civile, la cresciuta agiatezza e il raffinamento prodotto dalla più diffusa cultura creano in tutte le classi sociali³⁴.

fra cui spiccano le aziende giornalistiche e editoriali: solo all'interno della cerchia dei Navigli, «si contano 62 tipografie che occupano almeno 1200 operai»³⁵.

Il ritornello, che si insegue di saggio in saggio e su cui la classe imprenditoriale ambrosiana fonda la sua mitologia, è ripreso da Cesare Saldini, in *Milano 1881*:

Dopo le industrie meccaniche do il passo all'industria che ha reso potente il

³¹ V. COLOMBO, *Industrie musicali*, in *Milano e i suoi dintorni...*, p. 185.

³² Dispensa Sonzogno per l'Esposizione 1881, n. 37.

³³ G. COLOMBO, *Milano industriale*, in *Mediolanum...*, vol. III, p. 51.

³⁴ Ivi, p. 40.

³⁵ Ivi, p. 49.

così detto quarto potere dello Stato, cioè alla stampa. In Milano annoveriamo il Sonzogno che per *Secolo* impiega stereotipi cilindrici, fusi, scalpellati, torniti e allestiti giorno per giorno con febbrile rapidità e montati su macchine Marinoni da 20.000 esemplari l'ora, richiedenti carta continua in rotoli che il Sonzogno fabbrica nella sua cartiera Pella sul lago d'Orta. Noto il Treves, il Robeschini, il Civelli, la Tipografia sociale, il Faverio, il Redaelli, il Ricordi, il Vallardi e molti altri che tengono alta fra noi l'industria tipografica. [...] il Ricordi, il Garbini, la litografia degli Ingegneri, lo Zanaboni, ed altri molti dediti alle varie specialità di lavori litografici, e, come i già citati Treves e Sonzogno, ciascuno nel loro campo di produzione, degni di nota³⁶.

Proiettata su questo orizzonte, «l'atmosfera delle Banche e delle Imprese industriali», evocata nella *Prefazione* di *Eva*, acquista nitida rilevanza nella connessione stretta con le filiere economiche della «repubblica della carta sporca», dove la legge della domanda e dell'offerta regola il rapporto fra produzione e consumo e, in ambito letterario-artistico, sorregge la dialettica fra capitale d'impresa e capitale simbolico.

Due i corollari che ne derivano, utili a sciogliere conclusivamente il confronto fra lo scrittore catanese e la grand'aria della città più città d'Italia.

Il coinvolgimento in prima persona nell'ambrosiana «attività industrie» si traduce in una maggiore consapevolezza di autorialità, volta, per un verso, a ridefinire il ruolo professionale del romanziere, anche a difesa del *copyright*³⁷; dall'altro, a ripiasmare con originalità le scelte di genere e di stile.

L'attenzione riservata alla ragione economica, che aveva sempre nutrito un'agguerrita mentalità affaristica³⁸, ora si coniuga con il riconoscimento inedito che le officine della letteratura hanno il carattere di «cosa organizzata» industrialmente: la centralità delle dinamiche del mercato, sollecitando la revisione delle relazioni di scambio fra chi scrive l'opera e chi ne fruisce, riorienta le inclinazioni dialogiche con quella «folla briosa, seducente, bella, che ti aggira intorno». Sul piano della prosa letteraria fare i conti con le richieste dell'editore e le attese dei lettori della moderna opinione cittadina, «un vero pubblico» borghese, significa rielaborare il paradigma intero delle

³⁶ C. SALDINI, *Milano industriale, in Milano 1881...*, pp. 370-71.

³⁷ Verga, poco incline all'impegno pubblico e collettivo, partecipa alla battaglia condotta dall'élite intellettuale per la difesa della proprietà artistica che si concluse con la fondazione, nel 1882, della Società Italiana Autori e Editori, SIAE.

³⁸ Il carteggio con la madre è ricco di testimonianze: già il 14 giugno 1869 scriveva da Firenze «Se mi riesce quest'affare saranno 630 lire che guadagnerò in un sol colpo su 21 fogli di stampa, in ragione di 30 lire al foglio (il minimum) perché si paga anche a lire 40 il foglio» G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 137.

strategie compositive: se «in questa via crucis, ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci», come scriveva, appena giunto a Milano, a Capuana³⁹, l'ansia di piena affermazione istituzionale si traduce in un confronto serrato sia con i moduli tradizionali della narrazione breve, sia con le strutture fragili e stentate della nostra civiltà romanzesca, in un bilicamento alterno di morfologie rappresentative.

Dopo il successo clamoroso di *Eva*, favorito dall'eccezionale campagna di lancio di Treves⁴⁰, Verga, nell'atto in cui dà avvio alla splendida stagione della produzione verista d'ambiente siciliano, si impegna a ridefinire la propria postura autoriale e lo fa calibrando e diversificando il profilo bifronte di narratore. Isotta Piazza ha documentato con acume i condizionamenti imposti dallo «spazio mediale»⁴¹, in cui l'attività letteraria è vincolata dai tempi e dalle griglie tipografiche della pagina stampata; ma la scelta verghiana di dedicarsi alle tipologie della narrazione breve, dettata da logiche palesemente eteronome⁴², si ribalta in un'avventura di indiscusso spessore sperimentale.

La sfida si gioca sul duplice fronte aperto e galvanizzato dai nuovi circuiti editoriali: *Nedda* e poi i testi che confluiranno in *Vita dei campi* entrano in competizione sia con le “puntate” dei romanzi affettati per le appendici⁴³, sia con la galassia molteplice e ondivaga delle forme della prosa a misura ridotta, più incline agli accenti poeticistici o ai moduli descrittivi di impianto convenzionale, tendenzialmente estranei alle scansioni della narritività moderna.

Nel primo caso, all'interno delle pagine inchiostrate dei giornali, la strategia compositiva calibrata sulla misura della novella attiva l'antagonismo con l'ordito franto e digressivo dei *feuilletons*, le cui puntate rilanciano la *suspense* grazie al dispositivo di scioglimento/chiusa, con un esito non dissimile dall' «intreccio a pointe», tipico della *short story*⁴⁴.

³⁹ G. VERGA, lettera a Luigi Capuana, 7 febbraio 1873, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 21.

⁴⁰ «Mando io le copie ai giornali, non solo; ma scrivo e riscrivo ai critici perché parlino, al caso male, secondo coscienza, -ma parlino [...] Se tutti scrivono, sarà un bel coro». E. TREVES, lettera a G. Verga, 5 agosto 1873, in *Verga e i Treves...*, p. 28.

⁴¹ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati Editore 2018.

⁴² «Treves mi domandò qualche racconto corto per i suoi giornali. Se me li paga bene, vedremo» lettera alla madre, 20 gennaio 1874, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 200.

⁴³ «“Ecco quel che faremo, disse Edoardo Sonzogno, stamperemo ogni giorno immancabilmente, due romanzi”. Tutti ed io più forte dei miei colleghi, protestammo contro questa stravaganza. In que' tempi, il romanzo affettato nell'appendice si usava poco ne' giornali italiani ed era stato smesso da parecchi giornali francesi: l'idea di stamparne due contemporaneamente, a detrimento degli articoli e delle notizie politiche, letterarie, cittadine, poteva essere giudicata una stravaganza: eppure quell'idea, applicata, determinò la fortuna del “Secolo”». E. TORELLI VIOLLIER, *La stampa e la politica...*, p. 474.

⁴⁴ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa, in I formalisti russi*, a cura di T. TODOROV, Torino, Einaudi 1968.

Sull'altro fronte, si apre il campo di sperimentazione più impervio per i nostri scrittori: se grazie alle feconde influenze scapigliate 'la scommessa'⁴⁵ contro la narrativa campagnuola era vinta, più arduo si presentava il contrasto agli schizzi, disegni, scenette, figurine, appunti di viaggio, insomma la diffusa «bozzettomania», poi censurata da De Roberto⁴⁶. A contrastare la moda di testi che, seppur mescolati al chiaroscuro coloristico dei paesaggi a macchia, rimodellano i timbri divaganti dell'impressionismo soggettivistico, più o meno sterniano⁴⁷, la produzione novellistica dell'autore catanese esalta la funzione dominante della diegesi. Il canone dell'impersonalità, che impone la latenza dell'io narrante, punta a una mimesi dell'oralità tanto più aliena dal cedimento regressivo alle cadenze della sonorità declamata, quanto più rispettosa del radicale di presentazione della *fiction*⁴⁸. Nelle opere verghiane, e poi derobertiane, l'ordito espressivo, mai orientato all'ascolto sempre alla lettura muta e solitaria⁴⁹, si affida ai procedimenti raffinatissimi di una prosa che esalta la contraddizione della narritività moderna⁵⁰: la ricerca di uno stile con andamento continuo, anti-oratorio, eppur capace di sfruttare le risorse difficili del «parlato-scritto»⁵¹, in cui la tessitura degli effetti ritmici non poggia sulle usuali intonazioni liriche, ma si modula sulla polifonia 'equivoca' del discorso indiretto libero e sulla disseminazione pluri-prospettica dei punti di vista entro le maglie di un montaggio disgiuntivo e straniante.

⁴⁵ Il riferimento è a un racconto di Luigi GUALDO, *Una scommessa*, apparsa nel volume *Novelle*, Torino, Bona 1868, poi in *La gran Rivale ed altri racconti*, Milano, Treves 1877, a cui Luigi Capuana dedicò una recensione sull' "Illustrazione Italiana", 6 luglio 1877. Cfr. G. ROSA, *Novella e racconto. Dal dialogo conversevole alla pagina inchiostrata*, in *Tipologia della narrazione breve*, a cura di N. Merola e G. Rosa, Roma, Vecchiarelli 2004.

⁴⁶ F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Giannotta 1883, p.144.

⁴⁷ G. MAZZACURATI, *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi 1990.

⁴⁸ Lamentata l'assenza di una «parola specifica per descrivere il genere letterario della pagina stampata», Frye propone il termine di *fiction*, capace di abbracciare la produzione ampia della «letteratura da libro» ovvero quelle opere di prosa «scritte per un lettore», in cui domina la «continuità di ritmo», nel rispetto della morfologia di genere indicata dal «radicale di presentazione». N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi 1972, pp. 330-331.

⁴⁹ G. ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore 2008.

⁵⁰ «Se si parte dal problema della forma narrativa, si dà un'importanza fondamentale alla questione del grado di avvicinamento della narrazione al racconto orale. Il fatto è che proprio la prosa narrativa si è ampiamente servita delle possibilità offertele dalla scrittura e dalla stampa e ha sviluppato forme che senza di queste sono impensabili. [...] molte forme e generi della prosa narrativa sono assolutamente staccati dalla lingua parlata e sono costruiti sulla base di un peculiare stile del linguaggio scritto». B. EICHENBAUM, *Teoria della prosa...*, p. 234.

⁵¹ E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi 1997.

Entro il sistema letterario dell'Italia postunitaria, la compresenza delle morfologie ad arcatura parabolica e delle tipologie della narrazione breve, fra la totalità rappresentativa della realtà sociale e la concentrazione sul caso singolo, trova corrispondenza, avvalorandola, nell'ipotesi avanzata da Lukács sulla novella come forma tipica delle fasi di trapasso, del non-più e non-ancora:

La novella appare o come anticipatrice di una conquista della realtà da parte delle grandi forme epiche e drammatiche, o alla fine del periodo, come retroguardia, come un'ultima eco. Cioè: o nella fase del non-ancora, nel dominio poetico universale sul mondo sociale di una data epoca, o in quella del non-più. [...] Questo rapporto storico può sorgere solo in virtù di peculiarità di genere. Si è già detto della totalità degli oggetti come tratto caratteristico dell'universalità estensiva del romanzo [...] La novella muove invece dal caso singolo e, nell'estensione immanente della raffigurazione, resta ferma ad esso. La novella non pretende di raffigurare completa la realtà sociale, neppure in quanto questa totalità risulta dall'aspetto di un problema fondamentale e attuale. La sua verità deriva dal fatto che un caso singolo – per lo più estremo – è possibile in una società determinata, e nella sua mera possibilità è caratteristico di essa⁵².

La civiltà del romanzo in Italia era giunta ad un frangente cruciale: aveva ragione Capuana quando ne lamentava lo scarso radicamento⁵³. In questi anni Ottanta, l'oscillazione costante tra la morfologia romanzesca e le forme espressive della brevitás è indizio nitido della transizione travagliata verso la rappresentazione della 'prosa del mondo borghese': i letterati piú agguerriti e attrezzati si attestano su una «zona di frontiera»⁵⁴ che corrobora una condizione di dualità irrisolta, in bilico fra il non-piú dell'ordine antico e il non-ancora della modernità.

Anche e soprattutto grazie alla assidua ricerca sperimentale effettuata sui testi delle novelle, in cui, paradossalmente ma non troppo, la scrittura letteraria si sviluppa grazie al rispetto dei condizionamenti ferrei del mercato, il 'ritorno' al romanzo, per Verga, avviene in nome della conquista dell'autonomia artistica, fulcro del programma verista: l'autore di *Rosso Malpelo*

⁵² G. LUKÁCS, *Solženitsyn: una giornata di Ivan Denisovič* (1964), in *Marxismo e politica culturale*, Milano, Il Saggiatore 1972, pp. 233-234.

⁵³ «Il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna ancora acclimare» L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, seconda serie, Catania, Giannotta 1882, p. 136.

⁵⁴ A. GAILUS, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il Romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II *Le forme*, Torino, Einaudi 2002, p. 534.

scopre, sulle orme di Flaubert, che la sfera pubblica in cui predomina il capitale simbolico è, per dirla con Bourdieu, un «universo economico propriamente antieconomico».

Ci troviamo in effetti in un mondo economico alla rovescia: l'artista non può trionfare sul terreno simbolico se non perdendo su quello economico (quanto meno a breve termine) e viceversa (quantomeno a lungo termine)⁵⁵.

È qui suggerita la parabola della ricezione dell'opera verghiana. Nella celebre lettera a Capuana, in cui annuncia «*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo», Verga invoca a motivo dell'insuccesso la debolezza del nostro mercato letterario:

Io credo che la nostra maggior disgrazia in Italia è quella di essere pochi, troppo pochi per creare un mercato letterario, e il mondo è tutto un mercato, ecco il motivo dell'indifferenza del pubblico⁵⁶.

Ben altra è, in realtà, la ragione dell'insuccesso che i lettori ambrosiani riservarono al capolavoro ambientato ad Aci Trezza: il fiasco non era imputabile solo ai pochi autori che si dedicavano ad una scrittura estranea alla «solita nenia delle frasi lisciate da 50 anni»⁵⁷, ma alla fragilità della nostra civiltà romanzesca e alle asfittiche articolazioni dell'orizzonte d'attesa. In fondo, ne era consapevole lo stesso Verga, quando nella lettera di risposta alla recensione dell'amico Cameroni, ammirativa dell'opera seppur perplessa sulle «difficoltà di lettura», riconosceva che la fedeltà irriducibile al «proposito artistico» gli aveva imposto la rinuncia ad «un successo più generale e più facile». Insomma, quell'impopolarità «nauseante» era il prezzo da pagare per la scelta dell'«arte sul serio», che nulla concede a «una lettura fatta per passatempo»⁵⁸, quale si addice ai libri insaporiti dal «pepe della scena drammatica», ai «manicaretti che piacciono al pubblico»⁵⁹: un'arte sul serio richiede a chi legge un'inclinazione altrettanto severa e impegnativa.

D'altronde, per l'opinione pubblica della città più città d'Italia, che, in nome dell'etica del lavoro produttivo, si candidava ad essere la classe di-

⁵⁵ P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore 2005, p. 144.

⁵⁶ G. VERGA, lettera a Luigi Capuana, 11 aprile 1881, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 168.

⁵⁷ Lettera del 28 aprile 1881 a Carlo Del Balzo, in G. VERGA, *Opere...*, p. 1376.

⁵⁸ Lettera del 27 febbraio 1881 a Felice Cameroni la cui recensione era apparsa sul "Sole" del 25 febbraio 1881, in G. VERGA, *Opere...*, p. 1371.

⁵⁹ G. VERGA, lettera a Luigi Capuana, 11 aprile 1881, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 168.

rigente del paese da poco unificato, e proponeva un'immagine di sviluppo economico equilibrato e festoso, capace, nell'evoluzione progressiva delle forze congiunte di Capitale e Lavoro, di mediare i conflitti di classe e armonizzare il rapporto fra città e campagna, Milano e i suoi dintorni appunto, per quel pubblico smilesianamente ottimista, Verga schizza, con potenza espressiva, il quadro traumatico della «fiumana del progresso», in cui la darwiniana lotta per la vita si traduce nella feroce «lotta per l'esistenza», colta alle «sue sorgenti»⁶⁰.

Era una provocazione più oltranzista di quella affidata ad *Eva*, dove lo scontro fra le pratiche dell'arte e «l'atmosfera della Banche e delle Imprese industriali» era cadenzata sui moduli melodrammatici dell'omodiegese e si raggrumava nella duplice controfigura di Enrico Lanti e del suo anonimo amico catanese. Solo l'adesione rigorosa al canone dell'impersonalità consentiva allo spettatore, «travolto anch'esso dalla fiumana», di osservare con occhio lucidamente spietato la scena epica e tragica, mai prosaicamente borghese, dei conflitti etici e sociali che *la Marea* – come suggeriva il primitivo titolo del ciclo – provocava nelle remote e sconosciute regioni del Sud, abissalmente lontane sia dall'urbanitas delle «dolcezze del viver civile» sia dell'attività produttiva delle manifatture industriali.

Ben comprensibile che quel pubblico che si lasciava trascinare dalle musiche fragorose del Ballo Excelsior, allestito in quello stesso 1881 al Teatro alla Scala, riservasse un'accoglienza gelida a chi lo richiamava ad una gravosa assunzione di responsabilità nazionale, rappresentando con forza d'arte una sfida drammatica e cruciale che coinvolgeva l'Italia tutta: la questione meridionale.

⁶⁰ G. VERGA, *I Malavoglia*, in *Opere...*, pp. 409-410.

ORNELLA SELVAFOLTA

VERGA A MILANO: LA CITTÀ, LE ABITAZIONI,
IL SENSO DEI LUOGHI

Università di Milano

Quando Verga arriva a Milano nel 1871 la città conta poco meno di 200.000 abitanti, ma sia la popolazione, sia il territorio sono in rapida crescita, poiché nel 1873 i Corpi Santi, cioè gli antichi comuni del circondario esterno disposti a corona attorno alla cerchia dei Bastioni, verranno annessi al Municipio di Milano¹. La superficie passa da 8 a circa 74 kmq, mentre gli abitanti raggiungono le 290.000 unità. Nel 1881 saranno 350.000, nel 1901, 538.000²: quantità lontanissime da quelle delle vere metropoli, considerando che Parigi a inizio secolo ha superato i 2 milioni e Londra i 6, ma tant'è: dopo Napoli, Milano è la più popolosa città d'Italia e certamente la più dinamica. Il ventennio in cui Verga vi risiede con significativa continuità, è quindi un periodo decisivo, segnato da intensi processi di modernizzazione e sviluppo che riguardano tutti i settori della vita urbana³.

L'Esposizione Italiana del 1881 aveva portato alla ribalta nazionale le virtù di una Milano laboriosa, commerciale e industriale, colta e mondana, popolana e di élite, legata alla storia e proiettata verso il futuro, ospitale ma

¹ Con il nome di Corpi Santi si indica un Comune, istituito nel 1782, comprendente cascine e borghi agricoli disposti a corona attorno a Milano che, fino al momento dell'aggregazione nel 1873, godette dell'esenzione dai dazi. Cfr. C. RANZINI, *1873: Milano si espande: l'aggregazione dei Corpi Santi*, Milano, Ufficio Stampa del Comune 1972; C. MORANDI - F. PREMOLI, *Milano: cento anni di crescita urbana tra piani e realizzazioni*, in *Milano e il suo territorio*, a cura di F. Della Peruta, R. Leydi e A. Stella, vol. I, Milano, Silvana Editoriale 1985, pp. 15-44.

² Per lo sviluppo demografico della città rimando al contributo imprescindibile di A. BUZZI DONATO, *Note sullo sviluppo di Milano negli ultimi cento anni*, in "Quaderni di documentazione e studio", a cura del Servizio Statistica del Comune di Milano, n. 1 (1969).

³ Nell'ampia bibliografia cfr. G. BIGATTI, *La città operosa. Milano nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli 2000; *Milano 1848-1898. Ascesa e trasformazione della capitale morale*, a cura di C. Mozzarelli e R. Pavoni, Venezia, Marsilio 2000, 2 voll.

anche respingente nella durezza dei rapporti economici, attraverso la prosa e lo sguardo di osservatori d'eccezione: intellettuali, artisti, politici, tecnici e letterati, tra i quali, notoriamente, anche Verga, autore del brano *I dintorni di Milano* del quale si dirà in seguito⁴. Una letteratura, quella legata all'Esposizione, che, a parte i moventi celebrativi e i cedimenti retorici, aveva efficacemente stimolato la riflessione sulla città e la sua cultura⁵, ma non aveva ancora prestato specifica attenzione al terreno concreto dei cambiamenti nella struttura urbana e nel suo tessuto edilizio.

Di grande rilievo è quindi il volume *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, pubblicato da Ulrico Hoepli e curato dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti, con l'apporto di diversi specialisti, al fine di illustrare le più rilevanti realizzazioni della "Milano italiana" a 25 anni dalla «memoranda epoca del suo risorgimento»⁶. Il titolo del volume non è casuale, perché da un lato rimanda alla tradizione del tardo illuminismo lombardo e al pensiero di Carlo Cattaneo intorno all'utilità dell'arte e al valore culturale delle tecniche e, dall'altro, guarda al presente e trae dalla prospettiva di una «luminosa attualità» la propria orgogliosa caratterizzazione⁷. La città che si rappresenta in *Milano tecnica* (e che si riproporrà nei decenni successivi a volte fino quasi allo stereotipo) fa leva cioè sull'essere luogo del moderno e dell'innovazione, positivamente calata nelle ragioni del fare, in linea con quell'aspirazione ad essere «capitale morale» che, fin dai primi anni postunitari, era vista come una sorta di vocazione spontanea⁸.

Milano tecnica in un certo senso concretizza tale orizzonte grazie a una rinnovata cultura del progetto, in grado di intervenire in settori più utili che rappresentativi, più funzionali che monumentali, più pratici che artistici. Dove sono compresi i quartieri borghesi e i quartieri operai, gli stabilimenti industriali e le stazioni ferroviarie, le banche e gli alberghi, i teatri e le scuole, i monumenti onorari e il sistema del verde, le infrastrutture viarie e gli

⁴ G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881*, Milano, Giuseppe Ottino 1881, pp. 421-425.

⁵ Rimando ai contributi fondamentali di G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano tra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità 1982; ID., *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno editore 2004.

⁶ Cfr. *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, a cura del Collegio degli Ingegneri ed Architetti, Milano, Hoepli 1885, ristampa Milano, L'Archivoltò 1988. Per le vicende dell'architettura milanese e lombarda nel secondo Ottocento, cfr. O. SELVAFOLTA, *Milano e la Lombardia*, in *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, a cura di A. Restucci, Milano, Electa 2005, vol. I, pp. 46-101.

⁷ Citazione da C. CLERICETTI, *Prefazione*, in *Milano tecnica...*, p. XI.

⁸ Su questo tema cfr. ancora G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, Rizzoli 2015. Si veda anche il contributo della stessa autrice in questo volume.

impianti tecnici a rete, fino ai primi grandi interventi municipali di rinnovo urbano.

La mappa acclusa al volume mostra l'impianto tradizionale concentrico di una città che ruota attorno al Duomo, attorniato dalla prima cerchia dei Navigli e, più oltre, dai viali dei Bastioni corrispondenti all'antica cinta muraria, ma, contestualmente, mostra i cambiamenti dando visibilità agli interventi che, dopo il 1859, hanno riguardato temi e nodi primari dell'organizzazione urbana. Un ideale percorso che si muove circolarmente da ovest a est, risulta così scandito a nord dal Cimitero Monumentale, dalla Stazione Centrale, dai nuovi isolati che vanno ricoprendo l'area dell'ormai distrutto Lazzaretto; verso il centro, dal nuovo quartiere con toponomastica risorgimentale formato dalle vie Montebello e Solferino, Principe Umberto e Principe Amedeo; poi la nuova piazza del Duomo con la Galleria Vittorio Emanuele II e, via via scendendo verso sud-est, le Officine del gas, la stazione di Porta Genova con l'addensamento di nuove industrie, i grandi impianti del Macello, il nuovo Penitenziario di San Vittore (fig. 1).

Molti di questi luoghi si segnalano per pregnanza tecnica, architettonica e urbanistica, molti per una spiccata valenza civica che, in questo periodo, assume anche un valore emblematico per la città liberata dagli Austriaci e diventata protagonista del proprio destino. Altri ancora evidenziano aspettative mancate, perché il volume è singolarmente parco di intenti retorici e avanza anche critiche fondate su interventi non riusciti o la cui qualità risulti viziata da mire speculative. In città «v'ha dell'ottimo, del buono e del mediocre», scrive infatti Celeste Clericetti, presidente del Collegio degli Ingegneri ed Architetti, rivendicando il diritto degli autori ad uno sguardo critico.

È poco probabile che Verga conosca questa pubblicazione, ma è questa la Milano dove egli si muove, studia e lavora; è questa l'intelaiatura moderna di quella che egli con felice espressione definisce «la città più città d'Italia»⁹, che rende conto del suo dinamismo e della sua pragmatica consistenza, ivi comprese le contraddizioni, le difficoltà, le crisi culturali e materiali che si manifestano nel suo corpo sociale e di cui si sentono gli echi anche nella produzione letteraria del tempo.

Milano tecnica può quindi essere una sorta di guida per alcune messe a fuoco urbane che traggono spunto, oltre che dalla storia della città, da quanto si legge nei racconti, nei saggi, nelle lettere dello scrittore, negli stessi indirizzi delle sue abitazioni¹⁰. Innanzi tutto, come è noto, Verga ama Milano e per più di un decennio subisce fortemente il fascino della sua atmosfera

⁹ G. VERGA, *I dintorni...*, p. 423.

¹⁰ Ringrazio la prof.ssa Gabriella Alfieri per le sue preziose indicazioni circa la corrispondenza dello scrittore.

energica e operosa, della sua «febbre violenta di vita». «Milano è proprio bella amico mio», qui «si prova davvero la febbre del fare», «si vive alla grand'aria, in mezzo a continue emozioni» e a più ampi orizzonti, che allargano «il fare, la mente, la mano»¹¹. Sono solo alcuni dei commenti, assai noti, che compaiono nelle lettere a Luigi Capuana dove esorta continuamente l'amico a raggiungerlo in città.

Ciononostante, è bene precisare che, in particolare nella raccolta di novelle *Per le vie*¹², Milano costituisce uno sfondo topograficamente riconoscibile, ma nello stesso tempo indistinto ed è significativo che la maggior parte dei personaggi sia per lo più, non solo reietta, ma anche spaesata, disorientata, provvisoria, senza vere radici nei luoghi in cui agisce. La città che Verga rappresenta è innanzi tutto materia generatrice di sentimenti umani e situazioni letterarie e come tale presenta anche vistose esclusioni, mentre, non raramente, località e contesti si ripetono rispecchiando situazioni un po' convenzionali.

Colpisce tra l'altro che anche nelle lettere a amici e familiari Verga non descriva veramente località o monumenti, né parli di eventi cittadini al di là di quelli cui partecipa e che sono generalmente di natura mondana ed effimera, perché egli a sua volta, per quanto illustre e di successo, è in fondo un *deraciné* nella grande Milano. Del resto, come già evidenziato da Giampaolo Marchi, a Verga interessano gli scenari «d'ambiente e d'anima» più che quelli reali delle strade e degli edifici, così che il suo sguardo, come è privilegio dello scrittore e non del cronachista urbano, si spinge «verso l'interno del personaggio piuttosto che verso l'ambiente esterno»¹³. E tuttavia, le componenti urbane che entrano nelle sue pagine, per quanto velate da dinamiche più psicologiche che obiettive, non mancano, come si vedrà, di osservazioni perspicaci, capaci di coglierne alcune significative peculiarità.

I luoghi in cui lo scrittore ha abitato aiutano intanto a delineare qualche aspetto della Milano del periodo. In una città «ospitale e animatrice di nuovi scrittori»¹⁴ non è difficile trovare casa e, difatti, le abitazioni di Verga, non ricco, ma non disagiato, cambiano diverse volte nel corso degli anni, generalmente migliorando in spazi e attrezzature. Si tratta di «quartierini»,

¹¹ Cfr. G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, Verga a Capuana, 5 aprile 1873, p. 25, 13 marzo 1874, p. 30 e 30 giugno 1877, p. 56.

¹² G. VERGA, *Per le vie* (Milano, Treves 1883), ora in ID. *Tutte le novelle*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Rizzoli 2002, pp. 417-514. A questa edizione si farà d'ora in poi riferimento.

¹³ G. P. MARCHI, *Giovanni Verga per le vie di Milano*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", Università di Verona, n. 24 (1999), pp. 47-63.

¹⁴ R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in "La Lettera", n. 3 (1922), p. 168.

ovvero di piccoli appartamenti presi in affitto e quasi sempre ammobiliati, a volte scambiati con amici, contrattati coi padroni di casa e i mediatori, persino con i portinai. Capita anche che siano desiderati (ad esempio un alloggio in via Boschetti, di cui Verga aveva favoleggiato con Capuana¹⁵) e mai ottenuti, ma per lo più corrispondono a sistemazioni dignitose di cui lo scrittore nelle lettere a amici e parenti si dimostra soddisfatto.

Si possono indicare 5 principali indirizzi: via Borgonuovo 1, via Manzoni 2, Piazza della Scala 5, via Principe Umberto 9, corso Venezia 82: i primi tre in pieno centro, gli altri due più eccentrici, situati tra la cerchia dei Navigli e i viali dei Bastioni, ma sempre compresi nel «circondario interno» di Milano (fig. 10).

Ad eccezione degli stabili di via Borgonuovo 1 e di via Manzoni 2, risalenti alla prima metà del secolo XIX e riformati nei decenni seguenti, tutti gli altri sono di nuova, anzi nuovissima costruzione e datano dagli anni Settanta del secolo. Sono quindi edifici della «Milano nuova» che, secondo Tito Vespasiano Paravicini, autore del saggio *Palazzi e abitazioni civili in Milano Tecnica*, testimoniavano variamente del «risveglio» edilizio proprio alla città postunitaria, quando, non solo le attività costruttive erano in ripresa, ma anche il linguaggio stilistico aveva intrapreso una strada di rinnovamento abbandonando il «freddo classicismo accademico», per accogliere un'espressione più libera e «meglio corrispondente alle cangiate idee e alle diverse esigenze dei tempi»¹⁶.

A questo riguardo gli edifici in questione si possono considerare esempi del cosiddetto stile «risorgimento» che mirava a una ripresa del rinascimento italiano anche in termini ideologici, trovando sintonie tra il passato risveglio artistico del paese e l'odierno risveglio politico. Senza soluzioni audaci o particolarmente innovative, essi esemplificano l'attualità di un tipo di architettura già passata attraverso un processo di contaminazione eclettica dove l'uso della storia, anziché attestare posizioni di sola retroguardia culturale, dava risposte praticabili all'attualità dei bisogni.

Si tratta di immobili di abitazione borghese, nati come case da reddito, certamente privi dei tratti popolari e più poveri dell'edilizia milanese, ma pur sempre commisurati a una domanda variabile di inquilini secondo le diverse scale di reddito, con appartamenti oscillanti dai 2-3 ai 7-8 locali.

In «Contrada di Borgo Nuovo» lo stabile al n.1 (ex n.1510), appartiene al «possidente» Carlo Baldinini e si trova all'imbocco di una nobile strada

¹⁵ Cfr. in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, Capuana a Verga, 3 gennaio 1881, p. 102; 7 ottobre 1882, p. 173.

¹⁶ T. V. PARAVICINI, *Palazzi ed abitazioni civili*, in *Milano tecnica...*, pp. 331-369; citazione a p. 331.

fiancheggiata da palazzi gentilizi (fig. 2). Nel 1873 Verga risiede in un “quartierino” di cui si conosce la locatrice: «l’eccellente signora Rigoli», una cordiale e efficiente padrona di casa che lo «tratta bene», come lo scrittore si premura di scrivere alla madre¹⁷. Nel 1874 continua ad abitare nello stesso stabile, ma rispetto all’anno precedente, dopo aver disdetto l’affitto per un periodo di lontananza da Milano, trova soltanto una camera che gli consente alcune economie, procurandogli però anche qualche imbarazzo. Come quando Tullo Massarani, intellettuale, artista, letterato di fama, uomo politico, si presenta inaspettato alla sua porta e Verga è costretto a riceverlo nel salottino di un altro locatario¹⁸.

Le lettere ai familiari restituiscono questi ed altri aspetti di quotidianità che si possono leggere quasi come documenti di cultura materiale riferiti sì alla vita privata dello scrittore, ma anche alla più ampia dimensione cittadina, a costumi e modi di vita che comprendono dal costo al tipo dei pasti, dagli artigiani ai commercianti, dal lavoro dei sarti all’impero della moda, dagli obblighi sociali ai divertimenti, dalle spese per la *loisir* e le occasioni d’eccezione a quelle più usuali per la «mesata della casa, barbiere, lavandaja, legna ecc.»¹⁹.

Il decoro della casa partecipa al decoro sociale cui lo scrittore ambisce e al quale non può rinunciare in una città che non è la sua e che deve aprirgli la strada del successo. Invitato nei salotti famosi, frequentatore di locali alla moda, di feste e teatri, conteso da ammiratrici e ammiratori, Verga è conscio della portata effimera delle sue *performance* mondane, ma è anche consapevole che le stesse aiutano a costruire il consenso attorno alla sua opera letteraria. È significativo quindi che da via Borgonovo e dall’alloggio senza salottino, egli si sposti ancora più verso il centro, approdando nel gennaio 1875 in via Manzoni 2 nella casa della signora Aminterio²⁰.

Non resta documentazione sullo stabile, destinato ad essere demolito a inizio Novecento per far posto alla nuova Banca Commerciale, ma dalla corrispondenza con la madre, sappiamo che si tratta di «un bellissimo alloggio quasi in piazza della Scala», dove Verga spera di stare «benissimo», visto che

¹⁷ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2011, Verga alla madre, 17 gennaio 1874, p. 193 e 24 gennaio 1874, p. 207. Per l’edificio di via Borgonuovo cfr. Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana, Milano [d’ora in poi ASCMi], Ornato Fabbriche I serie, Cart. 76: Via Borgo Nuovo N.1510. Ringrazio Isabella Fiorentini, direttrice dell’ASCMi, per aver consentito la pubblicazione dei documenti e Barbara Gariboldi per il prezioso aiuto nella ricerca delle pratiche inerenti gli edifici dove Verga ha abitato.

¹⁸ G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, Verga alla madre, 10 febbraio 1874, p. 229.

¹⁹ Verga alla madre, 15 febbraio 1874, Ivi, p. 237.

²⁰ Verga alla madre, 4 marzo 1875, Ivi, p. 420.

è dotato di un «uscio particolare sulle scale», di una «camera da ricevere» e, all'occasione, dei servizi offerti dal domestico della padrona di casa²¹ (fig. 3).

Di là a breve lo scrittore migliora ancora la “posizione” prendendo casa direttamente in piazza della Scala, al n.5, adiacente al teatro e in angolo con via Santa Margherita²². L'edificio è recentissimo, iniziato nel 1874 e finito l'anno seguente, appartiene a Pietro Gonzales, imprenditore di successo e di provata fede risorgimentale che aveva ampliato la sua fortuna con interventi nel settore ferroviario²³ (fig. 4). Progettato dall'architetto Enrico Combi, a sua volta noto professionista milanese, prevede spazi per il commercio, il terziario e la residenza, esemplificando una tipologia “polifunzionale”, pensata per ospitare diverse attività, che costituisce il tessuto connettivo della moderna città ottocentesca nelle sue aree centrali²⁴. I documenti di archivio rivelano che il cantiere fu estremamente rapido e che già nell'agosto del 1875 si richiese l'ispezione municipale per concedere l'abitabilità interna, così che gli affittuari vi potessero entrare per il «prossimo San Michele»²⁵.

Tra costoro si annovera anche Verga, per lo meno dal 1880, visto che nell'agosto di quell'anno scrive al fratello Mario di indirizzare pacchi e lettere al «solito piazza della Scala 5»²⁶, ma, al di là della precisa cronistoria dei suoi indirizzi, è interessante notare la centralità ‘assoluta’ della residenza e come essa sia “incorporata” alla storia della città e delle sue più significative trasformazioni, inscindibili in quegli anni dall'immagine di modernità, dinamismo e vivacità culturale.

Tra gli eventi urbanistici, si ricorda negli ultimi anni preunitari l'apertura di piazza della Scala nel 1856: uno dei primi atti di riqualificazione del centro storico attorno al suo teatro più famoso che, nei decenni seguenti, si conetterà con la nuova piazza del Duomo, tramite rettificazioni e allargamenti viari, spazi monumentali e luoghi mondani, tra i quali, notoriamente, la Galleria Vittorio Emanuele II, scenario frequente delle giornate di Verga (figg. 5 e 6).

²¹ Verga alla madre, 6 marzo 1875, Ivi, p. 428.

²² Non conosco la data in cui Verga entra in questa casa, ma qui abita a più riprese come risulta in *Ibidem*, Verga al fratello Mario, 9 agosto 1880, p. 462 e in G. VERGA, *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2016, Verga al fratello Mario, 17 ottobre 1890, p. 260.

²³ Cfr. G. MAIFREDA, *Pietro Gonzales*, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano*, a cura di M.C. Bascapè, P.M. Galimberti e S. Reborà, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2001, pp. 345-346.

²⁴ ASCMi, Ornato Fabbriche II serie, Cart. 142: Piazza Scala n. 5.

²⁵ Ivi, Milano, 28 agosto 1876, Richiesta di visita dello stabile da parte di Pietro Gonzales alla Giunta Municipale di Milano.

²⁶ G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, Verga al fratello Mario, 9 agosto 1880, p. 462.

La sua realizzazione rientrava nella *vexata quaestio* della sistemazione della principale piazza cittadina che, all'indomani dell'Unità, costituiva uno dei problemi irrisolti più acutamente sentiti dalla municipalità e dalla cittadinanza: per oggettive esigenze di modernizzazione funzionale e infrastrutturale, per le valenze simboliche, storiche ed artistiche legate alla cattedrale e al cuore monumentale della città, per il significato politico di indipendenza e libertà dopo i numerosi progetti mancati e le aspettative frustrate dai precedenti governi stranieri. La sua storia è molto nota ed affranca dalla necessità di doverla ripercorrere. Basterà osservare che solo dopo diversi concorsi e progetti, si diede avvio nel 1865 ai lavori di costruzione della nuova piazza, della Galleria e delle vie circostanti secondo il progetto dell'architetto Giuseppe Mengoni²⁷.

Quando Verga arriva a Milano la Galleria è già funzionante e intenzionalmente attiva dal 1867, pur essendo ancora priva dell'arco trionfale di ingresso da piazza del Duomo, inaugurato solamente nel febbraio 1878, mentre la piazza è ancora in gran parte un cantiere. Durante il suo soggiorno i lavori si concludono, l'Arco sulla piazza completa il decoro della Galleria e le attribuisce una ancora più spiccata valenza urbana; ai suoi lati si aprono le vie Ugo Foscolo e Silvio Pellico, con i rispettivi palazzi, mentre la riformata via Santa Margherita, su cui affaccia anche l'edificio di piazza della Scala 5, sbocca su una nuova grande piazza del Duomo completata negli affacci settentrionali e meridionali (fig. 7).

Nella Galleria, ormai interamente permeabile dai quattro varchi, le attività si infittiscono, le seduzioni ambientali si moltiplicano, i ritmi di frequentazione si intensificano accogliendo i comportamenti conformisti e le *mésalliance*, i ricchi e i poveri, i borghesi e gli artisti, i lavoratori e i vagabondi, come in una sorta di condensatore sociale dove le diverse manifestazioni della vitalità urbana sono pronte a trasmettersi all'opera letteraria.

Per Verga la Galleria è l'immancabile tappa di un percorso che la lega al teatro, alla piazza del Duomo e ai suoi dintorni, ma soprattutto ai molti negozi e locali di ritrovo che traspaiono dai «grandi cristalli» delle vetrine ospitate sotto la sua «tettoia sonora»²⁸. Sinteticissima, ma straordinaria definizione che sa alludere allo spazio protetto e alla pienezza sensoriale di un

²⁷ G. CHIZZOLINI - F. POGGI, *Piazza del Duomo e Galleria V.E.*, in *Milano tecnica...*, pp. 195-220; per una ricostruzione storica recente cfr. O. SELVAFOLTA, *Il progetto e la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II: "one of the most magnificent buildings in Europe"*, in *La Galleria Vittorio Emanuele II di Milano. Progetto, costruzione, restauri*, a cura di P. Gasparoli, A. Manenti, M. Ferdi Pecile e O. Selvafolta, Milano, Skira 2017, pp. 18-49.

²⁸ L'espressione è di G. VERGA, *I dintorni...*, p. 421. Si ricorda nello stesso *Milano 1881*, il bel testo di L. CAPUANA, *La Galleria Vittorio Emanuele*, pp. 409-417.

luogo oscillante tra interno e esterno dove si accentuano i modi in cui le luci e i suoni si riverberano nell'ambiente²⁹. Lo scrittore, come già accennato, è un suo frequentatore assiduo (il Biffi è una delle mete preferite) e si può immaginare come un alloggio in questi dintorni sia baricentrico alle sue abitudini mondane e, nello stesso tempo, funga da osservatorio privilegiato per i materiali del racconto (fig. 6).

Nella raccolta *Per le vie*, sono i vetturini infreddoliti e in attesa davanti al Teatro, i caffè caldi e luminosi tutto attorno, le povere venditrici di caffè o di sé stesse che tragguardano la Galleria da una piazza all'altra, da un imbocco all'altro, seguendo un itinerario di progressiva miseria e sventura³⁰. Oppure è lo stesso teatro alla Scala che, per altro, non è mai raccontato come luogo di spettacolo, bensì come luogo di convegni brillanti, balli, ricevimenti e feste di carnevale (fig. 8). Ne *Al veglione* Verga non descrive l'architettura, come è del resto suo solito, ma sa coglierne il fascino spaziale e l' "intelligenza circolatoria" delle migliori fabbriche teatrali portando, il Pinella a entrare e uscire dai palchetti, facendogli percorrere i giri di scale dai primi ordini fino agli ultimi, dal basso alla sommità e ritorno, e infine facendolo sistemare dietro una fessura del palcoscenico «fatta apposta per metterci un occhio» da dove guardare indisturbato la festa³¹.

È una prospettiva interessante che, con ogni probabilità senza che Verga lo sappia, ha alle spalle illustri pensieri architettonici; non posso non ricordare Claude-Nicolas Ledoux e il suo famoso disegno «coup d'œil du théâtre de Besançon» da lui progettato e costruito tra il 1778 e il 1784³², dove l'occhio gigantesco dell'architetto riflette lo spazio per il pubblico, di fatto invertendo il rapporto privilegiato tra la sala e la scena, tra il luogo dell'osservazione e quello dell'azione e, nello stesso tempo, rendendo giustizia allo straordinario spazio architettonico proprio al teatro (fig. 9).

In modo non dissimile dall'«occhio» di Pinella verso il magnifico in-vaso armonico della sala scaligera, diventata uno spettacolo totale di suoni, colori, figure, luci e movimenti: «Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani». Una «lanterna magica», scrive ancora Verga³³, e non è forse inutile ricordare che proprio all'inizio degli anni Ottanta i primi esperimenti per l'illuminazione elettrica erano inco-

²⁹ Per queste ed altre considerazioni cfr. O. SELVAFOLTA, *Il progetto e la costruzione...*, passim.

³⁰ Cfr., ad esempio, G. VERGA, *In piazza della Scala*, pp. 421-427 e *Via Crucis*, pp. 495-501.

³¹ ID., *Al veglione*, p. 430.

³² Cfr. C.-N. LEDOUX, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris 1804, Nördlingen, Dr. Alfons Uhl 1981, pp. 217-234, pl. 113.

³³ G. VERGA, *Al Veglione*, p. 430.

minciati proprio qui, nel centro di Milano: tra la piazza del Duomo, la Galleria, il teatro³⁴.

Nell'alloggio di piazza della Scala, Verga tornerà ancora negli ultimi anni del suo soggiorno milanese, ma nel gennaio del 1881 si stabilisce in via Principe Umberto 9. Ha quindi lasciato il nucleo centrale e si è spostato in una zona appena oltre la cerchia interna dei Navigli (fig. 10). Lo stabile, costruito nel 1871, è un vasto edificio di proprietà Antonio Molina, con una lunga facciata risvoltante sulla via Montebello³⁵. Il progettista è l'ingegnere Maurizio Garavaglia, autore di numerose architetture milanesi, improntate a un sobrio stile neocinquecento, per nulla entusiasmante secondo le critiche dell'epoca, ma attento al decoro e agli «agi della vita civile»³⁶ (fig. 11).

Più che le caratteristiche architettoniche è interessante segnalare l'ubicazione in un nuovo quartiere cittadino, pianificato e costruito dopo l'Unità per l'esigenza di stabilire adeguati collegamenti con la Stazione Centrale, inaugurata nel 1864³⁷. La realizzazione era stata intrapresa dal Municipio, dopo che gli Austriaci avevano lasciato del tutto irrisolta la situazione viabilistica e costituisce una tra le prime rilevanti operazioni urbanistiche nella fascia di città compresa tra i Navigli e i Bastioni. L'intervento determina demolizioni e sostituzioni di parte dell'edilizia storica in base a un progetto che, nel 1876, rimodernava tutta la vicina area di via Solferino³⁸.

Verga è già a Milano all'epoca di questi avvenimenti ed è forse la loro esperienza in presa diretta a suggerire la singolare novella *Lacrymae rerum*, originariamente pubblicata nel 1884 (prima che entrasse in vigore il Piano Regolatore Generale di Milano³⁹), quasi profetica, quindi, dei successivi sconvolgimenti edilizi. Qui le finestre di una casa rivelano nei cambiamenti di una tappezzeria, di un colore o di un tendaggio, di un lume o di un'ombra, nell'alternarsi di voci e silenzi, di visi che si affacciano e si ritraggono, l'avvicinarsi degli abitanti e dei loro destini, condannati a disperdersi come i muri sotto il piccone demolitore per «far luogo alla strada nuova che passava di là»⁴⁰.

³⁴ G. COLOMBO, *Illuminazione elettrica*, in *Milano tecnica...*, pp. 459-473.

³⁵ ASCMi, Ornato Fabbriche II serie, Cart. 144: Via Principe Umberto 9.

³⁶ Cfr. C. BOITO, *Il Balzaretto, il Garavaglia, il Cipolla*, in "Il Politecnico. Giornale dell'Ingegnere Architetto Civile Industriale", XXII (1874), p. 595.

³⁷ Cfr. C. OSNAGO, *Ferrovie e stazioni*, in *Milano tecnica...*, pp. 485-566.

³⁸ I. BALESTRERI, *Milano 1876. Esperimenti di piano regolatore*, Milano, Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'architettura, Clup 1988.

³⁹ Ci si riferisce al Piano Regolatore Generale di Milano redatto dall'ingegnere Cesare Beruto, approvato nel 1884 ed entrato in vigore nel 1889: cfr. *La Milano del Piano Beruto (1884-1889). Società, urbanistica e architettura nella seconda metà dell'Ottocento*, a cura di M. Boriani e A. Rossari, Milano, Guerini 1992.

⁴⁰ G. VERGA, *Lacrymae rerum* è stata pubblicata per la prima volta in "Fanfulla della domenica", 14 dicembre 1884; indi Milano, Barbèra, 1887. Cfr. G. SORBELLO, *L' "io pittore" di Giovanni Verga: Lacrymae rerum e l'immaginario visivo dell'Ottocento*, in *Moderno e modernità: la let-*

Secondo *Milano Tecnica* il quartiere di via Principe Umberto è il frutto positivo della «nuova era» di indipendenza e viene apprezzato per l'efficienza delle comunicazioni, il sistema ordinato di strade, il disegno variato degli edifici. La via (oggi non più esistente e corrispondente in parte a via Turati) si sviluppa in due tronchi con andamento divergente: nel primo, più vicino al centro e poco oltre i Navigli, abita Verga. Il quartiere è nuovo e gradevole, gode di una «felice esposizione» e di una «ridente ubicazione» per la vicinanza ai giardini pubblici e al «delizioso passeggio de' Bastioni» (tutti luoghi presenti in *Per le vie*)⁴¹.

Si caratterizza per un'armonica diversità di architetture, alternando ampie costruzioni con «artistici villini», mentre la trama delle strade è modulata da slarghi, incroci, diagonali. Tanto da essere considerato «un rione» tra i «più ricchi e geniali di Milano»⁴², dove abitano anche l'architetto Carlo Maciachini, famoso per essere l'autore del Cimitero Monumentale, Enrico Mylius e i fratelli Antonio e Pio Borghi, esponenti di un'impresaria tessile, prospera e illuminata e, poco lontano, i fratelli Arrigo e Camillo Boito che Verga certamente conosce e frequenta⁴³.

Un tratto della via vista da settentrione verso il centro della città e ripreso probabilmente dal soprappasso della ferrovia, è l'oggetto di una famosa fotografia firmata Brogi che reca il titolo «Via Principe Umberto visione animata» per la presenza di veicoli e persone. Da qui non si vede la casa di Verga, ma l'immagine conferma l'interesse del quartiere come esempio di un nuovo paesaggio urbano⁴⁴ (fig. 12).

Un brevissimo riferimento alle molte fotografie che ritraggono la città è necessario. A Milano prosperano i laboratori fotografici ed è attiva una schiera di validi professionisti il cui lavoro era considerato l'espressione di «un tempo avido del vero» che mirava alla rappresentazione del reale⁴⁵. È evidente la sostanziale sintonia con le poetiche letterarie del periodo e basta anche pensare a come Verga si dichiarò colpito dal «contagio fotografico» e dalla «mania

teratura italiana, a cura di C. Guerreri, A.M. Jacopino e A. Quondam, Roma, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo 2009, on line <http://www.italianisti.it/Contents/PubblicazioniSchema.aspx?idPubblicazione=9>.

⁴¹ E. BROTTI, *I nuovi quartieri*, in *Milano tecnica...*, pp. 123-126.

⁴² *Ibidem*, pp. 123-124.

⁴³ Cfr. R. BARBIERA, G. *Verga nella Vita letteraria...*, pp. 171-172.

⁴⁴ Cfr. Civico Archivio Fotografico, Milano [d'ora in poi CAFMi], FM C 175: *Edizioni Brogi, «Via Principe Umberto (veduta animata)*, 1878-1885.

⁴⁵ Si veda al proposito il ricco patrimonio del Civico Archivio Fotografico. Ringrazio la conservatrice Silvia Paoli per la disponibilità all'utilizzo delle fotografie che corredano questo saggio; rimando inoltre a *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1988*, a cura di S. Paoli, Torino, Umberto Allemandi & C. 2010. Per la citazione cfr. *Il Manifesto del Comitato delle Esposizioni Riunite 1894*, in *Le Esposizioni Riunite di Milano. Unica pubblicazione illustrata autorizzata dal Comitato*, Milano, Sonzogno 1895, p. 2.

della camera nera», o a come Capuana e altri scrittori veristi abbiano praticato la fotografia con buona perizia, sia in modo documentario e strumentale alla narrazione, sia come ricerca espressiva⁴⁶.

Che Verga sia sensibile alle dinamiche della visione è evidente anche in alcuni scritti di ambientazione milanese, primo fra tutti il già citato *I dintorni di Milano* pubblicato nel volume *Milano 1881*⁴⁷. È un testo molto noto, di cui mi limito a segnalare solo alcuni “aspetti visivi”: all’inizio è lo sguardo dal treno in corsa su un paesaggio di pianura con linee uniformi dove sporadicamente risaltano le emergenze dei campanili, dei fienili, dei monumenti ancora lontani, ma che già segnalano l’orizzonte cittadino (fig. 13). Poi è la vista panoramica dalla sommità del Duomo che mostra la distesa vicina dei tetti e la distesa lontana della pianura lombarda, in una sintesi tra città e campagna che solo lo sguardo dall’alto può offrire, organizzando le linee, raggruppando le vedute parziali e gli oggetti isolati nella trama del disegno complessivo.

In quegli stessi anni sono numerosi i fotografi che riprendono Milano da luoghi elevati, evidenziando un tessuto densamente costruito, compatto e quasi inestricabile, ad alta concentrazione di case e attività che ancora corrispondono all’organizzazione di una città tradizionale e interclassista. Soprattutto nell’area a sud del Duomo dove si situa il mercato del Verziere, attorno al quale, ad esempio, ruotano le vicende della *Osteria dei buoni amici*, i cui personaggi si muovono in una sorta di continuo e dinamicissimo “periplo urbano” dentro a una topografia fitta e minuta di strade, case, botteghe e mestieri⁴⁸.

Sempre ne *I dintorni di Milano*, lo sguardo dall’alto del Duomo si sposta poi al livello dei viandanti che percorrono a piedi le strade di campagna e dei cittadini che guardano i tramonti da piazza d’Armi sulla «spianata che corre dal Castello all’Arco del Sempione» o che, dal passeggio sui Bastioni, possono vedere lo «spettacolo del fondo maestoso delle Alpi ancora bianche di neve, il cielo trasparente e gli ippocastani già picchettati di verde»⁴⁹.

È questa anche la veduta che si apre dalla casa in Corso Venezia 82,

⁴⁶ Su questo tema esistono numerosi studi, tra i quali: G. SORBELLO, *Due scrittori davanti all’obiettivo: Capuana e Verga*, in *Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi 2008, pp. 15–30; G. MINGHELLI, *L’occhio di Verga. La pratica fotografica nel Verismo italiano*, in *The Modern Image: intersections of Photography, Cinema and Literature in Italian Culture*, a cura di G. Minghelli, Madison, University of Wisconsin 2009, pp. 59–81; G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2012. Cfr. inoltre i saggi dello stesso autore e di C. GUASTELLA, in questo volume.

⁴⁷ G. VERGA, *I dintorni di Milano...*, pp. 421–425.

⁴⁸ ID., *L’osteria dei «buoni amici»...*, pp. 462–472

⁴⁹ ID. *I dintorni di Milano...*, p. 423 e 424.

dove Verga va ad abitare nel 1882. Costruita nel 1877-1878⁵⁰, è, dal punto di vista architettonico, l'esempio più calzante dello stile «risorgimento» cui si è accennato e, come tale, è annoverata in *Milano tecnica* tra le costruzioni «civili [...] degne di lode»⁵¹. I documenti di archivio ne assegnano la proprietà a Francesco Grisi e la paternità progettuale all'architetto Giuseppe Oliverio e all'ingegnere Pietro Maestri, ma non conservano la parte grafica ad accezione di uno schizzo per il rifacimento del muro di cinta del giardino che, per Verga, rappresenta un valore aggiunto.

La casa si situa all'estremo limite del circondario interno, appena al di qua dell'antica cinta daziaria, di fronte ai caselli di Porta Venezia e all'angolo tra il Bastione di Porta Venezia e quello di Porta Monforte (in alcune mappe di Porta Vittoria), oggi Viale Maino. È la più lontana dal centro fra quelle considerate, ma la sua posizione favorisce lo sguardo sulla città (figg. 14 e 15).

Nello scambio di lettere con Luigi Capuana si trovano alcuni accenni alla nuova abitazione. Il 24 settembre 1882 si legge: «il mio nuovo indirizzo è corso Venezia 82. E ci è anche un camerino, purtroppo troppo piccolo per il tuo pancione»⁵². In ottobre Verga chiede se l'amico può procurargli un anticipo dal “Fanfulla”, perché il San Michele, ovvero il trasloco che per tradizione si compiva il 29 settembre quando scadevano i contratti di locazione, e le spese della nuova casa lo «hanno sconquassato»⁵³. Pochi giorni dopo Capuana scrive chiedendo notizie del nuovo alloggio, pensando sia quello a pianterreno con giardinetto in via Boschetti che tante volte insieme hanno guardato e desiderato figurandosi «una vita di raccoglimento e lavoro in quell'angolo appartato di Milano»⁵⁴. Non si tratta dello stesso alloggio, ma anche in corso Venezia c'è uno spazio verde e Verga nel maggio 1883 invita l'amico a raggiungerlo, sottolineando che «lo attende» una «cameretta» con la finestra «spalancata sul giardino»⁵⁵.

Ma, oltre il giardino, cos'altro si può vedere da casa Grisi nel 1882? Prima di tutto i viali alberati dei Bastioni, appena oltre i bei caselli neoclassici di Porta Venezia che segnano l'ingresso nel circondario interno da corso Loreto (oggi Buenos Aires). Subito al di là gli arrivi e le partenze del tram su rotaie Milano-Monza della Società Anonima degli Omnibus; quanto rimane dell'antico Lazzaretto già attraversato dal viadotto ferroviario e per gran parte demolito; sulla sua area i primi edifici in costruzione di un nuovo

⁵⁰ Cfr. ASCMi, Ornato Fabbriche II serie, Cart. 142: Corso Venezia 82.

⁵¹ T.V. PARAVICINI, *Palazzi ed abitazioni...*, p. 362.

⁵² G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, Verga a Capuana, 24 settembre 1882, p. 170.

⁵³ *Ibidem*, Verga a Capuana, 2 ottobre 1882.

⁵⁴ *Ibidem*, Capuana a Verga, 7 ottobre 1882, p.173

⁵⁵ *Ibidem*, Verga a Capuana, 16 maggio 1883, p. 198.

quartiere che, a differenza di quello di via Principe Umberto, è considerato un prodotto della più spregiudicata speculazione edilizia⁵⁶. Volgendo lo sguardo verso occidente Verga può vedere i giardini pubblici, il viale dei Bastioni fino a Porta Nuova che, nei giorni sereni si staglia sul panorama lontano della Brianza e delle Prealpi. Non sfuggirà come molti di questi scenari entrino nella raccolta *Per le vie* e paiano direttamente osservati dalla casa di Corso Venezia 82.

Nella prima novella *Il bastione di Monforte* il congegno narrativo è attivato da uno sguardo che si muove senza interruzioni, quasi in piano-sequenza cinematografico, iniziando dal «vano della finestra» che incornicia gli ippocastani «del largo viale dove arriva ancora la città»⁵⁷. Poi varcandone il confine, sporgendosi dall'alto e rilevando le ruote dei carri sotto i rami degli alberi, indi abbassandosi e restando a livello del viale dove appaiono i cavalli, le vetture, le persone, mentre risuona il fischio del treno che attraversa il Lazzaretto verso la Stazione Centrale (fig. 16).

Processi visivi e processi sonori accompagnano quindi un testo che, al di là della trama narrativa, rivela da parte di Verga una sorta di coscienza dei luoghi e la chiara percezione di una parte di Milano che si situa al confine tra l'urbano e il suburbano, tra un centro non più compatto e una periferia incipiente che sta perdendo i connotati rurali: aree dove si generano proficue commistioni, ma anche faticosi conflitti tra i luoghi e le persone. È forse per questo che, fra i rami degli ippocastani, a Verga pare di ravvisare una strada nei campi della sua terra, in uno scambio non casuale tra Milano e la Sicilia e, più in generale, tra la città e la campagna che è componente vitale del suo mondo poetico.

L'area attorno ai viali dei Bastioni è particolarmente ricca di stimoli come zona di margine, come spazio che oggi definiremmo periurbano, che è *limes* e *limen*, confine e varco, linea di chiusura e linea di soglia, barriera e passaggio, in un gioco di interrelazioni e reciprocità che non sono solo topografiche, amministrative, ambientali, ma anche, e soprattutto, culturali e trovano suggestive corrispondenze nelle vicende e nei comportamenti dei personaggi.

Quale ulteriore prova della capacità di Verga, forse inconscia, forse attentamente coltivata, di cogliere il senso dei luoghi urbani e i loro aspetti essenziali, porto a conclusione di queste considerazioni l'esempio dei Giardini Pubblici, menzionati ne *I dintorni di Milano*, ma già oggetto di osserva-

⁵⁶ Per il quartiere sorto sull'area del demolito Lazzaretto cfr. E. BROTTI, *I nuovi quartieri...*, pp. 138-139.

⁵⁷ G. VERGA, *Il bastione di Monforte...*, pp. 417-421. Sul tema della finestra cfr. R. M. MONASTRA, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2008, pp. 7-79.

zione e inclusi nella novella *Il come, il quando ed il perché*, pubblicata nel 1880 nella raccolta *Vita dei campi*⁵⁸.

Seppure in estrema sintesi è utile un accenno alla loro storia: si tratta dei nuovi giardini che si aggiungono al già esistente parco urbano di tipo formale-geometrico creato dall'architetto neoclassico Giuseppe Piermarini tra il 1783 e il 1788. L'ampliamento è deciso negli anni Cinquanta quando Milano è ancora sotto la dominazione austriaca, e prevede un moderno impianto «all'inglese» progettato da Giuseppe Balzaretti, architetto e specialista del verde⁵⁹. Aperti al pubblico nel 1860 e consegnati al nuovo municipio appena installato alla guida della città, i giardini sono quindi la prima opera inaugurata dall'amministrazione postunitaria caricandosi di orgoglio civico e di felici aspettative per tutti i milanesi.

Senza tenere conto, però, che Balzaretti aveva dovuto venire a patti con una situazione poco favorevole: con un suolo «tutto piano e monotono», con acque non solo scarse, ma anche «difficili a condursi e a far correre», con «l'ostacolo insormontabile degli alti e rigidi bastioni» che precludevano la vista dal lato verso la campagna, e infine con «denaro assai limitato da spendere»⁶⁰. Quando i giardini si aprirono al pubblico, scrive Camillo Boito, fratello di Arrigo, letterato, architetto, autorevole professore e il più influente critico di architettura del periodo: «fu un gran riso della gente, fu un grande scandalo dei Giornali», tanto da avvilito profondamente l'architetto⁶¹.

Ma, come ben si sa, il giardino è materia in divenire dove si svolgono naturalmente i processi di crescita e metamorfosi e dove il tempo può intervenire a fare giustizia degli insuccessi iniziali. Una decina di anni dopo, ovvero negli anni di Verga, il dileggio si era infatti tramutato in stima e apprezzamento. Perché nel frattempo il laghetto aveva perso le sue sembianze di «pozzanghera», le sponde erano diventate verdi e le acque «si erano popolate di cigni; le «rocce di ceppo e di malta» si erano coperte di edera, «gli arboscelli persi nel prato» erano diventati «macchie d'alberi e boschetti»; si erano

⁵⁸ On line https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/verga/tutte_le_novelle/html/comeilqu.htm.

⁵⁹ Per la storia dei Giardini Pubblici cfr. S. GARUFI - S. SICOLI, *I giardini pubblici di via Palestro*, Milano, Diakronia 1997.

⁶⁰ C. BOITO, *Il Balzaretti, il Garavaglia ...*, p. 594. Sull'opera di Balzaretti e i lavori affrontati per la realizzazione di Giardini Pubblici cfr. anche F. ZANETTI, *Il nuovo Giardino di Milano*, Milano, F. Zanetti Tipografo-Editore 1869; E. BIGNAMI SORMANI - E. ALEMAGNA, *Giardini pubblici*, in *Milano tecnica...*, pp. 155-163.

⁶¹ Cfr. C. BOITO, *Il Balzaretti, il Garavaglia...*, p. 594. Sulla figura di Camillo Boito cfr. nell'ampia bibliografia esistente il contributo più recente: *Camillo Boito moderno*, a cura di S. Scarrocchia, Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 3-4 dicembre 2014), Milano-Udine, Mimesis 2018, 2 voll.

formate le zone d'ombra e le schiarite di luce: il disegno aveva preso forma e si era ingentilito⁶².

E quindi si capì, continua Boito, che l'architetto aveva pensato a un giardino «lombardo» o più propriamente della bassa Lombardia con le parti a prato leggermente ondulate, le «acquette» scorrenti in rogge e rigagnoli, le pozze affioranti come i fontanili delle marcite, il laghetto con «le cascatelle e gli alberi piegati mollemente»⁶³. Egli rimarcava cioè come l'intervento di Balzaretti avesse trasformato e insieme rivelato il *genius loci* interpretando al meglio l'essenza dell'arte dei giardini (Figg. 17 e 18).

Credo che Verga si sia accorto di questa sommessa armonia, quando accenna ai prati e ai grandi alberi, quando nota lo «stormire lieve lieve» delle fronde degli ippocastani, le linee del laghetto e il «mormorio fresco» delle acque che accompagnano il passo della signora Rinaldi, la protagonista de *Il come, il quando ed il perché*. E quando dimostra di saper cogliere anche il *genius loci* di un giardino paesaggistico che mischia i confini tra la città e la campagna, che intreccia natura e artificio, malinconia e allegria, monotonia e varietà e che, per questo, intensifica la sua attrattiva.

Lo si legge ancora ne *I dintorni di Milano* «Di cotesta impressione alquanto melanconica del paesaggio milanese ne avete un effetto anche ai Giardini pubblici, dove mettendo sottosopra il tranquillo suolo lombardo sono riesciti a rendere un po' del vario e pittoresco che è la bellezza della campagna. Il popolo però li ha cari, e nei giorni di festa e di sole ci reca in folla la sua allegria e la sua vita»⁶⁴. Non è un caso, quindi, che proprio qui, dopo aver parlato dei Giardini e della loro «dolce architettura dei campi»⁶⁵, Verga scriva la frase «fatidica» che sembra accompagnare come un *leit-motiv* l'idea di Milano, della sua «pienezza» e del suo alto lignaggio urbano: «Tutto ciò infine prova che» questa «è la città più città d'Italia»⁶⁶.

⁶² Cfr. C. BOITO, *Il Balzaretti, il Garavaglia...*, p. 596.

⁶³ *Ibidem*, p. 595.

⁶⁴ G. VERGA, *I dintorni di Milano...*, p. 423.

⁶⁵ L'espressione è di C. BOITO, *Il Balzaretti, il Garavaglia...*, p. 595.

⁶⁶ G. VERGA, *I dintorni di Milano...*, p. 423.

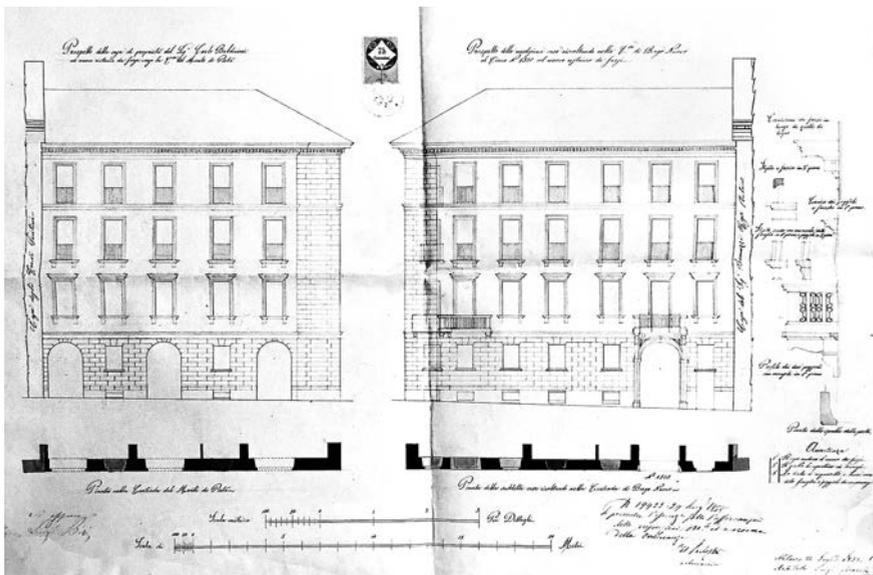


Fig. 2 - Progetto di riordino dello stabile all'angolo tra la Contrada di Borgo Nuovo e via Monte di Pietà (poi via Borgonuovo 1), architetto Luigi Cerasoli, 24 luglio 1858. Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana, Milano [d'ora in poi ASCMi], Ornato Fabbriche I serie, Cart. 76. *Via Borgo Nuovo N. 1510* [poi via Borgonuovo 1].



Fig. 3 - Edizioni Brogi. Veduta del teatro e di piazza della Scala verso nord con l'imbocco di via Manzoni. Civico Archivio Fotografico, Milano (d'ora in poi CAFMi) FM C 227.



Fig. 4 - «Progetto di fabbrica» dell'edificio di Piazza della Scala n.5, ingegnere Enrico Combi, 16 aprile 1874. ASCMi, Ornato Fabbriche II serie, Cart.142, Piazza Scala N.5.



Fig. 5 - Deroche & Heyland, Interno della Galleria Vittorio Emanuele II. CAFMi Albo G 107/46.



Fig. 6 - Giuseppe Puppo, Caffè-Ristorante Biffi in Galleria Vittorio Emanuele II. CAFMi LV 1125.



Fig. 7 - Fotografo non identificato, Piazza del Duomo con l'arco trionfale di ingresso della Galleria Vittorio Emanuele II, terminato nel 1878. CAFMi FM D 13.



Fig. 8 - «Teatri di Milano». Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano. P.V. m 9-57.

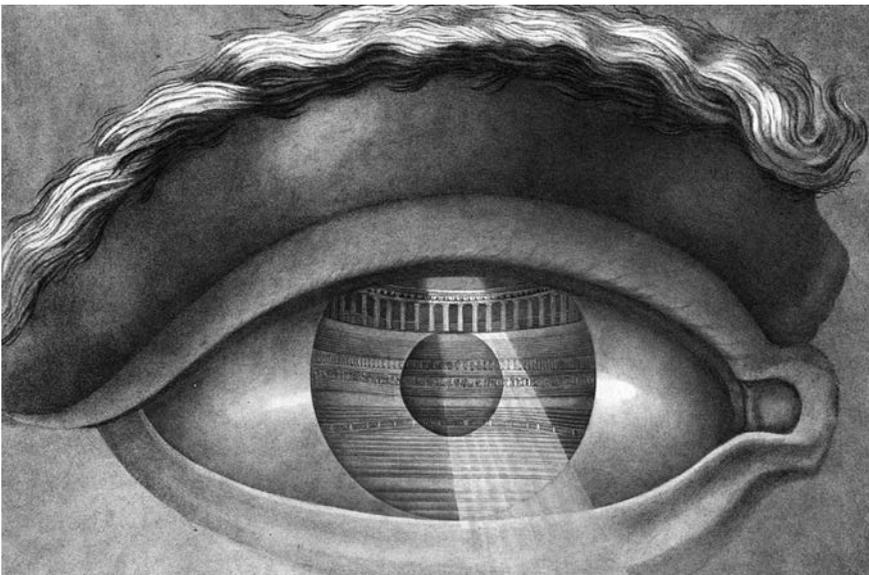


Fig. 9 - Coup d'œil du théâtre de Besançon. Da C.-N. LEDOUX, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1804, pl. 113.

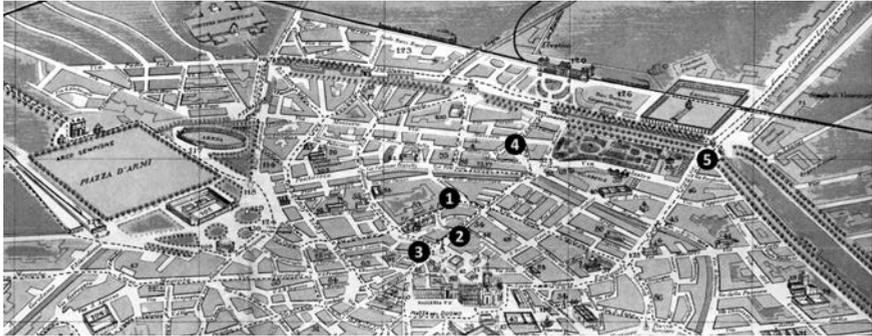


Fig. 10 - Le abitazioni di Verga a Milano negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Dettaglio della parte settentrionale della mappa «Milano a volo d'uccello», Milano, Vallardi, 1881.

1. Via Borgonovo 1
2. Via Manzoni 2
3. Piazza della Scala 5
4. Via Principe Umberto 9
5. Corso Venezia 82

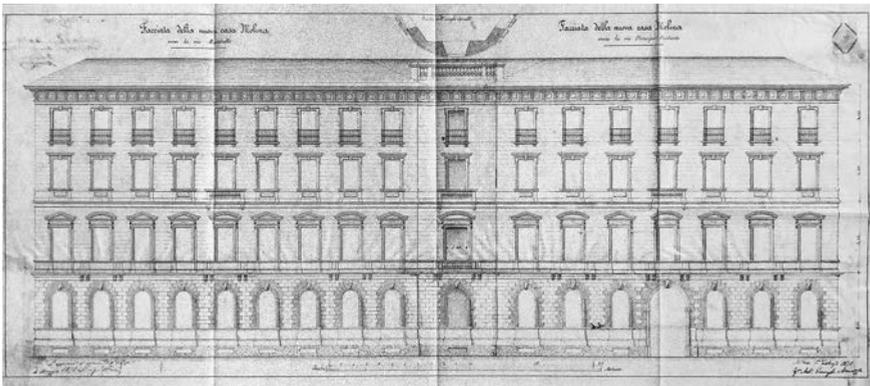


Fig. 11 - «Facciata della nuova casa Molina», tra via Principe Umberto e la via Montebello. Ingegnere architetto Maurizio Garavaglia, 12 Febbraio 1871. ASCMi, Ornato Fabbriche II serie, Cart. 144, via Principe Umberto 9.



Fig. 12 - Edizioni Brogi, «Milano, via Principe Umberto (veduta animata)», 1878-1885. CAFMi, FM C 175.



Fig. 13 - Pompeo Pozzi (attr.), «Le ortaglie tra il Naviglio e i Bastioni a sud del Duomo», 1870 (data del negativo). CAFMi FM E 64.



Fig. 14 - Edizioni Brogi. I Caselli di Porta Venezia verso il corso Loreto. A destra uno scorcio dell'edificio di Corso Venezia 82. CAFMi FM C 266.



Fig. 15 - L'edificio di Corso Venezia 82 oggi. Fotografia dell'autore, 2018.



Fig. 16 - Iclio Calzolari, «Il Lazzaretto visto dall'alto dei Bastioni di Porta Venezia», 1882. CAFMi FM Albo G 116/18.



Figg. 17 e 18 - Vedute dei Giardini Pubblici di Porta Venezia. Da *I Giardini Pubblici di Milano*, Milano, La filotecnica - Ing. A. Salmoiraghi s.d. [1920 -1935].

ROSSANA MELIS

VERGA E IL GIORNALISMO LETTERARIO MILANESE
AI TEMPI DI NEDDA*

Università di Padova

1. La Biblioteca Braidense e il suo Prefetto

Vorrei dedicare il mio intervento a rendere conto di un momento molto parziale – che però mi sembra continui a essere significativo – delle vicende culturali in cui Verga venne coinvolto a Milano nei primi anni Settanta dell'Ottocento. E vorrei iniziare da un luogo milanese caro agli studiosi, la sala di lettura della Biblioteca Braidense.

In un angolo, accostata agli scaffali che corrono lungo le pareti, c'è una colonnina che regge il busto di un uomo ancora giovane, dai capelli folti, che guarda verso i lettori. Quando il busto venne collocato, il 12 giugno 1892, Carlo Baravalle – anziano letterato educatore di più generazioni di giovani milanesi, già docente di Stilistica all'Accademia scientifico-letteraria¹ – così concluse il discorso commemorativo: «E ai giovani che qui verranno in avvenire e chiederanno: 'Chi è quel forte pensoso?' indicando quell'immagine; – potremo rispondere: *Est genius loci*»². Il *genius loci* era il prefetto Isايا Ghiron, entrato alla Braidense parecchi anni prima, nel 1865, come vice bibliotecario, passato poi come bibliotecario alla Vittorio Emanuele

* Sono impossibilitata, in fase di correzione di bozze (aprile 2020), a verificare la correttezza delle segnature delle lettere dei corrispondenti verghiani Alberto Del Vecchio e Isايا Ghiron, conservate nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania (BRUC).

¹ Su Carlo Baravalle (1826-1900), che insegnò all'Accademia milanese dal 1873 al 1896, rimando, oltre alla voce del DBI curata da M. L. Scauso (vol. 6, 1964), a G. BARBARISI, *La letteratura italiana e la "linea lombarda" del metodo storico*, in *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, a cura di G. Barbarisi, E. Decleva e S. Morgana, vol. I, Milano, Cisalpino 2001, pp. 601-640, in part. pp. 625-629.

² *In memoria di Isايا Ghiron Bibliotecario della Braidense. Commemorazione*, Milano, "Corriere della Sera" 1892, p. 11. Notizie biobibliografiche alla voce del DBI, curata da R. Di Castro (vol. 53, 1999).

di Roma, rientrato a Milano alla Braidense come prefetto e nella stessa città morto a 52 anni, nel 1889. Malgrado i numerosissimi scritti pubblicati in vita, il tempo in realtà, a parte qualche necrologio dei contemporanei, ha appannato decisamente la sua immagine e il suo ruolo, non solo quello che svolse per la biblioteca, ma anche, come vedremo, quello che giocò, ovviamente insieme ad altri, nei confronti di Giovanni Verga.

Ghiron, nato nel 1837 a Casale Monferrato, aveva studiato all'Università di Torino e poi a Napoli, dove era stato allievo di Luigi Settembrini. Come molti della sua generazione, aveva unito l'impegno rivolto ai libri e ai testi antichi (era esperto in molte lingue, tra cui l'arabo, appreso dall'orientalista Michele Amari, di cui era stato segretario ministeriale) con l'impegno politico militante. Dopo aver combattuto nella guerra del 1859, era entrato nella carriera amministrativa, e conosciuto direttamente le condizioni del Sud d'Italia. Un'esperienza che avrebbe lasciato un segno indelebile nelle sue scelte future. Già nel 1862, a Palermo, si era fatto promotore di iniziative che agevolassero quella diffusione capillare della cultura, che considerava essenziale per la vita della nazione.

E doveva essere un impegno perseguito già allora con tenacia e capacità organizzativa. Ci resta una traccia: tra le lettere sue conservate nel Fondo Tommaseo della Biblioteca Nazionale di Firenze, è rimasta una circolare a stampa, datata Palermo 23 giugno 1862, e firmata *Isaia Ghiron, direttore della scuola domenicale*, in cui, ricordando come «i popolani [...] travagliati e spinti del continuo da assai gravi necessità materiali, che non permettono di provvedere a quelle della mente», faceva appello al patriottismo degli scrittori a cui si rivolgeva e chiedeva loro in dono libri, opuscoli, «trattatelli sulla economia, sulla igiene, sulla fisica, sulla agricoltura, operette ad uso del disegno, piccoli volumi di geografia, di storia patria, e simili», per creare così una biblioteca popolare per la sua scuola domenicale, aperta anche nelle ore serali dei giorni feriali³.

Coerentemente con questi antichi impegni, Ghiron tra la fine del 1873 e i primi mesi del 1874 preparò l'uscita di un nuovo periodico, «La Rivista Italiana di scienze, lettere ed arti». Un'uscita che destò subito molto interesse negli ambienti culturali non solo milanesi, proprio perché nasceva dal progetto di mettere insieme parti rappresentative, e insieme propositive e vitali, del mondo erudito locale, allargato a intellettuali di tutta la nazione. Era un progetto ambizioso, reso possibile anche dal mecenatismo di un pa-

Allo stato attuale le mie ricerche, sia alla Braidense (per cui ringrazio il bibliotecario dottor Aldo Coletto) che negli Archivi della Comunità ebraica di Casale Monferrato – luogo di provenienza di Isaia e della sua famiglia – non hanno permesso di rintracciare un archivio superstite dello studioso.

³BNCF, Fondo Tommaseo, 86, 24, 1 stampato.

trizio milanese. Lo accennava, il 6 marzo 1874, il giovane professore Pio Rajna al suo maestro pisano Alessandro D'Ancona, in una lettera da Milano (dove risiedeva dal novembre 1872, e dove dal gennaio 1874 era insegnante di letterature romanze presso l'Accademia scientifico-letteraria):

A Milano sta per pubblicarsi un nuovo giornale letterario. Ella ne sarà certo informata. Lo dirige il Ghiron, della biblioteca di Brera, che è agiato di casa sua e che per di più è spalleggiato nell'impresa da un patrizio milanese. Credo sia Giammartino Arconati. Quando s'hanno quattordici milioni si può anche permettersi di spendere qualche migliaio di lire per ravvivare un pochino la letteratura spicciola⁴.

Una notizia di non poco rilievo per comprendere le direttrici su cui si sarebbe mossa la rivista. Il marchese Giammartino Arconati Visconti aveva ereditato l'anno precedente, alla morte del padre Giuseppe, senatore del Regno – con la moglie Costanza Trotti tra i protagonisti del Risorgimento italiano – un ingentissimo patrimonio. Ma su questo giovane aristocratico (era nato nel 1839) dall'intelligenza e dalla cultura scientifica e letteraria profonde, mi soffermerò più avanti.

2. La “Rivista Italiana” e i suoi collaboratori

Il primo fascicolo della rivista, che sarebbe stata mensile, uscì il 15 marzo. Nel *Programma* con cui il direttore apriva il numero, dando per riconosciuta la carenza in Italia «di una generale cultura intellettuale», affermava che l'opera istruttiva degli scienziati fosse inutile senza un legame «tra i dotti e gli indotti». Un legame che doveva invece essere compito essenziale di quella «cultura borghese» alla cui formazione dovevano dare un contributo importante proprio le riviste letterarie e scientifiche insieme. Che tuttavia scarseggiavano, soprattutto a Milano, che pure aveva una tradizione illustre (il riferimento implicito era anche al “Politecnico” di Cattaneo). Doveva insomma essere una rivista nel solco della «nobile tradizione dei giornali letterari milanesi», che però visse «della rigogliosa vita intellettuale dei nostri giorni». Un proposito che aveva già riscosso il favore dei «dotti»⁵.

Nel risvolto di copertina del primo numero si leggeva infatti che nei

⁴ Firenze, Biblioteca Marucelliana, Carteggio Rajna, 1355, XCVIII; già citata in R. MELIS, *Pasquale Villari e Giovanni Verga*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLXIV, 526 (1987), pp. 244-256.

⁵ I. GHIRON, *Programma*, in “Rivista Italiana” [d'ora in poi RI], I, 1 (1874), p. 4.

primi fascicoli si sarebbero pubblicati «lavori di Vittorio Bersezio, Nicomede Bianchi, Arrigo Boito, Camillo Boito, Eugenio Camerini, Giosuè Carducci, Giuseppe Ferrucci, Alessandro D'Ancona, Vittorio Imbriani, Augusto Pierantoni, Pietro Selvatico, Luigi Settembrini, G. Verga, Bernardino Zandrini e di altri valentissimi»⁶.

Quel numero si apriva con un intervento, esplicitamente richiesto da Ghiron, di Cesare Cantù, *La verità*, come viatico per la nuova impresa⁷. Cantù, come sappiamo, riassumeva in sé una parte notevole della cultura milanese, insieme erudita e 'libertaria' un po' forte (anche se in modo contraddittorio), e sempre fiduciosa nel valore di un'attività divulgativa. Seguivano articoli di due altri notissimi letterati milanesi, quello di Giulio Carcano, legato come Cantù alla tradizione manzoniana, e quello del geologo abate Antonio Stoppani, infine quello di un benemerito divulgatore, il pedagogista Giuseppe Sacchi, Prefetto della Braidense. Le pagine dedicate alla narrativa ospitavano il racconto *Fante di picche* di un giovane e apprezzato scrittore, da parecchi anni residente a Milano, Salvatore Farina.

Ci avviciniamo finalmente al nostro Verga. Proprio Salvatore Farina ci ha lasciato nelle sue memorie, uscite nel 1910⁸, notizie vivide, come tutti ricordiamo, del suo primo incontro con Giovanni Verga appena arrivato a Milano, verso la fine del 1872, in pagine che sono tra le più belle testimonianze degli inizi della sua avventura milanese. Farina è anche tra i pochi che ha ricordato Isaia Ghiron⁹ e la "Rivista Italiana":

Riuscì ad Isaia Ghiron di fondare in Milano, col prezioso aiuto dell'Arconati Visconti, una *Rivista Italiana*, la quale dovesse emulare le due vecchie riviste, l'*Europea*, e la *Nuova Antologia*. Nel concetto del direttore e del fondatore mancava al nostro paese italiano una rassegna, la quale andasse ricercando il

⁶Nel secondo numero, del 15 aprile, si sarebbero aggiunti, tra gli altri, i nomi di Carlo Raffaello Barbiera, Cesare Correnti, Giuseppe Aurelio Costanzo, Edmondo De Amicis, Pietro Fanfani, Paolo Ferrari, Michele Lessona, Cesare Lombroso, Ferdinando Martini.

⁷Cantù concludeva così il suo intervento: «Vorrà, potrà essere tale questa Rivista? / Io nol so; so che coloro che mi onorarono dell'incarico d'iniziarla conoscano ch'io era all'età ove nulla più s'impara» (RI, I, 1, p. 33).

⁸Cfr. S. FARINA, *La mia giornata (dall'alba al meriggio)*, Torino, S.T.E.N 1910. Su Verga, in part. pp. 185-186.

⁹«Da parecchi anni una simpatia antica aveva legato la mia famigliuola a quella d'Isaia Ghiron, bibliotecario a Brera. Prefetto della Nazionale era da gran tempo il venerando Sacchi.[...] Egli aveva colà il suo *alter ego* in Isaia Ghiron, vero topo di biblioteca, nato in uno scaffale, curioso come un indice, alla mano come un libro non intonso. Quell'Isaia era anche dotto in varie lingue, e oltre che bibliografo per dovere professionale, veramente appassionato dei libri e dei loro autori. Al prefetto Ghiron succeduto poi a papà Sacchi, si deve l'odierna floridezza della biblioteca di Brera e l'ordine, che dopo la morte dell'amico mio altri avrà magari migliorato, ma al tempo che or mi torna in mente era proprio un pietoso desiderio dei lettori» (ivi, pp. 218-19).

pensiero italiano in ogni parte d'Italia, senza mai farsi schiava d'interessi volgari né di uomini piccini.

E veramente fin dal primo numero della *Rivista Italiana* (apparsa nel marzo del 1874) e nei successivi si videro accoppiati i nomi dei due Cesari, il Correnti e il Cantù, di Giulio Carcano e dello Stoppani, di Giuseppe Sacchi e di Alberto Mazzucato, di Giosuè Carducci e di Giuseppe Ferrari, di Nicolò Tommaseo e di Cesare Lombroso, del Celoria e del Fanfani. Proprio nel primo numero della nuova *Rivista* incominciai il racconto *Fante di Picche*, che sembrò allora cosa novissima nell'arte del novellare¹⁰.

Lo scrittore si soffermava poi sulle novità tecnico narrative del *Fante di Picche*. In realtà non tutti quei ricordi erano esatti. Carducci per esempio non vi scrisse mai, anche se Casa Carducci conserva alcune lettere di incalzanti sollecitazioni di Ghiron¹¹. Il periodico stesso poi durò solo un anno (e non tre, come avrebbe ricordato Farina) soprattutto per l'aggravarsi della malattia del finanziatore, il marchese Gianmartino Arconati Visconti, che sarebbe morto nel febbraio 1876.

Farina aveva però sottolineato giustamente come la rivista concentrasse in sé nomi illustri, di tendenze politiche e religiose diverse, noti anche per benemeritenze risorgimentali. Il secondo fascicolo, uscito il 15 aprile, conteneva infatti scritti di Giuseppe Ferrari, figura decisamente laica e liberale, che avrebbe rimesso in equilibrio l'asse della rivista dopo l'intervento di Cantù, rappresentante dell'opposizione conservatrice. Una scelta che non sarebbe sfuggita a un attento valutatore del periodico come l'editore Emilio Treves¹². Nel numero apparivano inoltre scritti di personalità illustri non milanesi, come Alessandro d'Ancona (con il saggio *Il maestro del Petrarca*), o come Niccolò Tommaseo (con la prima parte delle considerazioni *Il vero e il bello*)¹³. I nomi

¹⁰ Ivi, pp. 219-20.

¹¹ A Casa Carducci sono conservate 7 missive di Isaia Ghiron. Nella prima, del 13 marzo 1874, Ghiron ringrazia il poeta della promessa di collaborare, se non al primo numero, almeno a quello successivo (Cart. LVII, n.15905). Nelle successive (altre 4 del 1874 e l'ultima del febbraio 1875), insiste nel ricordare la promessa di scritti in prosa, o in poesia, per la RI.

¹² Il "Corriere di Milano", quotidiano di casa Treves, dirà nella rubrica *Cronaca e Fatti diversi* (non firmata ma normalmente tenuta dall'editore) del 16 aprile: «Il secondo fascicolo della *Rivista Italiana* è più variato del primo. Comincia con uno scritto di Giuseppe Ferrari, che formerà il primo capitolo della sua opera sulla *Teoria dei periodi*, di cui è imminente la pubblicazione. Il nome del Ferrari è un eccellente correttivo alla tinta rugiadosa che il primo fascicolo aveva». Il giudizio sul primo numero, uscito sul quotidiano nella stessa rubrica il primo aprile, era stato influenzato negativamente proprio dalla presenza di Cantù.

¹³ N. TOMMASEO, *Il vero e il bello. L'arte e la scienza*, in RI, I, 2, 15 aprile 1874, pp. 195-208. La seconda parte sarebbe uscita postuma il 15 giugno, nel quarto fascicolo (Tommaseo era morto il primo maggio 1874).

cussione – non serve sottolinearlo – tutto intriso di riflessioni sull’uso dei dialetti, e sull’esistenza di una lingua nazionale. Se l’anno precedente il *Proemio* con cui Ascoli aveva inaugurato “L’Archivio Glottologico Italiano” si era imposto (in termini positivi o negativi) in una ristretta cerchia di «dotti», il volume di Morandi, e la presa di posizione di D’Ovidio nella “Rivista Italiana”, costituivano un’occasione per allargare quei dibattiti, punto nevralgico anche per i narratori di quegli anni, e per le loro scelte linguistiche.

Da questi brevi cenni si può subito capire quale peso avesse, in questa iniziativa di Ghiron, la facoltà letteraria milanese, malgrado le difficoltà in cui proprio allora si dibatteva. Scorrendo gli elenchi dei docenti dell’anno accademico 1873-74¹⁸, ritroviamo i nomi di Bernardino Biondelli, di Giuseppe Ferrari, di Paolo Ferrari, di Carlo Cantoni, di Graziadio I. Ascoli, di Vigilio Inama, di Pio Rajna, di Carlo Baravalle, tutti collaboratori in quei mesi della “Rivista italiana”, assieme a altri che avevano fatto parte in altra epoca dell’Accademia, o che le gravitavano attorno (come Francesco D’Ovidio, che continuò a collaborare con saggi e recensioni, anche anonime, portando insieme nuove firme al periodico).

Altro settore significativo della “Rivista” era quello delle rassegne (che davano conto delle attività teatrali e musicali, degli studi letterari, o storici, o scientifici, o giuridici), insieme a quello, nutrito, del Bollettino bibliografico. La rassegna più assidua era sicuramente quella drammatica, curata fin dal primo numero dal giovane giornalista napoletano Luigi Torelli Viollier, da circa un decennio a Milano, e allora redattore del “Corriere di Milano” già citato, e collaboratore, come critico letterario e drammatico, di altri periodici milanesi, e di altri editori. Torelli metteva in circolo, con le sue recensioni, giudizi, che, se erano segnati da un moderatismo che aboriva i toni e le collocazioni politiche della scapigliatura estrema, erano anche aperti al confronto con la letteratura europea e soprattutto sempre attenti all’aspetto formale e ai meccanismi funzionali dell’opera, letteraria o drammatica che fosse.

3. Verga a Milano nel 1874

Le lettere da Milano di Verga alla madre e ai fratelli di quel 1874 (la cui lettura ora è possibile in modi esaustivi, grazie alla pubblicazione delle *Lettere alla famiglia*)¹⁹ sono più di novanta, e ricchissime di notizie sugli in-

¹⁸ Cfr. *Milano e l’Accademia ...*, a cura di L. Clerici, II, *Appendice 2*, pp. 1089-1090.

¹⁹ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011 (d’ora in poi *Lf*).

contri e sui progetti di quella lunga stagione milanese. Un resoconto minuzioso della sua vita in città, sempre ansioso di dimostrare il suo impegno e sempre seguito dallo sguardo attentissimo, a Catania, di tutta la famiglia, ben munita di letture milanesi²⁰.

Il nome Ghiron compare subito, già dalla prima lettera del 17 gennaio. Tuttavia sappiamo che quel nome riguarda l'amico Samuele²¹, fratello minore di Isaia, direttore e factotum di un domenicale di casa Treves, "L'Illustrazione popolare", legato al quotidiano "Il Corriere di Milano". Ma quasi subito, già dalla fine del mese, il 29 gennaio, Verga si riferisce al fratello maggiore, «vicebibliotecario a Brera»:

Ieri è venuto il fratello maggiore di Ghiron, che è vicebibliotecario a Brera, a domandarmi di far parte di una nuova Rivista letteraria come l'Antologia, ove scriveranno i più illustri scrittori, offrendomi di pagarmi ben 80 lire ogni foglio di stampa. Questo è un buon prezzo, e così si tratta agire da galantuomo. Naturalmente accettai²².

Verga, sistematosi in via Borgonuovo 1, aveva iniziato a frequentare la casa di Ghiron tre giorni dopo il suo arrivo, il 21 gennaio («domani sono invitato a pranzo dalla Sig.^a Ghiron, cognata del mio amico», scriveva il 20 gennaio)²³. Era oltretutto suo vicino di casa, perché anche Ghiron abitava nella stessa centralissima via milanese. Ricavo la notizia da una tarda lettera, del settembre 1906, dello storico Alberto Del Vecchio, conservata nel carteggio catanese:

Caro Verga

per quanto sieno passati parecchi anni che non ci rivediamo, confido che tu non mi abbia interamente dimenticato.

Io mi ricordo con affetto di te, parlo spesso di te, specialmente con mia sorella Carolina Ghiron, e rievochiamo i bei tempi di Milano e la lieta brigata

²⁰ Per esempio, quando nelle rubrica *Cronaca e Fatti diversi* del "Corriere di Milano" dell'8 febbraio, in una descrizione di un veglione alla Società del Giardino comparve la notizia: «Fra i buoni incontri, notiamo quello col signor Verga, il simpatico autore dell'*Eva*, che è venuto dalla lontana Catania a passare il suo carnevale a Milano», Verga il giorno successivo si affrettò a comunicare alla famiglia, dopo essersi dilungato sulle attenzioni di cui era fatto oggetto: «anzi certe cose cominciano francamente ad infastidirmi, come ha fatto quella sciocchezza che avrete letto nella cronaca del Corriere, e che mi ha fatto dispiacere perché mi pare che così si incomincia a diventar ridicoli, e questo lo chiamo ciarlatanismo francese» (*Lf*, p. 226). La madre, i fratelli e le sorelle di Verga seguivano la cronaca milanese dal "Corriere di Milano" e da altri periodici di casa Treves, cui erano abbonati.

²¹ Cfr. la voce, curata da F. Lozzi Gallo, in *DBI*, 53 (1999).

²² *Lf*, p. 211

²³ *Lf*, p. 197.

che si raccoglieva in casa sua là in Borgo Nuovo (dove, se non sbaglio, hai abitato tu pure) e della quale molti pur troppo sono scomparsi: Ghiron, Marenco, Eugenio Torelli-Viollier²⁴.

Giornalisti, commediografi, novellieri, avevano l'abitudine dunque di riunirsi, oltre ai caffè della Galleria, e a casa della contessa Maffei, o a casa Farina, o (perlomeno quelli di loro legati a Arrigo Boito) a casa di Vittoria Cima²⁵, anche nella casa ospitale del bibliotecario Isaia Ghiron. Se in parte erano amici del più giovane fratello Samuele, la società composta che lì conveniva doveva essere soprattutto attratta dalla personalità propositiva e dalla riconosciuta autorevolezza culturale di Isaia. Qualche parziale conferma arriva dalle numerose tracce rimaste qua e là, nei carteggi di letterati coinvolti nell'iniziativa della "Rivista Italiana" (per esempio nel carteggio tra D'Ovidio e Rajna²⁶, o nel carteggio tra Rajna e Torelli Viollier²⁷).

Ma soprattutto la sua stessa corrispondenza relativa alla rivista ci aiuta a comprendere il peso del suo ruolo. Le lettere che scambiò con il collaboratore Tommaseo nel corso del mese di aprile 1874 (pochi giorni prima della morte del letterato dalmata) erano, ovviamente, improntate all'ossequio più pieno; e, allo stesso modo, lasciava libertà di scelta alla sperata collaborazione di un autore di fama indiscussa come Carducci (ma sarebbero stati tentativi inutili); così si comportò anche con Fanfani (al quale però suggeriva di tradurre, in nota, i testi latini presenti nell'articolo)²⁸. Quando poi propose la collaborazione all'orientalista Angelo De Gubernatis (amico dai tempi dell'università torinese), gli commissionò un argomento ben preciso²⁹. Lo stesso fece con il collaboratore Bernardino Zendrini, il quale, scrivendo nel febbraio 1874 a De Gubernatis, gli confidava:

²⁴ Lettera da Firenze, 29 settembre 1906 (Catania, BRUC, Fondo Verga, ms. 3076).

²⁵ Cfr. R. MELIS, *Lettere di scrittori e artisti nell'Archivio Cima. Il carteggio tra Giovanni Verga e Vittoria Cima*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXII, 558 (1995), pp. 227-260.

²⁶ In una lettera da Milano del 9 gennaio 1876 a D'Ovidio, appena trasferito a Napoli, Rajna nominava Ghiron in un brevissimo elenco di amici che lo «reggevano» vivamente. Anche D'Ovidio, nella lettera di risposta del 6 febbraio, non mancava di ricordarlo (e così in lettere successive). Cfr. F. D'OVIDIO - P. RAJNA, *Carteggio...*, in part. alle pp. 177 e 184.

²⁷ Nel gruppo di lettere di Torelli Viollier a Rajna, è conservato un suo biglietto, datato 21 novembre 1881, intestato "Corriere della Sera", in cui invitava Rajna per il giorno successivo a un pranzo in osteria, tra pochi amici, in occasione della partenza di Isaia Ghiron per la biblioteca Vittorio Emanuele di Roma. Al pranzo avrebbero partecipato anche i due fratelli Treves con le mogli (Firenze, Biblioteca Marucelliana, C.Ra. 1648. 4)

²⁸ Per le lettere di Isaia Ghiron a Pietro Fanfani, cfr. BNCF, Carteggi Vari, 168, 134-139.

²⁹ Gli scriveva Ghiron il 5 dicembre 1874: «Mio Carissimo, /un rigo in tutta fretta per domandarti se accetteresti di far parte della collaborazione della mia Rivista. [...] io ti pregherei di mandarmi, pel fascicolo che uscirà tra il 27 e il 28 del corrente mese, qualcuno di que' tuoi bellissimi studi intorno

Ghiron e Arconati mi hanno pregato di far loro, per la nuova *Rivista italiana*, un articolo sul Petrarca – e lo farò; e mi stanno anche attorno per uno studio sul Rovani che io non voglio né posso fare, perché deve stamparsi ai primi di marzo e la mia salute e la mia coscienza e l'indole mia e mille altre male-dizioni m'impongono di lavorare adagio³⁰.

A Giuseppe Guerzoni, da poco docente all'Università di Palermo, Ghiron suggeriva un tema altrettanto mirato. Gli scriveva, il 16 novembre 1874:

invio la presente raccomandata. Ella conosce ora il mio desiderio; faccia dunque, di grazia, di appagarlo al più presto che Le sarà possibile, favorendomi quel lavoro che crederà migliore. A me tornerebbe gradito avere qualche studio intorno alla letteratura siciliana della quale, ove si tolga il Meli, non mi pare si sia scritto abbastanza³¹.

Nel mese di gennaio, quando il periodico era ancora in preparazione, anche Verga – attratto anche dal compenso generoso – aveva accettato senza esitazioni, come abbiamo visto, di collaborare con un racconto. Scritta in pochi giorni, nel mezzo del carnevale, *Nedda* sarebbe poi uscita nel quarto fascicolo, il 15 giugno. Per iniziativa di Ghiron, ne fu fatta una stampa a parte (al titolo originario era aggiunto *Bozzetto siciliano*). La pubblicazione suscitò quel «caos del diavolo» tra editori concorrenti («Treves contro Ghiron e Brigola, Ghiron contro Treves. Treves ha dato ordine a tutti i suoi giornali di non parlare mai più della *Rivista* di Ghiron») ³² negli scenari milanesi tra il salotto Maffei, il Cova, lo Gnocchi, il Biffi, con i biglietti entusiastici di Torelli Viollier, e di Clara Maffei, descritto minuziosamente da Verga ai familiari, e troppo noto per essere qui riportato³³.

La sorpresa che colse Verga alle reazioni così vivaci per qualcosa che egli – tutte le volte che, scrivendo alla madre, accennava a *Nedda* – continuava a definire «una cosettina così di poco» «una novelluccia da niente»,

alla Festa della razza ariana. Ti offrirebbe bensì occasione il capo d'anno» (BNCF, Carteggi De Gubernatis, 63, 71, 5).

³⁰ Lettera da Padova del 9 febbraio 1874, in B. ZENDRINI, *Epistolario, preceduto da uno studio del prof. Giuseppe Pizzo*, Milano, Hoepli 1886, p. 212. Anche a Giuseppe Guerzoni ripeteva, il 18 maggio: «Malandato di salute e occupatissimo in un lavoro su Petrarca che m'ha piantato alla gola la *Rivista italiana*» (ivi, p. 219).

³¹ BNCF, Carteggi Vari 10, 97.

³² *Lf*, p. 379 (lettera del 28 giugno 1874).

³³ Sui primi anni milanesi e la composizione di *Nedda*, vedi i recenti volumi di P. PELLINI, *Verga*, Bologna, il Mulino 2012 (cap. III), e G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno ed. 2016 (capp. III e IV).

«una cosettina troppo breve e insignificante», una «cosuccia», della quale non faceva «nessun conto», ecc., fu sicuramente sincera. Una sorpresa che continua per noi a presentare degli aspetti difficilmente sondabili, a meno di non ricorrere decisamente a motivazioni profonde, insomma a quella costante ritrosia di Verga a parlare di ciò che rientrava nel suo sentire più nascosto, e che il felice coinvolgimento di Ghiron era riuscito a interrompere, permettendo al fascino delle fiamme del caminetto milanese di evocare l'immagine della *varannisa*.

Se dalle lettere alla famiglia possiamo seguire passo passo la vicenda esterna di *Nedda*, niente invece nell'epistolario catanese documenta direttamente dei rapporti tra Ghiron e Verga nel corso del soggiorno milanese del 1874. È molto probabile però che il coinvolgimento operato da Ghiron fosse il frutto di una insistenza precisa sull'argomento da narrare. Ci aiutano nell'ipotesi due cartoline postali di Ghiron del dicembre di quell'anno, dirette a Catania. Nella prima, inviata da Milano l'11 dicembre al «Nobil Uomo Sign. G. Verga», Ghiron scriveva:

Mio Caro,

Se voi state ben(e) si ha piacer(e), si sta ben(e)... Ho bisogno che mi usiate la cortesia di pregare il sig.r Capuana perché alle condizioni che Voi conoscete, mi fornisca qualche lavoro per la Rivista Italiana. Amerei qualche studio locale, ma accetterei sempre ciò che codesto simpatico scrittore volesse favorirmi.

Arriva il mio giornale in codesti paesi, rispondetemi subito, e credetemi sempre

Vostro

I. Ghiron³⁴

I racconti di Capuana in quegli anni non erano certo inclini a quello «studio locale» a cui andavano le preferenze di Ghiron. Rispose tuttavia sollecitamente, anche se all'inizio in modo interlocutorio, al direttore³⁵, il quale una decina di giorni dopo, in un'altra cartolina postale, tornava a rivolgersi a Verga e, probabilmente perché aveva saputo del suo prossimo viaggio verso Milano (con relativa sosta a Napoli), voleva che parlasse della rivista – con la speranza di una collaborazione – anche al napoletano Giorgio Arcoleo, scolaro del De Sanctis:

³⁴ BRUC, Fondo Verga, ms. 3391.

³⁵ Vedi la lettera a Verga da Mineo del 19 dicembre 1874 in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 39. Da lettere successive si desume che Capuana aveva risposto affermativamente all'invito.

21/12 [74]

Mio Caro,

Usatemi la cortesia di parlare del mio giornale, oltre che al sign. Capuana, al prof. Arcoleo, dicendogli che si faccia del consiglio del De Sanctis.

Buone feste

Vostro

I. G.³⁶

Un solo accenno, dove sicuramente si concentravano precedenti discussioni milanesi. Ghiron insomma insistè decisamente, fino alla fine della “Rivista Italiana”, a voler dirigere l’attenzione dei collaboratori, e a maggior ragione dei narratori, verso i territori del Sud (un atteggiamento legato alla sua militanza dei primi anni Sessanta) attraverso una scrittura dove il colore locale facesse da supporto a una conoscenza più vicina alla realtà delle cose, come De Sanctis andava ribadendo in quegli anni a Napoli, come il suo scolaro Giorgio Arcoleo allora seguiva, e come esempi europei andavano prepotentemente suggerendo.

4. Un colto cosmopolita, attento all’Italia: Giammartino Arconati Visconti

Bisogna qui parlare brevemente (perché la documentazione è ancora più labile) del ruolo che esercitò Giammartino Arconati Visconti, formatosi per molti anni all’estero, ma le cui radici culturali non a caso affondavano in vivaci esperienze risorgimentali nate in terra lombarda³⁷. Oltre il prezioso sostegno finanziario, Arconati dovette affiancare e condividere le scelte del direttore, almeno fino a quando le sue condizioni di salute lo permisero. Lo aveva scritto esplicitamente Zandrini, lo supponiamo da poche altre notizie che possiamo mettere insieme, anche se il versante relativo al suo ruolo nella storia della nostra cultura è stato descritto molto parzialmente, e ancora meno è stata analizzata la sua scrittura, precisa nei dettagli, acuta nelle considerazioni, con scelte linguistiche, negli scritti diaristici, volutamente di timbro colloquiale. Viaggiatore e geografo appassionato e avventuroso, Giammar-

³⁶ BRUC, Fondo Verga, ms.3392. La data è parzialmente desunta dal timbro postale, ma è sicuramente collocabile all’anno 1874. Ghiron andava in quei giorni moltiplicando i suoi sforzi per diffondere la rivista e darle nuovo slancio. Tuttavia il periodico avrebbe chiuso definitivamente con il numero del febbraio 1875.

³⁷ Sul padre Giuseppe Arconati Visconti, sposato con Costanza Trotti Bentivoglio, rimando alla voce, curata da E. Fasano Guarini, in DBI, 4 (1966).

tino Arconati è infatti conosciuto soprattutto per averci lasciato il diario di un suo viaggio a Petra, avvenuto nel 1865, ma pubblicato solo nel 1872³⁸.

Tralasciando per necessità il *coté* delle sue esperienze scientifiche – che comunque influenzò la sua vita in modo drammatico – possiamo individuare alcuni importanti elementi che spiegano il suo essere a fianco di Isaia Ghiron e dei suoi progetti culturali. Li legava sicuramente, oltre la comune esperienza delle battaglie unitarie nel Sud, gli interessi verso l'arabo (da cui la frequentazione con Michele Amari)³⁹, e soprattutto una inclinazione verso culture altre, nel tempo e nello spazio, coltivata in modi diversi ma con la stessa accanita attenzione. Né sarà un caso che fosse amico di un letterato, già dagli anni Sessanta al centro della vita intellettuale milanese più sperimentale e aperta all'Europa, quale l'inquieto e corrosivo Arrigo Boito, musicista e scrittore dalla complessa personalità, che forse aveva conosciuto nei primi anni Sessanta a Parigi⁴⁰. Di lui infatti curò, nel 1873, con note mitologiche, storiche, metriche e linguistiche di raffinata dottrina, la seconda edizione di un poemetto polimetrico, la cupa e macabra fiaba *Re Orso*⁴¹. Anzi le dottissime note che vi appose sembrano fare a gara con i virtuosismi del poemetto⁴².

³⁸ G. ARCONATI VISCONTI, *Diario di un viaggio in Arabia Petrea (1865); Atlante per servire al diario di un viaggio in Arabia Petrea*, Torino, Bona 1872. Per un accurato profilo biografico (nei limiti delle scarse notizie esistenti) vedi G. LACERENZA, *Il viaggio a Petra di Giammartino Arconati Visconti (1865)*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli", suppl. 88, vol. 56 (1996), pp. ix-49. (Ringrazio l'autore per la segnalazione del successivo volume collettaneo dedicato a Arconati, *I viaggi di Giammartino Arconati Visconti*, a cura di M. C. Antonini Berti, Lenno, Biblioteca Comunale 2009). Ne riporto una parziale sintesi. Gli Arconati, esuli dal 1821, si erano rifugiati in Belgio, nel castello di Gaasbeek, dove avevano accolto per molti anni altri esuli italiani. Erano ritornati in Italia nel 1840, soggiornando tra Torino, Milano, Firenze e le loro tenute tra il Piemonte e la Lombardia. L'unico figlio superstita, Giammartino, era cresciuto quindi in una eccezionale atmosfera cosmopolita, vivificata dalle illustri personalità che frequentavano la famiglia. Nel 1859 era entrato volontario nell'esercito piemontese, promosso ufficiale e decorato di medaglia d'argento; era poi stato incaricato di missioni diplomatiche a Pietroburgo e a Bruxelles. Congedato, aveva ripreso a viaggiare in tutta Europa, soggiornando soprattutto – tra il 1862 e il 1865 – nel parigino palazzo di famiglia. Nel 1862 aveva intrapreso un viaggio verso le sorgenti del Nilo, viaggio interrotto per l'insorgere di quelle febbri violente che gli avrebbero minato l'organismo. Aveva nel frattempo acquisito una certa familiarità con l'arabo. Tornato a Parigi, ne avrebbe approfondito la conoscenza in vista del viaggio del 1865.

³⁹ «Per quanto riguarda la collaborazione prestata all'Arconati dall'insigne arabista M. Amari (1806-1889), va rilevato che quest'ultimo frequentava a Parigi i genitori di Giammartino almeno sin dal 1843» (G. LACERENZA, *Il viaggio a Petra...*, p. 25, nota 90).

⁴⁰ Un cenno ai suoi interessi letterari e ai suoi legami con Parigi resta nel lungo necrologio anonimo comparso nella "Illustrazione Italiana" del 26 marzo 1876 (III, n. 22, p. 346): «Innamorato sempre delle lettere, delle arti e delle scienze; vissuto a lungo in Parigi [...] nelle sue gite a quella gran capitale non sentì che le influenze benefiche d'un gran centro d'attività intellettuale».

⁴¹ A. BOITO, *Re Orso, fiaba. Seconda edizione con note di Giammartino Arconati Visconti*, Torino, Vincenzo Bona 1873. Era un'edizione in quarto, fuori commercio.

⁴² Parlando di questa edizione di *Re Orso*, osservava Piero Nardi: «l'Arconati Visconti doveva sentirsi nato viaggiatore, in senso proprio e in senso spirituale.[...] Un saggio de' suoi viaggi spirituali da-

Altri preziosi indizi degli stretti rapporti di Arconati con il mondo artistico parigino ci arrivano dall'epistolario carducciano. Alcune lettere, di Carducci e dello stesso Arconati, ci testimoniano che alla fine del 1873 Carducci, attraverso Arconati in quei mesi a Parigi, fece pervenire allo scrittore russo Ivan Turgenev, che viveva a Parigi e ne aveva fatto richiesta proprio attraverso il patrizio milanese, la sua ultima produzione poetica⁴³. Arconati aveva poi proposto di fare da tramite tra Carducci e Victor Hugo, con cui doveva avere lunga dimestichezza, tanto che in quegli stessi giorni sarebbe stato suo testimone alle nozze con la scrittrice Marie Peyrat⁴⁴.

Un episodio da cui possiamo dedurre facilmente come Arconati agevolasse ben volentieri i rapporti tra gli scrittori italiani e i circoli letterari parigini, di cui Turgenev in quegli anni era uno dei più celebri rappresentanti. Le sue *Memorie di un cacciatore*, tradotte in francese già dal 1858, erano note in tutta Europa: descrivevano senza pietismi né retorica la realtà della vita dei contadini russi. Dovevano essere ben conosciute nei circoli milanesi dove si continuava a sentire l'esigenza di una letteratura 'rusticale', e viste come un modello da imitare.

Acquista più valore, allora, la chiusa dell'entusiastica recensione di Torelli Viollier a pochi giorni dall'uscita di *Nedda*, pubblicata il 21 giugno nella "Nuova Illustrazione Universale":

Qual vasto campo di studio, quali nuove fonti di ispirazioni s'aprirebbero ai

va in queste note al *Re Orso*, in cui induceva una cultura, anzi erudizione, rara, per lontananza di tempo ed esotismo: voglio dire frutto di vagabondaggi nelle letterature più antiche e dei paesi più diversi. Scapigliato anche Arconati Visconti? Se mai, della Scapigliatura dorata» (P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori 1942, p. 359).

⁴³ Scriveva a Lidia (Carolina Cristofori Piva) da Bologna, il 12 novembre 1873: «Il conte Arconati mi chiede da Parigi una copia del volume [*Nuove poesie*, Imola, Galeati, 1873], per presentare al romanziere russo Turgenieff, che vuole in tutti i modi conoscere il poeta italiano. E io gli mando stasera due copie del volume di Barbèra e del nuovo, una per l'Arconati e l'altra per Turgenieff» (G. CARDUCCI, *Lettere*, Ed. Nazionale, vol. VIII, 1872-1873, p. 335). Anche all'amico Giuseppe Chiarini, nel successivo dicembre, confidava: «Sai che Turgenieff, romanziere russo, ne ha chiesto al march. Arconati a Parigi, e Arconati a me?» (ivi, p. 374).

⁴⁴ A Casa Carducci sono conservate tre lettere di Arconati, senza data ma riferibili al novembre 1873. Nella prima scriveva: «Gentilissimo signore/ Ebbero stamane la sua carissima lettera./ Avrei dovuto sino da ieri ringraziarla per il gentile invio dei suoi versi. Scrisi entro oggi però, avendo avuto la sua lettera posso soddisfarla dandole l'indirizzo di Victor Hugo. Esso dimora a Parigi rue Drouot. Non ne so il N°. Ma lo saprò domani e lo invierò a lei. / Il signor Tourgueneff la ringrazia molto pel gentile invio. Io pure la ringrazio tanto / Io sono nel punto di prendere moglie. Sposo la figlia di M. Peyrat uomo di lettere» (Cart. IV, 62, 885). La successiva trattava sempre di Hugo, che avrebbe dovuto vedere in quei giorni: «Nel caso che lei avesse qualcosa a fargli dire, me lo faccia sapere», lo assicurava (Cart. IV, 62, 886). Nell'ultima precisava: «Gentilissimo Signore / Victor Hugo sta a Parigi rue Drouot N°10. Se mai lei avesse bisogno di fargli dire qualcosa potrei incaricarmene. Lo vedrò, giacché egli è il testimone del mio matrimonio con M.lle Marie Peyrat» (Cart. IV, 62, 887).

nostri romanzieri, se uscendo dalle città, si dessero a ritrarre le nostre campagne ed i costumi alpestri e campestri! Le Calabrie, la mezza africana Sicilia, le valli del Piemonte, le brughiere della Sardegna, che magnifici soggetti di romanzi alla Mérimée e alla Tourguenieff!⁴⁵

Il nome dello scrittore russo sarebbe riaffiorato in un'altra recensione di Torelli Viollier, quella lunghissima a *Tigre Reale*, uscita nel luglio dell'anno successivo, in cui lamentava la mancanza, nel romanzo italiano, dell'italianità, del colore locale:

Giorgio La Ferlita è siciliano, dice l'autore; ma se fosse nato a Milano o a Torino, non sarebbe diverso.[...] Eppure, il Verga è l'autore di quella *Nedda*, quel racconto che forma un'eccezione fra' moderni romanzi italiani, e dove tutto è siciliano, l'aria, la terra, la pioggia, i contadini, le bestie. Leggendo quel racconto, che, meno l'imperfezione nella forma, è degno di Mérimée e di Tourguenieff, dissi fra me: 'Un romanziero è nato'. O perché perde egli il tempo ora dietro le donne internazionali?⁴⁶

Il giornalista, appellandosi al colore locale, ormai guardando a esempi di narrativa più aderenti al reale, tornava a dare ancora una volta voce a quell'influente settore dell'opinione pubblica lombarda, di tendenze non certo rivoluzionarie, che però da parecchi anni era consapevole di una questione contadina, e, come sappiamo, premeva perché la narrativa italiana aiutasse a conoscere quella realtà. Giammartino Arconati sicuramente apparteneva a quella tradizione, anche per frequentazioni familiari: il conte Luigi Torelli, che nel 1867 visitò con Arconati i lavori del canale di Suez (era allora ministro dell'agricoltura), e con lui diede inizio alla Società Geografica Italiana⁴⁷, era lo stesso che già nel 1846 aveva deplorato la presenza di «servi della gleba» in Lombardia⁴⁸. E sicuramente anche Arconati, così lontano nella sua scrittura da descrizioni «rugiadose», aveva posto, come Ghiron, molte speranze nelle qualità realistiche di quella di Verga.

⁴⁵ La recensione è riportata in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 123-24. Indicazioni bibliografiche su convergenze tra l'opera di Turgenev e quella verghiana in C. OLIVIERI, "Discorso anomalo" su Verga e la Russia, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 2 (2009 [ma 2010]), pp. 63-84, in part. p. 70.

⁴⁶ E. TORELLI VIOLLIER, *Nuovi romanzi*, in "La Lombardia", 25 luglio 1875, riportata in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei...*, pp. 192-197: p. 196.

⁴⁷ Vedi G. LACERENZA, *Il viaggio a Petra...*, p. 10.

⁴⁸ I. DE LUCA, alla voce *Rusticale o campagnuola*, *Letteratura*, in *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, vol. IV, Torino, UTET 1986, pp. 47-51, in part. p. 49.

Del resto quanto fosse profonda la differenza tra Giulio Carcano e Verga lo aveva quasi brutalmente sottolineato l'intervento anonimo dell'appendicista del "Corriere di Milano" del 15 luglio 1874. Dopo aver trattato di *Gabrio e Camilla*, nuovo romanzo di Carcano – autore definito «ultimo avanzo del corteo manzoniano» – osservava:

Da Carcano a Verga c'è un gran salto: il primo ha sempre davanti la moralità, il secondo non l'ha di dietro, ma pensa soprattutto ad essere vero, reale; il primo si vede che studia molto le parole, le lima e le torna a limare, il secondo se merita qualche rimprovero è nella lingua. Ma chi non ha letto a quest'ora la *Nedda*? È un bozzetto siciliano (Milano, Brigola), così lo chiama l'autore. Ma a tutti è parso un vero gioiello⁴⁹.

Così l'aveva definito, come sappiamo, anche Clara Maffei. Nello stesso giorno un altro amico di Verga, profondamente partecipe di quell'intellettualità, Tullo Massarani, avrebbe scritto a un altro noto e rappresentativo collaboratore della "Rivista Italiana", Giuseppe Ferrari, per invitarlo a pranzo per il giorno successivo con Michele Amari, aggiungendo «non avremo, oltre l'Amari, altro commensale che il signor Giovanni Verga, un giovane e simpatico Siciliano, che s'è già fatto un bel nome nelle lettere»⁵⁰.

Sorretto da quei letterati, influenzato dal suo stesso successo, Verga continuerà a Milano il suo cammino oltre la tappa di *Nedda*, aiutato dall'anomalia di quel suo 'scrivere male', spesso silenzioso tra vivaci discussioni letterarie e linguistiche di artisti, giornalisti, professori dell'Accademia, attratti anche dalle novità d'Oltralpe. Tra gli amici, con Luigi Capuana, anche Isaia Ghiron⁵¹.

⁴⁹ *Appendice. Novità letterarie*, in "Corriere di Milano", 193, 15 luglio 1874.

⁵⁰ Lettera a Giuseppe Ferrari da Milano, 15 luglio 1874, in *Una nobile vita. Carteggio inedito di Tullo Massarani scritto, ordinato e postillato da Raffaello Barbiera. I° volume (1851-1885)*, Firenze, Succ. Le Monnier 1909, p. 201. Verga aveva tempestivamente comunicato l'incontro alla madre (*Lf*, pp. 395-96).

⁵¹ Per queste presenze, rimando a R. MELIS, *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del Biffi*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXI (1994), pp. 553-89.

ANTONELLO NEGRI

LA MILANO DI VERGA NELLA PITTURA
DEL TARDO OTTOCENTO

Università di Milano

A Milano, una pittura dai caratteri assimilabili a stile e temi di Giovanni Verga, che nel capoluogo lombardo soggiornò a lungo, dal 1872 al 1893, si manifesta con qualche scarto cronologico rispetto a tale periodo, segnato dalla pubblicazione di *Primavera* (1875-76), *I dintorni di Milano* (1881) e della raccolta di novelle *Per le vie* (1883).

Il primo artista da ricordare è Vespasiano Bignami (1841-1929), che aveva studiato nell'Accademia di Bergamo con lo Scuri e poi si era trasferito a Milano. La sua specialità, inizialmente, era l'illustrazione, con una sapida inclinazione alla caricatura; era d'altra parte eccellente pittore, professore all'Accademia delle Belle Arti di Brera, avendo tra i propri allievi, tra i tanti, due figure a loro volta poi diventate significative nell'ambiente artistico milanese quali Giuseppe Amisani e Giovanni Barrella, eccentrica figura, quest'ultimo, di attore e caricaturista, oltre che buon pittore. Bignami non era soltanto pittore d'impronta romantico-scagliata e accademico – comunque pieno d'ironia nell'autoritrarsi, in età avanzata, con una pannellessa da imbianchino in mano – ma critico d'arte e promotore d'iniziative espositive e culturali a largo raggio, come la "Famiglia artistica", della quale fu promotore¹.

Nella sua pittura ci s'imbatte in luoghi e soggetti ricorrenti nelle novelle di Verga: i giardini pubblici, i divertimenti urbani e quelli fuori porta. Dei primi Verga scrive nel 1881 in *I dintorni di Milano*, ragionando sull'idea della città come più bel fiore di una "campagna ricca ma monotona": «Di

¹ Nella Biblioteca d'Arte del Comune di Milano è conservato un Fondo Bignami – ordinato da A. Finocchi, C. Mangione e C. Montalbetti – preziosissimo per la storia artistica milanese di secondo Ottocento e primo Novecento: 29 volumi divisi per materia costituiti da diari, bozzetti, giudizi critici e testi di conferenze.

cotesta impressione alquanto melanconica del paesaggio milanese ne avete un effetto anche ai Giardini pubblici, dove mettendo sottosopra il tranquillo suolo lombardo sono riesciti a rendere un po' del vario e pittoresco che è la bellezza della campagna. Il popolo però li ha cari, e nei giorni di festa e di sole ci reca in folla la sua allegria e la sua vita». Da quando l'ingegno degli uomini ha reinventato un frammento della monotona campagna lombarda dentro le mura urbane, facendo con i Giardini pubblici "più della natura", quella campagna in città è diventata tipico soggetto di tanti pittori di vita milanese, tra i quali il nostro Bignami con il *Viale delle balie* del 1877.



Vespasiano Bignami, *Viale delle balie*, 1877

In un quadro più tardo, *Sabato grasso alla Cannobiana* (1890), Bignami fissa – con il suo caratteristico gusto per una narrazione aneddoticamente realistica al confine con la caricatura – una serata di festa carnevalesca in uno dei più famosi teatri milanesi del tempo, che era una sorta di fratello minore della Scala. Al piacere milanese per il “veglione” accenna spesso Verga nella raccolta *Per le vie*. Oltre alla Cannobiana rappresentata da Bignami, i più rinomati teatri anche per questo genere d'intrattenimento erano il Dal Verme – «il padrone l'aveva condotto a vedere il ballo del Dal Verme, in galleria» (*Amore senza benda*, in *Per le vie*) –, il Carcano – «disse: – S'ha da andare al Carcano? – che c'era veglione quella sera» (*L'osteria dei 'Buoni amici'* in *Per le vie*) – e naturalmente la Scala. Nella novella *In piazza della Scala* Verga rimarca dettagli anatomici – nasi rossi, gambe nude – che ritroviamo nel dipinto di Bignami: «E dicono che mette allegria la neve, quelli che escono dal Cova, col naso rosso, e quelle altre che vanno a scaldarsi al veglione della Scala, colle gambe nude». L'animazione frenetica e i colori del quadro sem-



Vespasiano Bignami, *Sabato grasso alla Cannobbiana*, 1890

brano altresì una trasposizione visiva di alcuni passi di *Al veglione*: «Nel palco era un va e vieni di signori colla cravatta bianca, e il fiore alla bottoniera, come i lacchè delle carrozze di gala, che pareva un porto di mare. E ogni volta che l'uscio si apriva arrivava come uno sbuffo di musica e d'allegria, una luminaria di tutti i palchetti di faccia, e una folla di colori rossi, bianchi, turchini, di spalle e di braccia nude, e di petti di camicia bianchi»; e ancora: «Sembrava una lanterna magica. Vedevasi tutto il teatro, pieno zeppo, dappertutto fin sulle pareti, per cinque piani».

Ci sono poi i divertimenti fuori porta. «Appena la stagione comincia a farsi mite – si legge in *I dintorni di Milano* (1881) – e il ciglio dei fossati a verdeggiare, tutti corrono *fuori del dazio*, a godersi il verde sminuzzato a quadretti, e ad empirsi i polmoni di polvere. Codesto è il motivo di tante osterie di campagna, di tante *isole*, di tanti giardini piantati in botti da petrolio». Il quadro di Giovanni Sottocornola *Fuori di porta* (1891) – si tratta della vecchia Porta Comasina, Garibaldi dopo l'Unità – ci mostra come tale espressione si riferisca a un contesto di rapida urbanizzazione, dove comincia a essere difficile distinguere, rispetto alla cerchia delle mura spagnole, tra un dentro e un fuori; la percentuale di campagna diminuisce a gran velocità. Dietro la scena dipinta da Sottocornola si possono immaginare tante storie, sull'asse dello sguardo che una popolana venuta a vendere qualcosa in una



Giovanni Sottocornola, *Fuori di porta*, 1891

Milano un po' cupa, piovosa, autunnale, lancia alla bella signora elegante in primo piano. Verga racconta lo stesso *milieu* in *Primavera* (1875-76) quando descrive i cittadini che «andavano a spasso fuori la cinta daziaria, o lungo i bastioni, all'Isola Bella, o all'Isola Botta, in una di quelle isole di terraferma affogate nella polvere» e «i giorni squallidi e lunghi in cui si va a passeggiare nelle vie polverose fuori le porte, [...] e guardando in alto si vedono sempre le guglie del Duomo che vi affascinano». Eccole, le guglie del Duomo, incombere attraverso una leggera foschia primaverile sulle figure di *Il dì di San Giorgio* (1900) di Bignami, che mangiano, bevono e si divertono in qualche osteria o «isola» campagnola: a Loreto, alla Cagnola², all'Isola Bella³ o al parco di Monza⁴. È il 23 aprile, giornata che i milanesi tradizionalmente dedicavano alla prima passeggiata fuori porta e mangiavano il «pan de mej»: «Al san Giorgio, com'era tornato il bel tempo, la giornalista lì accanto ed altri vicini progettarono una gita in campagna» (*Il canarino del n. 15*, in *Per le*

² «Prima i denari si spendevano allegramente all'osteria, dal liquorista lì vicino; e che belle scampagnate cogli amici, a Loreto e alla Cagnola» (*In piazza della Scala*, in *Per le vie*, 1883); «una brigata allegra che faceva baldoria a Loreto» (*L'ultima giornata*, in *Per le vie*, 1883).

³ «Stavolta fu all'Isola Bella, dopo un desinare che si sentiva la testa pesa come il piombo» (*Via Crucis*, in *Per le vie*, 1883).

⁴ «Spesso la conduceva al Fossati, e in campagna. Le belle passeggiate nel Parco di Monza, tutto di verde e d'azzurro, colle folte ombrie dei grandi alberi dove dormivano le viole e i pan porcini» (*Via Crucis*, in *Per le vie*, 1883).



Vespasiano Bignami, *Il dì di San Giorgio*, 1900

vie, 1883). Nel quadro ritroviamo, ma fuori porta e non più “sul corso”, lo stesso tipo di *Amore senza benda*, un’altra novella di *Per le vie*, che «la domenica, colla giacchetta attillata, e il virginia da sette all’aria, se ne andava girelloni».

Qualcosa di più corrispondente ai caratteri della prosa di Verga si delinea sulla scena artistica di Milano nei secondi anni Ottanta e nei Novanta. È ormai la Milano pienamente industriale della stazione centrale con la sua struttura metallica e dei grandi stabilimenti, dall’Elvetica alla Pirelli. Nella *Stazione centrale* dipinta nel 1889 da Angelo Morbelli – e conservata nella Galleria d’arte moderna a Villa Reale – Verga colloca un paio d’incontri: «Si rividero un’ultima volta alla stazione, al momento della partenza» (*Primavera*, 1875-76); «volle andare a salutare Balestra alla stazione. Erano tutti sul piazzale, coi sacchi in fila per terra, pigiandosi attorno alle carrette dei fruttivendoli» (*Semplice storia*, in *Per le vie*, 1883).

Di questa Milano si trovano testimonianze pittoriche nell’opera del già nominato Sottocornola: da *Uscita delle operaie dallo stabilimento Pirelli*, 1891-1895, alla cupa veduta ancora notturna *L’alba dell’operaio*, pure riferita alla Pirelli (1897, Milano, Galleria d’arte moderna). In Verga, c’è qualche accenno al lavoro in officina – ma è un lavoro più manifatturiero che da



Angelo Morbelli, *La Stazione centrale di Milano*, 1889
Milano, Galleria d'arte moderna



Giovanni Sottocornola, *L'alba dell'operaio*, 1897
Milano, Galleria d'arte moderna

grande industria – nella novella *Il canarino del n. 15* di *Per le vie* (1883): «quei finestroni scuri della tipografia dirimpetto, dov'era un gran lavoro di pulegge, e uno scorrere di strisce di cuoio, lunghe, lunghe, che non finivano mai».



Attilio Pusterla, *Le cucine economiche di Porta Nuova*, 1886-87
Milano, Galleria d'arte moderna

Collegato a queste tematiche è il quadro di Attilio Pusterla *Le cucine economiche di Porta Nuova* (1886-87, Milano, Galleria d'arte moderna) che affronta coraggiosamente il tema della povertà e della fame rappresentando l'interno della prima grande mensa pubblica milanese – dove affluivano operai e operaie anche dagli stabilimenti prima ricordati – sulla scorta di un'iconografia che aveva già avuto una certa diffusione in riviste illustrate⁵. Queste ultime illustrazioni tendevano a celebrare la beneficenza meneghina, pubblica e privata, rivolta a chi non aveva di che sfamarsi. Ben diverso è il piglio di Emilio Longoni con il quadro *Riflessioni di un affamato* (1893-94, Biella, Museo del Territorio Biellese), non a caso subito pubblicato in “1°

⁵ Cfr. *La beneficenza milanese del 1879-80. Distribuzione della minestra a 15 centesimi*, in “Emporio Pittorresco. Illustrazione Universale”, 1 (1880); G. CAMPI, *Gran veglia di beneficenza alla Scala*, in “Milan-Milan. Giornale pubblicato la notte del 3 Febbraio 1880 nell'occasione della Gran Veglia di Beneficenza al Teatro alla Scala”; Q. CENNI, *La beneficenza a Milano. Le cucine popolari di via Pontida*, in “L'Illustrazione Italiana”, 52 (1880).



Emilio Longoni, *Riflessioni di un affamato*, 1893-94
Biella, Museo del Territorio Biellese

maggio della lotta di classe”, Milano 1894. Il giovanotto infreddolito, che guarda una coppia di signori a colazione con un bel bicchier di vino, potrebbe aver fatto «la dolorosa *via crucis* della Galleria e di Via Santa Margherita, nell’ora triste della caccia al pranzo» (*Via Crucis*, in *Per le vie*, 1883) ed essere arrivato a spiare con invidia, al di là della vetrina del ristorante, quei «signori che non sanno cosa fare del loro tempo e del loro denaro» collocati da Verga in certi club con le finestre aperte sino all’alba (*In piazza della Scala*, in *Per le vie*, 1883), oppure «in un gabinetto riservato del Biffi» (*Primavera*, 1975-76), tutto specchi e dorature (*Il Bastione di Monforte*, in *Per le vie*, 1883).

Il Biffi era (ed è) in Galleria, dove lo stesso Longoni fa agire la figura di una *Piscinina*, l’aiutante adolescente della modista, dipinta nello stesso 1891 del suo *Oratore dello sciopero* – «una energica figura di operaio ribelle [...] che [...] urtò molto i nervi del giurì per l’accettazione»⁶ – pure ambien-

⁶ P. BETTINI, *La nuova tendenza nelle opere esposte a Brera*, in *Brera 1891. Cronaca dell’esposizione di belle arti*, Milano, Miazzon 1891, p. 5.



Emilio Longoni, *La piscinina*, 1891

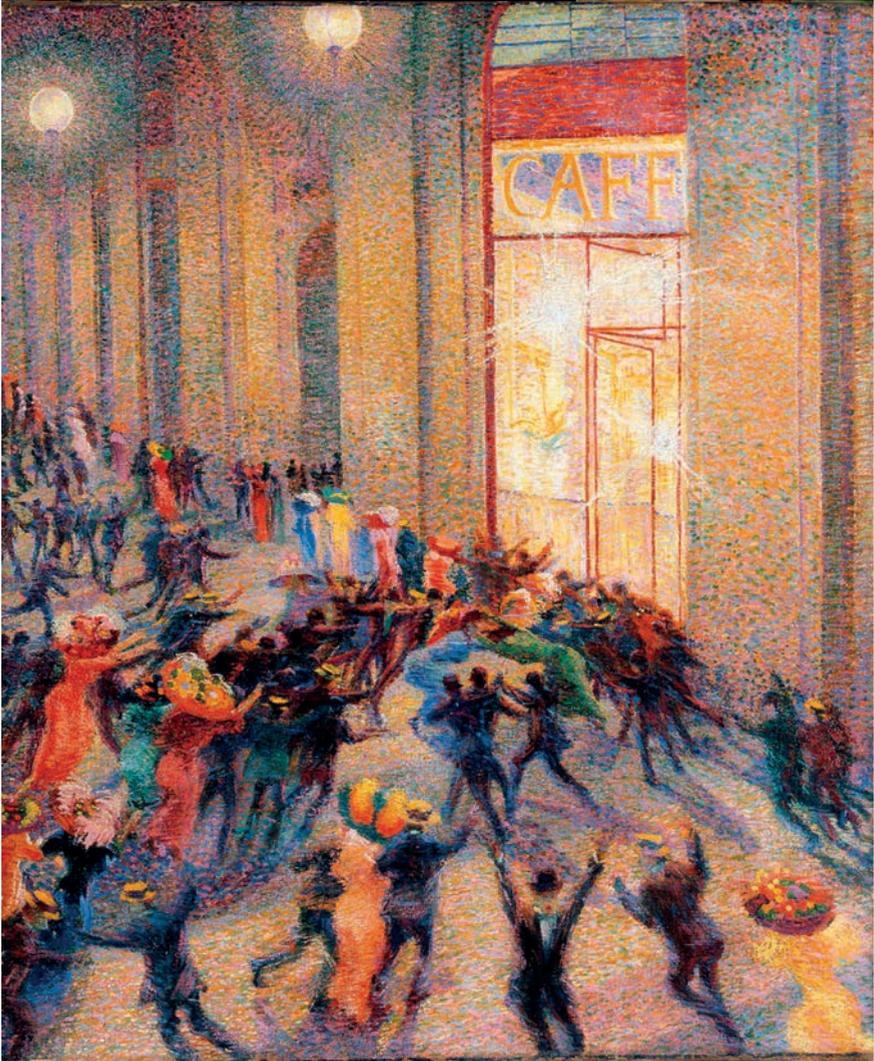
tato a Milano nella vicina piazza Fontana (entrambi i quadri, ora della collezione della Banca di Barlassina, erano stati esposti con un certo scalpore all'Esposizione, nota come Triennale, che nel 1891 si era tenuta a Brera). La *Piscinina* ha notevoli affinità con le ragazze descritte da Verga. Nella *Cronaca* dell'Esposizione di Brera⁷, viene subito riconosciuta come: «il tipo perfettamente milanese della apprendista sarta o modista che noi vediamo per le nostre vie, tipo di *gamine* maliziosetta, ed ambiziosa per lo più, in cui spesso è il germe della futura *orizzontale*»⁸. Una ragazza destinata dunque alla perdizione, come quella che «andava a riportare il lavoro di cucito in via Broletto» (*Via Crucis*, in *Per le vie*, 1883) o l'altra che «da fanciulletta era andata attorno per le strade e nei caffè, vendendo paralumi» (*Gelosia* in *Per le vie*, 1883), con le compagne che «irrompevano in Galleria come uno stormo di passere», «larve funeste che da tutti gli angoli d'Italia vengono in folla ad impallidire e sfumare sotto i cristalli lucenti della Galleria, nelle fredde ore di notte, o in quelle tristi del pomeriggio» (*Primavera*, 1875-76). Il suo destino è narrato da Verga nella novella *Via Crucis*: finché era ancora giovane, l'a-

⁷ Cfr. A. SCOTTI, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in “Ricerche di storia dell'arte”, 18 (1982), La Nuova Italia Scientifica, Roma 1983, pp. 55-72; *Brera 1891. L'Esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, a cura di E. Staudacher, Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre-18 dicembre 2016.

⁸ *Quadri e statue*, in *Brera 1891. Cronaca dell'esposizione di belle arti...*, p. 67.

mante «spese per lei dei gran denari; le fece abbandonare la camiciaia di via Broletto; le prese in affitto un bel quartierino in via Manara»; ma poi «la videro in brum chiuso con un ufficiale di cavalleria. Al veglione del Dal Verme prese un premio». Passa il tempo, incomincia il decadimento; e un giorno, «chiusa nel suo mantello di seta, colle piume del cappellone sul viso infarinato, andò a comprare del pane. E il garzone le sghignazzava dietro, tornando a sedere dietro il banco accanto alla ragazza che leggeva il *Secolo*, mentre l'altra si allontanava col pane sotto il mantello di seta, come una regina». Quel cappellone colle piume è una divisa; ce lo aveva anche la signora elegante di *Fuori di porta* del Sottocornola e – in Verga – lo troviamo nuovamente citato nella novella *Amore senza benda* (in *Per le vie*, 1883): «Giurò che voleva darle due schiaffi se la incontrava col barone, in parola d'onore! E glieli diede davvero, al caffè Merlo dei Giardini Pubblici, una domenica mentre pigliava il sorbetto coi guanti sino al gomito, sotto un cappellone tutto piume».

Portano dei cappelloni tutti piume su abiti dai colori vivaci anche le *cocotte* che nella *Rissa in Galleria* di Umberto Boccioni (1910, Milano, Pinacoteca di Brera) si azzuffano tra curiosi e clienti, protettori e questurini. Trent'anni prima, proprio lì, girava *La piscinina*.



Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*, 1910
Milano, Pinacoteca di Brera

IL CONTESTO CRITICO-LETTERARIO E EDITORIALE

CARLA RICCARDI

VERGA PER LE STRADE DI CARLO PORTA

Università di Pavia

Il *Meneghin republican*, che passeggiando macina i suoi *paricc penser bis-lacch* in un lungo frammento di Carlo Porta, inizia con una reiterata allocuzione alla Santa Democrazia; parafrasando: Santa Democrazia, tanto decantata in *stoo secol sapient filosofista*, che hai promesso libertà, uguaglianza, sei stata *comprada prometuda e regalada*, dove sei, cosa fai? Io non ti ho mai vista.

Sono cinquantanove versi rimasti un po' in disparte (non sono compresi nelle più recenti edizioni di poesie portiane); sono stati rimessi in luce e commentati da Claudio Milanini¹ in un intervento sulle posizioni politiche o non politiche, ma scettiche e disilluse di Carlo Porta durante la repubblica Cisalpina.

Il milanese pensoso – chiaramente il poeta stesso – è l'avo di un altro milanese, non borghese, non poeta, non colto, ma assiduo lettore dei giornali nelle pause tra un servizio di carrozza e l'altro: è il Bigio di *In piazza della Scala*, che dà voce alle classi popolari deluse dalla mancata rivoluzione sociale dopo l'Unità d'Italia:

Aveva ragione il giornale. Bisognava finirla colle ingiustizie e le birbonate di questo mondo! Tutti eguali come Dio ci ha fatti².

Le due riflessioni sono suscitate da casi personali, raccontati secondo diverse strategie: il *Meneghin* sta passeggiando sopra pensiero, situazione classica per introdurre il racconto di un fatto che accade per la via o più preci-

¹ C. MILANINI, *Il Meneghin republican di Carlo Porta*, in "Studi e problemi di critica testuale", 82 (2011).

² Tutte le citazioni delle novelle verghiane sono tratte da G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1996.

samente lungo il Naviglio, luogo iconico di Milano anche in quei primi anni dell'Ottocento in cui si colloca il componimento secondo Dante Isella³. Sono pensieri positivi quelli che va formulando tra sé e sé: ringrazia i francesi perché è per loro che si è liberi, uguali, perché – con loro – al potere sono il merito e la virtù ad essere premiati: molto pragmaticamente, da buon milanese, è sicuro che, quando c'è un *impiegh da dà via*, lo ottiene chi ha le competenze e non i *nobel Asen*. Quei *cilapp supperciant* che per il fatto di essere nobili trattavano i borghesi come *fuston de verz*. E conclude: *Sem tucc egual – sem tucc fradii, e sola / La vertu la ne farà destingu*. Ma la realtà è un'altra e fa risvegliare Meneghino dalle sue illusioni democratiche: l'espedito è tipicamente portiano per cambiare situazione, prospettiva: *Quand tacheta*, avverbio temporale e interiezione che staccano decisamente dall'atmosfera riflessiva. Uno spintone improvviso lo butta nel Naviglio e nello spazio che con questo tuffo ha lasciato in libertà (si noti l'uso polisemico della parola "libertà") ecco che passa uno in gran divisa gallonata *sbarlusedt comè el soo. Tutt a bijoux*. E per giunta costui comincia a rimbrottarlo aspramente per non avergli, Meneghino, lasciato il passo. Ma, obbietta il poeta pieno delle sue idee di libertà e appellando il superbo gallonato come *Cittadino*, ci sarebbero dei modi più gentili di chiedere il passo e aggiunge *senza dà di button*. Ancora un tratto canonico della parlata dei personaggi portiani è la domanda retorica: *Cos'el fa lù?* Il prepotente tira fuori uno sciabolone e minaccia il concittadino con grande volgarità, accusandolo di essere un reazionario nostalgico delle oligarchie: *Tass là oligarch fotuu, fescia del mond*. Di fronte alla violenza Meneghino sceglie di tacere, come Giovanin Bongee, ma come Giovanin privatamente si sfoga nella constatazione finale messa in bocca a un parente incontrato per via: la democrazia ha prodotto dei rivolgimenti, ma non quelli che ci si aspettava, perché in grazia di quella l'assalitore maleducato, che era un modesto commesso, ha avuto uno dei posti migliori e ha guadagnato tanto che, se va a piedi, è per degnazione, ma è rimasto quello di prima. Dunque uno dei principi chiave della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 1789 che sanciva l'ammissibilità di tutti i cittadini a tutte le dignità, posti e impieghi pubblici solo in base alle loro virtù e ai loro talenti, ribadita da uno dei primi proclami di Napoleone, anche in questa nuova presunta libertà e uguaglianza sono stati calpestati. Amara delusione dunque: certo già implicita nel sarcasmo sotteso alla lamentazione iniziale, sulla libertà *comprada prometuda regalada*, una serie rovesciata: prima le tasse imposte dai francesi che diventeranno ruberie nel famoso sonetto *Paracar che*

³ C. PORTA, *Le poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Firenze, La Nuova Italia 1955-1956, 3 voll.

scappee de Lombardia, poi le promesse, infine l'atto grazioso di concessione, una serie negativa che non può portare giustizia e uguaglianza.

Con i *Paricc penser*, datati al 1801, Porta fa il punto sulla prima Repubblica Cisalpina ancora animata dalle idee giacobine della Rivoluzione, che, come spesso accade, nel passaggio dall'utopia alla realtà mostrano la loro difficile applicabilità; quindi le speranze di uguaglianza fraternità, giustizia si scontrano con la miseria della natura umana, con i difetti da colpire con il sarcasmo.

A sperare nella pace, che porta prosperità e serenità, arriva nove anni più tardi con la metafora del buon vino schietto il Meneghin che brinda al matrimonio di Napoleone con Maria Luisa d'Austria. A Napoleone, *omm unegh in pas come in guerra*⁴, si deve un nuovo stato di quiete dopo le paure e gli affanni che hanno colpito anche le viti quando gli inglesi hanno tentato *de cascian chù / di bon lamm per spongà vin*, con allusione ai parziali insuccessi dell'esercito franco-italiano prima della battaglia di Wagram del 5 luglio 1809. Agli inglesi non crede più nessuno, perché *per mennà l'Europa a bev / ghe voeur olter che la bira*. È il classico Meneghino popolare, la maschera milanese per eccellenza, che, dietro l'ingenuo brindisi celebrativo e il divertimento della sbornia, dice comunque delle verità e fa delle riflessioni rivelando la sostanziale aspirazione alla pace.

Ma queste speranze saranno dichiarate vane sei anni dopo, quando a Meneghin, restaurati gli antichi regimi, toccherà brindare per l'arrivo a Milano di Francesco Primo e Maria Luisa d'Austria nel 1815: «Se i speranz della pas ses agn fa / m'han faa bev a sto post tanto vin / de fa corr di barchitt, di molin / tanto mej l'è incoeu el di de boffa. / de spongà, / de sugà, / de negà, / chè la pas no la manca – l'è franca, / che l'è chù, che la pò pù scappà». E non solo perché Maria Luisa è nata a Milano, è una *buseccona*, e dovrebbe conoscere bene la città, i milanesi, e la lingua, ma perché si intravede una garanzia di stabilità, pur nella perdita di una possibile e vagheggiata indipendenza. Quell'indipendenza sognata e cercata dai democratici milanesi nel '14 al congresso di Parigi, dopo la disfatta francese (anche Manzoni ci si illuse: lo zio Beccaria partecipò alla delegazione che a Parigi cercò di caldeggiare l'iniziativa). Su un'aspirazione tanto frustrata si riversa lo scetticismo del poeta nell'*Ode* in strofe di endecasillabi e settenari *A certi forastee che viven in Milan e che ne sparden* nell'allocuzione all'Italia dei vv. 31-40:

O Italia desgraziada, / cossa serv andà a toeulla cont i mort / in temp che

⁴ Da qui in poi le citazioni sono tratte da C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, nuova edizione rivista e accresciuta, Milano, Mondadori 2000.

tutt el tort / de vess inscì strasciada / l'è tutt de Tì, nemisa toa giurada! / Sur
 sù, se te seet senza legg e lenguacc, se tutt hin forastee / i tò usanz, i mestee,
 / se a dilla in confidenza / te tegnen i dandinn, l'è Provvidenza. / E fin ch'el
 natural / nol te giusta on deluvi o on teremot / l'ess inscì l'è nagott, / mej i
 Turch coj soeu pal / che l'invidia e i discordi nazional.

È una diagnosi disincantata rispetto alle assurde aspettative del ceto intellettuale milanese, diagnosi che sulla base di varie prove interne si data a dopo il 1815: *anda a toeuilla cont i mort* allude secondo Isella a Napoleone, morto alla vita politica, cioè già a S. Elena, secondo Milanini invece i *mort* sarebbero «gli autori che avevano fatto genericamente discendere la decadenza italiana dall'oblio in cui era caduto l'esempio dei grandi latini». L'interpretazione è interessante soprattutto se si fa riferimento al Monti della *Musogonia*, in particolare negli ultimi versi con l'immagine dell'Italia piangente per le divisioni tra i suoi figli, per l'identità della diagnosi: sono le divisioni, le invidie, l'adagiarsi nella tutela straniera (*te tegnen i dandinn*) che hanno causato e causano i mali dell'Italia, discorde al punto, come allude la strofa finale, che i veneziani rifiutano di essere uniti nella nuova figura amministrativa del regno Lombardo-Veneto ai lombardi; perciò il poeta li invita ad andarsene *foeura di ball*. Sono tra i versi più amari che seguono il famoso sonetto *Paracar che scappée de Lombardia* con la tragica conclusione di non poter neanche essere indifferenti sulla scelta del boia che scannerà i cittadini, non troppo implicitamente alludendo a quello che si prospettava essere il ritorno dell'Austria: gli stranieri che subentrano ai francesi *voraran anca lor robba e danee*, pur se pieni di cortesia. E quando subentrano riportano il loro ordine reazionario: il sonetto pesantemente sarcastico scritto nel 1814 *Catolegh, Apostolegh e Roman* lo certifica: «hin chi i Todisch, hin chi quij car pattan», sono arrivati a mettere tutti in stato di perfezione «col degiun, col silenzi, col trann biot / e col beato asperges del baston».

È la rinascita civile ciò di cui l'Italia ha bisogno, la rinascita che deve creare una nuova comunità, una unità di intenti, che porti alla libertà e a un governo giusto, e non l'attesa di un salvatore esterno sia esso Murat, Beauharnais, Francesco I d'Austria-Este⁵.

Meneghino però nel '15 crede ancora nella possibilità della pace, e enumerando nel secondo brindisi i vini del territorio invita almeno a respingere i «Toccaj gli *Alicant* lo *Sciampagn*, definiti *paciugh mesciozz forastee*: Me-

⁵ E, aprendo il suo saggio *L'Italia strasciada di Carlo Porta*, Milanini cita la lettera di congedo di Foscolo al Porta del maggio 1814 in cui apertamente viene riconosciuto all'amico definito «Omero dell'Achille Bongé» il pensiero libero e la consapevolezza di un dovere politico e sociale degli italiani. V. C. MILANINI, *L'Italia "strasciada" di Carlo Porta*, in "Belfagor", settembre 2012.

neghin usa ancora la metafora del vino non per suggerire la cacciata degli stranieri, ma prudentemente per consigliare il nuovo *Resgiò* di scegliere amministratori italiani e non Dottori di Corte. E si conclude con un'invocazione che interpreta lo stato d'animo dei milanesi e riprende i versi dei *Paricc penser bislach*:

Cara pas, santa pas sospirada, / tant cercada – comprada e pagada, / t'emm cattada – pur anch se Dio voeur! / Ah stà chì! Pientet, sceppa, radisa, no de-stacchet mai pù dal nost coeur!

L'omaggio di Meneghino ai nuovi sovrani austriaci metterebbe in luce la contraddizione con il brindisi precedente per le nozze di Napoleone: ma il protagonista dei due brindisi è l'emblema del popolo stanco dei rivolgimenti, delle guerre, delle dilapidazioni, che anela alla tranquillità, a vivere serenamente, a bere in pace il vino delle sue terre. Porta dà voce al disagio delle classi in fondo alla scala sociale, pur nella prudenza giustificata dal suo essere un pubblico funzionario.

Trascrivendo il primo brindisi nel quaderno A, dopo la caduta di Napoleone, il Porta giustifica la ripresa del testo non solo perché aveva a suo tempo ricevuto «qualche non volgare applauso» testimoniato da lettere di «uomini dotti», e anche di averlo scritto non per adulazione, ma «per spontaneo tributo di ammirazione» dovuto in quel momento al «grand'uomo» e perché le nuove nozze «parevano destinate a consolidare sulla terra quella pace che ciascuno implorava e che era allora ancor dubbio se fosse tolta a' mortali dalle mire ambiziose di Napoleone, ovvero dalla intolleranza degli altri Principi».

Ma in fondo il Bigio cinquant'anni dopo ha una diversa aspirazione? Una maggiore consapevolezza? E che cosa è cambiato per il popolo?

Sono passati più o meno settant'anni dalle riflessioni del milanese repubblicano e dai brindisi di Meneghino: la storia ha fatto molte giravolte, i moti risorgimentali, a Milano le gloriose Cinque giornate e poi il meno noto ma molto celebrato da Arrighi 6 febbraio del 1853, le guerre d'indipendenza, tra cui quella pessima sul piano militare del 1866; Milano è sempre di più capitale morale, economica, culturale, ma la rivoluzione sociale non è avvenuta, nonostante le fiammate del 1870. Il quarto stato è sempre più in sofferenza e vive e si muove in un territorio urbano ben mutato rispetto a quello dei primi decenni dell'Ottocento. Milano è una città industriale con tutte le contraddizioni di una grande città e può ben essere accomunata alla descrizione di Londra, come la percepisce e la vive Verga nel suo unico viaggio europeo del giugno 1882 mentre scrive la novella epilogo delle *Ru-sticane*, *Di là del mare*:

Lontano lontano, molto tempo dopo, nella immensa città nebbiosa e triste, egli si ricordava ancora qualche volta di quei due nomi umili e sconosciuti, in mezzo al via vai affollato e frettoloso, al frastuono incessante, alla febbre dell'immensa attività generale, affannosa e inesorabile, ai cocchi sfarzosi, agli uomini che passavano nel fango, fra due assi coperte d'affissi, dinanzi alle splendide vetrine scintillanti di gemme, accanto alle stamberghe che schiervavano in fila teschi umani e scarpe vecchie. Di tratto in tratto si udiva il sibilo di un treno che passava sotterra o per aria, e si perdeva in lontananza, verso gli orizzonti pallidi, quasi con un desiderio dei paesi del sole⁶.

L'idea di città nebbiosa e triste può essere accostata alla Milano di *Per le vie*, alle atmosfere invernali e alle brume, che si propagano da Piazza della Scala fin dentro la Galleria, alle vie più popolari del centro, dei quartieri malfamati tra bordelli e osterie, tra il Bottonuto e il Poslaghetto.

Dove è la bella Milano della famosa lettera del 1873 a Capuana con l'invito a raggiungerlo, prospettandogli tutte le seduzioni della metropoli, la Milano piena di fervore, di vita, di energia positiva, che producono un' "atmosfera di sogni" e seduzioni a cui sembra difficile resistere per "restare al lavoro":

Ma queste seduzioni istesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla. provasi davvero la febbre di fare; in mezzo a cotesta folla briosa, seducente, bella, che ti si aggira attorno provi il bisogno d'isolarti, assai meglio di come se tu fossi in una solitaria campagna. e la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie e che sono diventate patrimonio della tua mente» (lettera da Milano 5 aprile 1873)⁷.

Sono passati dieci anni e le illusioni che avevano animato lo scrittore sono cadute: la vita non è più percepita come una scalata, sia pur faticosa, al successo, alla fama, alla ricchezza nella grande metropoli, ma come un doloroso vagabondaggio. Il tema portante della raccolta e delle successive, insieme con la necessità del ricordo, è già presente in *Di là del mare*, novella-epilogo delle *Rusticane*, e viene sviluppato nel *Bastione di Monforte*, racconto d'apertura e programma ideologico di *Per le vie*.

⁶ G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, pp. 174-175.

⁷ G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975.

Milano, «la città più città d'Italia», è ora palcoscenico soffocante (e fatale come la natura dell'isola) delle miserie e delle abiezioni del proletariato urbano, dell'ottusa morale economica della piccola borghesia di artigiani e bottegai in contrasto con la dominante impressione di ricchezza e con la comune aspirazione a orizzonti più vasti, a un'idilliaca campagna, che tuttavia delude nella sua monotona regolarità lo scrittore abituato ai paesaggi estremi della sua Sicilia.

Il rapporto tra le due novelle è consolidato dallo stretto parallelismo tra la stazione di *Di là del mare* e *Il bastione di Monforte* per il significato di punto d'incontro di storie umane, ritmate dal fischio del treno, dal suono malinconico dell'organetto, dal frastuono dei carri, rumori della strada, simbolo dell'eterno vagabondare della vita. È significativo, quindi, che il Verga abbia fatto del *Bastione* il prologo della raccolta, proprio per la sua natura di *trait d'union* con le *Rusticane*, delle quali conserva anche il senso del recupero memoriale della vita e delle cose passate o lontane, qui realizzato non attraverso l'atto stesso del narrare, ma continuamente enunciato dai personaggi.

A differenza delle precedenti novelle, oggetto del racconto non è un passato mitico o un mondo chiuso e immutabile, fasi ormai superate dalla grande metropoli del progresso, ma il presente, non avvenimenti da celebrare e da cui trarre speranze per un futuro di serenità e pace, ma un presente miserabile, da esorcizzare, da dimenticare con effimeri espedienti: le feste, l'amore e l'osteria, «la gaiezza dolorosa di chi non vuol pensare al domani senza pane»: «in questo mondo cane non c'è che l'amicizia e un po' di volersi bene. viva l'allegria! una bottiglia scaccia una settimana di malinconia» (*L'ultima giornata*).

Il bastione di Monforte introduce, inoltre, un nuovo tipo di costruzione oppositiva, dominante nella raccolta, basata sul fuori/dentro da porre in rapporto con il binomio idillio/realità o positivo/negativo, conservazione/progresso di *Vita dei campi* e di *Novelle rusticane*; il fuori si identifica con l'ambiente del proletariato (e il titolo *Per le vie* è la conferma), il dentro, nelle prime novelle, è l'invidiato mondo dei ricchi («Cagna miseria! come diceva la Ghitta. Denari! tutto sta nei denari a questo mondo!»), ma ancora per opposizione ecco le squallide case di ringhiera, il «bugigattolo» del *Canarino del N. 15*. In *piazza della Scala* e *Al veglione* sviluppano, attraverso il racconto dei protagonisti, osservatori-narratori, e dal punto di vista della problematica sociale, uno dei motivi portanti della raccolta: il primo è un esterno visto dal vetturino che sogna l'interno confortevole e impenetrabile del mondo dei ricchi, il teatro, il Cova, il caffè Martini, il club («il caffè Martini sta aperto sin tardi, illuminato a giorno che par si debba scaldarsi soltanto a passar vicino ai vetri delle porte, tutti appannati dal gran freddo che è di fuori; così quelli che ci fan tardi bevendo non son visti da nessuno, e se un povero dia-

volò invece piglia una sbornia per le strade, tutti gli corrono dietro a dargli la baia. Di facciata le finestre del club sono aperte anch'esse sino all'alba. lì c'è dei signori che non sanno cosa fare del loro tempo e del loro denaro»), riuniti intorno alla Galleria, che da scenario mondano ed elegante si trasforma in luogo di pena dei miserabili: la donna che vende il caffè, i «poveri diavoli» che dormono «nel vano di una porta, raggomitolati in un soprabito cencioso». E si veda anche Santina ridotta a fare «la dolorosa via crucis della Galleria e di via santa Margherita» nella novella omonima, in cui si animano le strade del cuore della città con le occupazioni, gli amori, i percorsi di perdizione dei personaggi proletari e piccolo borghesi, artigiani e sartine, i nuovi Bongee e Ninetta e Marchionn. Un mondo che si muove tra le Cinque vie ovvero l'incrocio del Cordusio (via Camminadella, via Broletto, via Manara, porta Magenta) e i quartieri popolari dietro il Duomo, dove si svolge l'itinerario di Santina; un mondo che frequenta i teatri soprattutto nelle serate dei veglioni: il Fossati, il Dal Verme. Il centro popolare e chiuso, angusto delle antiche strade (si veda «la stradicciuola umida e scura» del *Canarino del N.15*) si apre in panorami più ariosi verso Gorla, il lago Maggiore, il parco di Monza, apparentemente tali, in realtà nuove stazioni di una inevitabile via crucis.

In città e in campagna ci sono le osterie; in città quella dei «Buoni amici» a San Calimero, dove si trovano tre ragazzacci che definiremmo “malnat”, e di lì partono verso il Carcano a insidiare le mascherine per finire complici in un omicidio dopo una lite di strada sotto una casa malfamata in via San Vittorello.

Di qui inizia la discesa di Tonino, il protagonista, tra il Verziere, tra i banchi e le botteghe dei parenti e sempre nelle strade e nelle osterie, dove si lascia coinvolgere dai balordi e dalle balorde di una piccola malavita.

Verga indulge a qualche milanesismo, che non manca anche nelle altre novelle, sottolineando col corsivo «cappelloni» per vigili, guardie municipali, e esibendosi in una serie di imprecazioni eufemistiche tipiche: ad esempio, «porca l'oca», «anima sacchetta», e facendo ricorso, come ormai canonico nella resa della parlata popolare fin da *Vita dei campi*, del discorso indiretto libero e della foderatura di discorso («Tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e fregarle quella sua faccia di pettegola colla sua stessa insalata, fregarle!»). Verga riprende l'antico espediente del corsivo per evidenziare evidenza una battuta in *Gelosia*, storia di amori e gelosie rovinosi tra ringhiere e portinerie: «Ohè, Gostino! Cosa l'è sta storia?».

Il potere, la prepotenza dei vincitori o dei più furbi che opprimono Bongee, Marchionn, lo stesso Meneghin da un brindisi all'altro si sono evoluti in personaggi come Malerba nello spaesamento e nella cocciutaggine dei suoi comportamenti, che si trasformano nel pericolo della battaglia di

Custoza in capacità d'azione e valore (*Camerati*). Malerba è vittima della leva obbligatoria della Nuova Italia che lo sottrae ai campi del sud, subisce, ma incarna una sorta di riscatto e ribadisce il forte attaccamento alla terra e ai ritmi della natura, quindi l'aspirazione a una vita più umana rispetto a quella della metropoli del progresso. Altri sradicati che passano per un attimo sul palcoscenico della grande città sono Balestra e Femia che si incontrano brevemente per andare verso altri destini (*Semplice storia*). Mentre lo scenario dei "Buoni amici" dell'osteria omonima è la piccola malavita e, dopo un itinerario verso il basso, ultima stazione è il carcere. Il racconto si muove proprio in quei quartieri popolari ormai perduti: san Vittorello, San Calimero, l'osteria della Rosa a San Celso, via Maddalena, via Pantano, via Armorari. E si apre sul Verziere al banco di frutta e verdura di Barberina, sorella del Tonino, il *malnat* che finirà a San Fedele. Verga lavora molto sul testo come mostrano gli apparati soprattutto per caratterizzare i personaggi della compagnia di Tonino, tutti giovani senza lavoro fisso, giocatori di briscola nelle osterie, l'Orbo, il Nano, Basletta, il più abile e spregiudicato con idee politiche, l'unico insieme al Bigio con una sorta di rivendicativa coscienza di classe che si realizza nel lasciare senza tappeti i signori di via Bigli (quartieri alti) e gridare «Viva la libertà! [...] Quando verrà la repubblica non ci saranno più nè giovani né principali». Ma i sussulti di ribellione sociale come già quelli del Bigio si spengono nella amara constatazione della propria totale solitudine, di un'ineluttabile emarginazione: «anche colui che predica di giorno l'eguaglianza nel giornale, a quell'ora dorme tranquillamente, o se ne torna dal teatro, col naso dentro la pelliccia».

Barberina, figura pure molto elaborata, avvenente come Ninetta, è colta non nel fantasticare sull'innamorato, ma prosaicamente nel gesto di ammazzolare le rape «colle belle braccia rosse, nude sino al gomito», e ne è l'esatto contrario, anzi archetipo della cinica Nunziata degli *Innamorati* del *Don Candeloro e C.*¹. Verga ne cesella il carattere attraverso le varianti: «Un'accidente quella ragazza che non pensava ad altro se non ai soldi e alla bottega / Un gendarme / Una sbirra », poi ancora «Un'accidente / Tutta intenta al suo negozio!».

Dalla vita quotidiana e difficile dei quartieri popolari l'unica apertura era stata quella iniziale della passeggiata sui bastioni, poi la campagna di Custoza nei preparativi e nel fitto della battaglia; il racconto epilogo, il più tragico, *L'ultima giornata* ha come sfondo la periferia ancora agreste e primaverile, verde, fiorita, ariosa – è la festa dell'Ascensione – da Gorla a Loreto. Dal treno alle strade, ai campi e alle bettole di campagna ai balli all'aperto è tutto un avvicinarsi dei molti personaggi diversi e di vari strati sociali che sfiorano il protagonista senza nome e senza patria nel suo itinerario verso il suicidio, mentre lo insegue la musica dell'organetto e la canzone del Barbape-

dana. Non si sa nulla di lui, tranne che «Era venuto da lontano. Gli avevano detto: – A Milano è città grande, troverete». Ma la sua è una storia di fallimento estremo e di disperazione, che per un attimo tocca la curiosità della brigata di giovani ballerini, per i quali, dopo un accenno di lite, subito sedata, la conclusione è il brindisi, non quello ingenuo e speranzoso di Meneghino, ma quello dell'oblio dei guai almeno per un momento di allegria: «In questo mondo cane non c'è che l'amicizia e un po' di volersi bene. Viva l'allegria! Una bottiglia scaccia una settimana di malinconia». Poi tutti gli attori se ne vanno e l'oste chiude bottega come tirando un sipario, dietro il quale ancora si sentono scoppi di voci, e nel teatro ormai vuoto a dominare è solo il cielo stellato e silenzioso su cui si incide lo stridio del grillo presso il ciglio della ferrovia, dove tutta l'ultima giornata aveva avuto inizio.

Lettera al Capuana da Milano 5 aprile 1873

Ma queste seduzioni istesse sono fomite, eccitamento continuo al lavoro, sono l'aria respirabile perché viva la mente; ed il cuore, lungi dal farci torto non serve spesso che a rinvigorirla. provasi davvero la febbre di fare; in mezzo a cotesta folla briosa, seducente, bella, che ti si aggira attorno provi il bisogno d'isolarti, assai meglio di come se tu fossi in una solitaria campagna. e la solitudine ti è popolata da tutte le larve affascinanti che ti hanno sorriso per le vie e che sono diventate patrimonio della tua mente».

In piazza della Scala

Il caffè Martini sta aperto sin tardi, illuminato a giorno che par si debba scaldarsi soltanto a passar vicino ai vetri delle porte, tutti appannati dal gran freddo che è di fuori; così quelli che ci fan tardi bevendo non son visti da nessuno, e se un povero diavolo invece piglia una sbornia per le strade, tutti gli corrono dietro a dargli la baia. Di facciata le finestre del club sono aperte anch'esse sino all'alba. lì c'è dei signori che non sanno cosa fare del loro tempo e del loro denaro.

LUCA GALLARINI

VERGA E LA SCAPIGLIATURA

Università di Milano

Quando arriva a Milano, nel novembre del 1872, Giovanni Verga ha trentadue anni e tutte le carte in regola per far parte di quello che, secondo Cletto Arrighi, era il milieu della Scapiigliatura. Dieci anni prima infatti, nell'introduzione alla *Scapiigliatura e il 6 febbrajo*, Arrighi aveva spiegato ai suoi lettori che «in tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità d'individui di ambo i sessi, fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro tempo, [...] irrequieti, travagliati, ... turbolenti»¹. Il Verga neo-milanese non è «turbolento» o, per citare sempre Arrighi, non è «pronto al bene quanto al male»², ma qualche tempo dopo l'arrivo in città scrive a Luigi Capuana una lunga lettera, in cui confessa di provare una «febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, le soddisfazioni del cuore, le misteriose ebbrezze del lavoro». E conclude il discorso con un invito perentorio: «Vieni, vedi e prova anche te»³ (13 marzo 1874).

Una volta a Milano, Verga frequenta caffè, teatri e salotti, nonché scrittori come Arrigo Boito e Luigi Gualdo, in compagnia dei quali conduce un'intensa e fruttuosa vita mondana⁴, anche al di là del limite generazionale dei trentacinque anni, fissato da Cletto Arrighi ma già suggerito, due

¹ C. ARRIGHI, *La Scapiigliatura e il 6 febbrajo*, a cura di R. Fedi, Milano, Mursia 1988, p. 27. L'introduzione al romanzo fu anticipata nel 1857 sull'"Almanacco del Pungolo", con il titolo *Presentazione*, e poi riproposta nel 1880 come *Prologo*. Le tre versioni si leggono in G. FARINELLI, *La Scapiigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci 2003, pp. 210-218.

² *Ibidem*.

³ G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 30.

⁴ Cfr. G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 59: «A Milano, [...] Verga perfeziona la tecnica fiorentina: lavoro, ma anche editori e salotti per valorizzare il lavoro, e intanto rispettose richieste di denaro alla famiglia addolcite dalle prospettive del successo imminente».

decenni prima, dall'altro padre nobile della Scapigliatura: «A questa età – chiosava Giuseppe Rovani nel romanzo storico *Lamberto Malatesta* – chi, lusingato da qualche lode, sentì dal prepotente ingegno sospingersi dietro alla gran fiaccola della gloria, s'arresta d'improvviso, getta carte, cede la biblioteca al miglior offerente de' rigattieri... e sente uno spasimo, una struggente invidia pei commercianti, per gli agenti, pei vendarrosti»⁵.

La fase più felice dei soggiorni milanesi sembra tuttavia chiudersi alla fine del decennio: in un'altra lettera a Capuana, datata 14 marzo 1879, Verga dichiara di aver bisogno, per lavorare, di «un ambiente meno agitato e rumoroso di quello di Milano», perché, aggiunge, «questa vita da zingari ci danneggia, in tutti i modi»⁶. Sei anni più tardi, in seguito all'insuccesso del dramma *In portineria*, il disimpegno dalla bohème cittadina diventerà un vero e proprio «divorzio Verga-Milano»⁷. Ne reca traccia il carteggio con Boito, che documenta ipotesi non realizzate di gite in montagna (per le quali Giovanni veniva precettato, invano, come «alpinista tenore», tra promesse di sorbetti e visite al ghiacciaio del monte Rosa)⁸ e ci restituisce i tentativi, compiuti da Arrigo, di tener vivo un clima scherzoso e goliardico: «O Virga, – gli scrive Boito il 22 ottobre 1885 – le donne dicono che tornerai. Io dico che sei un majale»⁹. A giudicare dall'epistolario, il rapporto di amicizia resiste alla distanza e al passare del tempo: il 27 gennaio 1913, Boito auspica nuovamente una visita di Verga («Ma *por lo dios* vieni a Milano, tutti ti vogliono») e aggiunge due versi di ringraziamento per l'invio, dalla Sicilia, di una cassetta di mandarini: «Amica man mi manda mandarini / Soavissimi, dolci, e soprafini!»¹⁰.

Al di là degli aneddoti e dei bigliettini tra sodali, è però difficile stabilire se e quanto la frequentazione, o anche solo la lettura degli scrittori milanesi coevi, abbia influito sulla scrittura verghiana¹¹. Nei *Colori del vero*, Roberto Bigazzi precisa che Verga arrivò a Milano «seguendo una sua pista,

⁵ G. ROVANI, *Lamberto Malatesta*, Capitoli XXIV, vol. 1, Milano, Guglielmini 1843, 2 voll., p. 122.

⁶ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 79.

⁷ G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga...*, p. 209.

⁸ G. RAYA, *Carteggio inedito Verga-Arrigo Boito*, in "L'osservatore politico letterario", a. 26, n. 12, dicembre 1980, p. 53 (lettera del 22 ottobre 1885).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 59.

¹¹ Ben nota, invece, è l'importanza del soggiorno milanese per la conoscenza della letteratura francese e in particolare di Flaubert, mediata dai periodici della Scapigliatura. Cfr. L. FAVA GUZZETTA, *Flaubert e Verga*, in AA. VV., *Flaubert e il pensiero del suo secolo. Atti del convegno internazionale (Messina, 17-19 febbraio 1984)*, Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia 1985, pp. 376-377, e D. SANNINO, *Portrait de l'artiste en passeur: Luigi Gualdo mediatore e critico letterario tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato di ricerca in Filologia Moderna, Università degli Studi di Napoli Federico II 2009, pp. 114-138, consultabile all'indirizzo <http://www.fedoa.unina.it/3777/1/sannino.pdf>.

e non certo con la casualità di chi viene folgorato senza merito sulla via di Damasco»¹². Ma le tracce di questo sentiero appaiono oggi un po' confuse: come ha osservato Nicola Merola, Verga non sembra cogliere appieno «la protesta scapigliata [...] nei suoi elementi di novità, nella sua relativa apertura sociale e culturale, oltretutto ovviamente nella critica, almeno tendenzialmente, spietata nei confronti del mondo di lusso che comunque resta in cima ai sogni del provinciale»¹³. Pesa infine come un macigno il giudizio sprezzante di Carlo Dossi, che nelle *Note azzurre* definisce Verga un «romanziero da dozzina»¹⁴. Pare insomma poco proficuo cercare legami intertestuali diretti tra le pagine di Verga e quelle della Scapigliatura: più utile, semmai, è la ricerca di affinità o differenze nell'ambito della morfologia narrativa e, date le notevoli somiglianze tra *Fosca* e *Tigre reale*, nel comune interesse per la rappresentazione delle figure femminili.

Se teniamo conto delle innovazioni introdotte all'epoca dai racconti scapigliati, sia a livello di temi che di strutture, il punto di partenza di un'analisi dei rapporti tra Verga e la Scapigliatura dovrà essere la scrittura novellistica. Prima che sul romanzo *Eva*, pubblicato a Milano da Treves nel 1873, dopo un periodo di incubazione fiorentino¹⁵, conviene dunque concentrare l'attenzione su *Primavera e altri racconti* (1876): una silloge che, secondo Romano Luperini, si colloca «a metà strada fra narrativa filantropico-sociale (tipica dell'ambiente fiorentino) e scapigliatura milanese»¹⁶.

Degno di nota, anche se non è certo un capolavoro (Verga stesso lo considerava un «vero peccato di gioventù»)¹⁷ è soprattutto il racconto che chiude il libro: *Le storie del castello di Trezza*, «un tributo ed un ossequio alla fioritura ritardata del racconto fantastico italiano, promossa dall'“area irregolare” della scapigliatura lombarda»¹⁸. La sua struttura ricalca infatti le composizioni a scatole cinesi degli Scapigliati, mentre il titolo, seppur in assenza di riferimenti espliciti, fa *pendant* con *Le leggende del castello nero* di Iginio Ugo Tarchetti.

La prima «storia» narra di una compagnia di amici che visita per due volte, a distanza di un anno, le rovine del castello siciliano. La seconda invece, recuperata dai racconti della guida e dei visitatori, è la vicenda di un

¹² R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1978², p. 360.

¹³ N. MEROLA, *Specchio di povertà*, in “Sigma”, X, 1/2 (1977), p. 138 n. 4.

¹⁴ C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 2010, p. 808, n. 5206.

¹⁵ Cfr. G. TELLINI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Eva*, Milano, Mursia 2015, p. 5.

¹⁶ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005, p. 105.

¹⁷ G. LONGO (a cura di), *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga 2004, p. 206 (lettera del 16 gennaio 1887).

¹⁸ M. MUSCARIELLO, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori 1989, p. 161.

nobile sanguinario che uccide la moglie e lo sfortunato paggio di lei innamoratosi. La sovrapposizione dei piani temporali e dei narratori rivaleggia in complessità con il precedente di Tarchetti, ma la strategia narrativa di Verga sembra essere diversa.

Nel racconto scapigliato, un uomo scopre di aver vissuto molte vite di cui non conserva alcun ricordo: «Tu – gli spiega la dama del castello nero – hai attraversate undici vite prima di giungere a questa, che è l'ultima»¹⁹. Al netto della rielaborazione fantastica, si tratta di una scoperta non dissimile da quella che Dossi affiderà alle *Note azzurre* («Non ho io forse in me stesso una popolazione di *Li*, uno diverso dell'altro?»)²⁰ e comparabile alla confessione inserita nel *Margine alla Desinenza in A*: «Era forse, originariamente, il mio cuore un unico specchio, ma, dalla memoria onerato, si spezzò in centomila specchietti»²¹.

Sarebbe vano cercare questa scissione dell'io – una risposta ultrasoggettiva al «potere crescente della prosa dell'esistenza»²² – tra le pagine del *Castello di Trezza*, dove l'accoppiamento delle due vicende, quella del nobile uxoricida e della comitiva di turisti, è funzionale alla rappresentazione di una storia d'amore che finisce male, sulla falsariga del matrimonio del leggendario barone. Al termine della gita, quando il sole tramonta e la tavola che fa da ponte levatoio diventa un passaggio pericoloso sopra l'abisso, «il signor Giordano» butta giù dalla rocca la moglie Matilde e, assieme a lei, anche Luciano, guida dei gitanti e amante della donna. Per dirla con le parole di Enrico Lanti, il protagonista di *Eva*, la storia verghiana esemplifica il «mostruoso mistero che chiamasi cuore»²³.

Con l'ausilio di tecniche narrative mutate dall'esperienza scapigliata, Verga non mette dunque in scena le nevrosi care a Dossi e compagni, vale a dire i sogni degli artisti che ambivano a sentirsi unici e inimitabili nel bel mezzo di una folla anonima: preferisce indagare le fantasie erotiche che sfociano nell'impulso di morte, se coltivate in maniera eccessiva e morbosa. Scandaglia insomma i sentimenti che si trasformano in aggressività ferale contro se stessi, come avviene nel caso della «peccatrice» e adultera Narcisa (la protagonista del romanzo del 1866) o contro gli altri, come nel caso del turista borghese che compie un duplice omicidio solamente perché sospetta

¹⁹ I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, vol. II, Bologna, Cappelli 1967, 2 voll., p. 53.

²⁰ C. DOSSI, *Note azzurre...*, p. 203, n. 2369.

²¹ C. DOSSI, *La desinenza in A*, in *Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 1995, p. 678.

²² G. LUKÁCS, *Il romanzo come epopea borghese*, in AA. VV., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi 1976, p. 159. Cfr. G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza 1997, p. 151.

²³ G. VERGA, *Eva...*, p. 101.

un adulterio. Non sappiamo che fine faccia l'assassino, ma se è lecito continuare il parallelismo su cui è giocato tutto il racconto, farà la stessa fine del barone, ucciso a tradimento da un servo che aveva assistito al delitto.

La necessità di indagare i misteri del cuore si fa più stringente nel momento in cui l'amore eroico della tradizione romantico-risorgimentale, che tanta parte aveva avuto nella sublimazione di ostacoli e desideri, diventa una minaccia alla vita postunitaria: l'amore «come ansia di assoluto [...] – spiega Gino Tellini – ha perduto per via i suoi attributi ideali e si mostra ora, nel quieto perbenismo della nuova Italia, come affanno pernicioso, come trasgressione sospetta, come attentato all'ordine costituito»²⁴.

Quando si passa dall'auscultazione dell'io all'analisi degli affetti e delle loro manifestazioni, le forme della narrativa scapigliata si riassistono secondo un'alchimia che, inevitabilmente, ne ridimensiona o ne riformula le caratteristiche più originali e suggestive, come l'attenzione per le storie di fantasmi, incubi e allucinazioni. La «fatale tendenza verso l'ignoto» su cui si apre il racconto *X*, dopo poche righe si rivela essere «uno dei principali caratteri dell'amore»²⁵; *La coda del diavolo* del racconto omonimo, lungi dall'evo-care fenomeni soprannaturali, è una metafora delle bizze del destino; mentre la scelta di ambientare *Certi argomenti* in una Puglia cupa e misteriosa, «infestata dai briganti», non lontana dalla Calabria di *Uno spirito in un lampone* di Tarchetti o dalla Polonia di Arrigo Boito, fanatica e superstiziosa (*Il pugno chiuso*), è propedeutica a un discorso sugli affetti: nello specifico, alla denuncia della vacuità dei giuramenti d'amore. Il protagonista della storia, un uomo elegante e spiritoso, salva dai briganti la signora Dal Colle, di cui si è invaghito, ma si sottrae con una battuta tempestiva al lieto fine di un'ipotesi di matrimonio: «Ci penserò»²⁶. Più intrigante, nella *Coda del diavolo*, è il contrasto tra due amici, il primo ingegnere e l'altro disegnatore, soprannominati Fratelli Siamesi e innamorati della stessa donna. È un accostamento che rinnova le antitesi scapigliate di arte e scienza, come quella tra il pittore e il dottor Gulz nel racconto di Camillo Boito *Un corpo*: se per Gulz «la sola cosa reale è la scienza», e «[il] resto è illusione o fantasmagoria»²⁷, per Verga, non ancora verista, la storia in procinto di essere narrata è rivolta a «tutti coloro che considerano col microscopio gli uncini coi quali

²⁴ G. TELLINI, *Introduzione*, ivi, p. 19.

²⁵ G. VERGA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 60. Cfr. G. LO CASTRO, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2001, pp. 40-42; e M. DI GIOVANNA, *Strutture e nuclei inventivi di X*, in ID., *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 2009, pp. 9-26.

²⁶ Ivi, p. 80.

²⁷ C. BOITO, *Senso. Storielle vane*, Milano, Garzanti 1990, p. 38.

un fatto ne tira un altro», nonché ai chimici e agli alchimisti «che da 5000 anni passano il loro tempo a cercare il punto preciso dove il sogno finisce e comincia la realtà»²⁸.

Se prendiamo invece in esame la regola del narcisismo d'autore formulata da Carlo Dossi, vale a dire la convinzione che lo scrittore moderno debba tenere per sé, nel *récit*, un posto privilegiato²⁹, perché «una volta i novellieri contavano le novelle, oggi contano sè stessi»³⁰, vediamo che questo principio non trova un terreno fertile nei libri di Verga, dove i narratori, quando si personalizzano, non reggono il confronto con il protagonismo dei loro omologhi scapigliati, o non risultano altrettanto convincenti. Nelle storie di Trezza, per esempio, non vi è alcuna differenza apprezzabile tra la voce dell'io narrante e quella di Luciano, da cui apprendiamo la prima parte della storia del barone, o tra le storie dei due enunciatori e il racconto collettivo che ci viene presentato nei modi dell'impersonalità grammaticale: «Si ciarlò del castello, di memorie storiche, dei Normanni e dei Saraceni, della pesca delle acciughe e dei secoli cavallereschi, e tornarono in campo le vecchie leggende, e si raccontò di nuovo a pezzi e a bocconi la storia che Luciano avea raccontato la prima volta in quel luogo medesimo»³¹.

Più complessi, e quindi più stimolanti, sono i resocontisti dei romanzi *Eva* e *Tigre Reale*. Il primo si qualifica come scrittore e raccoglie le confessioni del pittore Enrico Lanti; il secondo fa da biografo officioso all'amico Giorgio e, per via del suo egocentrismo o meglio della sua parzialità percettiva, è una delle figure più autenticamente scapigliate, tra quelle uscite dalla penna di Verga³². Più che per i moti del cuore, costui si segnala in effetti per quelli dell'amor proprio, offrendoci uno spaccato delle invidie che sono parte inalienabile delle relazioni amicali. Giorgio, diplomatico di professione, appare ai suoi occhi come un «commesso viaggiatore in uniforme d'addetto d'ambasciata», mentre i coetanei che lo frequentano non sono altro che «una vernice di buona compagnia raccolta qua e là». Significativamente, quando Giorgio si reca senza preavviso a casa del narratore, parlando «di non so che duello, pel quale mi pregava di assisterlo», la risposta non si fa attendere: «dissi di no due volte invece che una, e naturalmente ci lasciammo meno amici di prima»³³.

²⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 46.

²⁹ Cfr. C. DOSSI, *Note azzurre...*, p. 134, n. 1976.

³⁰ *Ivi*, p. 388, n. 3572.

³¹ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 108.

³² Cfr. G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati...*, p. 86: «Rigettate le certezze della cronaca storica, ancora lontana l'impersonalità verista, i nostri scrittori cercano una verità non estrinseca e più intima».

³³ G. VERGA, *Tigre reale*, Roma, Perrone 2013, p. 15.

Tigre reale amplifica però, lasciandolo irrisolto, un problema di tecnica narrativa che in *Eva* era stato affrontato, in maniera non felicissima, con l'escamotage della confessione torrenziale di Enrico: la difficoltà di dar conto dei moti interiori dei personaggi pur conservando la prospettiva ristretta del narratore omodiegetico. Nel romanzo di Giorgio, Erminia e della «tigre» Nata, chi racconta ostenta le manchevolezze dell'osservatore esterno – con precisazioni quali «Non sapevo più nulla di Giorgio La Ferlita», «Ignoro come e dove si fossero incontrati», «Io mi trovavo presente, insieme a Rendona, e mi parve scorgere in Giorgio una singolare agitazione»³⁴ – ma rivela ben presto una conoscenza della vita intima e familiare di Giorgio degna di un narratore onnisciente. La discrepanza nasce dal fatto che Verga assegna all'io narrante il compito di raccogliere un resoconto orale, non di pubblicare una memoria scritta. Nei romanzi e nei racconti verghiani troviamo di norma bigliettini e telegrammi, mentre le pagine degli Scapigliati inglobano volentieri lettere, memorie e manoscritti consegnati alle stampe da amici affettuosi o indiscreti. La sovrapposizione e la moltiplicazione dei punti di vista, care alla Scapigliatura, avrebbero reso incomprensibile il proposito di far tornare i personaggi, per dirla ancora con Tellini, «dall'empireo di luminose fantasie erotiche [...] alla misura del reale»³⁵.

Il disinteresse per la figura dell'editor che sistema per la pubblicazione le memorie degli amici, magari non più tali perché «indifferent[i] alle cose del mondo» (*Fosca*) o matti da legare come il protagonista della *Lettera U* di Tarchetti, certifica il superamento del romanzo epistolare, un genere sperimentato con *Storia di una capinera* e in parte con *Una peccatrice*, ma lascia anche intravedere una concezione meno nevrotica dei rapporti tra editori, lettori e autori. Il richiamo insistito alla mediazione editoriale rispecchia invece il rapporto non facile degli Scapigliati con quelle che Roberto Sacchetti chiamava «officine della letteratura»³⁶: le case editrici che, per dirla con un altro scapigliato, Emilio Praga, elevavano «nullità letterarie»³⁷ al rango di scrittori, ma avevano pur sempre il merito di trasformare la passione per la scrittura in una professione regolare.

A differenza di tanti colleghi bohémien, «come il Maffei, il Prati, il Tarchetti», Verga non era «un giovinetto, piovuto [...] sul lastrico della grande città con un grosso manoscritto in tasca»³⁸, e solo in tarda età cono-

³⁴ Ivi, pp. 15, 21 e 95.

³⁵ G. TELLINI, *Introduzione...*, p. 19.

³⁶ R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, in AA. VV., *Milano 1881*, a cura di C. Riccardi, Palermo, Sellerio 1991, p. 70.

³⁷ E. PRAGA - R. SACCHETTI, *Memorie del presbiterio*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1990, p. 48.

³⁸ R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano...*, p. 70.

scerà l'incubo della pagina bianca, che nei casi estremi porta dritti alla follia, come ci insegna Arnoldo D., il protagonista di *Una scommessa* di Gualdo: Arnoldo accetta la proposta del conte Sotowsky, che si impegna a versare allo scrittore una grossa somma di denaro in cambio di un racconto da scrivere in una sola notte, ma perde la sfida e diventa pazzo³⁹.

Dalle testimonianze dei primi passi di Verga nell'ambiente milanese si deduce una «febbre di fare»⁴⁰ non compromessa dall'assillo dei rifiuti e delle scadenze implacabili. Al suo arrivo a Milano, cerca «un'occupazione modestissima in qualche giornale» (13 novembre 1872)⁴¹ e sperimenta «una misteriosa ebbrezza» non inficiata dalle distrazioni della grande città: «Tu sai meglio di me – scrive a Capuana – che in questa via crucis ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci, e andare innanzi col sacco vuoto ed i piedi addolorati per contare tra gli *ebrei erranti* di cotesta fede, e che gli assenti hanno torto» (7 febbraio 1873)⁴².

Alla fiducia nelle proprie capacità professionali fanno riscontro le parole dell'altro siciliano inurbato: «Non ti pare un miracolo? – chiede a Verga Capuana – Eppure sono a Milano! [...] Ho visto le feste. Ho corretto un foglio di stampa, ho mangiato il risotto... basta per attaccarmi a questa divina città» (24 ottobre 1875)⁴³. E pazienza se il tempo della fama non segue il ritmo del lavoro editoriale: «mi duole di non poter accettare le sue condizioni [cioè di Treves]: – scrive sempre l'amico – le novelle staranno a dormire nel portafogli fino a migliore occasione» (11 settembre 1874)⁴⁴.

La caparbietà dei propositi iniziali sembra contraddire le parole melodrammatiche con cui il narratore di *Eva* descrive il mondo contemporaneo: l'unica opera che passerà ai posteri è, a suo dire, «il *cancon* litografato sugli scatolini da fiammiferi», perché «viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali», nella quale l'arte è ormai «un lusso: anzi un lusso da scioperati»⁴⁵. In realtà, dietro queste esagerazioni *mélo*, si cela una concezione della scrittura come lavoro intellettuale inserito a pieno titolo nel novero delle attività economiche: le imprese a cui allude Verga, poco informato sulla realtà milanese, erano probabilmente le «officine» di Sacchetti, e grandi banche in città ancora non si erano insediate⁴⁶.

³⁹ Cfr. L. GUALDO, *Romanzi e novelle*, a cura di C. Bo, Firenze, Sansoni 1959, pp. 176-191.

⁴⁰ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 26.

⁴¹ Ivi, p. 21.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 51.

⁴⁴ Ivi, p. 37.

⁴⁵ G. VERGA, *Eva*,..., p. 47.

⁴⁶ Cfr. in questo volume G. ROSA, *Milano: la «febbre di fare» e le «seduzioni» della «vita gaia e ope-*

Da questa consapevolezza deriva un campionario di figure maschili in buona parte diverse da quelle scapigliate: figure che non compongono una classe borghese definita dai criteri di merito del talento artistico, come quella che popola il grande romanzo storico-contemporaneo di Rovani, o come «l'aristocrazia dell'ingegno», formata da pittori e poeti, a cui allude Gualdo nel racconto *Narcisa*⁴⁷. I criteri dell'arte, da soli, non bastano più a dare concretezza ai personaggi, perché il mito romantico del genio non è più sufficiente a sceneggiare (e a governare) il confronto, mai pacifico, tra le strutture sociali e i processi economici in corso⁴⁸. Ne è prova, in *Eva*, il personaggio di Enrico Lanti, che incarna i difetti e le velleità dell'artista bohémien: Enrico è talentuoso ma inconcludente, povero in canna ma ricco di ambizione.

Ero un genio in erba, – spiega il pittore – una speranza dell'arte italiana, coi capelli lunghi e il cappellaccio alla Rubens; abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in San Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta, e desinavo a cinquantacinque lire al mese. Però in tutte coteste cose ci mettevo, direi, tanta buona fede, che le rendevo quasi rispettabili. Il mio paese mi pagava una pensione, allo scopo di aumentare il numero dei suoi *grandi uomini*; i miei professori ed i miei colleghi mi tenevano in gran conto, [...] il pubblico e i giornali mi bruciavano sotto il naso tutti gli stimolanti della vanagloria⁴⁹.

Se la baldanza del giovane degenera presto in un «ghigno amarissimo», che lascia balenare davanti al lettore le immagini dell'«ospedale» e del «camposanto»⁵⁰, la ragione è duplice: riguarda cioè sia la vita privata che l'identità pubblica dell'artista. L'amore per l'arte si traduce in una pulsione solipsistica e regressiva, che prima dell'incontro con Eva non oltrepassa i confini della fantasticheria: «I miei sogni erotici non erano mai scesi più giù di

rosa» e E. RUSSO, *La scoperta della modernità (dagli scapigliati a Verga milanese)*, in AA. VV., *Il romanzo in Italia. II. L'Ottocento*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Roma, Carocci 2018, p. 200: «la Milano avvertita da Verga, all'inizio proprio entro i circoli scapigliati, è quella del mercato letterario descritto da Sacchetti, dove uno scrittore di talento può conquistare una posizione di rilievo, e dove in tanti arrivano con un manoscritto in tasca». Cfr. anche G. PILUSO, *La «capitale finanziaria» e la rete regionale: il sistema finanziario lombardo tra mercato e istituzioni*, in AA. VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*, a cura di D. Bigazzi e M. Meriggi, Torino, Einaudi 2001, pp. 531-612.

⁴⁷ L. GUALDO, *Romanzi e novelle...*, p. 213.

⁴⁸ Cfr. S. MICALI, *Ascesa e declino dell'«uomo di lusso». Il romanzo dell'intellettuale nella Nuova Italia e i suoi modelli europei*, Firenze, Le Monnier 2008, p. 66.

⁴⁹ G. VERGA, *Eva...*, pp. 57-58.

⁵⁰ Ivi, p. 58.

una duchessa, cui prestavo gratuitamente tutti i miei entusiasmi, e piedi che non si erano mai posati sul lastrico delle vie, e mani che nessuno aveva visto senza guanti all'infuori di me»⁵¹. Regressiva e fuori tempo massimo, nella città delle «imprese» editoriali, è anche la nostalgia per il mecenatismo. Enrico per mantenersi fa affidamento sul sussidio che il suo paese natale concede agli uomini illustri, e quando questo viene meno cede al «cinismo amarissimo» di chi chiama «follie» i «nobili affetti»: «in un'epoca in cui le più vive ambizioni dell'uomo – spiega Lanti allo scrittore – ed i più seri sforzi della sua attività hanno uno scopo *positivo* – ARRICCHIRE – la logica ha il difetto di non prestarsi alle ipocrisie, – confesserai anche tu che le tue idee, nelle quali non vuoi mischiare del danaro, non valgono nulla»⁵². Il protagonista rifiuta insomma le leggi del mercato dell'arte esposte nell'introduzione, condannandosi a una precarietà socioprofessionale che fa tutt'uno con l'instabilità psichica e il decadimento fisico: non appena tornato in Sicilia, Enrico muore di tisi.

Diversamente dalle storie più sapide degli Scapigliati, mancano in Verga narratori capaci di suggerire interpretazioni alternative o continuazioni delle vicende raccontate: «Sul versante del *Künstlerroman*, [...] Verga si ferma alla demistificazione dell'eroe-artista, innestandola sulla polemica ormai ben roduta contro i miti romantici della passione e dell'individuo d'eccezione»⁵³. All'ultima, esagitata esclamazione di Enrico («Menzogna infame che mi hai rubato la felicità vera! maledetta! E maledetta anche te, arte bugiarda!»)⁵⁴, lo scrittore di «fiabe» non replica nulla, grazie anche a un provvidenziale «accesso di tosse» dell'amico moribondo. Non si dà quindi la possibilità di un confronto/scontro che solleciti una presa di posizione da parte del lettore, come avviene in *Fosca* tra l'editor che non si fa tanti scrupoli («Commetto io un'indiscrezione nel pubblicare queste memorie? Credo di no») e Giorgio, che si vanta di provare sin dalla nascita «passioni eccezionali»; oppure, nei racconti di Tarchetti, Gualdo, Arrigo e Camillo Boito, tra le storie incredibili dei protagonisti e le brevi note che ragguagliano il pubblico sulla loro sorte, che potrà essere, per fare solo alcuni esempi, una morte in manicomio (*La lettera U*, *Lorenzo Alviati*) o forse una vita in preda alla follia (*L'alfier nero*, *Una scommessa*, *Macchia grigia*), una rapina volta in tragedia (*Le leggende del castello nero*), una detenzione nelle patrie galere (*Uno spirito in un lampone*) o la libertà di continuare a far danni (*Senso*).

⁵¹ Ivi, p. 60.

⁵² Ivi, pp. 58-59.

⁵³ S. MICALI, *Ascesa e declino dell'«uomo di lusso»...*, p. 110.

⁵⁴ G. VERGA, *Eva...*, p. 133.

Se «l'inclinazione estetica non raffigura più il segnale d'elezione dell'individuo eccezionale, bensì il prodotto di un'incapacità»⁵⁵, non è più il caso di raccontare storie che mettano al centro il privilegio conoscitivo dell'artista e le insidie, esterne o interne, che ne impediscono l'affermazione nel mondo. I ritratti verghiani di ascendenza scapigliata denunciano tutti questo cambio di prospettiva, offrendosi al lettore come esemplificazioni di modi di vivere insostenibili (*Eva* e alcuni racconti) o di redenzioni che segnano il passaggio al «novel coniugale, offerto in premio della maturità dolorosamente raggiunta»⁵⁶. È, questo, un traguardo ben evidente in *Tigre reale*: Giorgio, omonimo del protagonista di *Fosca* e autore di «un volume di versi che posarono un'aureola precoce sui suoi capelli biondi», arriva «alla maturità della giovinezza [...] senza avere l'occasione d'impiegare una sola delle sue facoltà virili nelle lotte della vita»⁵⁷, ma alla fine diventa adulto assumendosi le responsabilità maritali nei confronti della moglie e del figlio appena nato.

Primavera, il racconto proemiale dell'omonima raccolta, ci presenta invece la storia del musicista Paolo, «arrivato a Milano colla sua musica sotto il braccio»⁵⁸. Paolo consuma le scarpe inseguendo «le larve dei suoi sogni d'artista»⁵⁹, in nome dei quali abbandona la donna che aveva conosciuto in città, ironicamente soprannominata Principessa, e si riduce a «pestare il piano pei caffè e i concerti americani»⁶⁰. L'apostrofe conclusiva esplicita il giudizio del narratore sul comportamento ingenuo dei dilettanti («È tu, povero grande artista da birreria, va a strascinare la tua catena»)⁶¹, così come non lasciano molti dubbi i riferimenti agli «artisti da strapazzo» che affollano le altre raccolte non veriste: i cantanti del racconto omonimo e i commedianti girovaghi scambiati per untori (*Vagabondaggio*), i ballerini milanesi di *Amore senza benda* (*Per le vie*) e i burattinai squattrinati di *Don Candeloro e C.ⁱ*

Il catalogo degli artisti più o meno falliti si presta a una lettura esclusivamente straniata, che smonta i luoghi comuni senza tuttavia suggerire quelle empatie da *happy few* che sono tipiche della migliore narrativa scapigliata. Si pensi ai libri dossiani, dove l'io narrato veste i panni di un «amico scrittore» (*L'Altrieri*) e le dediche esibiscono affetti pubblici (Rovani, Cremona, Lombroso) e privati (la nonna, la mamma, l'amico del cuore Luigi

⁵⁵ S. MICALI, *Ascesa e declino dell'«uomo di lusso»...*, p. 100.

⁵⁶ Ivi, p. 102.

⁵⁷ G. VERGA, *Tigre reale...*, p. 17.

⁵⁸ G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 35.

⁵⁹ Ivi, p. 39.

⁶⁰ Ivi, p. 40.

⁶¹ Ivi, p. 44.

Perelli); oppure alla complicità avvolgente dei nomi puntati dei personaggi di Tarchetti e Gualdo (Lorenzo D., Federico M., Arnoldo D.), o ancora alla malizia con cui Tarchetti, in *Un osso di morto*, racconta di un professore di anatomia senza pudore, che pretende di insegnare l'arte del disegno agli artisti, ma per fortuna viene colpito da «apoplessia fulminante»⁶².

Non muta il quadro complessivo il «bacio caldo» che Enrico e il suo confidente si scambiano al termine del romanzo: la Scapigliatura può vantare un repertorio ben più ricco di effusioni tra amici, ai limiti, in alcuni casi, dell'omosessualità latente. «Verso i sedici anni mi legai d'amicizia con certo Lorenzo D., [...] – si legge in *Storia di una gamba* – e mi abbandonai a questo nuovo sentimento con tutto il trasporto, con tutta l'effusione di un cuore che non aveva amato alcuno, ma la cui affettività era esuberante ed opprimente»⁶³. Ancor più vario è il repertorio dei comportamenti femminili: «Il cuore della donna – prosegue *Storia di una gamba* – è talora un vaso d'oro, talora un vaso di fango; ma qualunque sia quello che voi amate, non arriverete mai ad indovinare la natura finché ne scruterete il fondo attraverso le impenetrabili opacità dell'amore»⁶⁴. Nel racconto dedicato a *Lorenzo Alviati*, l'opacità del sentimento assume le forme nevrotiche e complementari del desiderio carnale e della nostalgia di purezza, ossia le sembianze della moglie e della madre: «Tutto ciò che vi è nella donna – le sue opere, i suoi pensieri, le sue parole, i suoi atti – tutto è seduzione, benché seduzione tacita e delicata. [...] Nella fanciulla si trova sempre la donna, l'angelo bisogna cercarlo nella madre»⁶⁵. Se lo si cerca altrove, poi va a finire che «l'angelo» si fa latore di morte, come certificano Alberto Pisani, che suicidandosi cade sul «desiato corpo» di donna Claudia⁶⁶, e Bouvard, il cui «corpo deforme, inanimato stringeva convulsivamente il cadavere della bella Giulia»⁶⁷.

La metamorfosi dell'angelo in demone è conseguenza dell'«impatto con la civiltà dell'urbanesimo borghese», che «impone agli scrittori di fare i conti con una figura di donna dinamica, energica, attraente, a cui i panni dell'angelo del focolare vanno decisamente stretti»⁶⁸. E l'impatto si fa ancor più dirompente nel momento in cui la donna denuncia la propria condizione d'inferiorità: «Per noi – rivela Fosca – la bellezza è tutto. Non vivendo che per essere amate, e non potendolo essere che alla condizione di es-

⁶² I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere...*, vol. II, p. 65.

⁶³ Ivi, p. 191.

⁶⁴ Ivi, p. 233.

⁶⁵ Ivi, vol. I, p. 581.

⁶⁶ C. DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, in *Opere...*, p. 242.

⁶⁷ I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere...*, vol. I, p. 660.

⁶⁸ G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati...*, p. 141.

sere avvenenti, l'esistenza di una donna brutta diventa la più terribile, la più angosciata di tutte le torture»⁶⁹.

Nel catalogo di figure muliebri approntato dai colleghi della Scapigliatura, non stonerebbe certo Eva, disinibita come la ballerina Gaudenzi di Rovani («siamo belle», esclamava quest'ultima nei *Cento anni*, «siamo divine, come dicono gli allocchi che vengono da me») ⁷⁰; e a Nata spetterebbe di diritto un posto accanto alla *femme fatale* di Tarchetti, vera antesignana della *tigre reale*⁷¹.

Tuttavia, la ripresa di tali modelli risponde a una visione del mondo che si allontana progressivamente da quella scapigliata, per ricondurre l'emancipazione della donna, e i suoi esiti più perturbanti, sotto l'ala protettiva dell'uomo. A questo proposito è illuminante la riflessione di Vittorio Spinazzola:

La donna [secondo Verga] deve essere libera di disporre dei suoi sentimenti, seguendo la spontanea inclinazione del cuore, a patto però che ciò la porti ad affidarsi all'uomo prescelto, stabilendo con lui un'unione indissolubile [...]. Questi, per parte sua, indirizzando l'affetto sulla futura moglie contrae l'obbligo di sovrintendere al buon andamento della vita domestica, nel cui ambito la funzione materna si esplica con pienezza di dignità⁷².

Non stupisce, allora, che sia la paternità a liberare il malcapitato dagli artigli della belva: Erminia rende Giorgio padre, salvandolo dalle tentazioni della rivale. Nulla, invece, può proteggere l'uomo nelle situazioni in cui la gerarchia dei generi risulti capovolta: durante il veglione descritto all'inizio di *Eva*, per esempio, «l'eguaglianza sociale regnava in un modo che mai democrazia al mondo ha sognato possibile»⁷³. Nei momenti di follia egualitaria, la donna rivendica la disinvoltura sentimentale che è prerogativa del maschio celibe, con esiti drammatici: Enrico uccide il nuovo corteggiatore di Eva, mentre il marchese Alberti, in *Eros*, si suicida dopo aver sprecato i suoi giorni inseguendo amanti volubili come Velleda e la contessa Armandi.

⁶⁹ Cfr. I.U. TARCHETTI, *Fosca*, in *Tutte le opere...*, vol. II, p. 332.

⁷⁰ G. ROVANI, *Cento anni*, Einaudi, Torino 2008, p. 81. Cfr. G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1967, p. 589: «[per rappresentare il personaggio di Eva] il Verga impiega tutti i colori della sua esperienza scapigliata».

⁷¹ Cfr. R. BIGAZZI, *Tarchetti e la narrativa degli anni settanta*, in AA. VV., *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura. Atti del convegno*, Cassa di Risparmio di Alessandria, S. Salvatore Monferrato 1977, pp. 348-353; e S. MICALI, *Ascesa e declino dell'«uomo di lusso»...*, pp. 99-100, n. 67.

⁷² V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti 1977, pp. 221-222.

⁷³ G. VERGA, *Eva...*, p. 122.

È proprio in *Eros* che deflagrano le contraddizioni insite in questa concezione dei rapporti tra i sessi, perché l'aporia della libertà di scelta unita al ruolo domestico della donna si risolve in un accumulo incongruo, e forse ironico, di stereotipi tardoromantici. Quando Alberti, con «satanica disinvoltura», propone alla cugina un'offerta di matrimonio ben poco allettante («ho quarant'anni, e trenta mila franchi di debiti. Volete esser mia moglie?»)⁷⁴, Adele risponde ovviamente «No», ma subito dopo aggiunge: «se avessi una figliuola bella, ingenua, pura, con tutti i tesori del cuore e dello spirito, ve la darei in moglie»⁷⁵.

Il luogo elettivo di questa ideologia degli affetti matrimoniali non poteva essere Milano, città natale della Scapigliatura, bensì la campagna toscana: «La femminilità ideale del Verga rimanda [...] alle risorse umane di un cetto borghese estraneo e incontaminato dagli sviluppi corruttori del capitalismo urbano», a un cetto di «possidenti non assenteisti e non parassitari, ancorati al costume tradizionale ma disposti a ricrearne i modelli etico-culturali con serietà avveduta»⁷⁶. Ciò nonostante, nella rappresentazione della convivenza tra Eva ed Enrico, Verga propone un'etica dei rapporti uomo-donna più avanzata di quella che si intuisce leggendo i racconti della Scapigliatura: per comprare qualcosa da mangiare, Eva a un certo punto vende i suoi gioielli, e così facendo ferisce l'orgoglio dell'uomo, a cui spetta il sostentamento materiale di entrambi. Alle obiezioni di Enrico, che rimarca la tradizionale divisione dei ruoli («io sono un uomo!»), Eva risponde: «È lo stesso, quando si ama!»⁷⁷.

Non era «lo stesso» per gli Scapigliati: ce lo dimostra *Storia di un ideale*, piccola summa delle nevrosi psicosessuali di Tarchetti e compagni. Il protagonista del racconto, Alfredo M., si sente così a disagio di fronte all'intraprendenza della fidanzata Camilla, e, più in generale, di fronte allo «sviluppo fisico e intellettuale che è sempre sì precoce nella donna»⁷⁸, che decide di andare a vivere con una proiezione delle proprie fantasie: un fantasma di nome Perla, «un ideale di fanciulla che io mi sono formato da tem-

⁷⁴ G. VERGA, *Eros*, Milano, Mondadori 1965, p. 148.

⁷⁵ Ivi, p. 149. Cfr. S. MICALI, *Ascesa e declino dell'uomo di lusso*..., p. 105: «Alberti non è dotato di alcuna magnanimità eroica: e anzi, ogni suo tentativo di mimare ruolo e gesti dell'eroe romantico è puntualmente accompagnato dal distanziamento ironico». Cfr. anche G. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET 1963, p. 156: «Nella rappresentazione di questo mondo elegante, nonostante il diverso parere di qualche critico, non c'è ironia. Lo scrittore prendeva molto sul serio le passioni di quei gentiluomini e continuerà a farlo anche dopo la sua conversione letteraria».

⁷⁶ V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*..., p. 224.

⁷⁷ G. VERGA, *Eva*..., p. 103.

⁷⁸ I.U. TARCHETTI, *Tutte le opere*..., vol. II, p. 94.

po, col quale io vivo, e nella cui convivenza io trovo dolcezze superiori a quelle che mi potrebbe dare un affetto reale di donna»⁷⁹. All'amico che lo va a trovare, Alfredo mostra «il suo cestello da lavoro, i suoi aghi, i suoi gomitolini, le sue piccole forbici da ricamo» e poi aggiunge: «se tu sapessi come è buona, come è bella, come è fedele!»⁸⁰.

⁷⁹ Ivi, p. 97.

⁸⁰ Ivi, p. 98.

SERGIO CRISTALDI

FOGAZZARO E LA MILANO DI DE MARCHI
E DI VERGA

Università di Catania

1. Primavera sul bastione

Milano non è normalmente associata a Fogazzaro. Viene invece, nella sua figura tardo-ottocentesca, collegata volentieri a De Marchi e a Verga, e con buone ragioni. Non c'è bisogno di ricordarlo a nessuno: il capoluogo lombardo è teatro di opere importanti di questi due scrittori, e anche se acquista, dall'uno all'altro, riflessi differenti, intrattiene comunque con entrambi un vincolo che non si discute. Tant'è: ciascuno dei due offre a Milano uno speciale omaggio in una stessa data-simbolo, data altrettanto importante per la storia urbana del nostro paese e per la sua storia letteraria. Si tratta del 1881, anno in cui ha luogo, in questa città, l'Esposizione Nazionale delle Industrie e delle Arti, che suggella il primato della capitale morale ed economica del giovane stato unitario. Ben note le iniziative editoriali di spicco che per l'occasione vengono promosse, con il concorso di giornalisti, intellettuali e letterati. Si tratta di tre volumi: *Mediolanum*, pubblicato da Vallardi; *Milano e i suoi dintorni*, apparso presso Civelli; *Milano 1881*, edizione Ottino¹. Nel secondo troviamo ben sei scritti di De Marchi; nel terzo, una prosa di Verga, *I dintorni di Milano*. C'è però un dato ulteriore, che non sempre ottiene la debita attenzione, nemmeno nelle indagini (e ve ne sono di eccellenti) sulla presenza di Milano nella letteratura del tardo Ottocento. Il 1881 è anche l'anno in cui approda alle stampe *Malombra*, uscendo presso l'editore milanese Brigola; e in questo romanzo, il primo di Fogazzaro, la metropoli lombarda ottiene uno spazio di tutto rispetto.

¹ Sull'Esposizione e le iniziative editoriali a essa legate cfr. G. ROSA, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, Rizzoli 2015.

È vero: l'azione di *Malombra* si svolge tra 1864 e 1865, e questa dislocazione temporale, questo arretramento che evita il contatto diretto con la contemporaneità, e dunque con le urgenze più attuali e incombenti, deve pur entrare nel conto. D'altro canto, Fogazzaro qui non risale oltre la seconda guerra d'indipendenza (come farà invece in *Piccolo mondo antico*), ragion per cui gli scenari dispiegati sono pur sempre quelli dell'Italia unita, coi problemi correlativi, pur se nella loro prima manifestazione. E poi, le frequenti immissioni di *discours*, e in particolare le finestre saggistiche su tendenze e questioni della società italiana, lasciano trapelare la sovrapposizione dell'autore, testimone di un presente piuttosto che archeologo di tempi andati. Anche considerando l'ampio arco di un lavoro redazionale cresciuto gradualmente negli anni Settanta, e con avvisaglie perfino anteriori, possiamo ragionevolmente concludere, sia pure con beneficio d'inventario, che *Malombra* accosta realtà non così distanti dall'epoca della sua pubblicazione². Val quanto dire che Fogazzaro considera una Milano assai prossima, in sé e per sé, a quella osservata da De Marchi e da Verga all'epoca dell'Esposizione. Il nostro obiettivo, s'intende, non è una verifica di influssi: a stabilire la dialettica che Fogazzaro, all'altezza di *Malombra*, instaura intenzionalmente con i paradigmi narrativi per lui pregnanti bisognerebbe guardare in altre direzioni, ad esempio a Praga, a Faldella, al Tarchetti di *Fosca*, per rimanere in ambito italiano. La triangolazione con De Marchi e con Verga vale invece a un altro scopo: accertare, attraverso un paragone mirato, come lo scrittore vicentino, sulla soglia degli anni Ottanta, interpreti un tema urbano allora al centro di un'attenzione diffusa, tanto da attirare appunto quei due colleghi, destinati del resto a privilegiare l'ambientazione milanese in importanti prove successive.

A Milano è ambientata l'intera Parte terza di *Malombra*, un segmento compatto nella sua rigorosa unità di luogo. Non è indifferente che il corrispettivo arco temporale coincida con uno scorcio di primavera, gli ultimi due giorni di aprile. La Milano di questo segmento narrativo è dunque associata a una sola stagione, il che appare tanto più significativo se si considera che la città lombarda non si era accampata prima come scenario (se non in rapidi cenni, per lo più analettici) e nemmeno è destinata a ripresentarsi in seguito.

In causa, a dire il vero, non è la città come realtà fisica, nella sua materiale configurazione e trasformazione, nei grandi spazi, negli angoli seminascosti, nelle stratificazioni architettoniche: sotto questo aspetto la selezione

² Sulla redazione di questo romanzo cfr. F. FINOTTI, *Genesi di «Malombra»*. *Poesia e pensiero nel primo Fogazzaro*, in "Lettere Italiane", XLVII (1995), 2, pp. 203-239.

è drastica, sporgono solo alcuni luoghi, resi sommariamente. A interessare è invece la città desunta dalla condotta dei suoi abitanti³. Meglio ancora, della folla che in essa si agita, documentando una fisionomia urbana moderna.

Stiamo al primo capitolo della Parte terza e, in particolare, all'ampia scena che alla folla dà risalto. Non si tratta di una moltitudine impegnata nei vari negozi di una attività multiforme, oppure indugiante in pause e svaghi al chiuso, presso i caffè, in Galleria, nei teatri. Fogazzaro coglie invece il fenomeno *en plein air* della collettiva passeggiata ai bastioni, sull'onda del clima mutato e propizio. L'obiettivo inquadra dapprima il corso di Porta Venezia, col suo «doppio flutto di gente»⁴. Poi, assecondando questa corrente, giunge alla meta comune, il bastione, dove «la striscia nera della gente a piedi moveva lenta, assaporando l'ora dolce, l'aria pura, odorata di primavera e di eleganza, il rumor soffice delle carrozze, musica della ricchezza indolente». L'articolazione fra chi va a piedi e chi si muove in carrozza viene riassorbita dal consentire di tutti «con le nascenti passioni della terra»⁵: sulle differenze di classe fa premio un atteggiamento diffuso, sintonizzato sulla stagione nuova. La quale impregna il paesaggio che si stende oltre il bastione:

Intanto le sconfinite campagne di levante, al di là del bastione, si vedevano nelle ombre della sera sotto l'azzurro pallido del cielo che si confondeva quasi, laggiù all'orizzonte, con esse, distese, aperte avidamente agli inenarrabili amori della notte di aprile⁶.

C'è dunque un confine, che delimita vistosamente la città, e c'è oltre quel confine una natura nella sua fase ascendente di rinascita e di fermento, erotizzati in un pedale descrittivo dal languido vitalismo. Il movimento della folla, lasciandosi alle spalle il centro, si dirige verso ciò che è per definizione l'altro rispetto alla dimensione urbana, per attingere la rinnovata energia terrestre. Vero è che la primavera si è insinuata nella città stessa, intridendo le pietre «calde di sole», sollecitando lo schiudersi delle imposte, nel segno di una disposizione ricettiva senza punti di resistenza: «Tutte le finestre erano aperte»⁷. E del resto, le campagne a perdita d'occhio sono quelle visibili dal bastione, che in realtà funge al tempo stesso da confine e da tramite.

L'evocazione dei bastioni di Milano non è certo una prerogativa di

³ Per questa distinzione si veda A. RESTUCCI, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e geografia, III: L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989, pp. 169-220, a p. 169.

⁴ A. FOGAZZARO, *Malombra*, Milano, Mondadori 1978, p. 263.

⁵ *Ivi*, pp. 266-267.

⁶ *Ivi*, pp. 266.

⁷ *Ivi*, p. 264.

Fogazzaro. La troviamo spesso in De Marchi, il quale si volge peraltro al bastione che va da Porta Vittoria a Porta Romana, sporgente su spettacoli malinconici se non tetri e angoscianti: alberi stinti, strade polverose, canali pieni di fango, un vecchio fortino austriaco, il nudo e povero cimitero del Foppone. Un'apparizione ci sorprende già nel racconto *Un condannato a morte*, apparso nel 1876 sulla rivista "La Vita Nuova". Un reduce dal carcere, Carlo Dieti, che non ha trovato alcun soccorso nella Milano «altiera del nome di buona», ma nei suoi confronti «alquanto arcigna»⁸, si trova a vagabondare di notte per le strade deserte, fino a raggiungere Porta Romana e di lì il fortino e il cimitero. Sono avvisaglie eloquenti: proprio in quei paraggi lo sbandato incontrerà la morte, annegando in un canale in seguito al crollo di un ponticello di legno. Lo stesso scenario depresso inaugura il pezzo *I dintorni di Milano*, uno dei sei confezionati da De Marchi per il volume collettivo *Milano e i suoi dintorni*. Al culmine, una sequenza iterativa in chiave di raccapriccio: il frequente passaggio notturno del carro funebre proveniente da un vicino ospedale e fedele al medesimo percorso, discesa dal bastione, fermata al dazio, prosecuzione verso il cimitero. A filtrare la sequenza, un punto di vista particolarmente impressionabile, quello dell'autore stesso adolescente, testimone in prima persona e violentemente traumatizzato:

Una volta questi morti uscivano di notte e chi scrive si ricorda di quando, ragazzo, sentiva scendere dal bastione una romba e un lugubre tintinnio di catene, arrestarsi un istante al dazio e seguitare verso l'oscurità del "Foppone", e vedeva passare sulla parete in faccia alla finestra il riverbero d'un lumicino⁹.

Da notare, comunque, che De Marchi non sigilla questo scritto con la rappresentazione dei dintorni lugubri, ma fa seguire l'inquadratura di un altro margine cittadino, e cioè il lato nord, nel tratto che va da Porta Venezia a Porta Nuova: orizzonte è adesso la Brianza ridente, meta di escursioni domenicali, sede di prolungate villeggiature. In questo modo, De Marchi sembra rispecchiare l'ambivalenza di Milano – città talvolta gentile, talvolta refrattaria – nel chiaroscuro della campagna che la accerchia, ora *waste land*, ora luogo ameno. Discorso in parte diverso si deve fare per il romanzo *Demetrio Pianelli*. L'ennesimo coinvolgimento del bastione luttuoso, al capitolo IV della Parte I, allestisce ancora una volta lo sfondo a un funerale, salvo la

⁸ E. DE MARCHI, *Un condannato a morte*, in ID., *Novelle*, a cura di F. Brevini, Milano, Mondadori 1992, p. 481.

⁹ E. DE MARCHI, *I dintorni di Milano*, in ID., *Milano Milanon. Prose cadenzate milanesi e altri scritti lombardi*, disegni di L. Beltrami e G. Migliara, Milano, De Carlo Editore 1976, pp. 104-105.

risoluzione del racconto iterativo in quello singolativo (il defunto è l'impiegato Cesarino, simile per alcuni versi al protagonista di *Un condannato a morte*). Altre pagine, però, raffigurano con tinte limpide proprio la Bassa milanese, poche miglia fuori di Porta Romana, vantandone le «praterie color smeraldo, lunghe, larghe, distese a perdita d'occhio, sprofondate tra i filari dei salici grigi e dei pioppi tremolanti»¹⁰. In questo caso, la dialettica è tra la campagna *tout court*, apprezzata nella sua identità inconfondibile, e la città coi paraggi immediati, sulla quale pesa interamente l'ipoteca mortuaria.

Quanto a Verga, destina la novella *Il bastione di Monforte* – scritta nel 1883, e comparsa sul “Fanfulla della Domenica” del mese di maggio – alla posizione incipitaria della raccolta *Per le vie*, non senza insistere con Treves perché le conservi quel ruolo di prologo. Avendo optato per il bastione gaio, meta di passeggiate sentimentali, egli include nella sua carrellata coppie innamorate, ma finisce per convergere su un cromatismo fosco, latore di sconforti. È come se Verga trasferisse qui la tinteggiatura oppressiva che De Marchi aveva attribuito alla ben diversa zona fra Porta Vittoria e Porta Romana. Tant'è: la novella verghiana si chiude con il passaggio di un carro funebre, una mossa sicuramente memore di De Marchi, e al tempo stesso originale:

Ora di tanto in tanto passa il carro funebre senza far rumore, come una macchina nera, ricamato di neve anch'esso, quasi recasse la fioritura della morte; e il doganiere che inganna la lunga guardia facendo quattro ciarle colla servotta dietro il muro, sbircia sospettoso se mai il drappo funebre dei morti non nasconda il contrabbando dei vivi¹¹.

Questa non è la chiusa di un primo tempo destinato a sfociare in un tempo finale in maggiore, a dissipazione di brume paesistiche e di incubi adolescenziali. È la sigla definitiva di una novella che per di più dà il tono a tutta la raccolta cui appartiene. E non è necessario, per questo Verga, selezionare un lato di Milano particolarmente malinconico: può anche scegliere il bastione del passeggio e degli appuntamenti, gli basta immergerlo, alla fine, in un inverno nevoso, coerente con la cupa epifania del congedo. Nemmeno una vera e propria tragedia, tremenda e pur nobile, egli intende addensare sulla metropoli lombarda: qui la morte stessa può degradarsi, prestando i suoi addobbi luttuosi a una losca mascherata, che copre più o meno efficacemente un traffico illecito. Dello spirito imprenditoriale rimane in

¹⁰ E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli*, a cura di A. Modena, Parma, Fondazione Pietro Bembo, Guanda Editore 2000, p. 140.

¹¹ G. VERGA, *Il bastione di Monforte*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1990⁴, p. 363.

questo scorcio una caricatura in chiave di frode e di carnevale sinistro, caricatura che svilisce la catastrofe senza poterla per questo esorcizzare.

Risalta maggiormente, a questo punto, l'impostazione vitale privilegiata da Fogazzaro. Resta esclusa, da quelle sue pagine, un'idea della città come anti-natura, come manifestazione per eccellenza di un moderno deficit di forze. Città e campagna non vengono ricondotte a un'opposizione forte, a un'antitesi tra devitalizzazione irrimediabile ed energia esclusivamente attiva al di qua del progresso. Per una sorta di tracimazione, il sommovimento della natura ha raggiunto la civiltà, da parte sua tutt'altro che refrattaria. E se la sede privilegiata dell'effervescenza naturale resta ovviamente la campagna, tanto da attrarre a sé la folla, e sia gli aristocratici che i borghesi, è anche vero che l'accostamento alle distese campestri si attua come affaccio dal bastione, tanto che il ritorno alla natura viene a configurarsi in termini di rito squisitamente cittadino. Conta soprattutto che si tratti di un rito di fertilità, celebrato da una comunità nel suo insieme al transito dalla stagione morta a quella fiorente.

2. Tra simbolismo e sociologia

Lo abbiamo, sino ad ora, taciuto; ed è il momento di parlarne. La vita di Milano è resa, in *Malombra*, attraverso lo sguardo di un personaggio, Corrado Silla, il protagonista maschile del romanzo. È strettamente legato, Silla, al grande centro lombardo, per origine e per storia. Qui è nato, nel 1834, e qui ha vissuto quasi sempre, prima in via Monte di Pietà, successivamente in via Molino delle armi, come avvertono puntigliose certificazioni autoriali. Adesso abita al quarto piano di uno stabile presso Sant'Ambrogio, in una camera che guarda «in un cortile quadrato, stretto e profondo», ma è riempita, per la vicinanza alla vecchia chiesa, dalla «gran voce solenne delle ore»¹². Seconda caratteristica: oltre a risultare un nativo, Silla è anche un intellettuale, forte di una laurea in quel di Pavia e di una spiccata vocazione letteraria e saggistica. La sua nicchia urbana è invero il luogo di una tipica operosità: Silla si impegna normalmente, fra le brevi pareti domestiche, a dar forma artistica o teorica alle sue immaginazioni e riflessioni. Al suo attivo ha un romanzo, fra gli inediti può annoverare una serie di racconti e di saggi; attualmente è alle prese con una serie di «studi morali dal vero», che stanno gradualmente crescendo¹³. Il nostro romanziere è un moralista e, a suo modo,

¹² A. FOGAZZARO, *Malombra...*, pp. 277 e 279.

¹³ *Ivi*, p. 280.

un sociologo. Nella sua tana-laboratorio, del resto, egli rientra dopo prolungate immersioni nelle strade cittadine. Quest'uomo di penna non intende rimanere avulso, al contrario aspira a una presa diretta sul contemporaneo, e la metropoli lombarda costituisce un terreno di verifica quanto mai stimolante per le sue ambizioni di interprete del proprio tempo. A Milano, Silla può sorprendere da vicino le dinamiche sociali più avanzate e può valutarle rimanendo con esse a stretto contatto, nella spola proficua tra la sua abitazione e le vie dove si aggira una varia umanità.

Sono pressanti ragioni autobiografiche, non schermate da alcuna poetica anti-soggettiva, che portano alla creazione di un personaggio siffatto: con tutta probabilità, Fogazzaro non ha nemmeno preso in considerazione alternative forti, teso com'era a proiettare nell'alveo romanzesco istanze, pulsioni, interrogativi che registrava nella propria esperienza o captava in quella di figure a lui prossime (empiriche e letterarie). Ma di fatto, tale risoluzione, più o meno obbligata, si lascia alle spalle alcune tipologie coeve di una certa fortuna. Anzitutto, l'inurbato di umile estrazione, il contadino venuto a Milano dai dintorni e arruolato fra ranghi operai o nella pianta organica di un ufficio, secondo il fabbisogno delle industrie e della pubblica amministrazione. E poi, il provinciale altoborghese o perfino nobile, sospinto verso la metropoli da ambizioni di varia natura, spesso e volentieri artistiche, tutte comunque senza prospettiva presso la dimora avita, magari economicamente solida, di sicuro soffocante nelle sue consuetudini anguste. Sono profili che Fogazzaro non considera. Estranea, perciò, al suo romanzo, l'utopia della città quale luogo dell'ascesa sociale e della realizzazione del singolo¹⁴; come pure la nostalgia per il guscio di provincia, sempre più attraente nella lontananza, trasfigurato dal ricordo in paradiso perduto, mentre permane e si ingigantisce il trauma del distacco. In *Malombra*, il punto di vista su Milano implica a un tempo appartenenza e istanza critica: l'appartenenza del cittadino, il quale si ritrova *chez soi*, e non conosce nessun eden da rimpiangere; l'istanza critica del temperamento intellettuale, impegnato a misurare, insieme alle realizzazioni, anche i limiti del dinamismo urbano, ma in un orizzonte di gradualismo riformatore.

L'appartenenza è tanto più intensa perché felicemente recuperata: a questa fase del *récit*, Milano è una patria che Silla ha fatto di nuovo sua. Non che sia stato assente per molto tempo: il distacco è durato solo alcune settimane. Ma si è trattato di un periodo particolarmente impegnativo, tanto da costituire l'oggetto dell'intera Parte prima del romanzo (nella Parte seconda,

¹⁴ Su questo orizzonte utopico cfr. C. TRAMONTANA, *Benjamin a Parigi: l'angelo e il «flâneur»*, in *Figure di città*, a cura di M. Schilirò, in "Le forme e la storia", n.s. V (2012), 2, pp. 147-163, a p. 157.

Silla non compare). Fogazzaro, inoltre, gioca abilmente coi tempi. La trasferta, che ha avuto sul protagonista un impatto traumatico, si è svolta ed esaurita in agosto. Quando l'obiettivo torna a inquadrare Silla, per mostrarlo nella sua ritrovata esistenza milanese, lo coglie senz'altro nell'aprile. A questa fase, egli si trova nella città lombarda da diversi mesi; ma su quei mesi il romanzo ha strategicamente taciuto, li ha avvolti in una ellissi totale. Qualche contenuta retrospezione ci informa adesso che Silla, una volta rientrato a Milano, aveva ripreso la sua esistenza raccolta, trovando conforto nella frequentazione del vecchio esule tedesco Andreas Steinegge e di sua figlia Edith. Ma la regia concede queste analesi mentre sta ripresentando il personaggio in una temperie primaverile. Nel suo *nostos*, Silla ha sperimentato una rinascita, solo che questo risorgimento il lettore lo vede adesso, come se lo scarto rispetto a un passato oscuro si determinasse ora. È che la rappresentazione della ripresa acquista un'intensità superiore coincidendo col momento in cui il grande centro urbano è investito dalla bella stagione. Devono offrirsi contemporaneamente, le due rifioriture, in modo che quella interiore si rispecchi e si riconosca in quella esterna.

Assieme a Steinegge ed Edith, Silla partecipa alla passeggiata collettiva lungo corso Venezia; e lo si potrebbe credere un reduce che reintegra le forze al contatto col suolo nativo. Milano, allora, riuscirebbe senz'altro ragione e simbolo del nuovo slancio di lui. Ma è in tutto e per tutto così? Piena corrispondenza Silla trova in Edith, tanto da attribuire alla giovane amica il proprio risorgimento e ribattezzarla «Primavera blanda», con una sorta di *senhal* che rilancia il tradizionale binomio donna-natura, declinando l'epifania femminile in accezione benigna e non violenta. A chiudere il cerchio, sembra risolutiva una constatazione: Edith si staglia sullo sfondo della città lombarda, si mescola a sua volta alla folla. Dovrebbe allora esprimere, questa donna, la quintessenza di Milano, della Milano che risorge da ogni appannamento e trasmette la sua spinta a quanti si lasciano contagiare. Una conclusione del genere, tuttavia, non regge. Edith è straniera, costituisce la prima manifestazione del tipo femminile esotico così caro al nostro scrittore e destinato a ripresentarsi in Violet Yves all'altezza de *Il mistero del Poeta* e in Jeanne Dessalle presso i due episodi centrali della tetralogia fogazzariana, *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo*. Oltretutto, Edith si trova in città solo da qualche mese; la sua intersezione con Milano, perciò, è contingente. Si rivela tuttavia decisiva, almeno riguardo al suo corteggiatore. L'esaltazione amorosa di Silla potenzia la sua ritrovata simbiosi con la città di appartenenza, sollecitando in lui l'assenso a un generale clima di festa. Ma c'è il rovescio della medaglia: basta che Edith esca momentaneamente di scena perché il rapporto del protagonista con Milano si modifichi.

Quando Silla accompagna a casa i due amici e prende a vagare per

suo conto, inoltrandosi nel centro cittadino, percorrendo corso Vittorio, la folla non gli appare più festosa e in languido abbandono. Perché non è più quella che passeggia presso il bastione? Perché è priva dell'irradiazione di Edith? Fatto sta che il protagonista non si rispecchia adesso in un flusso collettivo che sollecita i suoi sentimenti e proprio per questo ne diviene simbolo e amplificazione. Emerge il lato razionale e analitico del personaggio, il quale assume un'altra veste, quella di osservatore attrezzato e scrupoloso dell'universo metropolitano. Fuori dall'aura che accompagna Edith, fuori dalla compenetrazione con la comunità, dalla fusione io-tutti, si accampa l'analista distaccato che oggettiva il più possibile i termini della sua percezione. Al suo sguardo inquisitorio, gli atteggiamenti della folla rivelano ciò che prima non era affiorato, una diffusa avidità di denaro e di piaceri e il corrispettivo vuoto ideale. L'osservazione lievita allora in giudizio e in condanna, al netto di attenuanti. Il che significa, per questo individuo non più assorbito dal collettivo, al contrario con forti riserve, una nozione della propria differenza e dell'inevitabile solitudine, come rifiuto di ogni patteggiamento, come difesa di un patrimonio etico irrinunciabile, da custodire e alimentare a costo dell'incomprensione dei più. Silla, del resto, non è voluto entrare, a suo tempo, nella Filatura dei parenti della madre, che gli offrivano un lauto assegno; e nei suoi studi morali, ormai a buon punto, ha diagnosticato la debolezza della società del tempo, accertando la diffusa ipocrisia con cui i contemporanei coprono l'assenza di valori.

È intrigante avvicinare questo versante del personaggio al paradigma dell'artista moderno in dissidio con la società industriale e lo spettacolo di massa, come anzitutto lo aveva impersonato Baudelaire tra *Les fleurs du mal* e *Le Spleen de Paris*¹⁵; solo che Silla, rispetto a un simile modello, per un verso rimane indietro, per l'altro si spinge troppo avanti. La Milano che egli sorprende e biasima, con la guida s'intende del suo autore, non assume fino in fondo i lineamenti della metropoli europea dell'Ottocento, contrassegnata dalla rivoluzione industriale e dall'esibizione clamorosa delle merci, in una fantasmagoria che rimodula i bisogni determinando un asservimento generale e, con esso, una degradazione del gusto. Il problema è di Milano stessa, sfasata rispetto a Parigi e a Londra, o piuttosto di Fogazzaro, che concede solo qualche cenno sommario? All'autore di *Malombra* basta alludere al «fulgore dei gioielli», alla «ridente luce di certe altre vetrine, paradisi della gola»¹⁶: davvero poco rispetto alla Milano di quegli anni, qualificata da una

¹⁵ Sempre istruttive le pagine di A. ABRUZZESE, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio 1973, 2001⁴.

¹⁶ A. FOGAZZARO, *Malombra...*, p. 276.

produttività senza pari in Italia, da centri di commercio pulsanti, da un'offerta in grado di raggiungere i consumatori più diversi. Colpisce inoltre l'impostazione genericamente moralistica, che non si misura con i problemi specifici posti dalla società industrializzata, con i vizi e le deformazioni che sono l'esito del suo proprio assetto, e ne recano vistosamente il marchio.

D'altra parte, constatiamo uno sfondamento che raggiunge sì certe urgenze della *fin de siècle*, ma non quelle migliori. L'opposizione tra moltitudine e solitudine, già fissata da Baudelaire a rivendicare l'irriducibilità dell'artista, renitente a un gusto massificato, trova in Silla, stavolta senza l'avallo di Fogazzaro, una declinazione in chiave di arroccamento e di disprezzo: «Gli saliva dentro una foga d'orgoglio non del tutto insolita in lui che in tali condizioni di spirito cercava, godeva la folla per la voluttà acuta di sentirsele ignoto e di disprezzarla, di dominarla col pensiero»¹⁷. Questo sentore di superiorità finisce per suscitare una fantasticheria convulsa, dove il distacco scientifico salta del tutto e la preoccupazione pedagogica si mischia a un istinto di rivalse e di dominio:

Sentiva [...] che sarebbe giunto un giorno a signoreggiar con l'ingegno quella folla così avida negli occhi di bellezza fisica, di piacere [...]; palpitante nel sinistro fascino dell'oro, abbruttita nelle cupidigie del ventre. Qual sogno opporsi a lei, sfidarne la viltà e la superbia, frustarla in viso come una fiera, gittarla indietro sgomenta e doma, con la potenza di una divina ispirazione interiore e della parola¹⁸.

Non è propriamente la modulazione di un poeta maledetto: prossimi sono semmai certi toni del D'Annunzio più arrembante. Ma è bene non tirare le conclusioni troppo presto.

Lo scartafaccio di Silla svolge il referto sulla mentalità e i costumi del tempo deplorando l'offensiva del positivismo, l'oscurarsi del «principio metafisico del vero», la conseguente corruzione della «salute morale»¹⁹. Qui il personaggio-scrittore si riallinea su Fogazzaro, riprendendosi dalla deriva para-dannunziana. La rivendicazione del vero metafisico, quale necessario fondamento di un'etica individuale e sociale, appartiene senza dubbio al romanziere vicentino, mentre ha ben poco a che vedere con D'Annunzio, pronto a farsi seguace di Nietzsche e della sua eversione del mondo dell'essere. E va riconosciuto che la polemica di Silla-Fogazzaro contro lo *Zeitgeist*, colto in quella Milano che non ne rappresentava magari il centro di

¹⁷ Ivi, p. 274.

¹⁸ Ivi, p. 276.

¹⁹ Ivi, p. 282.

propulsione teorica, ma sicuramente riusciva una delle sue incarnazioni più vistose, comporta una volontà di raggiungere e interrogare l'ora presente, sia pure in nome di presupposti angolati.

Il rigetto del positivismo, del resto, non suona come professione di ostilità al progresso scientifico *tout court* e tanto meno come scomunica di ogni recente sviluppo sociale e politico, semmai delimita un indirizzo da scongiurare in quanto nocivo alle reali conquiste del secolo. Non dimentichiamo che Silla, benché figlio di un austriacante, ha combattuto per l'Italia nella campagna del '59, secondo la sua fede di patriota e – aggiungiamo – di convinto democratico. Nella narrativa di Fogazzaro, egli inaugura un tipo tutt'altro che regressivo: si tratta dell'esponente di una generazione nuova, determinata a mettere in questione i padri e a scrollarsi di dosso l'ipoteca gravosa dell'Antico Regime. Silla diverge, infatti, anche dalla versione aristocratica del patriottismo, che nel romanzo è rappresentata, non per caso, dal conte Cesare d'Ormengo, devoto non meno alle prerogative di casta che alla causa nazionale. Così la requisitoria contro la folla milanese non concede nulla a nostalgie *rétro*, né sbocca nel rimpianto di un altrove; vorrebbe invece promuovere una fase evolutiva ulteriore. Quali siano esattamente i traguardi verso cui indirizzare lo stato unitario, e in particolare quella sua testa di ponte che è il Nord a forte urbanizzazione e intensa crescita industriale, Silla non lo chiarisce in maniera soddisfacente; ma la base del nuovo slancio resta nella sua ottica il Risorgimento, da lui vissuto nella posizione del milanese in armi contro l'Austria. Se Milano mostra ampiamente i limiti del giovane paese uscito dalle guerre di indipendenza è perché di quel paese costituisce la frontiera più avanzata, nel bene e perciò anche nel male; proprio qui, dunque, le intenzioni riformatrici devono costituire imprescindibili dossier per le debite terapie.

Nelle more, però, l'intellettuale resta segnato dal suo isolamento; che per un verso è una scelta e un merito, in quanto rifiuto dell'omologazione, per l'altro è un handicap, anche perché assoluto o quasi. Fogazzaro fa davvero il vuoto attorno al primo attore di *Malombra*: non solo lo solleva da ogni connivenza con la cerchia imprenditoriale e con la massa dei consumatori, ma lo esclude recisamente dai sodalizi intellettuali, che del resto non rappresenta nemmeno in separata sede²⁰. Si consuma un'omissione rispetto alla verità effettuale? Milano era a quell'epoca un punto di convergenza di

²⁰ Il romanzo si limita deplorare «le ingiustizie amare della critica» che Silla ha dovuto patire (ivi, p. 274). Più esplicito era stato un appunto preparatorio, anteriore al marzo 1877, che registrava l'ostilità verso il protagonista di suoi presunti colleghi e amici, i «generosi giovani che si chiamavano *della nuova scuola* per essere andati poco all'antica». L'appunto è stato pubblicato da F. FINOTTI, *Genesi di «Malombra»...*, Appendice II, p. 237.

pensatori e artisti, che entravano in una rete di confronti, dibattiti, elaborazioni programmatiche, giovandosi non poco di un'altra prerogativa della città lombarda, impegnata a facilitare e insieme a stimolare l'organizzazione della cultura. Si pensi all'epistolario di Verga, percorso dall'entusiasmo per la grande città come opportunità inestimabile per l'artista, che in essa può non soltanto studiare la vita moderna, ma anche conoscere e farsi conoscere, intrecciando le relazioni necessarie per divenire qualcuno²¹. E si pensi inoltre alle dichiarazioni di Roberto Sacchetti, proprio in uno dei volumi collettivi apparsi nell'anno dell'Esposizione: a Milano, «lo scrivere non è [...], come altrove, una mania solitaria», anzi corrisponde a «una professione riconosciuta e quasi regolare»²². *Malombra* rende una testimonianza difforme. Il capoluogo lombardo finisce qui per generare l'alternativa secca tra la folla anonima e l'individuo irrelato, al massimo coi privati conforti di un amore (o del sogno di un amore). Costui può anche assurgere al rango di scrittore, ma non guadagna, per questo, manifestazioni di interesse, nemmeno da parte dei colleghi, che del resto non si affacciano in nessuna pagina, né tanto meno solidarizzano fra loro. A tutta prima, il lettore minimamente avvertito ha l'impressione di un'altra lacuna: non solo è assente la città degli opifici e dei commerci, ma anche quella dei cenacoli, delle riviste, dei giornali, delle grandi case editrici, alle quali non è certo paragonabile l'oscura tipografia V... che ha pubblicato il racconto di Silla *Un sogno*. Ma un'impressione del genere si rivela, a ripensarci, non perfettamente centrata.

Se Fogazzaro ha collocato a Milano la patria di Silla è anche per verificare una possibilità della città moderna, quella di divenire matrice di esclusioni, fabbrica di irrimediabili marginalità, fra cui quella a carico dello scrittore, privato persino del supporto di una cerchia di affini. Certo, Silla resta esente da ogni soggezione alle sirene che offrono il successo in cambio di una rinuncia alle ragioni autonome dell'arte. Torniamo un momento a Sacchetti, che citavamo poco fa: questo avvocato piemontese, trasferitosi a Milano per consacrarsi al giornalismo e alle belle lettere, può certo compiacersi di un contesto dove la scelta per la letteratura non è devianza del singolo, può anche qualificarsi come membro di una categoria ufficialmente riconosciuta, ma non può fare a meno di confessare la condizione imprescindibile, lo scotto continuamente pagato: «Milano è un mercato letterario,

²¹ Esemplare la lettera del 5 aprile 1873 al Capuana, invitato a trasferirsi a Milano: cfr. G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier 1975, pp. 40-41. Ma è pure significativa, per l'insistenza sulla «vita politica e intellettuale» che pulsa nel grande centro, la lettera del 7 maggio 1869 al fratello Mario, benché vanti Firenze e non ancora il capoluogo lombardo (G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, pp. 9-10).

²² R. SACCHETTI, *La vita letteraria*, in AA.VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino 1881, p. 433.

dove, seguendo le leggi della domanda e dell'offerta, si può procacciarsi colla penna una discreta posizione»²³. Da parte sua, il protagonista di *Malombra* è libero da un simile condizionamento; ma non potendo contare nemmeno su un'aggregazione di spiriti indipendenti, si riduce a *vox in deserto*, non necessariamente sostenuta da divina ispirazione. Senza Edith e suo padre, Silla non avrebbe nella propria città interlocutori degni di questo nome.

La Milano di *Malombra* risulta in definitiva un luogo bifronte, occasione di reviviscenza e teatro di emarginazione o, su un altro piano, spunto di trasfigurazione simbolica e oggetto di inchiesta sociologica, senza che la serie delle ambivalenze pervenga a un qualche scioglimento.

3. Palazzo e psiche

A fronte della città sta in questo romanzo un diverso polo, che acquista un peso determinante. Comporta, questo polo, una natura nella sua distinta e intensa vita, magari con relazioni umane autentiche e nutritive? Non è esattamente così. Misuriamo, intanto, una fondamentale dinamica di spostamenti. *Malombra* si apre con la partenza di Silla da Milano alla volta del Palazzo, la dimora patrizia in riva a un lago triste dove gli verranno incontro l'austera erudizione del conte Cesare d'Ormengo e lo *charme* inquietante di donna Marina di Malombra. Questo particolare contesto è per il protagonista del tutto inedito, insomma un «paese sconosciuto», per riprendere il titolo del capitolo iniziale della Parte prima, con la sua enfasi su un'assoluta estraneità. Dura una ventina di giorni, il soggiorno di Silla al Palazzo, molto meno del previsto: la rottura con la marchesina determina il rientro nel capoluogo lombardo. Ma questo rientro non è definitivo: segue una partenza ulteriore, per la medesima destinazione di prima. Salta all'occhio la differenza rispetto alle parabole costruite solitamente da De Marchi e da Verga: nelle loro opere, il punto di partenza è per lo più una soglia rurale o comunque provinciale, mentre l'approdo guadagna la grande città, che spesso e volentieri coincide con Milano. In *Malombra*, invece, è in scena un abitante della città, che accostando la campagna si ritrova in un mondo non suo e tutt'altro che gratificante, al contrario nocivo e micidiale, in una trama che va verso la catastrofe, pur ammettendo il temporaneo arresto, la provvisoria marcia indietro della Parte terza.

Ciò può sembrare contraddittorio: la campagna vista dal bastione di Porta Venezia non appare forse in una sua suggestiva vitalità, non riesce

²³ *Ibidem*.

aperta «agli inenarrabili amori della notte di aprile»? Immergersi in essa dovrebbe allora comportare un incremento, quanto meno il riequilibrio di una condizione manchevole e proprio per un difetto di relazioni affettivamente significative. Il fatto è che la campagna, una volta inquadrata in sé e per sé, e non come cornice di Milano, aderisce strettamente al Palazzo, un teatro di spettri e di orrori, secondo un gusto “nero” rilanciato all’indomani della sfida del positivismo e coniugato in direzione metapsichica²⁴. Qui il coefficiente simbolico è decisivo: l’inquietante dimora materializza il sottosuolo interiore, con le sue pulsioni e ossessioni, accertando la forza di un vettore che non si lascia facilmente neutralizzare. Ci rendiamo conto ancor meglio di questo prevalere del simbolo se cooptiamo un romanzo di De Marchi, *Giacomo l’idealista*, che a *Malombra* è ampiamente successivo, apparendo nel 1897, e ne deduce più di uno spunto, anzitutto la dimora aristocratica di campagna e con essa la figura del gentiluomo votato agli studi. Beninteso, il conte Lorenzo Magnenzio è copia volutamente pallida di Cesare d’Ormenigo; la divaricazione su cui vorremmo soffermarci sta comunque a un altro livello. Scrittore a forte inclinazione realistica, De Marchi conduce un monitoraggio delle condizioni delle campagne, indagando il rapporto fra le classi, in particolare fra un’aristocrazia che vive di rendita, un artigianato assurto al livello della piccola e media impresa, e un sostrato contadino costretto il più delle volte a mansioni servili. Nulla di tutto questo troviamo in *Malombra*, dove il Palazzo, correlativo eloquente per i noti precedenti “gotici”, rinvia ai labirinti della psiche. E si capisce che la verifica sia condotta da un intellettuale, il quale dovrebbe far luce, dominare e chiarificare. Ma fra quegli ambienti impregnati di ostentato orgoglio e di infermità segrete, destinate a risalire gradualmente e minacciosamente in superficie, la cultura insieme razionale e cristiana del protagonista incontra una renitenza formidabile.

Al Palazzo, Silla è stato chiamato dal conte Cesare per redigere un trattato di politica su una falsariga che vuol dettare il conte stesso, cultore di scienze sociali affezionato ad alcune idee di fondo e desideroso di metterle in circolazione, ma privo dell’attrezzatura dell’uomo di penna. Che significato può assumere la sua proposta per Silla? A Milano costui viveva in strettezze, specie dopo la chiusura dell’istituto privato dove aveva insegnato italiano, storia e geografia, incrementando per qualche tempo con uno stipendio la modesta quota di interessi percepita sulla dote della madre. C’è da chiedersi, però, se il nuovo incarico non lo faccia retrocedere a una configurazione anacronistica del proprio ruolo, alla tipologia non proprio eversi-

²⁴ Che *Malombra* sia da ricondurre al romanzo nero è indicazione di V. BRANCA, *Introduzione* a A. FOGAZZARO, *Malombra*, Milano, Rizzoli 1982, pp. VII-XXIV.

va del letterato al servizio di un mecenate-committente. Se la metropoli isola l'intellettuale che non sta alle regole del mercato, la campagna sembra non potergli offrire altro che una mansione poco più che segretariale, presso un'aristocrazia terriera con qualche ambizione speculativa. Ne dà conferma *Giacomo l'idealista*, dove il conte Lorenzo, per portare avanti le sue indagini erudite sulle iscrizioni, chiede la collaborazione di Giacomo Lanzavecchia, talento filosofico fresco di studi, con un volume in bozze contro positivismo e superomismo e uno scarso stipendio di insegnante di ginnasio in carica presso un collegio di preti. Nessuna delle due collaborazioni si rivelerà praticabile. Ancora una volta, peraltro, i due romanzi mostrano la diversa indole proprio là dove sembrano toccarsi. Giacomo è incalzato dalla crisi dell'azienda di famiglia e risulta ulteriormente esposto per il suo legame sentimentale con Celestina, una ragazza umile che è sua lontana parente e che, per farsi la dote, è entrata a servizio dei Magnenzio. Senza alcuna sua responsabilità, Celestina subisce uno stupro a opera del rampollo del conte: da una parte, dunque, l'arroganza del blasone, dall'altra la vulnerabilità dei ceti inferiori. Denunciando un libertinaggio che sigilla con violenza il dislivello sociale, De Marchi risale evidentemente oltre Fogazzaro e ritrova l'autore de *I promessi sposi*, salvo radicalizzare la mortificazione degli oppressi e assistere all'eclissi della provvidenza manzoniana. Da parte sua, Corrado Silla fa risuonare nel Palazzo accalorate perorazioni a pro dell'uguaglianza, tentando di capovolgere l'iniziale gerarchia di rapporti, aspirando a farsi lui persuasore e guida del conte, ma non si vede come l'erede di una genealogia di latifondisti possa assecondare l'intellettuale armato di principi democratici. Il punto nevralgico, comunque, non sono i pregiudizi di Cesare d'Ormengo, più proclamati che tradotti in azione, bensì le oscure fissazioni di Marina, convinta di ospitare in sé una defunta e di dover fatalmente eseguire un suo atroce mandato; e benché il professore milanese tenti anche su questo fronte una volenterosa pedagogia, difendendo teoricamente il libero arbitrio, non riesce a far breccia, anzi stenta a fronteggiare il torbido fascino della marchesa, indissolubile dalla devianza che la affligge.

Esiste nel romanzo una vicenda in qualche modo parallela. Alcuni capitalisti di Milano hanno valutato la possibilità di impiantare, presso l'emisario del lago, una grande cartiera, e si sono rivolti, per il progetto, a un ingegnere molto noto, il cavalier Ferrieri. Avvalendosi dell'ospitalità del conte d'Ormengo, Ferrieri, insieme a un avvocato, a un deputato al Parlamento e a un letterato che aspira al Consiglio superiore d'istruzione, si reca al Palazzo, dove incontra il sindaco del borgo, accompagnato da alcuni assessori: abboccamento indispensabile, poiché il Municipio dovrebbe costruire una strada e magari cedere gratuitamente un fondo comunale. È singolare che Fogazzaro metta a fuoco l'attività imprenditoriale e il processo di industria-

lizzazione non nelle pagine dedicate a Milano, ma solo nel momento in cui si rivolge alla sfera extra-urbana: il suo scorcio sull'espansione del capitalismo nelle campagne crea nel romanzo un'asimmetria. Vero è che a solleccitare lo scrittore è la difficoltà di integrazione fra l'uno e l'altro polo nel momento in cui la partita si gioca in riva al lago, per la presenza di Silla o per l'autonoma intraprendenza del gruppo milanese. La disponibilità del sindaco e dei suoi collaboratori è quanto meno dubbia: ascoltano in silenzio, sornioni, le assicurazioni di Ferrieri e degli altri milanesi, che vantano «le meraviglie industriali» e promettono per il paese «favolosi guadagni»²⁵. A un certo punto, la discussione svara su argomenti disparati, fino a toccare la storia del buco del diavolo, che si troverebbe, dicono gli assessori, sulla vicina e dominante Alpe dei fiori e condurrebbe difilato all'inferno. Il progresso di matrice urbana e industriale incontra dunque un termine che fa attrito; ma questo termine non è solo e principalmente un contado pre-moderno e superstizioso, ancorato alle sue credenze arcaiche. Se la storia del buco del diavolo possiede un evidente timbro folklorico, è anche vero che essa è legata agli Ormengo, e in particolare al precedente conte e a sua moglie, Cecilia Varrega, infedele e demente, segregata nel Palazzo fino alla morte: «la gente dice che il diavolo se l'è portata a casa per di là»²⁶. Marina si ritiene la reincarnazione di quella reclusa, e vorrà vendicarla provocando la morte di Cesare: ciò che al progresso resiste è anche il doppiofondo della psiche, che trova nel folklore un funzionale apparato di metafore.

L'ingegnere da un lato e Silla dall'altro esprimono un arduo sforzo di penetrazione: sia la tecnica finalizzata a un maggiore benessere, sia l'umanesimo a guardia dei valori non negoziabili si ritrovano in affanno di fronte a una renitenza. La cartiera si farà. Cocente, invece, desolatamente tragico lo scacco del professore, che dovrebbe possedere migliori strumenti per affrontare l'ostacolo, eppure si ritrova disarmato. Si usa ripetere, e giustamente, che quest'uomo di lettere abbastanza lucido ma fragile nella volontà e in ultima analisi velleitario, a dispetto della sua spinta ideale, rappresenta, nel panorama complessivo del romanzo italiano, una manifestazione precoce della sagoma dell'inetto, in balia di meccanismi soverchianti, vocato alla disfatta. La definizione che inchioda un «inetto a vivere» è coniata, del resto, dall'autore stesso²⁷. Opportuno, comunque, integrare la certificazione con una de-

²⁵ A. FOGAZZARO, *Malombra...*, p. 133.

²⁶ *Ivi*, p. 135.

²⁷ È nella Parte quarta del romanzo che questa definizione compare, promossa a intitolazione di capitolo (il quinto). Al protagonista, però, un margine di libertà viene lasciato, per cui egli appare corresponsabile del suo destino: cfr. E. LANDONI, *Antonio Fogazzaro e i Cavalieri dello spirito. Ascesa di un «opinion leader» tra Otto e Novecento*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani 2004, p. 142.

bita anamnesi: non è solo un deficit privato che Silla patisce, un guasto congenito e accidentale della tempra, ma anche una tabe sociale. Al suo scempenso concorre infatti quella solitudine che pervade la metropoli e colpisce soprattutto l'intellettuale non omologato, tanto da costituire al tempo stesso il distintivo che lo esalta e il tarlo che lo strema.

Paradossalmente, ma fino a un certo punto, i rapporti di Silla che veramente contano non sono nati a Milano ma proprio nel Palazzo, o comunque hanno con il Palazzo un aggancio qualificante. Qui il giovane ha conosciuto, oltre al conte Cesare e a Marina, anche Steinegge, solo in seguito trasferitosi in città con la figlia. È la villa presso il lago, insomma, l'humus delle passioni; e in questo, essa attinge effettivamente alle linfe della natura. Queste passioni sono però limacciose e producono legami disturbati. In primo luogo, la relazione fra Silla e Marina, relazione segnata dallo stigma patologico, visto che la marchesina pretende di ravvisare nel giovane professore la reincarnazione dell'amante di Cecilia. Ma problematico risulta anche il rapporto di Silla con Edith, per quanto avviato, in apparenza, sui binari della normalità. Il protagonista ha conosciuto questa donna a Milano, ha passeggiato con lei lungo corso Venezia in un aprile pieno di promesse, l'ha identificata con la stagione della rinascita. E comprendiamo meglio, a questo punto dell'analisi, l'attribuzione al capoluogo lombardo di un contatto forte con la sfera naturale: alla natura moralmente contaminata che fa corpo col Palazzo sul lago deve subentrare una rifioritura non malsana, che viene allora ambientata in una città con significativo affaccio sulle campagne, il bastione arioso, meta di passeggiate-pellegrinaggi. È il miraggio di una confluenza tra razionalità ed eros, confluenza che si determina in un urbanesimo solidale con l'entroterra. Edith, però, tradisce il suo ruolo di *Primavera blanda*, sabotando l'evocazione di Milano come luogo di una serena espansione sentimentale. Sembrerà irrilevante che anche lei abbia frequentato il Palazzo, raggiungendo proprio lì il padre, al culmine del suo viaggio dalla nativa Germania? Per qualche tempo, Edith ha calcato la medesima scena di Marina. In studiato chiaroscuro, è ovvio, con la marchesina: una borghese sobria e riservata non può subire assimilazione a un'aggressiva *femme fatale* di alti e superbi natali. Eppure, Edith alimenta a sua volta un'idea fissa; sicuramente non patologica, anzi dall'apparenza virtuosa, eppure con conseguenze devastanti sul protagonista. Questa giovane si è votata ad assistere il padre in maniera totale ed esclusiva, a risarcimento delle persecuzioni da lui lungamente sofferte, e si mostra pronta a sacrificare ogni altro affetto sull'altare della devozione filiale. Così rifiuta la proposta di matrimonio di Ferrieri quando si trova ancora al Palazzo; e in seguito, trasferitasi a Milano, si mostra ostinatamente recidiva respingendo anche Silla, che in lei cercava un'alternativa a Marina. Riconoscibile una costruzione a specchio: Marina dete-

sta lo zio e cerca di associare al suo piano ostile Corrado, risucchiandolo in un vortice omicida, uccidendo alla fine anche lui, per la sua esitazione ad assecondarla; dal canto suo, Edith ama al di sopra di tutto suo padre, e in nome di questo amore respinge Corrado, facendolo precipitare nello sconforto. Il no di Edith segna il brusco tramonto della rinascita milanese di Silla, esponendolo al richiamo di Marina, che giunge infatti subito dopo, secondo una di quelle coincidenze improbabili che accelerano il ritmo del romanzo ottocentesco. Allontanatosi l'astro di Edith, Silla tocca con mano che in città non ha nessuno: la metropoli gli appare definitivamente come un deserto affettivo, e la scelta tra questo vuoto e la densità passionale di un mondo pur malato e vischioso è fatta rapidamente, anche se si rivelerà fatale.

4. Dal Palazzo ai piccoli mondi

Resi a Corrado Silla solenni onori funebri, Fogazzaro rimane legato al profilo dell'eroe con alto tasso di idealità, ma si pone il problema di crearli un *ubi consistam*, una piattaforma di relazioni che produca un equilibrio interiore, un'autocoscienza riconciliata e positiva. Questo ambito propizio non sarà tuttavia il grande centro urbano: all'indomani di *Malombra*, Fogazzaro lascia cadere l'intersezione di metropoli e natura profilata nelle pagine milanesi di quel primo romanzo. Luogo affettivamente intenso, per Fogazzaro, resta la villa²⁸. Ma sottoposta a un mirato, radicale "restauro". Lo scrittore la libera dall'ipoteca orrorosa, addomestica le passioni che vi si agitano, fa delle sue pareti non più un approdo rischioso, bensì l'origine familiare e nutritiva, non senza dispiegare una fenomenologia diversificata, che contempla, accanto alla specie patrizia, anche la variante borghese. *Piccolo mondo antico* le metterà a fronte, contrapponendo alla residenza signorile di Cressogno, dove la marchesa Orsola Maironi trascorre villeggiature e medita ritorsioni, la villetta del generoso e ospitale ingegnere Ribera. Emerge qui anche una possibile mobilità, per la precisione dall'alto verso il basso: quando l'erede dei Maironi, l'irrequieto e insubordinato Franco, sposa la nipote di Ribera, disobbedendo a Orsola e affrontando il rischio di essere diseredato, non esita a fissare il suo nido coniugale nell'abitazione dell'ingegnere, adiacente al villaggio di Oria. Ma la distanza fra Cressogno e Oria, vale a dire fra una piega e l'altra del lago di Lugano, non è certo impegnativa. Pronto a rinunciare alla rendita e persino a un testamento a suo favore, Franco coniuga

²⁸ Ne ha discusso con finezza G. DE RIENZO, *Fogazzaro e l'esperienza della realtà*, Milano, Silva 1967, pp. 73-114.

comunque rigetto dell'agiatezza e fedeltà alla quieta Valsolda: non avrebbe avviato altrove quella nuova vita assieme a una donna della classe media.

C'è poi un habitat ulteriore nella produzione matura di Fogazzaro, la cittadina di provincia, che entra con pieno diritto nel novero dei suoi microcosmi. *Piccolo mondo moderno*, pseudo continuazione del romanzo di Franco e Luisa – lo sviluppo in realtà non era in programma e i personaggi e il taglio sono diversi – indizia nel titolo stesso l'affine e diverso cronotopo, e nelle prime stesure non nasconde che il centro dove è ambientata buona parte della storia è precisamente Vicenza, anche se quel toponimo viene in seguito cassato e non approda alla stampa. Quando il piccolo deve assumere una declinazione urbana, «non è cercato negli sperduti e arretrati borghi delle campagne o delle coste ma in cittadine di media dimensione, di vivace attività economica, di ricca tradizione culturale»²⁹.

Con questa riconsacrazione degli angoli provinciali, Fogazzaro percorre in senso inverso la parabola di De Marchi e di Verga, che elaborano dapprima il mito della campagna per poi sottoporlo a revisione e disintegrarlo. Si sa che Verga attiva la sua trasfigurazione dell'universo rurale in concomitanza con il personale trasferimento al Nord, come attesta il suo epistolario. Nelle lettere alla madre, al fratello Mario e alla famiglia spedite da Firenze nel 1869 e successivamente da Milano, negli anni 1873-74, il soggiorno in quelle città viene presentato come imprescindibile per la carriera letteraria, ma al tempo stesso oscuramente sentito come un tradimento dei lari domestici³⁰. Il senso di colpa per la rescissione del vincolo con l'origine implica una rinnovata apertura di credito verso quel mondo abbandonato, tanto più intensa in seguito al disincanto nei confronti della società settentrionale, apparsa frattanto nella sua verità, nel binomio di alta finanza e imprenditoria rampante. A un industrialismo sprovvisto di ethos, *Vita dei campi* e *I Malavoglia* oppongono l'universo rurale siciliano, un antemurale costituito da materiali poveri, ma proprio per questo affidabili, i principi e le virtù di una comunità felicemente arcaica, ancora al di qua del progresso o, meglio, ancora non travolta da un progresso che pure sta premendo anche ai suoi confini. Perché l'operazione sia redditizia, Verga deve mettere fra parentesi il coefficiente urbano del Mezzogiorno d'Italia, per nulla irrillevante, a ben vedere, anche a quell'epoca: la sua Sicilia sarà esclusivamente

²⁹ F. FINOTTI, *Uno scrittore provinciale e globale*, in *Fogazzaro nel mondo*, a cura di A. Chemello e F. Finotti, Atti del Convegno internazionale per il centenario della morte di Antonio Fogazzaro (Vicenza, 10-11-12 ottobre 2011), Vicenza, Accademia Olimpica 2013, pp. 19-33, a p. 24.

³⁰ Cfr. G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Catania, Bonanno 2011. Da leggere con R. LUPERINI, «Immaginarmi il ritorno». *Sull'autobiografismo "en travesti" di Verga*, in ID., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci 2019, pp. 33-46.

quella dei pastori, dei contadini, dei pescatori, dei carusi delle miniere. Ma la costruzione verghiana è già in crisi nel 1883, l'anno di *Novelle rusticane*; che è anche l'anno di *Per le vie*. Se il capoluogo lombardo riappare in una depressione senza veli rispetto al quadro promozionale de *I dintorni di Milano*, la campagna siciliana non rappresenta più, a questa fase, un contraltare. E si noti. Verga aveva impostato *I dintorni di Milano* adottando il punto di vista dell'esule, il quale ammira sì la città più città d'Italia e i paesaggi dell'hinterland, eppure viene sopraffatto improvvisamente dalla nostalgia, sentendo sorgere dentro di sé «tutte le cose care e lontane» che porta in cuore, «dalle quali non avrebbe voluto staccarsi, mai»³¹. Un rimpianto che comporta, nel caso specifico, l'elaborazione di un mito alternativo, tanto più rilevante se l'esule in questione è qui lo stesso Verga, che in questo scritto si fa avanti in prima persona. Ebbene, la prima delle novelle milanesi, *Il bastione di Monforte*, tematizza sottotraccia lo sguardo del narratore, indicando nell'attacco il vano di una finestra che incornicia lo spettacolo urbano. Questo coinvolgimento discreto ma innegabile del titolare dell'enunciazione chiama in causa, a pensarci bene, lo stesso autore empirico, allora residente in quella zona di Milano: la finestra in questione dovrebbe essere proprio quella da cui guardava lui. Ma stavolta, Verga ha ben poco da rimpiangere. E si immedesima senz'altro, lungo tutta la raccolta, con il punto di vista degli umili portati in scena, ad esempio la rachitica Målia de *Il canarino del n. 15*, tutto il giorno seduta alla finestra di una portineria, senza nessuna possibilità di partecipazione alla vita che contempla. Anche gli altri personaggi del volume sono dei marginali, spesso e volentieri spettatori di un'azione su cui non hanno alcuna incidenza³². Questa prospettiva decentrata nemmeno sopravanza ideologicamente ciò che inquadra, si limita a prenderne atto; non attinge, infatti, a un patrimonio di valori alternativi, al massimo apporta il sentore del dislivello tra essere e dover essere, dislivello che non conosce più eccezioni.

Anche De Marchi si rivolge alla campagna come riserva etica ancora disponibile: si pensi a una novella come *Carliseppe della Coronata*, apparsa nel 1882, poco dopo, insomma, *Vita dei campi*, e in effetti contagiata dal clima del verismo, se non altro per la serietà del dramma del fittavolo colpito dai cattivi raccolti e perciò impossibilitato a corrispondere la quota dovuta. Tra la dignità con cui Carliseppe affronta lo sfratto, congedandosi in stoico silenzio dal focolare dei suoi vecchi, e l'indifferenza del conte milanese che si

³¹ G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in ID., *Tutte le novelle...*, p. 858.

³² Si veda E. SANGUINETI, *O come? O come?*, presentazione di G. VERGA, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli 1971, pp. 7-15.

è rifiutato perfino di riceverlo, preso com'era da vacui passatempi, il divario è enorme. Solo che per De Marchi il contado è quello prossimo alla metropoli, coincide con la Bassa e la Brianza: non è insomma la remota periferia meridionale, con la sua alterità spiccata. Questo scrittore elabora infatti un paradigma di compatibilità: la crescita ordinata di Milano in sinergia con l'ammodernamento dell'hinterland e il suo maggiore benessere. Corrisponde forse a questa utopia il capoluogo-spugna che, sfruttando a suo favore la legge della domanda e dell'offerta, incoraggia un consistente flusso migratorio dai dintorni? L'eroe eponimo del romanzo *Demetrio Pianelli* è appunto un villano inurbato e a lungo rimessamente contento della sua nicchia di impiegato al Demanio; finché una serie di traversie familiari non lo stana, costringendolo ad affrontare una realtà impervia, fino al clamoroso scontro col capufficio arrogante e immorale e all'inevitabile sanzione del trasferimento. Al momento del congedo, Milano appare a Demetrio «più buona che cattiva», disposta a dar «volentieri da mangiare a chi lavora», e tuttavia impietosa verso chi «non sa fingere» e perciò «non sa regnare»³³. Tanto più promettente riesce allora l'immagine della campagna, sempre portata nell'intimo con ininterrotta fedeltà. Torna in maniera più radicale, questo dualismo, in *Arabella*, il romanzo «della socialità economica dell'attiva Milano» e della «forza violenta del denaro»³⁴. Mentre si sente fuori posto nella città del fracasso, dove pure sa operare energicamente, Arabella trova requie negli episodici ritorni alle Cascine Boazze e nei ricordi del collegio di madri canossiane che, in un paesetto di montagna, ha vigilato sulla sua formazione. Ma l'ultimo grande romanzo di De Marchi, *Giacomo l'idealista*, interamente ambientato in Brianza, nelle adiacenze del borgo di Imbersago, azzerava una volta per tutte un'illusione, il sogno che di là dalle mura si conservi intatto un deposito di autenticità. Lo scrittore ha seguito il richiamo che invita «fuori dalla cerchia urbana», ma nel verde dei prati, ai piedi di quei monti «da cui traluce la promessa d'un mondo migliore» si è dovuto rendere conto «che il caos aveva ormai invaso tutto»³⁵. L'antica dimora di famiglia di Giacomo Lanzavecchia, con il Resegone e l'Adda a far da cornice, si propone all'inizio come *couche* rassicurante; e sembrerebbe un valore aggiunto che lì si svolga anche l'attività economica dei Lanzavecchia, titolari, di padre in figlio, di una fabbrica di laterizi situata dirimpetto alle mura domestiche, tanto che l'intero complesso è comunemente denominato Le Fornaci. Se non

³³ E. DE MARCHI, *Demetrio Pianelli...*, p. 421.

³⁴ P. ZAMBON, *Milano e una donna: lettura di «Arabella»*, in *Emilio De Marchi un secolo dopo*, a cura di R. Cremante, Atti del Convegno di Studi (Università di Pavia, 5-6 dicembre 2001), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2005, pp. 157-175, alle pp. 165-166.

³⁵ V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità 1971, p. 149.

che, questa azienda a conduzione familiare si ritrova sull'orlo del fallimento, non riuscendo ad assecondare gli sviluppi della produzione e del mercato, e cadendo nelle mani dei creditori. Nemmeno una villa-impresa, insieme più grezza e più solida, riesce a reggere l'urto del tempo, la sfida di un progresso che si rivela ambiguo, rovinoso per la brava gente, proficuo semmai per gli affaristi spregiudicati e manovrieri, che aggiungono le loro prevaricazioni a quelle anacronistiche e odiose della vecchia aristocrazia, tuttora detentrica di quote di potere e garantita da una sostanziale impunità.

Non c'è dubbio: Fogazzaro è meno attento alla dimensione economica dei piccoli mondi: il lavoro dei campi non acquista nelle sue pagine visibilità e se è per questo nemmeno l'artigianato a dimensione poco o tanto sviluppata, fermo che sia alla bottega o assunto a una dimensione di media impresa. Si torni alla Valsolda di *Piccolo mondo antico*: qui vige uno sfondo di altolocati e inerti *rentiers*, di funzionari e professori in ritiro, senza che prenda risalto una controparte laboriosa e magari oggetto di sfruttamento; l'unico personaggio che si distingue per la sua operosità pubblica – l'attivismo di Luisa si consuma entro le mura domestiche – è Piero Ribera, ma la sua professione di ingegnere egli la svolge interamente a Como, riguadagnando Oria solo nelle pause festive. Il fatto è che il contesto extraurbano viene investito da una forte estetizzazione, volta ad accentuare il fascino di una natura animata e vibrante, in misterioso contatto con le profondità di spiriti assorti: l'espunzione delle attività produttive, delle fatiche e difficoltà che le scandiscono, vale a enfatizzare un'immersione contemplativa. La Valsolda, beninteso, è un estremo; ben più vivace, in *Daniele Cortis*, Velo d'Astico, per non dire della cittadina di *Piccolo mondo moderno*. Eppure, proprio questo romanzo, ritrovando la cornice della villa, ne accentua l'indice estetico, piegando anzi verso la suggestione propriamente artistica delle sale splendidamente affrescate, della musica da camera eseguita per un consesso di intenditori.

Ma lungi dall'esaurirsi in una stasi idillica, renitente alla storia, alle sue contraddizioni, ai suoi appelli, i microclimi di Fogazzaro preparano i personaggi al salto di qualità, li dispongono a un tentativo di incidenza sociale, in scommesse e sfide di grande respiro. Il vettore affettivo che vige in quelle soglie appartate non ristagna in quietismo ma sollecita un progetto di costruzione, a vantaggio di un bene comune su larga scala. Daniele Cortis e, più dimessamente, Franco Maironi muovono dalla villa verso le mete dove la loro iniziativa pubblica deve esplicarsi; mete che sono squisitamente urbane. All'indomani di *Malombra*, la grande città ha ancora un ruolo nella narrativa di Fogazzaro, non più come origine, bensì come banco di prova dell'eroe, che non è più esclusivamente speculativo, ma anche e soprattutto attivo: così la Roma di *Daniele Cortis*, la Torino di *Piccolo mondo antico*, la città papale del *Santo*, che sono tutte, e non è un caso, delle capitali. Il rodag-

gio di Piero Maironi si compie anzi nel centro veneto di cui egli è sindaco, prima della folgorazione mistica che lo condurrà al colloquio col papa in Vaticano. Non c'è in nessun caso, peraltro, la necessità di rinnegare l'ambito di partenza, che non è mai superato una volta per tutte, dato che le sue prestazioni sono insurrogabili e sempre necessarie. I protagonisti di Fogazzaro conservano infatti nella propria disponibilità il percorso del rientro. Grande e piccolo non sono per loro incompatibili, non rispondono rispettivamente al progresso e all'immobilismo, alla modernità e all'arretratezza, ma rappresentano da una parte la frontiera della partecipazione, dall'altra la retrovia del raccoglimento in vista di un nuovo slancio.

Appena il caso di precisare che la partecipazione non può riguadagnare Milano: assumendo una veste intenzionalmente riformatrice, è forza che converga sulle sedi delle massime istituzioni secolari o ecclesiali. Capitale economica e morale, ma poco propensa a varcare la funzione di traino produttivo e di guida etica, e insomma aliena da un'ambizione propriamente politica, Milano si eclissa quasi del tutto, dopo *Malombra*, dalla narrativa di Fogazzaro, che pure si era aperta anche nel suo segno.

GIUSEPPE CANZONERI

ENRICO ONUFRIO E IL REALISMO A MILANO

Università di Catania

Autore palermitano quasi dimenticato, Enrico Onufrio visse un periodo di attività letteraria di appena nove anni, dal 1876 al 1885, quando per una malattia polmonare venne a mancare a soli ventisette anni di età.

Viaggiò spesso per motivi professionali e di salute, risiedendo brevemente in diverse città italiane, come Roma, Napoli e Catania, ma fu a Milano che soggiornò più a lungo, vivendo la fase più significativa della sua esperienza artistica e lavorativa. Di questi spostamenti abbiamo notizia attraverso la corrispondenza conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo, proveniente dall'abitazione paterna di Onufrio, in via del Celso; da questo *corpus*, con alcune eccezioni segnalate in nota, provengono le lettere, edite e inedite, che si citeranno di seguito.

Tra i corrispondenti, oltre ai genitori, destinatari dei resoconti entusiastici dell'attività instancabile del giovane scrittore e di appassionate e solenni dichiarazioni di intenti, compaiono i nomi della compagine letteraria nazionale più attiva e all'avanguardia dell'epoca.

Oltre che con i conterranei Verga, Capuana, Rapisardi, Ragusa Moletti e Navarro della Miraglia, Onufrio intrattenne una corrispondenza piuttosto fitta con Tronconi, Giacosa, Dossi, Ghislanzoni, Giarelli, De Amicis, Carducci e altri. Tra le lettere ricevute da Onufrio è presente addirittura un caloroso ringraziamento di Émile Zola all'autore, per una recensione a *Thérèse Raquin*, in anticipo di un anno sulla prima traduzione italiana dell'opera, pubblicata nel 1880:

Médan, 22 octobre [18]79

Monsieur,

J'ai à vous remercier mille fois du trop élogieux article que vous avez consacré à Thérèse Raquin dans «Il Paese».

Je vois qu'on discute très vivement mon œuvre en Italie, et je suis bien touché en me découvrant, à côté d'adversaires passionés, une foule d'amis inconnus qui me défendent avec votre talent.

Merci encore, et bien cordialement à vous.

*Émile Zola*¹

Fu a Milano che Onufrio conobbe e frequentò la maggior parte di questi letterati, molti dei quali costituivano quella «*foule d'amis*» impegnata, anche sul fronte della pubblicistica, a difendere e a propagandare la nuova letteratura, seguendo le orme del naturalista francese. Tra questi il nutrito drappello dei siciliani, i quali, scrive Onufrio sul “Capitan Fracassa”, formavano presso il Biffi, dove si riunivano, quasi una «piccola colonia».

Si ciarlava, per lo più, di arte e di donne. [...] Navarro dava anche lui i suoi giudizi, ma da uomo di mondo, che ha corso la cavallina, e non si lascia sedurre se non da profumi nuovi e squisiti, che producano dolci vertigini. [...] Capuana non lo si vedeva mai. Qualcuno, nella brigata, fece intendere che egli passava la sera rubando cuori di crestaie e di servotte, sui pianerottoli delle scale; ma, in nome dei suoi capelli bianchi, respingo l'atroce calunnia².

Il più illustre dei siciliani del Biffi frequentati da Onufrio fu certamente Giovanni Verga, presentatogli da Felice Cameroni; con lui stringerà presto un'affettuosa amicizia. Del Verga milanese l'autore palermitano tratteggerà, nel citato articolo del “Capitan Fracassa”, un breve ricordo, nel quale lo scrittore è ritratto mentre attende all'elaborazione del «bozzetto marinaresco» *Padron 'Ntoni*. La fase redazionale che Onufrio ebbe modo di vedere in atto fa riferimento, quasi certamente, all'abbozzo M3, che Ferruccio Cecco nell'*Introduzione* alla sua edizione de *I Malavoglia* colloca, almeno nella sua fase iniziale, al febbraio del 1876³. Il filologo lamenta, però, l'assenza di notizie sulle sorti del manoscritto per l'intero anno 1877, che coincide con una fase di rallentamento dell'attività di Verga, probabilmente anche a causa della morte della sorella Rosa⁴. L'articolo di Onufrio, pubblicato il 14 settembre 1880, ma che riguarda il primo periodo milanese del giovane pa-

¹ Lettera inedita di É. Zola a E. Onufrio del 22 ottobre 1879.

² E. ONUFRIO, *La vita dei campi*, in “Capitan Fracassa”, 14 settembre 1880, oggi in ID., *Scritti letterari e saggi di varia umanità*, a cura di G. Rando, Messina, Edas 2008, p. 78.

³ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, ed. critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania - Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, pp. XXI-XLIII.

⁴ Cfr. *ivi*, p. XLII.

lermitano, conferma, come già ipotizzato da Cecco, che tra agosto del 1877 e febbraio dell'anno successivo, l'elaborazione dell'abbozzo M3 del *Padron Ntoni* non si interruppe, anzi continuò, stando alle parole di Onufrio, in maniera intensa⁵.

Conobbi Giovanni Verga, tre anni fa, a Milano. [...] Verga, di giorno, rimaneva in casa, a lavorare. A quel tempo scriveva un romanzo, *Padron Ntoni*, di cui adesso ho visto annunciata la prossima pubblicazione sotto un altro titolo: *I Malavoglia*. È un bozzetto della vita peschereccia, che gli ha costato stenti e fatiche, e che farà un bel rumore, ne sono sicuro. Spesso andavo a trovarlo in quella sua graziosa stanzetta di piazza Scala; e il suo tavolo era sparso di pagine, piene di zampe di mosca, cancellate, corrette, rifatte. Giacché egli, innamorato dell'arte, prova tutti gli sconforti dell'artista, che, nella sua plastica nervosa, non è mai contento di sé. Oggi scriveva una pagina che lo riempiva di esultanza; domani un'altra che finiva per lacerare rabbiosamente: erano queste le sue giornate bianche, com'egli usava chiamarle⁶.

Del rapporto di amicizia tra Onufrio e Verga restano nove lettere scritte da quest'ultimo, e inviate da Catania e da Milano tra il 26 ottobre del 1878 e il 27 novembre del 1882⁷. Sarà Verga stesso a ricordare nostalgicamente all'amico palermitano, ormai tornato nella propria città da qualche mese, i «tempi [...] vaghi e sereni delle [loro] passeggiate notturne di Milano»⁸, in una lettera in cui lo ringrazia dell'omaggio del volumetto *Momenti*, pubblicato a Palermo, all'interno del quale troverà spazio anche una lirica sui tormenti dell'ispirazione poetica, *Fisime*, con dedica all'amico Giovanni Verga⁹.

Il 20 aprile 1880 Verga cercò anche, con una lettera, di intercedere presso Ferdinando Martini per ottenere la pubblicazione di una «macchietta» di Onufrio sul «Fanfulla della domenica»¹⁰, ma la cosa non dovette andare a buon fine, oppure Onufrio non inviò mai lo scritto a Martini, se, con

⁵ Il 4 febbraio 1878 Verga ricevette da Sidney Sonnino l'invito a partecipare alla «Rassegna settimanale di Scienze, Lettere ed Arti», al quale lo scrittore avrebbe risposto, secondo la ricostruzione di Cecco, con l'intenzione di inviare il manoscritto M3; il lavoro venne rifiutato perché troppo lungo. (Cfr. *ivi*, pp. XLI-XLII).

⁶ E. ONUFRIO, *La vita dei campi...*, in *ID.*, *Scritti letterari e saggi di varia umanità...*, pp. 78-79.

⁷ Le lettere di Verga a Onufrio sono state pubblicate in G. RAYA, *Capuana e D'Annunzio. Il edizione di 'Ottocento inedito'*, Catania, Giannotta 1970, pp. 168-176; successivamente, con eccezione della prima lettera, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimiri, Roma, Bulzoni 1979.

⁸ Lettera di G. Verga a E. Onufrio del 26 ottobre 1878, in G. RAYA, *Capuana e D'Annunzio...*, p. 169.

⁹ E. ONUFRIO, *Momenti*, Palermo, Gaudiano 1878, pp. 57-59.

¹⁰ «Ora devo parlarti di un mio amico, e raccomandartelo. Il sig. Enrico Onufrio mi fece leggere

una missiva del 2 ottobre 1883, lo scrittore palermitano si proporrà a Luigi Capuana per una collaborazione con il giornale: «vorrei lavorare cavando anche qualche utile dal mio lavoro. Non ho mai offerto nulla al “Fanfulla della domenica”, ignorando se la roba mia sarebbe stata ben accetta»¹¹. Ma Capuana, ormai direttore uscente del periodico, non esaudirà la richiesta.

A Milano il giovane palermitano, dopo una prima permanenza tra agosto e novembre del 1877, risiedette stabilmente da dicembre dello stesso anno alla primavera dell'anno successivo.

Durante il primo soggiorno nella città lombarda l'ambiente pullulante di «svegliatissimi ingegni»¹², come li definì la scrittrice triestina Adele Butti – anch'ella corrispondente dell'autore – dovette entusiasmare a tal punto il diciannovenne Onufrio da fargli decidere di partecipare, con un contributo di cinquemila Lire, a una delle prime imprese editoriali del coetaneo Angelo Sommaruga, cioè il trasferimento del periodico “La Farfalla”, al quale Onufrio aveva già collaborato inviando i propri interventi durante tutto il 1876, da Cagliari a Milano, per tentare un rilancio del giornale. Nelle sue *Note e ricordi* Sommaruga scrive:

«La Farfalla» è il titolo modestissimo di una rivista quindicinale che io, diciottenne, a Cagliari – dove avevo ottenuto un impiego presso una società mineraria – pubblicavo e dirigevo per distrarmi dall'arido lavoro quotidiano e per impiegare i momenti di ozio. Mi mandavano articoli Francesco Giarelli da Milano, [...] e Enrico Onufrio e Ragusa Moleti da Palermo. [...] «La Farfalla» durò in Cagliari per due anni. Quando lasciai l'impiego tornai a Milano, portai con me anche «La Farfalla». Da Palermo, Enrico Onufrio, cuore d'oro, animo generoso, ingegno ricco, giovanissimo ed entusiasta come me, giunse a Milano con qualche biglietto da mille in tasca e facemmo società¹³.

L'ultimo numero de “La Farfalla” cagliaritano uscì il 9 settembre del 1877 e il 30 dello stesso mese venne pubblicato il primo della rinnovata rivista, non più bimestrale bensì settimanale¹⁴. Il 2 dicembre del 1877 Som-

una sua *macchietta*, che mi piacque ed io stesso l'esortai a mandartela pel ‘Fanfulla della domenica’. L'Onufrio non vedendo comparire il suo scritto non sa che pensare e sarebbe mortificatissimo di vedersi respinto dal tuo giornale. A ogni modo dimmi se l'hai letta e cosa ne pensi» (G. VERGA, *Lettere sparse...*, p. 88).

¹¹ Lettera di E. Onufrio a L. Capuana del 2 ottobre 1883, conservata presso la Biblioteca Comunale di Mineo, in S. COMES, *Enrico Onufrio nella 'grande conversazione'*, Firenze, Vallecchi 1969, p. 201.

¹² Lettera di A. Butti a E. Onufrio del 16 ottobre 1877, *ivi*, p. 146.

¹³ A. SOMMARUGA, *Cronaca Bizantina [1881-1885]. Note e ricordi*, Milano, Mondadori 1941, pp. 21-22.

¹⁴ Cfr. F. GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo. 1868 - 1888*, Codogno, A. G. Cairo 1896, p. 280.

maruga rispondeva all'amico Onufrio, dopo avere appreso la sua decisione di voler partecipare alla nuova impresa editoriale.

Caro Onufrio

Mi scrivi ch'hai 5000 lire da impiegare in società con me [...]. Accetto più che volentieri. Facendo tale versamento tu diventi comproprietario di tutto quanto concerne «La Farfalla» – di tutti i libri che ci sono al mio ufficio – di tutti i crediti che ci sono e s'intende anche dei debiti. [...] Io [e] te formiamo una persona sola... ciò che è mio è anche tuo¹⁵.

Alla fine dell'anno, dunque, l'affare fu concluso e il giovane siciliano si trasferì a Milano, in via Durini, non lontano da Corso Venezia, dove aveva preso sede la redazione della rivista; inizierà per lui un'attività quotidiana di rapporti letterari e professionali, che passeranno anche attraverso momenti conviviali e mondani vissuti nei caffè, nelle locande e nei teatri della città.

Entrato a pieno titolo nella gestione amministrativa e nella direzione redazionale del giornale, incarnò con entusiasmo lo spirito del gruppo dei collaboratori, che continuavano la vivace battaglia a sostegno del realismo iniziata dal “Gazzettino Rosa”, della cui redazione alcuni avevano fatto parte attivamente, come Francesco Giarelli e Felice Cavallotti, che insieme ad Achille Bizzoni ne era stato il fondatore.

Giarelli, in particolare, legandosi d'amicizia con Onufrio e Sommaruga, diverrà uno dei collaboratori più prolifici de “La Farfalla”, e il cantore di quei momenti di *bohème*, durante i quali il gruppo rinsaldava e alimentava il proprio sodalizio artistico e militante. Già il 22 dicembre, a meno di un mese dall'avvio della rinnovata gestione, presso la Bottiglieria del Corso – luogo, sembra, familiare a Sommaruga e compagni – “La Farfalla” organizzava «una cena artistica», come la definì lo stesso scrittore palermitano, dandone notizia ai genitori.

Vi presero parte, tra gli altri, Cavallotti, Verga, Tronconi, il musicista Auteri, anch'egli palermitano, il pittore Tranquillo Cremona, l'incisore Ambrogio Centenari, il sardo Ottone Baccaredda, giurista e bozzettista, già collaboratore de “La Farfalla” cagliaritano, e poi Cletto Arrighi, ossia Carlo Righetti, allora direttore de “L'Unione”, e cronisti di diversi altri giornali e riviste milanesi.

Nel resoconto della serata, pubblicato su “La Farfalla” il primo gennaio 1878, con il titolo *L'Agape farfallina*, Giarelli presentò Onufrio per la prima volta ai lettori del giornale nei ruoli di autore e di editore, ma soprattutto lo pose al centro della narrazione come anima di quel simposio, colui

¹⁵ Lettera inedita di A. Sommaruga a E. Onufrio del 2 dicembre 1877.

che consacrava, con le parole e con la bonaria ironia, il nascente sodalizio de “La Farfalla”:

E allora i brindisi tornarono daccapo, e il loro gomito lo girò, girò e finalmente ritornò in mano d’Onufrio che questa volta fu pio come Enea e parlò in prosa. E rilevò il carattere d’artistica fraternità di quell’*Agape*, e fece degli auguri a tutti meno che a Tronconi, di cui deplorò con comica amarezza l’impenitenza finale nelle freddure¹⁶.

In quello stesso gennaio Onufrio scrisse al padre, il quale probabilmente lo aveva sostenuto finanziariamente nell’impegno iniziale, informandolo dell’andamento del giornale:

Fortunatamente io non posso lamentarmi degli affari. Il giornale va bene, benissimo, e va acquistando salde radici. Naturalmente sebbene si chiami *Farfalla*, esso può dirsi ancora *Bruco* perché non ha sviluppato le sue forze interamente e non ha spiccato quei voli eccelsi ai quali sicuramente si affiderà fra poco tempo. E allora naturalmente potrò dormire tranquillamente fra due guanciali. [...] Appena pubblicato il romanzo di Dossi, noi riposeremo per qualche mese, intenti soprattutto a far sollevare estremamente le sorti del giornale¹⁷.

Aveva già avuto inizio con la pubblicazione del volume strenna *Orchestra della Farfalla*, che raccoglieva scritti dei maggiori collaboratori del giornale, l’attività editoriale che Onufrio intendeva portare avanti accanto a quella della rivista; il passo successivo sarebbe stato, appunto, la pubblicazione della prima edizione de *La desinenza in A* di Carlo Dossi, che vedrà la luce dopo il maggio del 1878, con il marchio editoriale E. Onufrio e Comp¹⁸.

A Carlo Dossi, a distanza di qualche anno, Onufrio dedicherà anche un articolo sul “Giornale di Sicilia”, il 26 agosto 1883, ricordandolo con molta ammirazione, ma come una strana figura d’uccello, schivo e taciturno, nelle sue rare apparizioni in società.

A Milano dov’io feci, assai tempo addietro, lunga dimora, e dov’era amico degli amici del Dossi, quest’ultimo non lo vidi che una volta sola, per caso. La sua figura mi colpì. Stetti un pezzo a mirare fissamente quella strana testa

¹⁶ PSICHE (pseud. di F. GIARELLI), *L’Agape farfallina*, in “La Farfalla”, a. IV, n. 1, 1° gennaio 1878.

¹⁷ Lettera inedita di E. Onufrio al padre del 4 gennaio 1878.

¹⁸ C. DOSSI, *La desinenza in A. Ritratti umani*, Milano, E. Onufrio e Comp. 1878.

d'uccello appiccicata ad un esile corpo. Egli non proferiva che poche parole, per forza, come colui che si annoia financo ad aprir la bocca. [...]

Questo scrittore che pure nei suoi intenti artistici è così democratico, è poi estremamente aristocratico nella forma. [...] Questo solitario, questo refrattario dal sociale consorzio, quest'uomo che ha vissuto e che vive tutto immerso in una solitudine triste e contemplativa, conosce la società e la vita in un modo che mette spavento. [...] Tutto ciò che è vizio, ipocrisia, malignità egli lo conosce, lo anatomizza e lo svela¹⁹.

Dossi risponderà all'articolo di Onufrio a stretto giro di posta, per così dire, appena il 2 settembre, con una lettera nella quale lo ringrazierà per «le due consolazioni», quella della lode ricevuta e quella dello spirito di fraternità tra artisti, sentimento, a leggere le parole di Dossi, rarissimo tra i letterati italiani dell'epoca. Firmerà, l'autore lombardo, come «l'amicissimo tuo Dossi», mentre in una seconda missiva, datata 19 maggio 1884, si dirà «fratello in arte» del giovane palermitano²⁰.

All'epoca della pubblicazione del libro di Dossi l'esperienza milanese di Onufrio stava già per volgere al termine; fin da febbraio egli si preparava a lasciare Milano per unirsi a una colonna di volontari italiani, dopo essere venuto a conoscenza della nuova insurrezione dei patrioti greci contro i turchi in Erzegovina.

Il 3 marzo 1878 il giovane scrisse al padre da Brindisi, mentre attendeva di imbarcarsi per la costa balcanica, cercando di rassicurare i genitori sullo scopo del proprio viaggio e sullo stato della propria attività editoriale milanese:

Mi reco laggiù come corrispondente di parecchi giornali e per mettere insieme un volumetto di amena letteratura. La mia dimora in Grecia credo che non si postergerà per più d'un mese giacché la politica mostra di rappacificarsi. E allora tornerò a Palermo.

A Milano ho lasciata «La Farfalla» in sesto, sicché posso permettermi questa breve assenza²¹.

In realtà l'8 marzo, giunto in Epiro, prenderà parte a un'operazione militare, dove combatterà indossando la camicia garibaldina, sottolineando

¹⁹ E. ONUFRIO, *Carlo Dossi*, in "Giornale di Sicilia", 26 agosto 1883, oggi in ID., *Scritti letterari e saggi di varia umanità...*, pp. 109-112.

²⁰ Le due lettere di C. Dossi a E. Onufrio sono state pubblicate in G. RAYA, *Capuana e D'Annunzio...*, pp. 161-164.

²¹ Lettera inedita di E. Onufrio al padre del 3 marzo 1878.

così quella sua «partecipazione agli ideali e alle passioni del Risorgimento»²², che lo accompagnavano fin dalla prima giovinezza.

Il 7 aprile “La Farfalla” pubblicò, sotto lo pseudonimo di Faust, un articolo di elogio, quasi certamente redatto da Sommaruga, dedicato a Onufrio:

Pochi mesi fa noi avevamo, alla «Farfalla» un condirettore: dirò meglio – avevamo un fratello. Era – e per fortuna lo è ancora – un giovane pallido, biondo, modesto e taciturno. Si chiama Enrico Onufrio. Ha poco più di vent’anni, ma il suo cuore batte isocrono a quello dei più fervidi veterani delle libere battaglie.

Declamava su e giù pel corso dei versi realisti che erano baionettate.

Che bei versi! osservava qualcuno di noi.

Bei versi! mormorava Enrico con aria di sprezzo. Bei versi! Ma [...] É le fucilate che [...] bisogna fare! [...] contro i Turchi che s’apprestano a ribattezzare nel sangue [...] la terra di Leonida e di Epaminonda!

O vattene dunque un po’ in Grecia – gli osservammo un dì – L’epoca è propizia [...].

Ci andrò... la settimana ventura! rispose serio serio l’amico Onufrio.

E il comune filellenismo fu – pel minuto – immerso in un’onda di *bitter* al *curaçao* lì al Canotta.

Otto giorni dopo Enrico Onufrio – gracile canna, nei cui filamenti scorreva l’ignifero succo dell’Etna – salpava da Brindisi per Corfù²³.

Dopo aver partecipato a numerose operazioni dall’esito disastroso, di cui darà conto nelle proprie corrispondenze con la “Ragione” di Milano e con “Il Paese” di Palermo, a maggio del 1879 farà ritorno in patria, ma riuscendo a guadagnare, nonostante tutto, una citazione all’ordine del giorno per essersi distinto tra i volontari italiani in Tessaglia.

Nel frattempo, il 26 aprile, “La Farfalla” a causa dei debiti contratti da Sommaruga, passava sotto la proprietà di uno dei maggiori creditori, l’agenzia pubblicitaria C. Bignami e C. Editori, intestata al padre di Enrico Bignami²⁴.

Sarà quest’ultimo a spiegare in una lettera a Onufrio i termini della questione legale e finanziaria. Sommaruga, infatti, oltre a cedere il giornale a Bignami, non essendo in grado di rifondere – e in cambiali – più del 50% dei debiti, aveva acconsentito che gli altri creditori si rivalessero per la re-

²² P. M. SIPALA, *Enrico Onufrio tra ideologia e letteratura*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia 1972, p. 15.

²³ FAUST, *Par-ci Par-là*, in “La Farfalla”, a. IV, n. 16, 7 luglio 1878.

²⁴ Cfr. F. GIARELLI, *Vent’anni di giornalismo...*, p. 285.

stante metà su Onufrio, ma a sua insaputa; così uno di essi, Guglielmini, aveva fatto porre sotto sequestro anche i volumi dell'edizione de *La desinenza in A* di Dossi, che portava il suo nome nel marchio editoriale.

Tutto il gruppo dei collaboratori accolse con biasimo la condotta di Sommaruga e si dimostrò solidale nei confronti di Onufrio, tanto che Giarelli in una paternale indirizzata al primo scriveva: «Ieri, in un cocchio, mentre si deplorava vivamente la tua dissipazione [...] si diceva altresì che con Onufrio tu non avevi agito correttamente servendoti dei suoi denari ad estinzione di debiti tuoi ed estranei alla “Farfalla” e lo invitava addirittura a rinunciare alle *cocotte*²⁵.

Anche Bignami stimava la professionalità del giovane palermitano e cercò diverse volte di convincerlo²⁶, sia personalmente che attraverso la mediazione di Giarelli, ad assumere nuovamente la direzione del giornale, offrendogli la possibilità di scegliere se rientrare come socio, come dipendente o addirittura come riscattante della propria quota.

Bignami [...] coglie l'occasione di questa mia per dirti [...] che egli è sempre pronto all'affidarti la direzione della «Farfalla». [...] Quello che supremamente interessa si è che tu mi mandi una lettera in cui mi dica: “accetto la direzione della «Farfalla»”, lasciando poi al tuo buon senso di venir qui prima di due mesi: vedrai che le cose andranno bene: la «Farfalla» di tutta questa crisi nulla sofferse. Io, Tronconi, Milelli, Cameroni, Testa, Fontana ecc. la facciamo andare innanzi²⁷.

Amareggiato dalla vicenda, però, Onufrio decise di non accettare l'offerta e di prendere fermamente le distanze anche dalla *bagarre* che ancora per diverso tempo si sarebbe protratta tra gli ex collaboratori della rivista. Scriverà a Sommaruga il 26 ottobre del 1878:

Caro Sommaruga

So di una tua prossima pubblicazione contro Bignami. Ti avverto fin d'ora che io non intendo tollerare assolutamente che venga fuori in tale faccenda

²⁵ È lo stesso Sommaruga a riferirlo a Onufrio in una lettera non datata.

²⁶ «Ti puoi quindi immaginare se desidero di intendermi con te perché tu torni a Milano ad assumere realmente e seriamente la Direzione del giornale in cointeressenza od a stipendio come più ti piacerà ed anche come riscattante. Attraversata la presente burrasca, rissanguatolo materialmente e moralmente, il giornale può vivere e fare egregiamente il suo cammino, ma non bisogna lasciarlo cadere. Se tu credi di venire in suo aiuto, non c'è tempo da perdere». (Lettera inedita di E. Bignami a E. Onufrio del 31 maggio 1878).

²⁷ Lettera inedita di F. Giarelli a E. Onufrio del 27 maggio 1878.

il mio nome. Nei pettegolezzi che rasentano la porcheria io non ci entro né ci voglio entrare. Ti dico questo perché so che tu metterai in ballo anche me. Smetti quest'idea, [...] non farti sgabello di chi non ama intricarsi nelle fila di un pettegolezzo triviale.

A quell'epoca Onufrio si trovava già a Roma, dove aveva accettato di collaborare al giornale crispino "La Riforma". Si congratulerà con lui per il prestigioso impiego Cesare Tronconi, con una lettera del 6 novembre 1878: «sapevo già che eri a Roma alla "Riforma". Mi congratulo teco del bel passo fatto che ti mette certamente in maggiore vista»²⁸.

Nei ricordi che pubblicherà con Mondadori nel 1941, ormai anziano, Sommaruga ammetterà la gestione poco oculata della rivista; vorrà tuttavia chiamare in causa l'antico amico e condirettore Enrico Onufrio.

Gli uffici della Farfalla erano un luogo di ritrovo per alcuni uomini politici milanesi e per gli appartenenti a quel gruppo che fu detto della scapigliatura letteraria. Comparivano però in redazione con notevole frequenza anche attrici, ballerine e mime. Io ed Onufrio eravamo troppo giovani, ed accadde quello che doveva accadere: il giornale andava benissimo, era molto letto, molto discusso, ma... il bilancio risultò passivo. Cedemmo La Farfalla ad altri²⁹.

Probabilmente Sommaruga rispondeva ancora, a suo modo, all'ennesima paternale di quel Francesco Giarelli, che qualche decennio prima, pubblicando le proprie memorie, si era rammaricato per le sorti di quel giornale, che «avrebbe toccate le più ardue cime del successo, se pari alla fortuna fosse stata la prudenza di chi l'aveva fondato e lo conduceva»³⁰.

La pur breve esperienza milanese era servita a Onufrio, come si è visto, a entrare in contatto con gli scrittori più attivi sulla scena letteraria nazionale, impegnati in quel preciso momento storico in quella «grande conversazione», secondo la definizione crociana contenuta nella *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, «che si era accesa dall'un capo all'altro d'Italia» tra letterati e intellettuali, «nella quale si apprendeva quanto giornalmente accadeva nel paese e fuori, e si assisteva a scontri e dibattiti d'idee e si ascoltavano proposte»³¹.

All'interno del vasto dibattito nazionale, di cui furono tribuna le te-

²⁸ Lettera inedita di C. Tronconi a E. Onufrio del 6 novembre 1878.

²⁹ A. SOMMARUGA, *Cronaca Bizantina...*, pp. 23-24.

³⁰ F. GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo...*, p. 276.

³¹ B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza 1939⁶, p. 66. L'immagine crociana è richiamata da Salvatore Comès, che intitola significativamente il suo saggio del 1969, dedicato allo scrittore, *Enrico Onufrio nella 'grande conversazione'* (S. COMÈS, *Enrico Onufrio...*)

state giornalistiche, Onufrio sceglieva come proprio campo di azione la scapigliata rivista “La Farfalla”, contribuendo a farne uno dei più accesi fronti di quella che Anna Storti Abate ha definito «la battaglia per il “realismo”»³².

La difesa della poetica realista e la sua affermazione nella cultura letteraria assunse per l'autore palermitano carattere di militanza, e lo impegnò anche sul fronte della riflessione estetica. Attraverso alcuni saggi e articoli giornalistici egli pose le basi teoriche della propria attività intellettuale e letteraria, facendo del realismo anche un credo politico e uno stile di vita. Nel 1877 pubblicò, tra gli altri, due interventi: il saggio *Le formule del bello e dell'arte*³³, e l'articolo *Il realismo nell'arte*³⁴, articolo che giocò, dalle pagine de “La Farfalla” cagliaritana, un suo ruolo nella divulgazione nazionale della nuova cultura letteraria derivata dalle tendenze d'oltralpe, come ha ricordato anche Gabriella Alfieri nella sua monografia verghiana³⁵. In questi scritti si impone all'autore, come vera esigenza morale legata al ruolo dell'intellettuale, l'affermazione dell'autonomia del 'vero' come principio fondamentale dell'arte, in ogni tempo e in ogni contesto.

Par quasi che, oltre l'invenzione del telefono e della polvere insetticida, voglia anche affibbiarsi al secolo decimonono la grande scoperta del realismo. I signori inventori si calmino un poco: il realismo è vecchio quanto l'arte, perché è l'arte vera, è l'arte in sé stessa³⁶.

Al di là del dettato di qualsiasi corrente letteraria, il realismo è considerato da Onufrio come ‘categoria dell'arte’: esso, anzi, si identifica con l'arte stessa, non «l'arte come è, come è stata e come sarà», ma «l'arte come dovrebbe essere»³⁷.

Provando ad entrare nel ragionamento di Onufrio attraverso il suo saggio di estetica, poiché l'arte non è nient'altro che l'estrinsecazione del «sentimento» che si genera quando la coscienza individuale, il «me», incontra la realtà esterna, il «fuori me», non può considerarsi opera d'arte se non quella concepita come opera realista, dal momento che è dalla realtà che nasce tutto, e dal suo incontro con la «coscienza» individuale dell'artista.

Diverso dalla semplice constatazione della realtà esterna tramite i sen-

³² A. STORTI ABATE, *Enrico Onufrio: un naturalista tra arcadia e decadentismo*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del congresso Internazionale di Studi (Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga - Association Internationale de Littérature comparee 1988, p. 258.

³³ E. ONUFRIO, *Le formule del bello e dell'arte*, Palermo, Lorusnaider 1877.

³⁴ ID., *Il realismo nell'arte*, “La Farfalla”, a. II, n. 4, 13 luglio 1877.

³⁵ Cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, p. 122.

³⁶ E. ONUFRIO, *Le formule del bello e dell'arte...*, p. 17.

³⁷ Ivi, p.12.

si (vista, udito, ecc.), quel sentimento che è l'arte è descritto da Onufrio come «armonia», cioè come corrispondenza tra la condizione in cui si trova la coscienza dell'individuo nel momento in cui incontra il reale, e «quella parte del *fuori me* che in quel momento cade sotto l'azione dei sensi»³⁸. Questa corrispondenza armonica è identificata dall'autore con il 'bello'. Ora, mentre il bello è l'armonia come concetto astratto, «armonia intellettuale»³⁹, l'arte è la manifestazione concreta di questa armonia.

Per Onufrio dunque «l'arte si può dire in un periodo di splendore allorquando essa si manifesta quale è in se stessa, cioè *armonia del me e del fuori me* [...]. E allora l'arte è arte vera, e perciò *realismo*»⁴⁰.

Viene da chiedersi, a questo punto, quale sia per Onufrio la giusta predisposizione della coscienza dell'artista di fronte alla realtà, perché questa armonia, cioè il 'vero' nell'arte, venga a realizzarsi.

La risposta è ovviamente nel moto di partecipazione dell'artista alla realtà e nella sua volontà di incidere attivamente su di essa.

Si vede bene, come ha anche osservato Anna Storti Abate, il modo in cui in Onufrio «l'impegno civile democratico e la fede nel realismo poggiano su una impostazione culturale che, nelle linee generali, può essere riportata al positivismo»⁴¹. Sembra avere agito anche, nello scritto di Onufrio, l'influenza specifica di una lettura desanctisiana, *Il principio del realismo* (pubblicato sulla "Nuova Antologia" nel 1876 e poi incluso nella seconda edizione dei *Nuovi saggi critici*), soprattutto nel rilievo che assume il momento della sintesi tra le due forme della percezione umana – quella esterna, dei sensi, e quella immateriale della coscienza individuale – nella conoscenza della realtà⁴².

La percezione si ha da' sensi e si ha pure dalla coscienza, il senso intimo, [...] la percezione interna.

Gli organi della prima (percezione) sono i sensi. La seconda non ha organi. Essa ha per base i diversi stati della propria anima, come sono il desiderio, o il sentimento del piacere e del dolore. [...]

Il principio del realismo si risolve nell'antica tesi: *Nihil est in intellectu, quod*

³⁸ Ivi, p. 7.

³⁹ Ivi, p. 11.

⁴⁰ Ivi, p. 12.

⁴¹ A. STORTI ABATE, *Enrico Onufrio...*, p. 299.

⁴² Tuttavia Onufrio, che conobbe personalmente De Sanctis e lesse la sua *Storia della letteratura italiana* e i *Saggi critici*, avrebbe espresso in seguito, nei confronti dello studioso campano, un giudizio non lusinghiero: «La sua fu tutta una critica di sentimento, senza metodo, senza scrupolosità di analisi storica, senza legami cronologici; egli, infine, pensava e scriveva come gli dettava l'animo seguendo le raffinatezze del sentimento e del gusto, e colorando la sua prosa con quelle magiche pennellate d'artista che possedette in sommo grado un suo amatissimo rivale, Luigi Settembrini». (E. ONUFRIO, *Francesco De Sanctis*, in "Giornale di Sicilia", 31 dicembre 1883, oggi in ID., *Scritti letterari e saggi di varia umanità...*, p. 135).

non fuerit prius in sensu, comprendendo tra i sensi anche il senso intimo, la percezione⁴³.

Non mancano nella riflessione di De Sanctis, come in quella di Onufrio (sebbene il momento creativo dell'arte consista nel «collegare gli elementi»⁴⁴ della realtà osservabile, ma non nella loro invenzione), neppure riferimenti a quelle disposizioni personali della coscienza dell'artista nel momento in cui incontra la realtà, «l'immaginazione e il sentimento, che pur coesistono nello spirito accanto al pensiero e gli danno lume e calore»⁴⁵, contribuendo a realizzare il bello.

Onufrio costruisce un metro di misura della vera opera d'arte calibrato non sulla realtà in sé, ma sul sentimento di fedeltà alla realtà, cioè sull'analisi critica di essa, dalla quale esula qualsiasi preoccupazione di impersonalità. Attraverso questo metro egli può giudicare la validità di qualunque opera letteraria, non solo contemporanea, ma appartenente a qualsiasi epoca e a qualsiasi genere.

Il realismo dunque può abbracciare di tutto, dal gemito affettuoso che vi strappa la musica di una romanza di amore cantata al chiaro di luna, fino... fino a tutto quanto può esservi di ridicolo, di vergognoso, e via di seguito⁴⁶.

Con parole non troppo diverse Carlo Dossi, sette anni più tardi, esprimerà nel *Margine alla "Desinenza in A"*, aggiunto a mo' di prefazione alla seconda edizione dell'opera, un concetto analogo:

Nella realtà, se c'è il male colle sue innumeri fronti, c'è pure il bene in tutti i sorrisi suoi. Al realismo o verismo possono quindi appartenere con pari diritto tanto le dipinture di una cloaca, di un ubbriaco che rece, di cani che s'accoppiano in piazza, quanto quelle di un fragrante roseto, di un eròe che per la patria s'immola, di un uomo che respinge l'amplesso della donna del suo benefattore. Nella realtà vi ha il bordello in tumulto e la pacifica casa. [...]

Della realtà fanno parte integrante e l'illusione ed il sogno e la fede e lo stesso idealismo⁴⁷.

⁴³ F. DE SANCTIS, *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morante 1890⁴, pp. 479-481.

⁴⁴ Ivi, p. 482.

⁴⁵ Ivi, p. 491.

⁴⁶ E. ONUFRIO, *Le formule del bello e dell'arte...*, p. 18.

⁴⁷ C. DOSSI, *La desinenza in A. Ritratti umani. Seconda edizione aumentata di un margine critico e di una avvertenza grammaticale*, Roma, Sommaruga 1884, pp. XVIII-XIX.

A differenza dello sguardo di Dossi, spesso aristocratico e sprezzante, il realismo di Onufrio acquista un senso compiuto solamente quando l'artista si rivela capace, oltre che di fotografare la realtà con le proprie doti descrittive, di infondere a questa fotografia lo «spirito vivificatore»⁴⁸, che proviene dal proprio sistema di idee e dalla propria coscienza.

Tutto ciò che è slegato dalla rappresentazione della realtà e dalla volontà di agire su di essa è, per Onufrio, vana manifestazione di idealismo, così come, dall'altro lato, l'eccesso di descrittivismo porta a un'arte che egli chiama «meccanismo»⁴⁹, e che considera non meno inutile e nociva del «convenzionalismo»⁵⁰ di quell'arte 'idealista', tutta ripiegata nella dimensione interiore.

Un punto cardine della rivoluzione verista, così come è intesa da Onufrio, è la destrutturazione dei codici della letteratura moralista di epoca romantica, i cui moduli narrativi si erano sclerotizzati in temi, personaggi e immagini ricorrenti nella produzione di vasto consumo e i cui sostenitori gridavano allo scandalo di fronte ai romanzi naturalisti francesi e alle espressioni letterarie del realismo italiano scapigliato o verista; i medesimi critici del realismo in arte contro cui si scaglierà Dossi nella citata prefazione del 1884.

Attraverso l'articolo *Il realismo nell'arte*, Onufrio risponde ai moralisti che non c'è scandalo né forzatura nel rappresentare sulla pagina le scene più torbide della vita reale, poiché è la società stessa ad essere immorale, ed essa va rappresentata così com'è, senza ipocrisie:

Infatti io domanderei: questi romanzi che voi chiamate immorali, hanno forse la loro sorgente nel mondo della luna? Mi pare che no. La vita che gli artisti impudichi cercano di ritrarre non è la medesima che viviamo noi... che vivete voi... che vivono tutti?
Dunque non è l'arte immorale, bensì la società⁵¹.

L'arte dopotutto deve «seguire, anzi precorrere la corrente delle tendenze sociali»⁵², e il suo nuovo corso è, ora, «la riabilitazione sociale dall'operajo alla prostituta, dal carcere al lupanare, ogni affanno, ogni piaga sociale» deve essere «arditamente svelata»⁵³.

⁴⁸ E. ONUFRIO, *Le formule del bello e dell'arte...*, p. 15.

⁴⁹ *Ivi*, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ E. ONUFRIO, *Il realismo nell'arte...*

⁵² ID., *Corriere letterario*, appendice de «Il Precursore», oggi in ID., *Scritti letterari e saggi di varia umanità...*, p. 41.

⁵³ *Ibidem*.

Così scriveva già nel 1876 su “Il Precursore” di Palermo, e proclamava che «la nuova letteratura dopo di esser divenuta romantica, oggi è realista»⁵⁴.

In un’ottica di positivistica fiducia nelle sorti dell’uomo, Onufrio tentava poi di disegnare la parabola del cammino della letteratura verso il periodo di splendore verista che, inevitabilmente, l’attendeva: così come «il rinascimento italiano [...] dovette prima passare per la *via crucis* dell’umanesimo»⁵⁵, dall’«ultima imprecazione della poesia individuale»⁵⁶ di Byron, Goethe, Alfieri, erano sorti «i poeti e gli scrittori di quella nuova letteratura che sarà sociale»⁵⁷, e che aveva avuto i precursori in De Musset, che «per parte sua inaugurava nell’arte il realismo», e in Victor Hugo, il quale, nell’alveo del romanticismo, «ebbe la più sublime audacia del genio nel creare coi *Miserabili* l’epopea sociale»⁵⁸.

Concludeva Onufrio: «era la società nella sua miseria, nei suoi malanni, nell’immenso prisma delle sue vicissitudini che porgeva l’ideale alla schiera dei nuovi letterati»⁵⁹.

⁵⁴ Ivi, p.42.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 39.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 40.

⁵⁹ Ivi, p. 39.

FELICE RAPPAZZO

L'ESECRATO «REALISMO»
GIOVANNI VERGA FRA I SUOI PRIMI LETTORI

Università di Catania

Mi soffermerò in questo intervento (ampliando la messa a fuoco su quanto mi è accaduto già di scrivere) sugli anni della critica verghiana che vanno dal 1873 al 1875, i primi anni di Verga a Milano e quelli nei quali lo scrittore si affaccia sul proscenio nazionale. È vero, le recensioni di questi anni (che riguardano *Eva*, *Eros* e *Tigre reale*, ma trattano solo *en passant* il caso di *Nedda*) non sono memorabili, e non giungono alla densità degli interventi che riguardano il Verga “maggiore”. Tuttavia l’atto dello schierarsi, dell’esprimersi pro o contro, tipico dell’atteggiamento militante, è in questi anni sorprendente, sebbene esso presenti limiti di qualità e profondità di analisi, ma la fama dello scrittore si costruisce proprio in questo triennio. Più avanti le recensioni saranno certamente di più ampio respiro, saranno a tutti gli effetti momenti della critica verghiana (si pensi a Torraca, Cameroni, Capuana), ma il dibattito apparirà forse meno vivace, lo spirito polemico meno marcato. Si pensi solo al fatto che le recensioni a *Eros* e a *Tigre reale* saranno più numerose di quelle che accompagneranno *I Malavoglia*.

1. Fra manzonismo e Scapigliatura

Partiamo dunque dal 1873, anno della pubblicazione di *Eva* in un volume di Treves che ricomprende in sé anche *Storia di una capinera*. Verga è da poco passato da Firenze a Milano. *Eva* è anche per questo una sorta di discriminante. I primi recensori sono sollecitati dalla presenza in unico volume di due opere tanto diverse, e per molti anni a venire, il tema critico più vivo è racchiuso nella parola-chiave “realismo”, o in varianti come “vero”, “verità” e simili. È un campo semantico variamente connotato, e anche indeterminato: esso comprende infatti tanto l’oggetto della rappresentazione

quanto la modalità e la forma della rappresentazione; ma nei testi che leggiamo molto più il primo che la seconda, com'è prevedibile. Per lo più prevale in questa gamma di termini una connotazione negativa (e anche questo è prevedibile), temperata da giudizi positivi ma generici sull'ingegno dell'autore e sulla sua capacità di rappresentazione. Siamo già in un contesto polemico fra schieramenti che si contendono il territorio culturale (soprattutto quello milanese, il più avanzato e attivo d'Italia), e i recensori si dividono fra il sentirsi entro un'ideale eredità manzoniana (Manzoni era morto pochi mesi prima della pubblicazione del volume, nel maggio del 1873), o, al contrario, fra i seguaci o fratelli o adepti della cultura letteraria di Francia, da non molto tempo "realista", anche se ancora lontana dall'essere o sentirsi naturalista. Fra quanti utilizzano il termine "realismo" come un'arma per condannare Verga (in primo luogo il Verga di *Eva* e della sua *Prefazione*) o semplicemente per esprimere riserve, si sente anche la distanza polemica dalla recente esperienza scapigliata, tuttavia poco richiamata. Lo schierarsi contro la scrittura o i soggetti letterari di Verga occuperà a lungo i recensori meno favorevoli, manzonisti o semplici benpensanti. Basterà seguirli lungo il corso di vari interventi, focalizzando l'attenzione, ove occorra, su temi che con il "realismo" s'incrociano. Sta di fatto che attorno a questa parola si raccolgono, da una parte, i pochi fautori della rappresentazione franca e obiettiva e, dall'altra, più numerosi, coloro nei quali prevale la riprovazione moralistica ed estetica, spesso combinate assieme. Gli animi sono accesi, o così appaiono, e il dibattito è interessante soprattutto per questo. Non si sopravvaluti, tuttavia, per la vivacità delle discussioni, la significatività e la lucidità delle recensioni di questi primi anni, sociologicamente importanti, certo, ma forse già iscritte in un ambito di propaganda editoriale e di promozione del romanzo come genere, prima ancora che nel dibattito culturale. Sorprende al riguardo, come si accennava, lo scarso rilievo dato all'esperienza scapigliata (Tarchetti è morto già nel 1869) a confronto con quello attribuito all'influenza francese, che compare e ricompare come un *réfrain*, e per molti anni.

Ritorniamo al volume del 1873 che mette assieme *Eva* e *Storia di una capinera*. Il contrasto fra le due opere, lo accennavamo, è il vero e proprio *leit-motiv* delle recensioni. Esso si manifesta già nella prima di esse, apparsa il 2 agosto su "Il corriere di Milano". L'anonimo estensore del breve testo contrappone il "romanzetto intimo, domestico" a quello "realista all'eccesso"; non senza accennare alla prefazione a *Eva*:

L'*Eva* è un soggetto arditissimo, scabro, e trattato senza reticenze, senza veli, ma in pari tempo con arte sì squisita che fa perdonare a tutto. Se l'*Eva* uscisse da sola, farebbe temere per un ingegno che si getta sopra strada sì perigliosa;

ma la *Storia di una capinera*, così squisita nella forma, nel genere, nello scopo, ci mostra che abbiamo dinanzi un ingegno molteplice, ma sano e onesto.

La contrapposizione avrà successo. Così Carlo D'Ormeville dedicherà ai due romanzi due distinte recensioni (il 5 e il 7 agosto, su "Il Pungolo"): *Storia di una capinera* è letto all'insegna del patetismo e della soavità; ma per *Eva* il discorso è più articolato, qui il "realismo", la trasparenza dei veli nel romanzo, pur ammirato, induce il critico (librettista e impresario) a un suggerimento accorato volto ai padri di famiglia: non fate leggere questo romanzo alle figlie giovinette; esso va bene solo per gli adulti, giacché le infrazioni alla moralità che in esso si propongono abbisognano di maturità. *Maxima debetur puero reverentia*. È la stessa linea su cui muove Francesco D'Arcais ("L'Opinione", 15 agosto), che definisce "realismo" il fatto che Verga abbia lasciato intravedere nel romanzo l'amore come "ebbrezza dei sensi". Ecco un passo significativo, nel quale si comincia a costruire il luogo comune della dipendenza verghiana dal romanzo francese; ma si veda anche da quali autori:

Il signor Verga, in questa sua *Eva*, ci ha dato un saggio di *realismo* (perdonatemi il barbaro vocabolo). Non è la scuola di Walter Scott, né quella del Manzoni, e neppure quella del Dumas padre. Il Verga ricorda qualche volta il Dumas figlio, ma è più esatto dire che procede in linea retta dal Flaubert e dal Feydeau.

Arriviamo così a Salvatore Farina, che sulla sua "Rivista minima", il 17 agosto 1873, stenderà, per *Eva*, una mezza stroncatura, piuttosto acida nella sostanza, per motivi morali ma anche estetici. Niente male per un "amico", futuro destinatario della lettera-novella *L'amante di Gramigna!* Dapprima la rituale lode, poi l'ancora di salvezza del volume, rappresentato da *Storia di una capinera*:

Il Verga appartiene alla scuola degli osservatori attenti, vale a dire alla scuola che non ha altri maestri tranne la natura ed il cuore: lo si direbbe educato alla maniera cinica di Feydeau e di tanti altri romanzieri francesi di second'ordine, i quali han sempre l'abilità di farsi leggere, se non avesse già scritto un altro racconto, la *Storia di una capinera*, lavoro in cui, insieme colle inesperienza delle forme, si scorge già un bell'ingegno capace di buone opere ed un'anima aperta a più delicati sentimenti.

L'attacco è duro e breve, camuffato da elogi: in *Eva*, così disgraziatamente francesizzante, «si rasenta sempre il lubrico», ma non ci si cade den-

tro, per fortuna; «si sente il profumo dell'alcova», ma è solo un «effluvio» che «non dà le vertigini».

Dunque il romanzo è in apparenza recuperato alla decenza e per ciò promosso, ma intanto sono apparsi il lubrico e i profumi d'alcova, materia poco edificante. Dopo i pregi, ecco i «difetti»: la «forma scorretta», le «ineleganze» del parlato; e poi, «lo stile è rotto, asmatico, abbondante di francesismi e di idiotismi; ed è pure povero». Non è finita: il più grave difetto è «la mancanza di originalità», nell'argomento, nelle scene e così via. E qui assistiamo ad un raro confronto: quello con Tarchetti, da quattro anni scomparso, la cui originalità era invece «robusta», sostiene a ragione l'amico dei due scrittori.

Nella lettura delle recensioni il lettore percepirebbe sicuramente una certa ripetitività nei temi del dibattito. È inevitabile, e forse anche un po' stucchevole. Tuttavia queste prime schede su Verga meritano forse, al di là del loro intrinseco merito, un po' d'indugio, per le ragioni, sopra accennate, relative al gusto e agli orientamenti culturali che esse si trascinano dietro. Su *Eva*, innanzi tutto, e in genere, più tardi, sul Verga "mondano" e salottiero, si costruisce già un paradigma interpretativo variegato in apparenza, ma sostanzialmente uniforme quanto agli argomenti in discussione, e va da sé che questi primi testi sullo scrittore siciliano, allora ancora semisconosciuto, assumono un rilievo che va al di là delle loro qualità e del loro acume. Proseguiamo, dunque, nell'esame delle recensioni che seguono. Il *réfrain* è sempre il medesimo: *Storia di una capinera* contro *Eva*; ma è su quest'ultima, in realtà che si accentra la discussione. Così Angelo De Gubernatis (che scrive sulla fiorentina "Rivista europea" il 1° settembre 1873 anziché su un giornale milanese) ripete l'accusa, ma dà anche l'assoluzione: «ci accostiamo al nudo e crudo realismo», addirittura alle «orgie della carne»; e tuttavia lo studioso di un malato «non riceve il contagio della malattia»; per di più la prefazione a *Eva* gli sembra, non senza ragioni, nella sua ottica, «posticcia». Ferdinando Martini, che scrive invece sul "Fanfulla" poco dopo (11 settembre), loda senz'altro *Eva*; la spregiudicatezza della rappresentazione (Martini non adopera il termine «realismo») è per lui un pregio: «Perché nel romanzo, pensato modernamente, il fatto è nulla, l'analisi è tutto». Anzi le nuove tendenze letterarie debbono essere incoraggiate e stimolate con buoni consigli. In primo luogo Martini trova inopportuna la prefazione (per i lettori d'oggi così importante), e in particolare la difesa non richiesta dell'arte quando essa mette in scena il «vero». Non c'è bisogno di «sbraitar tanto» per difendere una scelta tematica ed estetica. Riserve troviamo ancora sullo stile del romanzo, dove il critico trova «soverchia smania di colore». «Si deve poter dire ogni cosa – bisogna affermarlo – ma bisogna affrettarsi ad aggiungere – purché si dica bene». La scelta del vero è comunque fuori discussione, così

come il diritto dell'arte di rappresentarlo, senza giustificazioni. Nessuna riserva moralistica su *Eva*, dunque, nel critico, sicché egli si trova quasi da solo a difendere il romanzo di Verga dalle principali accuse, tanto da doverci ritornare qualche tempo dopo, per rispondere, polemicamente, alle reazioni evidentemente indignate di parte del pubblico dei suoi lettori; e qui (siamo al 1° ottobre) egli deve tuttavia precisare che «la rappresentazione del brutto invece di adescare allontana», cedendo così, in qualche modo, alle posizioni moralizzatrici dei suoi interlocutori.

Daccapo a Milano: su “La Perseveranza” del 14 settembre un articolo non firmato (ma attribuibile a Giambattista Baseggio) ripropone la contrapposizione consueta fra l’«idillio boschereccio» (!) di *Storia di una capinera* e la «dipintura a colori smagliantissimi delle più vivaci, delle più stimolanti passioni» (*Eva*, naturalmente): «di qui l’idealità, di là il realismo; dapprima la poesia semplice, e seducente della natura nelle sue più graziose attrattive; poi la prosaccia della scapestrataggine scioperata». I due tratti che i manzonisti vedono fusi nel loro maestro sono dunque, non casualmente, scissi, a tutto detrimento del secondo. Baseggio comincia con toni bassi, colloquiali, ma pian piano si scalda e s’indigna da solo: «noi diremo senza ambagi che quanto ci piace e ci persuade la ispirazione, che domina la *Storia di una capinera*, altrettanto crediamo genere falso e pericoloso quello dell’*Eva*». E via di questo passo, a ritmo incalzante, fino alla condanna definitiva delle «osce-ne nudità del reale», nelle quali «non c’è più arte, c’è aberrazione. Non parliamo della morale». Ed ecco un’altra minacciosa citazione latina a far da sbarramento a tutte le possibili obiezioni: «*Virginibus, puerisque cano*, deve dire a se stesso il poeta, artista per eccellenza. Il libro, che voi non vi arrischiate a mettere in mano a vostra figlia, non migliorerà l’animo vostro».

Meno adirato è Pacifico Valussi, e *pour cause*; egli scrive su “L’universo illustrato” (28 settembre 1873) testata che reca come sottotitolo “Giornale per tutti”, e su un giornale per tutti *Eva* non è neanche presa in considerazione (nel caso, supponiamo, che sotto gli occhi di qualche innocente fanciulla possa cadere anche solo il titolo peccaminoso). L’articolo, piuttosto dilavato, è tutta una trina idillica, una sequenza di cinguettii manzonisti. Ma la conclusione è un consiglio di un certo rilievo per la storia del romanzo e della novella in Italia: «Faccia il Verga come fece prima di lui Caterina Percoto, che interessò l’Italia intera e si fece leggere e tradurre anche dagli stranieri, descrivendo la semplice vita e gli affetti dei contadini friulani». Sulla medesima traccia di Valussi troviamo B. E. Maineri, su “La Lombardia” del 3 novembre (è l’ultima recensione di questo gruppo). E anche qui assistiamo a una conclusiva opzione per la «elegia della *Capinera*» contro «la disperazione dell’amante di *Eva*»: naturalmente. In pochi mesi, insomma, una disposizione iniziale di cauta accettazione del “realismo”, pur con tutte le ri-

serve del caso, sembra essersi volta in un più marcato ripudio di questa tendenza. Siamo agli inizi di una vicenda che promette sviluppi di interesse non trascurabile.

2. Nuove frontiere del narrabile

«Giovanni Verga, di fronte all'insorgere di *Nedda*, vuol conservare una posizione d'impegno provvisorio. [...] Soprattutto vuol mettere in salvo la propria disponibilità di scrittore. Oggi *Nedda*, ma domani nuovamente *Velleda* o *Nata*: e meglio queste ultime, semmai»¹. Nelle lunghe, fitte pagine dei suoi scritti su Verga, nella quali sostiene e argomenta la tesi dello scrittore «senza conversione», Giacomo Debenedetti si serve dell'immagine del caminetto che evoca allo scrittore, mediante «dissolvenze incrociate» fra la fiamma che si alimenta sotto i suoi occhi e quella dell'Etna (alle cui falde si consuma la vicenda della povera bracciante *Nedda*), per sostenere che il racconto del 1874 è un momentaneo, fecondo accidente, un'occasione per trovare un rinnovamento mediante un cambio di soggetto, che non intacca tuttavia la estraneità della posizione sociale ed estetica dello scrittore. «Verga applica certo in uno strano modo il principio ch'era nell'aria e che i naturalisti predicavano, della “indifferenza al soggetto”»². Un modo «quasi cinico», aggiunge il critico, di affrontare la questione, quasi che si trattasse solo di riportare alla memoria del signore illuminato e bendisposto agli “umili” un quadro arcaico, superato, richiamato solo accidentalmente alla memoria dalla fiamma del caminetto, e dunque interscambiabile con altri quadri: giacché l'atteggiamento di superiorità dello scrittore è quello che conta. (Ma Debenedetti non mancherà di notare come questa accidentale apertura renderà poi Verga «schiavo» di questo nuovo-vecchio mondo, cosicché la sua diventerà «la poesia [...] di un terribile presente»)³.

Se oggi raffrontiamo la ricezione di *Nedda* con queste osservazioni di Debenedetti, constatiamo che queste ultime sembrano aver colto nel segno; rappresentano infatti il punto di vista “ingenuo” di molti dei lettori contemporanei a Verga. Non molte, ma neanche poche le recensioni a *Nedda*, a questo intermezzo rusticano sito nel cuore della produzione mondana ed erotica di Verga. L'opera “minore”, occasionale, di breve corso che si è, da Croce in avanti, avvezzi a considerare l'anticipazione della tematica e della

¹ G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976, pp. 389-90.

² Ivi, p. 391.

³ Ivi, p. 395.

linea verista, è ben accolta: perché, del resto, non avrebbe dovuto essere così? La novella, da Nievo a Fucini, da Farina alla Percoto, fino a non pochi scapigliati fra i quali Faldella a Dossi, sembra il terreno più adatto al bozzettismo, al *tableau* che prevede e salva la superiorità dello scrittore e il suo ammiccare al lettore, suo sodale nella collocazione sociale. Non a caso Pirandello dovrà avviare una profonda revisione della forma e del taglio della novella, battendosi contro il genere dialogato, che del colore locale fa ampio uso ed abuso. E di «colore locale» parla appunto un intellettuale del peso di Eugenio Torelli-Viollier (che scrive sulla “Nuova Illustrazione Universale” del 21 giugno 1874), apprezzando questa scelta di Verga e lamentando, invece, l’assenza di tale qualità nella produzione contemporanea, che pure avrebbe tante possibilità da sfruttare se scegliesse di ritrarre «le Calabrie, la mezzo africana Sicilia, le valli del Piemonte, le brughiere della Sardegna»; soggetti magnifici per «romanzi alla Mérimée ed alla Tourguenieff!»: un po’ d’esotismo non guasta; e del resto si era appena visto il suggerimento di Vallussi a Verga, affinché facesse come la Percoto. D’altro canto dietro il «colore locale» richiesto dal critico si nasconde l’esigenza di conoscenza di un Paese ancora semiconosciuto, nel suo complesso, alle sue stesse élites, e la letteratura appare uno strumento adatto a questo scopo. Ma se Torelli-Viollier è, per lo meno, sinceramente bendisposto verso Verga e i suoi soggetti, Ferdinando Martini, sul “Fanfulla” del 6 luglio 1874, è quasi entusiasta e richiama, ancora in positivo e cercando di chiarire e distinguere, la categoria di “realismo”, pur sempre collocandola (ma sarebbe quasi impossibile pensare, in quegli anni, in modo diverso) entro categorie contenutistiche:

con un po’ di buona volontà, non sarebbe, mi pare, difficile capire che chiedere il *realismo* non significa chiedere agli scrittori di andare a scegliere sempre e dovunque il brutto; ma sì di rappresentare il bello ed il brutto secondo che essi appaiono nella vita, tali quali sono *realmente*, insomma non secondo questa o quella regola, giusta precetti falsi o stantii.

Ma non sempre le cose stanno così. Di «ributtante realismo» e di assenza di stile parla, ancora una volta, Francesco D’Arcais (“Il Secolo”, 10 luglio 1874), alle cui narici fa ribrezzo, fra l’altro, «l’odore di letame delle stalle», ai cui nervi dà fastidio «un po’ d’ubbrachezza». Il passo cruciale della breve recensione merita la citazione integrale, soprattutto per le implicazioni che esso comporta nel dibattito sulla nascente poetica:

Le vivissime descrizioni, i dialoghi fotografati dal vero, formano il pregio dei realisti di questo lavoro, per noi sono il difetto. Il signor Verga non sceglie come fa l’artista: si siede in mezzo a una fattoria, la prima che capita, e ve la

descrive tutta a costo di farvi raggrinzare le narici all'odore del letame delle stalle, e in una figura vi nota le immondizie sui piedi nudi.

Da *Eva* a *Nedda*, da Martini a D'Arcais, dalle discussioni, talvolta polemiche, sull'apparire di materie sconvenienti nel romanzo o ancora sulla denuncia di un eccesso di mimetismo "fotografico", il dibattito tutt'altro che entusiasmante sul realismo che appare sottotraccia e confuso lungo le recensioni a Verga adombra temi di rilievo: l'ampliamento dell'*oggetto* della rappresentazione, del narrabile, da una parte, e, dall'altra, la questione dello stile e dei *modi* della rappresentazione⁴.

3. L'«assenzio forestiero»

Eva ha insomma segnato l'atteggiamento più diffuso nella critica dei suoi contemporanei. Lo riassumiamo nei suoi punti salienti: riserve o ripulsa per il "realismo" (con qualche rara eccezione), buona accettazione dell'ingegno dello scrittore, diffuse perplessità sulla sua lingua e sul suo stile. Nell'affrontare ora il blocco di recensioni di gran lunga più cospicuo, quello che riguarda, in successione, *Eros* e *Tigre reale* (giacché entrambi questi romanzi incontrano un notevole successo di critica, per noi, oggi, impensabile), non sarà il caso di riprendere, dunque, se non occasionalmente, le osservazioni che questi punti ripropongono. Le polemiche moralistiche contro la rappresentazione degli amori irregolari e sensuali (perché è questo, in buona sostanza, ciò che turba i più conservatori – se non proprio i più bacchettoni – fra i critici), che sono lo spazio e il soggetto vero del "realismo", si ampliano ora e, talvolta, si esasperano; ma sono inevitabilmente ripetitive. Il lettore che sfogliasse i vari testi, sfrondandoli dei lunghi, farraginosi riassunti che ne costituiscono la parte più ampia, individuerrebbe certamente alcune "perle" linguistiche ed espressive, i numerosi *lapsus* e negazioni freudiane, l'attrazione segreta per la trasgressione che da tante pagine, da tanti sapidi indizi, si rivela. Ma non è certo il caso di inseguire, su un corpo così vasto e così poco rilevato di testi, le differenti posizioni, le varie sfumature di lettori sovente minori e talvolta semiconosciuti. Semmai questo insieme di testi conferma la sua rilevanza sociologica, l'essere un interessante rivelatore di gusto letterario e di un immaginario culturale ancora egemone. Dunque, rinunciando con qualche rincrescimento al piacere voyeuristico di scoprire le carte... dei critici *voyeurs* (inor-

⁴ Sull'ampliamento dell'area tematica del romanzo moderno e l'affrancamento di una vastissima materia da un secolare interdetto, con riferimento più ai de Goncourt che a Zola, vedi le osservazioni di F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi 2007, pp. 224-38.

riditi dal «fango» e dalle «illecebre», come definisce tale materia erotica, inorridito, uno fra questi, F. Giarelli, su “La Fama” del 12 gennaio 1875), raggruppando le recensioni, sommariamente, per blocchi, daremo, da una parte, maggior spazio a coloro che mostrano di apprezzare e comprendere questo Verga in quanto realista, e, dall’altra, a un elemento tematico ricorrente e frequente in questo giro di anni, quello delle influenze della cultura d’oltralpe, che il gusto ancora prevalentemente manzonista, diffuso – soprattutto – a Milano, percepisce con apparente ripugnanza: l’«assenzio forestiero», come elegantemente aveva definito tali influenze, *non ancora naturalistiche*, Angelo De Gubernatis nella sua recensione a *Eva* già richiamata (“Rivista Europea”, Firenze, 1 settembre 1873), peraltro incoraggiante e positiva; giacché, a parere di De Gubernatis, se non fosse esempio di schietta italianità «il signor Verga correrebbe il rischio di riuscirci un Dumas figlio: e questo non possiamo augurare né a lui, né alla nostra letteratura»: giacché proprio su questo «assenzio» fanno perno per lo più le riserve relative alla prosa di Verga. E fra *Eva* e *Tigre reale*, in fondo, il passo è breve, brevi i tempi.

A partire da *Eros* entra tuttavia in scena una figura di rilievo, che sarà d’ora in avanti centrale nella critica verghiana e nella considerazione dello scrittore presso il pubblico: quella di Felice Cameroni, che si candida, com’è noto, a deciso sostenitore del realismo, anche prima che a mediatore della poetica del Naturalismo in Italia. Quasi naufrago nel mare delle riserve, dei *distinguo*, delle ripulse di fronte a tale indirizzo – che è *tout-court* quello degli amori illeciti e di qualunque allusione al sesso – Cameroni spavaldamente difende la tendenza alla rappresentazione “realistica”. Si vede chiaramente, dall’ironico brio con cui mostra di apprezzare l’opera dello scrittore siciliano, che Verga è, almeno per il momento, poco più di un pretesto per polemizzare contro un ambiente culturale bigotto, e, soprattutto, per propugnare nuove poetiche. Cameroni scrive il 2 e 3 gennaio 1875, su “Il Sole”, che sarà d’ora in avanti il giornale milanese dell’avanguardia letteraria borghese (almeno fin tanto che Cameroni reggerà le sue rubriche letterarie), una recensione molto lunga e qua e là anche sfilacciata per lo sforzo argomentativo, nella quale trovano posto anche Dossi e Farina. Riprendiamo un passo importante:

Uno almeno tra i nostri novellieri l’ha scoperta l’arma fatata, contro l’apatia del pubblico. Lasciate che me ne congratuli con lui, tanto più che inciso sull’impugnatura leggesi *Realismo*. Sono sì convinto, che spetta a questa scuola l’indirizzo dell’arte, in ogni sua manifestazione; professo tanta fede nell’ardua, ma inevitabile sua vittoria; la veggio sì fortunata ispiratrice d’ingegni nel romanzo e nella poesia, sul teatro, alla tavolozza, allo scalpello!

Non si potrebbe immaginare una promozione di una poetica più decisa e radicale: soprattutto se si pensa che qui si parla di *Eros*! Essa coinvolge necessariamente l'autore recensito, qualunque cosa egli ne pensi. Verga è l'autore cui si deve una «smagliante dipintura della vita contemporanea»; il vero tema, il vero merito sul quale si esercita il «*bistouri* del realista». Si noti, dunque: il realismo di Verga per Cameroni non è (o non è ancora) una capacità di rappresentazione oggettiva, e men che mai impersonale, ma una capacità profonda e sincera di affrontare la vita sociale, evidentemente il nuovo compito del romanzo⁵.

Scrivendo fra i primi, e con tanta energia, Cameroni segna dunque, a suo modo, il terreno e il percorso del dibattito. E ritorniamo, dunque, a ripercorrere brevemente le tracce lasciate dall'«assenzio forestiero» nella nuova Italia, capitolo che certamente è decisivo per intendere la ricezione di Verga, per due motivi: a) esso non coincide senz'altro, come si è già intravisto, col “realismo”, e per la precisione con quel che noi intendiamo con questo termine e con quel che comunemente s'intende di Verga (ossia oggettività, impersonalità e stile che ne consegue), ma è semplicemente “dipintura della vita contemporanea”; b) esso consente indirettamente di capire quali influenze, dirette e indirette, venissero agli scrittori italiani, Verga incluso, in quegli anni dalla Francia (e non solo), al di là dei nomi per noi, oggi, più ovvi e rilevanti (Flaubert, i de Goncourt, Zola e in parte Balzac, quest'ultimo ripreso, a dire il vero, soprattutto negli anni più tardi e maturi dello scrittore, a partire da *Mastro-don Gesualdo*).

Quello stesso Francesco D'Arcais, già piuttosto irritato da *Eva*, subito dopo e quindi in autonomia da Cameroni (scrive su “L'Opinione”, un periodico, forse non a caso, romano, il 4 gennaio) avverte che *Eros* non è da lasciare fra le mani «delle signorine» (e nemmeno delle mogli), ma riprende e in qualche modo difende, questa volta, il *realismo*, attribuendogli tuttavia caratteri suoi propri; egli definisce Verga «figlio del Feydeau», riprende le riserve sul realismo come “fotografia” già avanzate a proposito di *Nedda*, ma aggiunge un rilievo interessante sul realismo di Dickens, proprio perché, per il momento, esso è piuttosto isolato, ma è destinato ad essere successivamente ripreso:

Questa non è una lode; ma, d'altro canto, sarebbe follia lo sperare che il Verga mutasse cammino. Nel romanzo moderno vi sono, a mio avviso, due specie di *realismo*, l'inglese e il francese. Era *realista* anche il Dickens, poiché

⁵ Sulla metafora della «dipintura» come modalità del realismo, anche in Verga, cfr. A. BALDINI, *Dal punto di vista degli altri. “I Malavoglia” come romanzo moderno*, in *Per Romano Luperini*, (a cura di P. Cattaldi, Palermo, Palumbo 2010, pp. 199-205 (l'intero saggio alle pp. 193-217).

scrutava le intime fibre dell'uomo e della società. Il *realismo* dei francesi è superficiale e consiste nel fotografare le parole d'un dialogo, o i mobili e gli arredi d'una camera. Il Verga applica anch'egli la fotografia al romanzo. Leggendo i dialoghi del suo nuovo libro, si direbbe che li ha stenografati; le descrizioni dei luoghi dove si svolge l'azione sono minutissime e sembrano altrettanti inventarii fatti da un notaio.

Le riserve di D'Arcais trovano varie condivisioni: che *Eros* debba stare lontano dalle signorine e dalla mogli è un'idea ripresa nell'annacquata e anonima recensione apparsa a Milano su "La Perseveranza", che pure apprezza a suo modo il libro, e che è certo alla base di molti interventi più o meno indispettiti. Scontate sono le stroncature moralistiche del trombonesco Vittorio Bersezio, che certo preferisce l'opera mielosa ed edificante di Salvatore Farina, e più avanti, sempre da Torino (su "Serate italiane", il 23 maggio 1875), quella di P. G. Molmenti, manzonista irriducibile che osserva, fra l'altro, di Verga: «Il suo realismo in luogo d'esser sobrio e schietto, è a quando triviale, a quando difforme. Non s'avvede che accanto ai vizi vi sono virtù, e che il mondo è una strana mescolanza di buono e di cattivo, egli non dipinge con amore che la corruzione o la sventura»; osservazione che più volte ricorrerà, fino alla stagione dei *Malavoglia*.

Più interessante è invece annotare alcune osservazioni quali quelle segnalate nell'intervento di D'Arcais che rivelano qua e là qualche riserva sull'effetto-fotografia che il "realismo" comporterebbe⁶, e il richiamo a Dickens, piuttosto raro, anche perché certamente estraneo al canone verghiano. Ma Dickens avrà una sua vita minore, quasi sottotraccia, nella cultura italiana (Tarchetti aveva tradotto, non si sa come, ma quasi certamente dalla traduzione francese, *Our mutual friend*), e un recensore di Verga, tal Di Giorgio, sul milanese "Il Pungolo", si allontana dalla rassegna di autori francesi per suggerire a Verga di imitare gli inglesi, e al tempo stesso ricorre a riferimenti culturali e letterari piuttosto sorprendenti, e proprio per questo da segnalare con un certo interesse, ma forse non rispondenti al clima, ai reali circuiti culturali di quegli anni: F. Elliot, Marlitt, Brandes e altri.

Ma con questo, scontata la ripetitiva riprovazione per la scandalosa

⁶ Su questo argomento si richiama ancora l'intero quarto capitolo, "Lo specchio infranto", dello studio di F. BERTONI, *Realismo e letteratura...*, pp. 216-46. Ma si leggano anche le seguenti osservazioni di Zola, stese entro un contesto non privo di riserve sulla rivista "Le Réalisme" già richiamata: il realismo consiste nella "riproduzione esatta, completa, sincera dell'ambiente sociale dell'epoca in cui si vive". Sono espressioni che Zola ricava dalla rivista stessa, e che a suo avviso «restringono particolarmente il compito della letteratura», e, sebbene giustificate dalla polemica antiromantica, comportano gravi errori come il ridimensionamento di Balzac e di *Madame Bovary* (E. ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche 1980, pp. 208-10).

materia di *Eros*, possiamo dire che un capitolo di storia della ricezione di Verga (quello relativo all'equazione fra realismo e influenza francese) se non è finito, sembra aver esaurito il suo primo e più interessante impulso. Vogliamo però riprendere un'acuta osservazione dalla breve recensione di Roberto Sacchetti ("Rivista minima", 21 marzo). Lo scrittore piemontese rileva che i personaggi di Verga sembrano agire in una sorta di vuoto, in un mondo inconsistente e vaporoso. E si chiede:

Perché il Verga non ha posto nel fondo del suo romanzo la vita reale di quelli che lavorano? Quali possenti contrasti di tinte avrebbe potuto ritrarne! – come l'eco delle battaglie nazionali avrebbe fatto sentire più al vivo la vacuità del marchese Alberti! – Flaubert non ha trascurato questo contrasto: il suo protagonista mentre corre impaziente a un ritrovo d'amore e vagheggia l'idea dell'adulterio s'imbatte nella rivoluzione; e quando, dopo molti mesi di ignobili piaceri, ritorna a Parigi, trova le barricate.

Il campo del realismo sembra essersi ampliato oltre l'influenza degli scrittori francesi sopra richiamati, e sembra che cominci a toccare nodi cruciali del dibattito letterario. L'osservazione di Sacchetti non basta certo a lasciar intravedere una nuova stagione del romanzo italiano, di cui lo scrittore siciliano possa essere alfiere; ma è sintomo di un clima che muta. Tuttavia l'opera che segue mostra che non si è ancora conclusa la fase "mondana" della narrativa verghiana.

4. Incrinature, e nuove prospettive

Un romanzo "di maniera", *Tigre reale*; così tanto (già dal titolo) da apparire forse come uno studio, per Verga. La protagonista femminile, una *belle dame sans merci* piuttosto dozzinale, un po' in ritardo rispetto alle eroine romantiche, un po' in anticipo sulla ripresa di età decadente (eppure a suo modo una esclusa, una diversa, com'è tipico del Verga maggiore; e, chissà, suggestiva di qualche tratto di una sua sodale nella foggazzariana Marina di *Malombra*), non manca di suscitare reazioni nella platea dei critici, che ormai conosce bene Verga. Sul "Fanfulla" del 27 giugno 1875, ad esempio, Il Bibliotecario mostra di capire bene l'artificiosità del soggetto, che perde sul piano della verità perché «guadagna dal lato del sentimentalismo romanzenesco». In maniera quasi inavvertita ci si sposta verso più articolate considerazioni a proposito del realismo e dell'influenza francese.

Scontata la reazione indignata, quasi per dovere di firma, di Vittorio Bersezio, che riesce involontariamente gustoso nel fare quasi il verso a se

stesso; la «maliarda» che risponde al nome di Nata, «che ha gli istinti selvaggi e ferini nel suo sangue mischiato di tartaro» (*sic!*), naturalmente non va giù al piemontese, che condanna ancora, stancamente, *Eva, Eros*, e tutto quanto sappia di imitazione «dell'ultima deprecabile scuola di là dell'Alpi» (“La Gazzetta piemontese”, 27-28 giugno 1875), mentre salva *Nedda* e incita il giovane scrittore, ponendo termine alla sua perorazione, a muovere verso «una serie di creazioni pure, serene, benedette, la letteratura della virtù». Ma questo appare, oggi, folklore, divertente folklore.

Più interessante (anche rispetto alla lunghissima recensione di Cameroni) sembra questa volta l'intervento di Filippo Filippi (28 giugno 1875). Il critico della “Perseveranza” non ha mancato, via via, di esprimere riserve su Verga, di cui comunque diverrà amico. Qui tenta un discorso di più ampio respiro, sforzandosi come può di affrontare il realismo a partire da Balzac, visto come un maestro che sa toccare «il bello ed il brutto, il buono, il turpe». Il «realismo moderno» della scuola più recente, invece, soprattutto quella francese, «è ristretto, limitato, unilaterale, nella donna non vede che la cortigiana, nella famiglia l'adulterio, nell'amore la venalità, il capriccio e quasi sempre la passione fisica». E via con gli adepti di questa scuola: Zola, in primo luogo, poi Houssaye, Feydeau, Flaubert, Barbey d'Aureville; e poi ancora Daudet e Georges Sand. Interessante è qualche passo su Zola, di cui Filippi si accorge quasi contemporaneamente a Cameroni, ma con ottica ben diversa. Mettiamo qualche enunciato in evidenza, così come abbiamo rilevato l'avvio da Balzac, perché il lettore moderno non può non notare l'apparire di una sorta di *topos* nella critica (vorremmo, *si parva licet...*, richiamare Lukács). Zola è faticoso, pesante, monotono: «a forza di esattezza e minuziosità, diventa spesso brutale, e non solo lascivo, libertino, ma indecente della indecenza che forza a chiudere gli occhi ed a turarsi il naso. Nei suoi romanzi c'è una vera orgia, non già di profumi, né di colori, ma di puzze belle e buone». Gettate lì quasi *en passant*, e per avviare la recensione su *Tigre reale*, queste osservazioni di Filippi sono forse più interessanti di quelle che riguardano il romanzo di Verga, ovviamente indigesto al critico, ma, stranamente, più per i difetti strutturali, le anacronie e i repentini mutamenti di voce narrante, che a suo avviso costituiscono l'esempio di un «grande scompiglio», che per ragioni d'ordine morale. Vediamo un breve passo della lunga recensione:

Il Verga, forse di proposito, per fare qualche cosa di nuovo, ha messo un grande scompiglio negli avvenimenti e nei caratteri. Da principio il racconto è in prima persona; si crede che parli un attore del dramma, ma invece è l'autore che mette in scena il suo protagonista, Giorgio La Ferlita. Accenna al suo matrimonio, e poi salta indietro d'un tratto a rifargli la biografia. Il let-

tore non sa con chi abbia a fare; gli avvenimenti sono così slegati che non riesce a afferrare il prima, né il dopo.

Ed è su questi «difetti», invece, che oggi potremmo puntare lo sguardo; essi sono reali, indubbiamente; eppure sembrano rivelare il futuro autore dei *Malavoglia* e di *Rosso Malpelo*. E, di riflesso, ci inducono a chiederci se in *Tigre reale* non sia già alla prova la vocazione sperimentale di Verga nella costruzione di un linguaggio narrativo fondato sulla molteplicità dei punti di vista, sulle ellissi, le analessi, e, in fondo, su un processo che porta all'impersonalità.

Cameroni conduce a sua volta su *Tigre reale* un lavoro di grande impegno e lucidità, attento a cogliere il positivo del romanzo, ma tutt'altro che cieco davanti ai suoi limiti. Limiti – si noti – per l'appunto *di realismo*. La lunghissima recensione appare in due numeri successivi del "Sole" (4 e 5 luglio), ed evidentemente è una sorta di pietra di paragone per il critico, già alle prese con una definizione del Naturalismo, con il ruolo da assegnare a Zola, con il ruolo sociale e civile, laico, dell'arte. Così Cameroni non lesina critiche ai ritratti di maniera del romanzo, alla contrapposizione scontata fra virtù (Erminia) e vizio, a certe situazioni svenevoli che ripropongono lo stereotipo Marguerite Gautier, al personaggio decisamente "antipatico" del protagonista, Giorgio. E, passata in rassegna la filza di autori e opere della recente tradizione francese (cosa che in Cameroni sembra essere proprio la costruzione di una genealogia, da valere anche per l'Italia), accosta senz'altro Verga, questa volta, anche a Flaubert, Zola e Mérimée (il cui nome, a dire il vero, è piuttosto raro in tali sfilate, e perciò più significativo); il personaggio che riesce «a meraviglia», proprio per la sua arditezza realista è, manco a dirlo, Nata. E qui Cameroni parla di «scuola verista»:

Nei lavori d'arte, cerchiamo l'arte, non l'insegnamento del catechismo. Verga, artista nell'*Eva*, nell'*Eros*, e nei capitoli più arrischiati della *Tigre reale*, lo salutiamo come una delle penne più ardite della scuola verista; Verga, che fa del romanticismo ad uso delle giovanette da collegio e dei Segneri della critica, lo rimproveriamo di transazione. È appunto ciò che piace dippiù a questi ultimi, che a noi piace di meno. In arte, non vi ha il buono od il cattivo, ma il bello od il brutto. Purché conforme al verosimile e tale da conciliarsi coll'arte, datici della morale quanto ne può pretendere il più austero dei puritani!

È la prima volta che questo sintagma, questo aggettivo, «scuola verista», appaiono nelle recensioni a Verga (Cameroni sarà seguito in ciò, dopo qualche settimana, da Torelli-Viollier su "La Lombardia" del 25 luglio, ma in lui il termine sarà polemicamente connotato, come vedremo). Eppure

l'ultimo libro di Verga è da Cameroni meno apprezzato dei precedenti, per le ragioni che s'intravedono nel brano appena citato, e che nella conclusione del saggio è ancora più esplicito: «Questo romanzo non è abbastanza realista e lo schiaccia il confronto d'alcuni lavori francesi, altrettanto morali ed assai più artistici».

Non sembrano aggiungere molto gli altri interventi: se lo scapigliato moderato G. C. Molineri esprime un giudizio nel complesso positivo (egli scrive il 4 luglio su "Serate italiane" a Torino), Emilio Treves, forse irritato per la scelta dell'editore Brigola, stronca il lavoro di Verga, con un testo breve, al punto da preferirgli Anton Giulio Barrili! Ma quest'ultimo aveva appena pubblicato il suo *Castel Gavone* proprio per i tipi della casa di famiglia! Perciò leggiamo la recensione di Treves (che appare il 4 luglio su "L'Illustrazione Universale", sotto il consueto pseudonimo di Il Pessimista) con un certo gusto, e annotiamo che l'equilibrato Torelli-Viollier, nella recensione già citata del successivo 25 luglio, stronca proprio il libro di Barrili e valorizza Verga, lasciando cadere per via, però, qualche perplessità. Il «buon verista» dovrebbe essere, per coerenza, «ateo», «repubblicano», «comunardo» e soprattutto «bohème», cioè non pagare i debiti, vivere nel *demi-monde* ed ubriacarsi d'assenzio». Nonostante ciò Torelli-Viollier non è ostile a Verga. Ride, non a torto, di certe stilizzazioni («ma mostratemi una tigre autentica, una vera tigre allo stato selvaggio, non già una gattina, una leggiadra, capricciosa, nervosa, lasciva gattina»), poi giunge al punto più interessante del suo intervento: l'invito volto allo scrittore e al romanzo italiano ad abbandonare questi soggetti frusti e scontati, francesizzanti, e ad affrontare la dura e sanguigna realtà italiana, anzi le varietà regionali di questa realtà. È la ripresa di argomenti già sentiti (si riveda Sacchetti, ad esempio). Proprio Verga è stato l'autore di un grande racconto in tal senso, *Nedda*, «degnò di Mérimée e Tourguenieff». E dunque, perché non avviare la ricerca letteraria su questi soggetti? «Dateci donne ed uomini italiani, anzi lombardi, toscani, napoletani, liguri. Ma pur troppo ciò che manca al romanzo italiano è l'italianità, il colore locale». Realismo, dunque, come via per l'indagine, come strumento di conoscenza reciproca fra i dispersi popoli italiani. A un quindicennio dall'Unità, Torelli-Viollier sembra riproporre un *réfrain* pedagogico già apparso e ripetuto nel dibattito politico. E, nonostante gli evidenti limiti delle sue opinioni estetiche, il suo invito non sembra destituito di fondamento. Di scarso rilievo, invece, la recensione di C. D'Ormeville, che appare su "Il Pungolo" del 28 luglio (il critico si limita a un lungo riassunto), con qualche annotazione critica sulla ripetitività di certi temi e con una sola osservazione degna di nota, che forse non è una propriamente lode, o, per lo meno, contiene fra le righe qualche segno di disappunto:

la più saliente caratteristica del Verga è quella appunto d'imporsi in un modo strano al lettore e di non concedergli neppure cinque minuti di riposo; dalla prima pagina all'ultima è una corsa direttissima, una vera gita di piacere senza stazioni intermedie.

È interessante e quasi paradossale: a neanche tre anni dall'inizio della fortuna critica di Verga, proprio a proposito di un romanzo costruito su un *topos* frusto che penetra fin nel titolo, assistiamo sì, ancora, alla ripulsa della parola «realismo» (oltre che all'apparizione della «scuola verista»), ma il contesto sembra mutato. Sembra essersi fortemente attenuata la connotazione negativa che la caratterizzava; accanto ai consueti Feuillet, Dumas, Feydeau, Houssaye, Flaubert, si fanno largo, fra i riferimenti transalpini, Zola, Mérimée e, soprattutto, sia pur con fatica, l'antesignano Balzac; e appaiono anche i richiami a Dickens e a Turgenev. La parola «realismo» non concerne più solo faccende d'alcova, non riguarda più solo il lezzo e il sudiciume: con questo termine, associato al richiamo alla *Comédie humaine* di Balzac, si comincia a pensare ad una più vasta rappresentazione dell'esperienza e del mondo, qua e là perfino ad un atteggiamento dello stile. *Tigre reale* appare lo snodo verso una fase più consapevole e matura della critica.

ISOTTA PIAZZA

L'EDITORIA MILANESE 'SECONDO VERGA'

Università di Parma

In prima istanza avevo pensato di riproporre in questa sede il medesimo (e certo più tradizionale) titolo *Verga e l'editoria milanese*, già formulato per il mio intervento orale. Ma riprendendo le fila del discorso, mi sono accorta della necessità di adeguare il titolo alla prospettiva d'indagine che qui si intende proporre.

L'esigenza di eccentricità nasce in parte dalla ricchezza dei contributi dedicati a Giovanni Verga, cui parrebbe difficile potere aggiungere qualcosa sotto il profilo editoriale: l'importantissima relazione tra Verga ed Emilio Treves è documentata dal ricco e ampiamente citato epistolario¹, l'approfondimento della storia delle singole edizioni milanesi² è minuziosamente ricostruita nelle edizioni nazionali dei testi verghiani recentemente riavviata³; inoltre, in mancanza di materiali d'archivio editoriale, ben poco si potrebbe aggiungere alla storia della relazione con gli altri editori milanesi (penso in particolare a Lampugnani e a Brigola) con cui Verga entra in contatto nei decenni centrali dell'Ottocento.

Tuttavia, da una precedente indagine⁴, è rimasto vivo il sospetto che

¹ Cfr. *Verga e i Treves*, a cura di G. Raya, Roma, Herder 1986.

² Le prime edizioni in volume di testi narrativi che ebbero come sede Milano furono: *Storia di una capinera*, Lampugnani 1871; *Eva* (insieme a *Storia di una capinera*), Treves 1873; *Nedda*, Brigola 1874; *Eros*, Brigola 1875; *Tigre Reale*, Brigola 1875; *Primavera e altri racconti*, Brigola 1887; *Vita dei campi*, Treves 1880; *I Malavoglia*, Treves 1881; *Il marito di Elena*, Treves 1882; *Per le vie*, Treves 1883; *Mastro-don Gesualdo*, Treves 1889; *I ricordi del Capitano d'Arce*, Treves 1891; *Don Candeloro e C.*, Treves 1894.

³ L'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, curata dalla Fondazione Verga di Catania, è attualmente diretta da Gabriella Alfieri. Ad un primo ciclo di pubblicazioni (con Banco di Sicilia-Firenze, Le Monnier, 1986-2003) è seguito un secondo (dal 2014) con Interlinea (Novara), tuttora in corso.

⁴ Mi permetto di rinviare a I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati 2018.

qualcosa ancora sfugga alla visione d'insieme della relazione tra l'Autore e la nascente industria editoriale milanese, in ragione forse dell'abitudine critica di concepire le dinamiche di interazione tra autore ed editore come un campo di tensione successivo al lavoro creativo.

È dunque dal tradimento di questa prassi che prenderemo le mosse, nel tentativo di descrivere cosa l'editoria milanese abbia rappresentato per Giovanni Verga, soprattutto negli anni precedenti all'approdo verista, ponendoci l'obiettivo di capire se e in quale direzione questo polo editoriale abbia orientato la costruzione della sua progettualità autoriale e se e in quale misura abbia influenzato anche l'elaborazione creativa della sua officina letteraria.

1. L'editoria immaginata: la capitalizzazione del romanzo

Riletta sotto questa nuova luce, la relazione tra Verga e l'editoria milanese può apportare qualche contributo originale al dibattito, a partire dall'ipotesi di una periodizzazione in parte diversa da quelle fino ad ora tracciate. Se, ad esempio, i Convegni organizzati dalla Fondazione Verga tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 avevano distinto la produzione romanzesca, in base al luogo di composizione, in romanzi catanesi⁵ e romanzi fiorentini⁶ (e implicitamente romanzi milanesi), dal nostro punto di vista, la disamina dell'epistolario verghiano evidenzia come gli editori di Milano entrino nei progetti autoriali già alcuni anni prima del suo trasferimento.

Paradossalmente è proprio il soggiorno fiorentino più lungo e significativo (quello della primavera-estate 1869⁷) a far maturare in Verga la decisione di rivolgersi altrove. Se pure, infatti, il clima culturale di questa città entusiasma il giovane catanese («Firenze è davvero il centro della vita politica e intellettuale d'Italia, qui si vive in un'altra atmosfera, di cui non potrebbe farsi alcuna idea chi non l'avesse provato»⁸), sotto il profilo editoriale

⁵ AA. VV., *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di Studi (Catania 23-24 novembre 1979), Catania, Fondazione Verga 1981.

⁶ AA. VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi (Catania 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga 1981.

⁷ Sui soggiorni fiorentini di Verga, si rimanda a I. MORETTI, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni 2013 (in cui si sostiene l'ipotesi che all'altezza del 1869 Verga abbia già compiuto due precedenti viaggi a Firenze), e a G. ALFIERI, *I soggiorni a Firenze capitale (1865-1870)*, in EAD., *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, pp. 37-46 (secondo la quale i soggiorni fiorentini precedenti a quello del 1869 furono tre).

⁸ Lettera di Verga al fratello, Firenze 7 maggio 1869, in *Lettere alla famiglia (1851-1881)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 93-94.

la realtà che egli va conoscendo offre possibilità di pubblicazione e remunerazione insoddisfacenti. Nella lettera alla madre datata 26 maggio 1869 Verga scrive:

Pel Romanzo [*Eva*] ho scritto a Milano ch'è il paese di questo genere di pubblicazione poiché dovete sapere che qui non se ne stampano che in appendice di giornali. Se non potrò combinare a Milano cercherò di venderlo qui a qualche giornale⁹.

Verga torna su questo argomento appena tre giorni dopo (29 maggio 1869), con le idee ancora più chiare:

Ho finalmente saputo che il prezzo che si pagano i manoscritti è da 15 a 30 lire il foglio di stampa; sicché ho fatto il conto che fosse anche pel minimo di 15 lire il foglio il mio nuovo romanzo *Eva* che sarà almeno di 20 fogli di stampa potrei venderlo 300 lire. Ma bisogna ricorrere assolutamente agli editori di Milano. Dall'Ongaro mi sarà di moltissimo aiuto per questa e per altre pubblicazioni. Io poi conto di fare un contratto con Sonzogno per un numero di manoscritti. Vedremo, datemi un po' di tempo e spero non aver sciupato inutilmente tanto denaro¹⁰.

A colpire nella disamina verghiana del mondo letterario-editoriale italiano è la puntuale percezione dell'alterità dei due maggiori poli culturali, in quel frangente rappresentati da Firenze e Milano.

Dall'epistolario di questi mesi si ricava, tuttavia, l'idea che Verga non colga tanto le specificità delle differenti poetiche narrative quanto quelle più eminentemente editoriali. Forse Verga sta ancora scontando «il peso di una formazione periferica e attardata, avvenuta lontano dalle correnti culturali più vive dell'epoca»¹¹ e dunque stenta a riconoscere le dinamiche letterarie che fanno di Firenze la culla di un *reale ben temperato* e di Milano la sede più feconda della narrativa scapigliata¹².

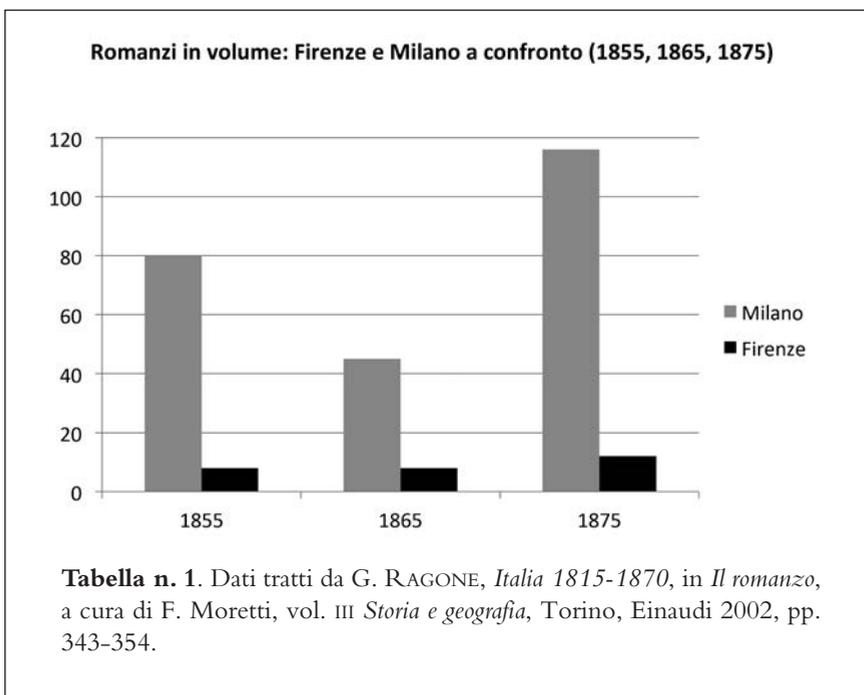
La pur attardata e periferica formazione non limita, però, la capacità verghiana di intercettare l'orientamento produttivo degli editori milanesi, molto più disponibili al romanzo dei colleghi fiorentini.

⁹ Lettera di Verga alla madre, Firenze, 26 maggio 1869, in *ivi*, pp. 116-117.

¹⁰ Lettera di Verga alla madre, Firenze, 29 maggio 1869, in *ivi*, pp. 119-120.

¹¹ A. G. DRAGO, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini Editore 2018, p. 9.

¹² R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1969.



Il grafico restituisce con immediatezza la disparità di trattamento riservato da Firenze e Milano al genere romanzo e, soprattutto, esso evidenzia come questo divario si amplifichi tra il 1865 e il 1875, cioè esattamente nel momento in cui si colloca l’osservazione verghiana. Ma l’analisi del panorama editoriale non si ferma qui: all’interno del polo milanese, Verga individua i due editori che proprio negli anni ’60 stanno emergendo per spirito imprenditoriale e modernità della proposta produttiva, ovvero Emilio Treves¹³ ed Edoardo Sonzogno¹⁴. Già nel giugno del 1869 da Firenze Verga, infatti, scrive a Treves:

¹³ La casa editrice Treves (fondata nel 1861) si specializza nell’editoria libraria e nei periodici, avviando (tra le altre) le seguenti collane: «Biblioteca utile», «Biblioteca amena», «Biblioteca dei Viaggi» e «Biblioteca delle Meraviglie»; nel campo dei periodici, occorre ricordare, almeno: “Museo di famiglia”, “Annuario scientifico e industriale”, “Il giro del mondo” (1864, settimanale), “Giornale popolare di viaggi”, “La scienza del popolo”, “Universo illustrato”, “Illustrazione popolare”, “L’illustrazione italiana”, “Illustrazione Universale”, “Margherita”. Per un quadro sull’impresa editoriale di Emilio Treves si rimanda al datato, ma ancora imprescindibile, M. GRILLANDI, *Treves*, Torino, Utet 1977.

¹⁴ Analogamente, anche l’impero editoriale di Edoardo Sonzogno, che si differenzia da quello di Treves per l’orientamento più popolare della sua produzione, annovera fortunate collane come: «Biblioteca universale», «Biblioteca del popolo», «Biblioteca classica economica», «Biblioteca romantica economica», «Tascabile», «Biblioteca Romantica», ed altre ancora. Ad Edoardo Sonzogno si deve, inol-

Le offro per la sua *Biblioteca Amena* un mio nuovo romanzo intimo: *Eva – Storia di ieri*: del genere dell'altro mio lavoro: *Una Peccatrice*: stampato tempo fa a Torino dal Negro Editore e che oggi stesso mi procuro l'onore di spedirle. Se la S. V. crederà in massima poterlo accettare io le spedirò il manoscritto acciocché possa esaminarlo, senza che ciò la impegni preventivamente ad altro se non che a restituirmi il manoscritto dentro un mese *franco e raccomandato* nel caso che non credesse convernirle. Se poi il mio lavoro avrà la fortuna di piacerle allora la S. V. mi farà, dentro lo stesso spazio di tempo, le sue proposte circa al compenso da stabilirsi per la cessione del lavoro¹⁵.

I progetti di Verga sono più diffusamente svelati alla madre, il 23 giugno 1869:

Tra giorni aspetto risposta di E. Treves e C. i Editori da Milano pel manoscritto del romanzo [*Eva*]. Se mi riesce quest'affare saranno 630 lire che guadagnerò in un sol colpo su 21 fogli di stampa, in ragione di lire 30 al foglio (il *minimum*) poiché si paga anche a lire 40 il foglio. Sto inoltre lavorando ad un romanzo che manderò a Sonzogno [*Storia di una capinera*] e spero di guadagnare qualche altra cosa¹⁶.

A colpire nell'epistolario di questi mesi è la perspicacia con cui Verga elabora i cambiamenti in atto nello scenario editoriale italiano. Il soggiorno fiorentino, sotto questo punto di vista, consente (decisamente meglio della prospettiva catanese) di vagliare la diversa disponibilità dei poli editoriali in rapporto ai generi letterari, le relazioni esistenti tra generi narrativi e spazi di pubblicazione (emblematica, in questo senso, è l'esplicita richiesta di essere collocato in una delle neonate collane di narrativa milanesi), e soprattutto la disparità dei compensi economici¹⁷.

Ancor più interessante è constatare come queste valutazioni entrino

tre, la nascita del quotidiano *Il Secolo* (1866) che all'altezza del 1872 stampava 25.000 copie e fu per alcuni decenni il più importante quotidiano italiano (fino all'ascesa del "Corriere della Sera"). Tra i periodici, invece, ricordiamo: "Lo Spirito Folletto", "L'Illustrazione Universale", "L'emporio pittoresco", "Il romanziere illustrato" e numerosi altri ancora. Per ulteriori informazioni su Sonzogno, si rimanda a L. BARILE, *Per una storia dell'editoria popolare: le riviste illustrate Sonzogno*, in "Esperienze letterarie", II (1977), 1, pp. 96-110; EAD., *Il Secolo 1865-1923. Storia di due generazioni della democrazia lombarda*, Milano, Guanda 1980; EAD., *Un fenomeno di editoria popolare: le edizioni Sonzogno, in L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Analisi 1986, pp. 95-105; L. BARILE, *Élite e divulgazione nell'editoria italiana dall'Unità al fascismo*, Bologna, CLUEB 1991.

¹⁵ Lettera di Verga a Emilio Treves, 14 giugno 1869, in *Verga e i Treves...*, p. 25.

¹⁶ Lettera di Verga alla madre, Firenze, 23 giugno 1869, in *Lettere alla famiglia...*, p. 137.

¹⁷ I cambiamenti intercettati da Verga coincidono con la disamina che storico-editoriale di G. RAGONE, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi 1999.

dentro l'officina verghiana. Il manoscritto autografo della *Capinera*, redatto tra l'estate e l'autunno 1869, reca infatti «l'indicazione degli stacchi in fogli di stampa»¹⁸, ovvero dell'unità di misura con cui (secondo le informazioni raccolte da Verga) l'editoria milanese paga il romanzo. Più precisamente, queste indicazioni sono presenti sia sulla parte denominata A (da Branciforti), che rappresenta «copia di una redazione precedente, tirata con regolarità e poi ampiamente ricorretta e modificata con tutta probabilità in fase stessa di trascrizione», sia nell'altra parte (a) composta da «fogli apparentemente disordinati di una redazione anteriore a quella rappresentata da A», ma anch'essi recanti «i complicati calcoli di previsione dei fogli di stampa», «cui il Verga si abbandonava durante la composizione dell'opera»¹⁹.

Dalle informazioni in nostro possesso pare dunque plausibile dedurre due considerazioni: nonostante la stesura sia fiorentina, la *Capinera* sarebbe già stata scritta in funzione della destinazione milanese²⁰. Ma, in questo frangente, la destinazione milanese è designata in quanto spazio editoriale di pubblicazione (*optimum* per il romanzo) e fonte di guadagno per l'autore, e ciò a prescindere dagli indirizzi letterari caratterizzanti questa città o dalla presenza a Milano di autori e critici con cui Verga successivamente avrebbe intrecciato importanti relazioni. Dal momento che i dati sensibili su cui si appunta l'attenzione di Verga attengono tutti alle dinamiche di produzione, pubblicazione e retribuzione del genere romanzo, potremmo asserire che il primo *progetto milanese* a tutti gli effetti concepito da Verga è diventare un romanziere professionista. Se questo comprova l'attrattiva esercitata da Milano sui nuovi aspiranti scrittori italiani, dall'altra parte avvalorava un'identità autoriale verghiana pienamente inscritta nelle dinamiche di modernizzazione che stanno investendo il panorama letterario italiano.

Il perno della relazione tra Giovanni Verga e l'editoria milanese, strutturandosi su un progetto di *capitalizzazione* della scrittura e del lavoro intellettuale, dà vita, dunque, ad un caso paradigmatico di pianificazione letteraria fortemente condizionata dalle contingenze produttive e retributive del sistema editoriale coevo, almeno fino all'approdo verista. All'altezza del 1874, infatti, dal suo luogo di residenza milanese, Verga scrive lettere alla madre che confermano quanto andiamo dicendo:

¹⁸ F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier 1986, pp. 57-170, la cit. a p. 76.

¹⁹ Ivi, pp. 75-76 e nota n. 30 a p. 76.

²⁰ Molto più complesso, invece, risulta datare la stesura di *Eva*, soprattutto per l'ipotesi avanzata da L. BERTOLINI (in *Preistoria di un romanzo di Verga: Eva*, in "Annali della Fondazione Verga", XIV (1997), pp. 7-27, e poi in *Il percorso discontinuo de Frine a Eva*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. VI (2013), pp. 79-106) circa la corrispondenza del romanzo di cui Verga parla nelle lettere di questo periodo con l'inedito intitolato *Frine*. Su questo punto si rimanda anche a G. ALFIERI, *Verga...*, p. 101 e sgg.

Ho saputo produrre la mercanzia che ha un valore, adesso trattasi di sapere ricavare anch'io un valore dalla mia mercanzia, e non farmela sfruttare dagli altri. State sicuri che sto ad occhi aperti²¹.

Adesso ho una grande soddisfazione. Il fumo è bello e buono, ma l'arrosto è meglio, e finalmente sono giunto ad essere qualche cosa di produttivo per la famiglia, invece di essere un parassita; e non vedo l'ora di giungere a questo giorno benedetto in cui potremo goderci del frutto delle mie fatiche con maggiore agiatezza²².

E ancora:

Del resto il più difficile è fatto. Vi ricordate l'anno scorso quando vi scrivevo la prima cosa è aver la stoffa di poter fare, e questa me la sento, il difficile poi è di farsi conoscere. Grazie a Dio a questo ci sono arrivato, ora resta l'altra difficoltà di superare l'ingordigia degli editori e d'imporsi anche come valore commerciale, a questo spero anche d'arrivarci prima del mio ritorno²³.

Le testimonianze di Verga sono, da nostro punto di vista, emblematiche di una dimensione letteraria ormai del tutto mutata rispetto a quella della tradizione preborghese: nella neonata “repubblica della carta sporca”, per essere definiti “scrittori” occorre acquisire un «valore commerciale»; esso, tuttavia, non è corollario del valore letterario né sua diretta emanazione, bensì un obiettivo parallelo ad esso che l'autore deve sapersi guadagnare, imparando a trattare con gli editori, esigendo da loro quanto merita ma anche, come vedremo, adeguandosi alle consuetudini letterario-editoriali che proprio in questi anni vanno codificandosi e ricodificandosi in tempi rapidissimi.

2. L'editoria trovata

Secondo le ottimistiche previsioni formulate da Verga a Firenze nel luglio del 1869, la capitalizzazione del lavoro creativo, resa possibile dal polo milanese, avrebbe dovuto consentire una rendita sufficiente e costante nel tempo:

²¹ Lettera di Verga alla madre, Milano, 6 Agosto 74, in *Lettere alla famiglia...*, p. 411.

²² Lettera di Verga alla madre, Milano, 2 Luglio, 74, in *ivi*, p. 383.

²³ Lettera di Verga alla madre, Milano 1 febbraio 1874, in *ivi*, p. 216.

Il romanzo [*Storia di una capinera*] di cui ti parlo non l'ho incominciato che il 23 Giugno: non mi costa dunque che poco più di un mese di lavoro; ora immaginando anche che ne scrivessi o vendessi uno ogni 3 mesi io avrei (ancorché non aumentassi il prezzo dei miei manoscritti a misura che mi farei un nome come mi fece sperare Dall'Ongaro) 4000 lire all'anno per lo meno, senza affaticarmi di troppo, cioè più di 300 lire al mese che mi basterebbero non solo per vivere lautissimamente con 200 lire, ma anche per dare qualche aiuto alla famiglia, se potrò arrivare ad avere questa fortuna, e sdebitarmi in qualche modo dei sacrifici che ho costato²⁴.

La carriera di romanziera, così alacramente perseguita da Verga, si rivela tuttavia molto più complicata e meno remunerativa di quanto egli avesse previsto.

La prima differenza riguarda l'effettiva disponibilità per il romanzo italiano. Verga impiega quattro anni per pubblicare con Treves il suo primo romanzo e nonostante il successo della *Capinera* e di *Eva*, quando propone all'editore *Tigre reale* bisogna ricominciare tutto da capo: il romanzo dal punto di vista letterario non convince l'editore, e così Verga vi rimette mano e intanto lavora anche all'altro suo romanzo *l'Aporeo/Eros*, seguendo pedissequamente le indicazioni di Treves. È vero che ci sono anche altri editori milanesi, tra cui Brigola, con cui Verga alla fine, non trovando un accordo con Treves, pubblica *Tigre Reale* ed *Eros*. Ma al di là del tradimento dettato da motivi economici, la progettazione romanzesca verghiana degli anni '70 nasce per così dire "incarnata" nel circuito librario di Treves che l'Autore reputa in assoluto l'editore più capace dal punto di vista imprenditoriale e quello che offre le maggiori possibilità di affermazione sotto il profilo letterario²⁵.

Occorre rilevare come queste difficoltà incontrate da Verga mal si concilino con la vulgata storico-editoriale di una Milano capitale italiana della produzione romanzesca, supportata da quegli stessi dati sopra rappresentati (cfr. tabella n. 1). Nel tentativo di dirimere la questione e comprendere meglio le effettive possibilità di pubblicazione offerte a Verga (così come ad altri romanzieri italiani), ho approntato un'ulteriore ricerca più specificatamente rivolta alla produzione di Emilio Treves, a partire dai dati raccolti e pubblicati nel CLIO (pur nella consapevolezza della loro parzialità²⁶).

²⁴ Lettera di Verga alla madre, Firenze, 14 luglio 1869, in *Lettere alla famiglia...*, p. 155.

²⁵ Cfr. I. PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 170 e sgg.

²⁶ Il problema delle fonti editoriali per il secondo Ottocento è di non facile risoluzione, per una serie di concause già più volte rilevate: il secondo Ottocento risente ancora della frammentarietà (primo ottocentesca) di Stati con diverse regole di produzione libraria; inoltre va ricordato come le più significative iniziative di bibliografia corrente furono avviate per iniziativa privata. Questo è il caso della «Bi-

Percentuale di romanzi e novelle sul totale dei titoli pubblicati da Treves (1861-1899)

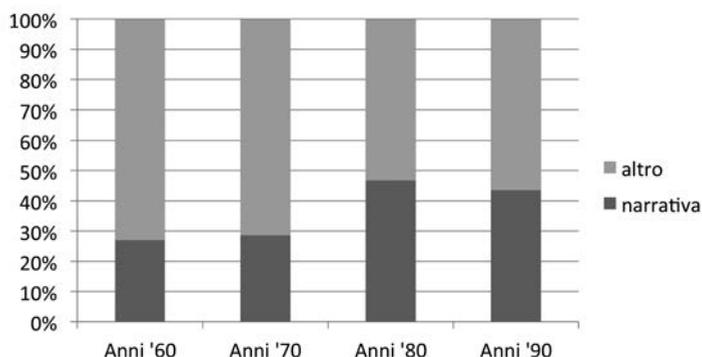


Tabella n. 2. Dati rielaborati a partire dalla voce *Treves*, allestita nel vol. XII del *Clio* (*Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento 1801-1900* Milano, Bibliografica 1991), pp. 10.080-10.103.

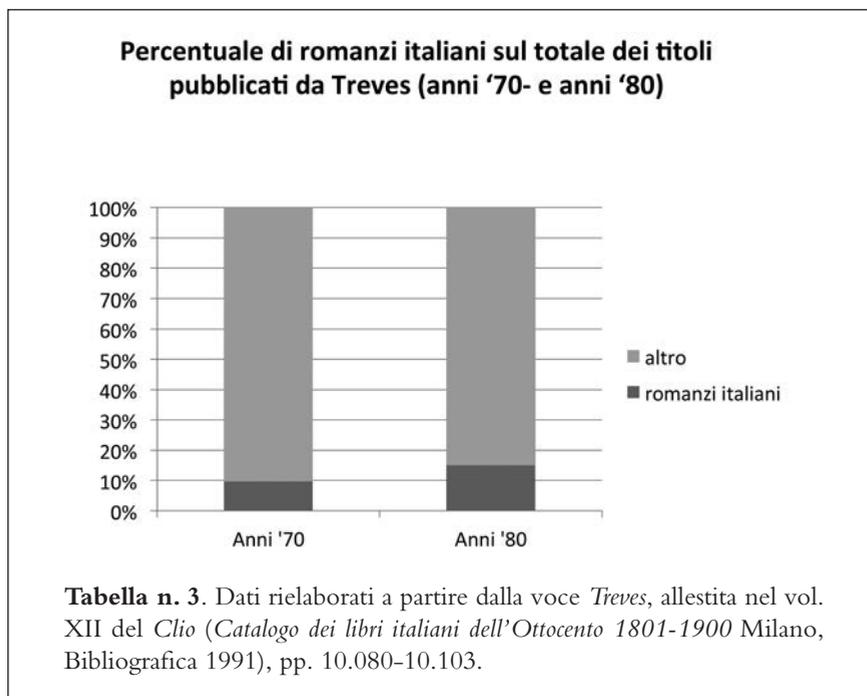
I dati qui rappresentati (tabella 2) parrebbero confermare la priorità accordata da Treves al settore narrativo che guadagna percentuali di produzione considerevoli (specie se paragonati al resto del contesto nazionale²⁷), su un totale di titoli pubblicati che cresce di decennio in decennio.

Tuttavia, se da questi stessi dati escludiamo le raccolte di novelle, i romanzi tradotti e tutta la narrativa destinata al pubblico infantile (che in questi anni va assumendo proporzioni interessanti) e dunque restringiamo il

bliografia Italiana» allestita da Anton Fortunato Stella a partire dal 1835, e poi successivamente redatta da libri in collaborazione con il Ministero dell'Istruzione e poi, dal 1870, dall'Associazione tipografico-libreraria italiana (organo di categoria degli editori), per essere sostituita nel 1886 dal «Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa dalla Biblioteca nazionale di Firenze» (per ulteriori approfondimenti si rimanda a E. MARAZZI, *Mestieri del libro e mercato editoriale nei cataloghi dell'Ottocento. L'informazione bibliografica come fonte per la storia dell'editoria*, in "Rara volumina", 1-2 (2015), pp. 75-107, in particolare pp. 79-80, nelle cui note a piè di pagina c'è un puntuale rimando al dibattito critico sull'argomento). Pur nella consapevolezza della problematicità in oggetto, si è avviata un'indagine a partire dai dati su *Treves* raccolti nel *Clio* (*Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento 1801-1900*, Milano, Bibliografica 1991), 19 voll.

²⁷ Si è già ragionato altrove sul fatto che nel secondo Ottocento, la percentuale del settore narrativo all'interno del totale della produzione editoriale libraria italiana non decolla, anzi conosce una leggera flessione, passando dal 5% registrato negli anni Sessanta, al 4% degli anni Settanta, a dati di poco superiori al 3% degli anni Ottanta e Novanta (cfr. I. PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 51 e sgg.).

computo ai soli romanzi italiani, otteniamo un ridimensionamento considerevole dell'offerta di Treves:



La disparità tra le due tabelle (n. 2 e n. 3) è in massima parte dovuta ai romanzi stranieri tradotti che occupano una fetta considerevole dell'offerta narrativa di Treves. Questa preminenza (ancor più evidente nel Catalogo di Sonzogno²⁸) parrebbe suggerire come anche Emilio Treves, cioè uno degli editori più sensibili alla narrativa italiana contemporanea, accolga con parsimonia le proposte dei novelli romanzieri italiani, implementando l'offerta attraverso i ben più famosi romanzieri inglesi e francesi.

La seconda aspettativa verghiana, ancor più drasticamente disattesa, riguarda la relazione tra tempo di lavoro e compenso economico. Nei primi anni di soggiorno, Verga ha verificato come, in realtà, la scrittura romanze-

²⁸ Secondo la disamina proposta da Zaccaria: «la presenza di autori italiani risulta [...] sostanzialmente un fatto episodico», dal momento che Sonzogno «punta sulle opere e sui generi di sicura e collaudata diffusione, escludendo per la maggior parte i nuovi romanzi degli autori contemporanei» (G. ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris, Editions Slatkine 1984, pp. 20-21. Per un'analisi del catalogo Sonzogno, si rimanda alle pp. 45-49).

sca richieda moltissimo tempo, sia in fase di stesura sia in fase di revisione (che spesso implica nel laboratorio verghiano una o più riscritture). Anche i calcoli di guadagno che Verga aveva formulati sulla base di un troppo generoso rapporto tra foglio di stampa e compenso economico, vengono prontamente ridimensionati: il primo contratto editoriale stipulato tra Verga e Treves, siglato nell'agosto del 1873, prevede un pagamento forfettario di 300 lire, in cambio della vendita del manoscritto di *Eva* e della cessione dei diritti della *Capinera* (già pubblicata da Lampugnani). I compensi poi, grazie alla riputazione letteraria maturata da Verga, cresceranno e tuttavia il rapporto tra tempo di lavoro impiegato nella scrittura romanzesca e compenso elargito dagli editori milanesi per i romanzi rimane ben al di sotto delle necessità economiche del suo dispendioso soggiorno.

Stando alle scuse accampate da Treves questa parsimonia di spazi di pubblicazione e di denaro andrebbe ricondotta alla ristrettezza del mercato italiano, alla difficoltà del neonato sistema milanese, ecc. ecc. Se questi problemi indubbiamente influenzano le trattative autore-editore, attraverso l'indagine sulle edizioni Treves sono emersi alcuni tasselli mancanti del quadro generale che potrebbero aiutarci ad individuare anche altre possibili ragioni dell'«*incontentabilità* interessata»²⁹ dell'editore (specie quando si parla di romanzi italiani) da cui derivano le difficoltà incontrate da Verga nella realizzazione del proprio progetto professionale.

Dalla stessa ricognizione sui titoli "Treves" è possibile dedurre una serie di osservazioni, la prima delle quali riguarda la disparità di trattamento della narrativa italiana rispetto a quella straniera: i generi della modernità (la novella ma soprattutto il romanzo) funzionano egregiamente già dal 1861 a designare e a pubblicizzare le opere straniere tradotte, ma non quelle italiane, verso le quali va registrata una certa ambiguità. Nei sottotitoli (probabilmente di pertinenza editoriale), l'appartenenza al genere romanzo è infatti espressamente indicata se l'autore è straniero, mentre è sovente taciuta se l'autore è italiano, nel qual caso i termini "romanzo", "racconto", "novella" ed "episodio", vengono utilizzati in modo indistinto³⁰, con l'unica (ma importante) eccezione del romanzo storico, che invece evidentemente può contare su una tradizione già così consolidata da tradursi in un'etichetta editoriale³¹. Il panorama cambia (e l'indagine si semplifica notevolmente) a

²⁹ Lettera di Verga a Capuana, Milano, 25 febbraio 1881, in *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 108.

³⁰ Il romanzo di Salvatore Farina, intitolato *Due amori*, viene proposto, ad esempio, con il sottotitolo *Racconto* (1863); i romanzi di Anton Giulio Barrili vengono proposti con i sottotitoli più disparati: *Capitan Doderò. Novella* (1869); *Il libro nero. Leggenda* (1869); *L'olmo e l'edera. Racconto* (1869); *Santa Cecilia. Novella* (1869). Sorte analoga tocca a Igino Ugo Tarchetti, il cui romanzo *Fosca* è sottotitolato *racconto* (1869).

³¹ Cfr., ad esempio, le edizioni Treves di Francesco Domenico Guerrazzi e Luigi Capranica.

partire dalla metà degli anni '70 e poi con i decenni successivi, laddove anche la narrativa italiana viene proposta ai lettori secondo le categorie a noi consuete di “romanzo” e “raccolta di novelle e/o racconti”. Illuminanti sotto questo punto di vista sono le riedizioni: non di rado accade che il sottotitolo “romanzo” (assente nella o nelle edizioni degli anni '60 o '70) compaia a partire dalle riedizioni del testo degli anni '80; ma accade anche che uno stesso volume designato prima con un titolo poi cambi o si trasformi oppure si arricchisca di un sottotitolo che contraddice il genere di appartenenza suggerito in precedenza³².

Questi riscontri sui titoli “Treves” inducono a pensare alla Milano degli anni '60 e dei primissimi anni '70 come ad un crogiolo estremamente fervido ma anche nebuloso, in cui l'inesperienza editoriale (di una macchina che si è appena messa in moto) si incontra con l'arretratezza del sistema letterario italiano, venendo a costituire uno scenario sicuramente aperto alle novità e al rinnovamento del settore narrativo, ma non ancora pienamente consapevole della direzione verso cui orientarlo.

3. L'invenzione della modernità

È proprio da questa precaria e contraddittoria nebulosa che, all'altezza dell'inverno 1874, parrebbe delinearci sotto gli occhi del sempre più amareggiato aspirante romanziere un nuovo e diverso indirizzo di lavoro: «Treves mi domandò qualche racconto corto per i suoi giornali. Se me li paga bene vedremo»³³.

Questo brevissimo stralcio epistolare rappresenta, potremmo dire, l'atto di nascita di una nuova carriera, in cui troviamo già palesate le caratteristiche della produzione novellistica verghiana. Benché, infatti, la trasmissione dei testi ci abbia abituato a ragionare in termini di raccolte, la storia redazionale ed editoriale dei singoli componimenti conferma la centralità della committenza e della destinazione periodica³⁴.

Non sarà allora superfluo ricordare come proprio questo settore registri i cambiamenti più vistosi: dal 1846 al 1872 i titoli del settore librario

³² Così accade ad esempio alla produzione di Anton Giulio Barrili e di Vittorio Bersezio (cfr. in particolare le edizioni e riedizioni del 1881).

³³ Lettera di Verga alla madre, 20 gennaio 1874, in VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 200.

³⁴ Le cinque novelle che compongono *Primavera e altri racconti* nella prima edizione (Milano, Brigola 1876), sono state precedentemente accolte nella “Illustrazione italiana”, nella *Strenna italiana* per il 1874, nella *Strenna italiana* per il 1876 e nella “Nuova illustrazione universale”. Anche per la successiva raccolta *Vita dei campi* (Milano, Treves 1880), le otto novelle sono tutte già apparse su rivista o su supplementi letterari, ecc. Sorte analoga tocca alle raccolte di novelle successive.

crescono del 277%, ma i periodici aumentano addirittura del 480%, passando da 193 a 1.120³⁵. Così, analogamente, anche l'espansione delle tirature è «sensibilmente più forte per la stampa che per l'editoria»³⁶. Ebbene, se ancora negli anni '60 e nella prima parte degli anni '70, questo medium editoriale accoglie indistintamente tutti i generi narrativi (romanzi a puntate, novelle ma anche bozzetti, ecc.), nel corso degli anni Settanta, si registra una marcata predilezione per la narrativa breve rispetto al romanzo, che viene invece progressivamente marginalizzato.

Presenza del romanzo e della novella nei periodici milanesi tra gli anni '60 e gli anni '90 dell'800.

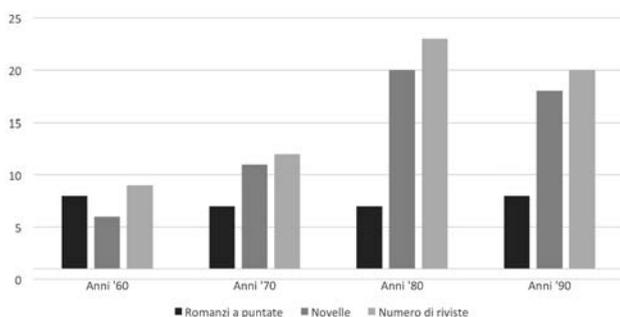


Tabella n. 4. Dati rielaborati a partire da *I periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*, a cura di A. Briganti, C. Cattarulla e F. D'Intino, Milano, FrancoAngeli 1990. Per ogni decennio, la tabella rappresenta: in grigio il numero delle testate avviate (negli anni '60 ad esempio sono 8), in azzurro il numero delle testate che accolgono romanzi a puntate e in arancione il numero delle testate che pubblicano novelle e/o racconti. Ovviamente, la stessa testata può accogliere sia romanzi a puntate sia novelle.

Proprio dalla committenza la produzione novellistica riceve, inoltre, indicazioni precise (anzi, sempre più precise, nel corso del tempo) circa la misura del testo: già Treves domanda un racconto corto, ma sarà poi soprat-

³⁵ G. RAGONE, *Un secolo di libri...*, pp. 27-28 e note.

³⁶ Ivi, p. 28. Si vedano, inoltre, le tabb. 5-7 alle pp. 31 e 35. Anche l'indagine di Castronovo conferma la crescita esponenziale delle testate periodiche nel periodo qui considerato (V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Roma-Bari, Laterza 1970).

tutto l'editoria periodica romana a privilegiare la pubblicazione di novelle che riescano ad essere contenute in un'unica puntata (indicazioni precisissime in questo senso vengono date proprio in occasione della pubblicazione di *Rosso malpelo* su "Il Fanfulla della domenica"³⁷).

Infine, diversamente da quanto accade ai romanzi verghiani che spesso disattendono le ipotesi di guadagno auspiccate dall'autore, le previsioni di vendita delle novelle si realizzano puntuali: esse vengono effettivamente pagate molto bene, al punto da sorprendere Verga.

Sabato consegnerò la novella a Ghiron, e credo mi varrà dai 250 ai 300 franchi. Se avrò tempo da perdere ne scriverò anche una pel Museo di Famiglia per cui Treves mi ha pregato e ne caverò un 300 franchi con 3 fogli di stampa. Voi vedete che con un piccolo lavoretto di una settimana al più guadagnerò quanto coll'*Eva*, e questo mi servirà meglio per appoggiare le mie pretese di faccia a Treves³⁸.

Nonostante i dubbi che Verga continua a nutrire rispetto al genere breve, quello stesso principio di capitalizzazione del lavoro intellettuale che l'ha portato a Milano lo costringe ora a ribaltare le proporzioni della sua produzione: il romanzo che è stato per lungo tempo l'unico genere narrativo concepito e prodotto da Verga³⁹, a partire dalla metà degli anni '70 si trova in posizione (quantitativamente) minoritaria rispetto alla novella⁴⁰. Quest'ultima, viceversa, rimasta esclusa per lungo tempo da qualsivoglia progettazione⁴¹, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta subisce un'impennata di produzione che proseguirà nei decenni successivi⁴².

Ma le indicazioni ricevute dall'industria milanese, metabolizzate da Verga, non finiscono qui.

³⁷ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 152 e sgg.

³⁸ Lettera di Verga alla madre, 26 febbraio '74, in *Lettere alla famiglia...*, pp. 248-249.

³⁹ Più precisamente, all'altezza dell'inverno 1874, Verga ha prodotto otto romanzi, di cui uno, *Amore e Patria* (scritto tra il 1856 e il 1857), mai pubblicato, tre dati alle stampe fuori dal circuito milanese (*I carbonari della montagna*, *Sulle lagune*, *Una peccatrice*), due già pubblicati a Milano (*Storia di una capinera* ed *Eva*) e due in corso di lavorazione (*Tigre reale* ed *Eros*).

⁴⁰ Negli anni successivi, la produzione romanzesca annovera: *I Malavoglia*, Milano, Treves 1881; *Il marito di Elena*, Milano, Treves 1882; *Mastro-don Gesualdo*, prima a puntate sulla "Nuova Antologia", 1888, poi in volume Milano, Treves 1889.

⁴¹ All'altezza dell'inverno 1874, viceversa, la produzione novellistica si limita a un primo esperimento giovanile, risalente agli anni catanesi (Cfr. G. ALFIERI, *Verga...*, p. 36) e a *X*, composta per la *Strenna italiana per il 1874*.

⁴² *Primavera e altri racconti*, Milano, Brigola 1876; *Vita dei campi*, Milano, Treves 1880; *Novelle rusticane*, Torino, Casanova 1883; *Per le vie*, Milano, Treves 1883; *Drammi intimi*, Roma, Sommaruga 1884; *Vagabondaggio*, Firenze, Barbera 1887; *I ricordi del capitano d'Arce*, Milano, Treves 1891; *Don Candeloro e C.*, Milano, Treves 1894.

[...] non so capacitarmi come il Treves, che non è un minchione, m'abbia dato egli stesso le armi in mano, dicendomi che paga gli scritti per il Museo di Famiglia in regime di 100 franchi il foglio. Ma battaglia o no, [...] non potrà ragionevolmente farmi alcuna seria obbiezione alle mie pretese, se il lavoro gli piace; e una volta che avrò stabilito questo prezzo di 100 franchi il foglio, per gli scritti futuri, io credo d'aver fatto un ottimo affare⁴³.

Questo stralcio epistolare conferma quanta attenzione Verga riservi alla decifrazione delle condizioni di pubblicazione e remunerazione. Ciò nonostante la rapidità dei cambiamenti in corso inducono l'Autore ad un fraintendimento: Treves, per le novelle da pubblicare sul "Museo di Famiglia", corrisponde effettivamente 100 franchi ogni foglio di stampa, da cui l'ipotesi (parlando di *Tigre reale*) che «se paga 100 franchi per il giornale pagherà anche lo stesso per il romanzo di cui avrà la proprietà per 3 anni»⁴⁴. L'esito della trattativa, tuttavia, chiarirà come il pagamento di 100 franchi a foglio di stampa sia previsto per la novella su rivista, ma non per la pubblicazione di romanzi che vengono pagati da Treves in relazione alla loro edizione in volume, indipendentemente dal fatto che a volte vengano anticipati su rivista. Il pagamento del genere romanzo continua, insomma, a seguire altri criteri, diciamo più forfettari (un tot a romanzo) che risentono della notorietà dell'autore (come dimostra la trattativa per *Storia di una capinera*), del giudizio preventivo espresso dall'editore (come nel caso di *Tigre reale*) e del grado di consenso ottenuto con il romanzo precedente (le trattative economiche relative al *Marito di Elena* sconteranno, ad esempio, l'insuccesso dei *Malavoglia*).

L'esperienza verghiana testimonia e documenta allora un ulteriore indirizzo intrapreso dalla nebulosa milanese verso la metà degli anni '70. Se, ad esempio, ancora gli Scapigliati negli anni '60 possono pubblicare romanzi e novelle indistintamente su periodici e/o in volume⁴⁵, a partire dagli anni '70 all'interno del circuito integrato milanese di Emilio Treves qualcosa è cambiato: i generi del romanzo e della novella circolano entrambi sia su rivista sia in volume ma non sono più perfettamente interscambiabili: il romanzo viene prodotto, destinato e pagato principalmente per la pubblicazione in volume. La novella, viceversa, viene prodotta, destinata, pagata e spesso direttamente commissionata dall'editoria periodica.

Proprio l'irrigidimento della correlazione tra spazio mediale e generi narrativi collabora dunque alla definizione e codificazione dei generi lette-

⁴³ Lettera di Verga alla madre, Milano, 30 aprile 1874, in *Lettere alla famiglia...*, p. 313.

⁴⁴ Lettera di Verga alla madre, Milano, 26 febbraio 1874, *ivi*, p. 247.

⁴⁵ Sulla «pendolare dialettica» che gli scapigliati intrecciano con la nascente industria editoriale milanese si rimanda alle pagine di G. ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza 1997.

rario-editoriali che Emilio Treves (insieme ad altri editori) colloca al centro della modernizzazione della proposta letteraria nazionale.

Il bandolo intricato dello scenario letterario-editoriale milanese degli anni '60 a partire dalla metà degli anni '70 viene dunque a dischiudere le traiettorie più precise e specifiche della modernità borghese, attraverso un'azione formalizzante esercitata dagli apparati di produzione pressoché sconosciuta agli ambienti letterari pre-industriali. Sotto questo punto di vista, l'approdo al circuito milanese di Giovanni Verga rappresenta un caso emblematico e paradigmatico: senza volere negare i condizionamenti biografici, culturali e letterari che pure evidentemente ci furono (benché qui, per indirizzo programmatico, non siano stati considerati), Verga, in virtù di una progettualità letteraria fortemente connotata sul piano della professionalizzazione del lavoro intellettuale, per alcuni anni lascia che le indicazioni dell'industria milanese entrino nella sua officina narrativa, reindirizzandone l'ispirazione.

Certamente diversa, invece, è la situazione che connota la produzione verista, non a caso stigmatizzata dal «fiasco» editoriale dei *Malavoglia*. E tuttavia l'ipotesi di un Verga dapprima perfettamente integrato nel sistema editoriale milanese e poi (dopo l'approdo verista) in contrasto con esso, non riesce a spiegare il perché di un fenomeno come *Vita dei campi* che parrebbe accontentare un po' tutti: l'autore, l'editore Treves, il pubblico e la critica. E ancora più interessante è lo strano caso rappresentato da *Rosso malpelo*: capolavoro indiscusso del verismo italiano, inizio dell'apogeo della novella moderna⁴⁶, è anche misura narrativa con cui l'editoria romana rilancia la proposta novellistica quale genere d'elezione per i giornali.

Insomma, l'ipotesi di un'ingerenza del sistema editoriale nella narrativa verghiana non si esaurirebbe nella produzione "mondana", ma andrebbe analiticamente indagata anche in relazione ai prodotti (verghiani e non) più esteticamente qualificati, così come parrebbe suggerire lo stesso Verga: all'altezza del 1881, a proposito della novella *Mostruosità* egli scrive infatti all'amico Capuana di considerarla «la più bella cosa dell'anno Fanfullesco», benché essa risenta delle «ragioni dello spazio» editoriale limitato e vincolante che l'ha accolta. «Ma [queste ragioni] le capisco io solo, e qualchedun'altro».⁴⁷

⁴⁶ R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci 2019, pp. 193-217.

⁴⁷ Lettera di Verga a Capuana, Milano, 30 luglio 1881, in *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 130.

NICOLÒ MINEO

IL TEMPO DELL'ULTIMO VERGA

Università di Catania

Ancora una riflessione sul Verga degli ultimi anni. Non nelle «parentesi» catanesi, ma nel definitivo tempo catanese. Lo scrittore si stabilisce definitivamente a Catania, a parte i saltuari spostamenti a Milano, Roma, Palermo, Torino, dal 1893 (o dal 1894). Un trentennio, dai cinquanta agli ottanta anni. Una vita fatta di frequentazione degli amici di sempre, di sensibile partecipazione alla vita dei familiari, di cure domestiche. Sono a Catania, a partire dai primi del nuovo secolo, Capuana, Rapisardi, De Roberto, Martoglio, Sabatino Lopez. La vita sentimentale è riempita dall'intenso – anche se il rapporto era sempre più schivo – scambio epistolare con Dina di Sordevolo. Il succedersi della morte di parenti e amici (nel 1915 era la volta di Capuana) marcava la tristezza del finire. Alla fine forse prevale il taciturno sostare al Circolo. Più che una lettura di opere il mio sarà il tentativo di comprendere un processo verso il silenzio. Contestualizzandolo.

La scrittura letteraria si può definire, in senso lato, una testimonianza del tempo – e non solo un «rispecchiamento» –, e questa può realizzarsi sia come *segno*, come interpretazione della realtà, sia come *sintomo*, come riflesso analogico della realtà. E nell'uno e nell'altro caso, può essere solo *omologa* – l'utilissima nozione di Goldmann – alla realtà o anche, più o meno implicitamente, progettuale, propositiva e persuasiva. Essendo essa stessa nel tempo e nella storia, interagendo come fatto storico essa stessa. Interpretando quindi e proponendo, rispecchiando e riproducendo, anche creando un proprio tempo. E ancora, è conoscenza della realtà, attraverso strutturazioni mediate e omologhe, anche nel suo costruirsi come mondo possibile¹, se ne coglie e

¹ Sulla nozione di «mondo possibile» nella narrativa mi limito a ricordare U. VOLLI, *Mondi possibili, logica, semiotica*, in "Versus", 19/20 (1978).

interpreta istanze e attese potenziali. E le forme sono conoscenza tanto quanto i contenuti, e quindi rapporto con la realtà storica. E così il nesso spazio-tempo, il cronotopo, teorizzato da Bachtin è un modo della percezione della realtà da parte dello scrittore, specie se un tal nesso non è soltanto la cornice dell'azione, ma la condiziona e determina. Una scrittura dunque che si costituisce a suo modo come «coscienza possibile», che è qualcosa di più modernamente problematico rispetto alla desanctisiana coscienza.

La contestualizzazione deve investire anche il quadro generale della più significativa produzione letteraria coeva sul piano sia nazionale che internazionale, meglio dire interculturale.

Contestualizzazione significa d'altra parte anche ritorno all'autore. Non nel senso puro e semplice di una deduzione dell'opera dalla vita o della vita dall'opera, ma come dialogo tra mondi e tempi in sincronia o in diacronia. In un quadro che non può non tener conto dell'inquieta e sofferta ricerca di un Blanchot, riconoscendone l'universale significato esistenziale.

I decenni post-unitari in Italia furono segnati dal confronto con le sollecitazioni e gli orientamenti del positivismo, la costruzione culturale più rispondente ai bisogni di conoscenza e di sistemazione ideologica dell'epoca del decollo industriale francese e tedesco. Penetrato in Italia già nei primi anni Sessanta, avrebbe dominato nel decennio successivo. Aveva fornito anche strumenti per rilevamenti e ripensamenti di natura critica e polemica, così come forniva supporti ai nuovi orientamenti del pensiero socialista.

Si costituiranno poi, di fronte alle forme «forti» del panorama europeo – Darwin, Dilthey, Nietzsche, Bergson, Simmel e, poco dopo, Freud, Weber, Einstein –, come solidi punti di riferimento, nel consenso e nel dissenso, anche per il loro guardare a un pubblico non soltanto accademico e specialistico, il neoidealismo di Croce e Gentile nella sua dimensione europea. Del 1903 è il saggio *La rinascita dell'idealismo* di Gentile. Del primo decennio del secolo è quasi l'intera prima sistemazione del pensiero crociano. I due avevano costruito per il presente e per il futuro una vera e propria condizione di egemonia, diversa nelle forme teoriche ma convergente nei fini, in varia opposizione a illuminismo, socialismo, democraticismo, positivismo (visto come filosofia intrinseca a liberalismo democratico e socialismo), marxismo, giolittismo, massoneria, cattolicesimo e religioni confessionali in genere, sviluppi teorici del sapere scientifico. Una costruzione che in qualche modo per gli intellettuali, per l'*élite dirigente* ma anche per vasti strati dei ceti intermedi italiani, fu una sorta di *scudo* che li difendeva dalla coscienza della crisi di fine secolo e dalla filosofia della crisi dello stesso Novecento, mentre era essa stessa una risposta e una soluzione per la crisi della filosofia, con significativi esiti in direzione religiosa (e cattolica) in Gentile

(l'attualismo come inveramento del cristianesimo). Una risposta e una soluzione, ben radicata nella tradizione di pensiero italiana, a quella che vorrei chiamare crisi nella modernità. Come pure costituì un punto di riferimento in rapporto al confronto, che impronterà tutto il Novecento, tra razionalità e irrazionalità.

All'interno di questo sistema il pensiero crociano già nella sua prima definizione appare per quel tempo come il vero garante per la cultura italiana di una modernità di impronta, diciamo in senso ampio, razionalistica (a parte effettivi equivoci, concessioni, cedimenti, compromissioni, disponibilità) e insieme antipositivistica e quindi antiscientifica. Croce insomma favoriva lo sviluppo dell'intellettualità italiana al più alto livello possibile nelle condizioni date, qualunque sarebbe stato il suo esito politico.

Debole in questo stesso periodo, dopo Labriola e prima di Gramsci, la presenza del pensiero di ispirazione marxista.

Un loro spazio, benché ristretto, ebbero nuovi orientamenti del pensiero, propri anche dell'area del pragmatismo, in direzione religiosa, fossero o no coinvolti nel movimento modernistico, e riflessioni specificamente filosofiche con intrinseca interconnessione con la religiosità e con la religione. Quasi tutti in rotta di collisione col neoidealismo. Massimi esponenti ne furono Piero Martinetti e Antonio Aliotta. Una diversa connotazione ha l'organizzazione di un pensiero direttamente funzionale alle posizioni di potere e di controllo culturale della Chiesa cattolica, che sin dalla fine dell'Ottocento trova il suo radicamento nel neotomismo. Avverso naturalmente sia alla razionalità come all'irrazionalità secolari.

La battaglia contro il positivismo è il collante delle posizioni culturali, sempre più diffuse ed esuberanti negli anni del primo Novecento, di ispirazione irrazionalistica, essenzialmente rappresentate dagli intellettuali facenti capo a Papini e Prezzolini, con sbocco finale nel futurismo, compattati dai miti giovanilistico e vitalistico e dalla fede di fondazione pragmatistica – sul versante di James e Ferdinand Schiller – nel primato della volontà e volti anche verso un riformismo liberal-moderato di impronta cattolica. Luogo di aggregazione è la rivista "Leonardo", fondata nel 1903. Presto, dopo un'equivoca convergenza con Croce – che dichiarò decisamente la propria differenza nello scritto del 1908 *Un carattere della più recente letteratura italiana*² –, le loro convinzioni avrebbero trovato conferma forte, anche se indiretta, nel pensiero gentiliano. E una fitta trama di convergenze e di scambi si sarebbe imposta con certe posizioni dell'anarco-sindacalismo alla Sorel. Un'espe-

² In *Letteratura e critica della letteratura contemporanea in Italia. Due saggi*, Bari, Laterza 1908.

rienza del tutto isolata è quella di Carlo Michelstaedter, che preannuncia l'esistenzialismo col suo *La persuasione e la retorica*, terminato nel 1910.

Intanto gli intellettuali della "Voce", fondata nel 1908, preparavano, nell'estrema varietà delle loro posizioni ma nell'essenziale opzione, nelle espressioni più rappresentative, per l'attivismo, quell'inversione di ruolo per cui nell'area della cultura nazionale «di destra» diverrà prevalente sulla presenza iniziale di Croce quella di Gentile. Un rinnovato idealismo, questi sosteneva, sarebbe stato il fondamento unitario della moderna cultura nazionale. La prima edizione della *Teoria generale dello spirito come atto puro* è del 1916 e definisce il fondamento e i termini dell'«idealismo attuale». Indistinzione delle forme dello spirito e storicismo pangiusustificazionistico possono alla fine supportare attivismo, vitalismo, irrazionalismo. E questi sfoceranno nell'interventismo e poi nel fascismo (a cui aderì nel 1923). In particolare, la teorizzazione dello stato etico, concepito in forma totalitaria in profonda rispondenza alla concezione attualistica, dei *Fondamenti della filosofia del diritto*, pure del 1916, avrebbe supportato la concezione fascista dello stato e il patriottismo nazionalistico. Ciò anche in rispondenza ad una delle determinazioni dell'attualismo, per cui si poneva l'identità di politica e filosofia. E per questa via facilmente la filosofia si rivelava come ideologia e strumento di classe, sino alle vergognose celebrazioni del «manganello», in un discorso del '24. Era, da questo versante, la risposta volontaristico-vitalistica dell'avanguardismo fascista.

Gli anni del dopoguerra si aprono in Europa più che mai all'insegna delle filosofie della crisi e della crisi della filosofia e al tempo stesso del primo affermarsi delle varie forme della cultura di massa (effetti, e ragioni, della radio e del cinema). Non è il caso in questa sede di ricordarne le ragioni strutturali, economico-sociali e politiche. La condizione spirituale del tempo forse si potrebbe sintetizzare nella sua essenza come momento di scelte alternative tra rivoluzionarismo e nazionalismo, tra scoramenti, frustrazioni e nostalgie e volontà di nuove realizzazioni e speranze e impegni attivistici³. Opere monumento del tempo sono *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler, che si pubblica tra il 1918 e il 1923, e *L'intuizione della vita* di Simmel, del 1918. Sembra quasi che alla denuncia nichilistica della perdita di vitalità della civiltà occidentale del primo risponda la proposta vitalistica del secondo. Anche se lo stesso Spengler, contraddittoriamente, partecipava delle attese attivistiche. L'attivismo irrazionale finiva con apparire come la soluzione esistenziale rispetto alla crisi. Sul versante delle teorizzazioni attestate al di là

³ G. GALASSO, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano, Il Saggiatore 1990, pp. 256 sgg.; ID., *Storia d'Europa*, vol. III, *L'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza 1996, pp. 217 sgg.

o al di sopra o fuori dalla crisi si collocava *Storia e coscienza di classe* di Lukács, del '23. Il problema centrale che la filosofia si riproponeva, come già prima della guerra, era, in prospettive diversissime e spesso opposte, quello dell'azione e del suo rapporto con la razionalità e la conoscenza.

In Italia, a guerra finita, l'azione di protezione e risoluzione, di cui si diceva, del neoidealismo cominciava a svolgersi da subito, annunciata, anzi proclamata, da Gentile nel 1919, nel proemio al "Giornale critico", dove riconosceva la nascita di una «fede», di «una fede robusta, di cui tutte le religioni e i programmi di vita, politici e morali, procurano di profittare: una fede in una realtà diversa da quella materiale, da quella che c'è: la fede nell'idea». Enunciazioni certo fumose le sue, che pure interpretavano certe attese degli intellettuali. E non solo degli intellettuali, tanto da piacere anche al giovane Togliatti⁴. La sua teoria del carattere attivo del pensare poteva apparire, per un paradossale equivoco, vicina alla marxiana filosofia della prassi. La filosofia diveniva per questa via assai più letteraria e politica che tecnica⁵. E vorrei qui ricordare l'attesa di un, simbolico, «autore» del Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, del '21⁶. Ma va tenuta in considerazione la voce di Adriano Tilgher, allontanatosi da Croce e presto duro avversario di Gentile, approdato decisamente, sulla base della denuncia del fallimento della ragione, al relativismo e al pessimismo, su cui però vuol fondare una nuova etica umanistica. Degna di ogni attenzione è la riflessione sul proprio tempo da lui svolta in *La crisi mondiale e saggi critici di marxismo e socialismo*, del 1921. Va ricordato che lo stesso Mussolini, nell'articolo del "popolo d'Italia" del '21, *Nel solco delle grandi filosofie. Relativismo e Fascismo*, aveva ricondotto a relativismo assoluto la posizione teorica del fascismo.

In sede letteraria il verismo fu un riflesso, ma anche un parallelo del positivismo nel senso che questo, piuttosto che convogliare un orientamento, lo consolidava, e non tanto per l'offerta di un nuovo fondamento teorico quanto per la sussunzione entro un quadro culturale omogeneo. Infatti non furono molti gli scrittori veristi coerentemente positivisti, come dimostravano anche le formulazioni in ordine alla poetica. Ma l'esigenza conoscitiva di verità, soprattutto nell'ordine sociale, strettamente intrecciata con le sollecitazioni della narrativa naturalistica francese, tra i primi di Zola, fu alla base della narrativa italiana tra il Settanta e l'Ottanta, spingendosi anche sino al

⁴ Cf. E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, vol. III, Torino, Einaudi 1966, pp. 1333-1334.

⁵ Cf. C.A. VIANO, *Filosofia*, in *La cultura italiana del Novecento*, a cura di C. Stajano, Roma-Bari, Laterza 1996, p. 250.

⁶ Cf. N. MINEO, *Ipotesi per i «Sei personaggi»*, in "Critica letteraria", 66-67 (1990). Per Giorgio Petrocchi.

Novanta. Ma non si deve dimenticare la contemporanea presenza della operosità novellistica di un Maupassant, dal 1865 a 1891. Un'esigenza conoscitiva imposta sia dalla scoperta, ad unità politica compiuta, della profondità delle differenze regionali di cultura e di costume, legate alla struttura produttiva, sia dall'emergenza di una realtà popolare antagonistica al sistema borghese con connotazioni che non si lasciavano interpretare con gli strumenti del populismo romantico. L'indirizzo letterario infatti è coevo, e spesso collegato, alle varie inchieste, specie sul mondo contadino e meridionale, che si compiono nei decenni Settanta e Ottanta, e si spiega nel clima di attese che l'avvento al potere della sinistra storica sembrò autorizzare. Gli scrittori veristi vogliono far conoscere la vera Italia, per migliorarla.

Si avrà una narrativa differenziata all'interno non solo dal grado di assunzione delle teoriche positivistiche, ma, più significativamente, dall'orientamento di poetica e dal punto di vista nei confronti del reale: una varia gamma, dall'assunzione simpatetica o folclorica alla manipolazione funzionale all'integrazione nel sistema, all'evidenziazione a fini di denuncia, alla rappresentazione oggettivamente conoscitiva. Atteggiamenti variamente rapportati a visioni ora ottimisticamente affidate alla fiducia nel «progresso» ora chiusamente disperate. Entro queste largamente comprensive e ben distanziate coordinate rientrano Fucini e Pratesi come De Marchi, De Amicis, Serao, Imbriani e, sul terreno dell'ortodossia positivista, Capuana e De Roberto. E a suo modo Verga. Ma in questo quadro emerge l'eccezionalità della posizione di Collodi, nel suo ambiguo oscillare tra attrazione della rivolta e ansia di integrazione. In questo clima rientrano anche poeti, come Betteloni e Guerrini, e autori di teatro, come Cossa, Bracco, Gallina, Praga, Giacosa e, più tardi, anche Bertolazzi.

Sono certo testimonianze ed esperienze variamente differenziate, ma tutte egualmente limitate, nella direzione del realismo (quello a cui pensava De Sanctis), dalla periferizzazione della produzione letteraria rispetto alle zone d'egemonia. La natura della socializzazione cioè, unita alla generale disgregazione della società italiana, impedisce la presa di coscienza totale da cui possa discendere la rappresentazione della realtà nella sua complessiva dialettica. Il verismo italiano, così, contraddicendo la sua tensione più profonda, poté accedere a una comprensione del reale non pienamente totalizzante. E va tenuto presente che si affermano contemporanei filoni narrativi, che si imporranno per il grande successo di pubblico e le qualità rispondenti alla cultura e alla sensibilità genericamente decadentistica. Quelli diversamente rappresentati da un d'Annunzio e da un Fogazzaro.

Le novelle e i romanzi di Verga pervengono a una rappresentazione autenticamente realistica, data dall'intuizione artisticamente realizzata anche dalla pertinenza dell'operazione linguistica, del nesso totalitario di condi-

zione socio-economica e di forma dell'esistere. Il Verga che scrive negli anni della crisi agraria si costruisce un'ideologia che gli consente di porre nuovamente il rapporto tra valori e società. I primi appartengono alla pratica sociale delle classi subalterne del mondo siciliano nella misura in cui si integrano nella mitica fissità di un'esistenza ordinata secondo le invariabili di un modo di produzione subordinato alle leggi eterne della natura.

Va ripensato anche il quadro della produzione letteraria e della cultura specificamente siciliane di questi decenni⁷. Illuminanti sulla Sicilia le pagine di Gramsci, del 1918. La Sicilia nei cinquanta anni post-unitari ha avuto «una vita a carattere nazionale proprio, più che regionale», nel senso che ha determinato certe forme della realtà nazionale italiana⁸. Ma era la cultura che denunciava Gentile di *Il tramonto della cultura siciliana*, del 1918. A Catania si era avuta una diffusa cultura socialisteggiante, da Rapisardi a De Felice Giuffrida.

La produzione letteraria, dopo *La nana* di Navarro della Miraglia, del 1879, il *Lucifero*, del 1877, le liriche *Giustizia*, del 1880-82, il poema *Giobbe*, del 1884, le *Poesie religiose*, del 1887, del Rapisardi, vede *Le Occidentali*, del 1880-96, e *Le consolatrici*, del 1896-1910, del Cesareo. Già De Roberto, aveva dato il suo *Ermanno Raeli*, del 1889. Ma il 1894 è il grande anno de-robertiano: *I viceré* e l'inizio di *L'imperio*. Del 1894 è anche *Atlantide* di Rapisardi. Del 1896 è il debutto di Concetto Marchesi, ammiratore di Carducci e Rapisardi, con le sue *Battaglie*, poesie rapisardiane di ispirazione democratica ed egalaritaria. Del 1895 è *La zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli e del 1897 *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia* di Giuseppe Salomone Marino. Il mondo del lavoro operaio e contadino si impone nuovamente all'attenzione. E nel 1909 l'agrigentino Alessio Di Giovanni darà *Gabriele lu carusu*. A lungo si interesserà alla realtà della zolfara Rosso di san Secondo.

Continuava nello stesso tempo a svolgersi la fase più significativa dell'operosità sia critica sia narrativa di Capuana. Della prima metà degli anni Novanta è un suo grande impegno novellistico, dalle *Appassionate* alle *Paesane*, tra 1893 e 1894. Del 1889-1904 è la pubblicazione del «D'Artagnan» di Nino Martoglio. Dello stesso è la famosa *Centona*, del 1897-1907 (con prefazione di Capuana). Altrettanto famoso è il suo testo teatrale del 1903, *I civitoti in pretura*. Si potrebbe parlare di un populismo cataneseggian-

⁷ Della vasta letteratura sull'argomento, basterà il riferimento a AA. VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'unità ad oggi, La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Torino, Einaudi 1987 (molto informato in questa M. SIPALA, «Una cosa nuova che la chiamavano sciopero»: *Ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento*), e F. RENDA, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Palermo, Sellerio 1999, 3 voll.

⁸ A. GRAMSCI, cronaca teatrale dell'«Avanti!» del 29 marzo 1918, in ID., *Quaderni del carcere*, 6, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi 1952², pp. 321-322.

te. *L'aria del continente* dello stesso Martoglio, del 1915, sembra segnare una sorta di chiusura sicilianistica. I *Poemetti*, del 1902, di Rapisardi ripropongono il livello delle forme alte. Al mondo dei rapporti familiari guardava il romanzo di Mario Sturzo *I Rivali*, del 1903.

Intanto Giorgio Arcoleo, in *L'umorismo nell'arte moderna*, del 1885, aveva denunciato la mancanza di comprensione del senso vero della realtà in Italia. Lo stesso Arcoleo, nel 1897, in una conferenza milanese su *Palermo e la cultura in Sicilia* aveva espresso la speranza di integrazione nazionale della regione. Mostrava un profondo disagio rispetto alla situazione culturale isolana. Mentre Pascoli, ne *L'era nuova*, del 1899, si interroga sul proprio tempo e la fine secolo e non trova che la poesia abbia svolto una funzione positiva. Nel 1898 usciva a Catania *Gli «ismi» contemporanei* di Capuana. Il 1902 è l'anno delle lezioni universitarie di apertura e chiusura dell'anno accademico di Capuana e Rapisardi sull'avvenire dell'arte. È lo stesso anno dell'*Estetica* di Croce. Capuana dice della babele contemporanea. Ancora Pascoli, nel 1903, nei *Pensieri di varia umanità*, sostiene l'istanza siciliana di autonomia politica e culturale. Sembra un tempo di incertezza e di attesa.

Ma gli intellettuali siciliani non potevano non registrare quella che chiamerei «nascita del superuomo». Del 1895 è *Le vergini delle rocce* e Claudio Cantelmo è il primo superuomo dannunziano. Un contrappeso si ha con *Rassegnazione* di Capuana, del 1896-1900 (in volume nel 1907), che forse segna la nascita di un'altra grande figura letteraria, il disadattato, l'inetto. Una sconfitta sarà il tema di fondo del capuaniano *Marchese di Roccaverdina*, del 1901, una sconfitta individuale, che è anche riflesso della fine del potere della classe baronale. Del 1904 è *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, che sancisce la perdita di identità. La rappresentazione letteraria va dalla scommessa del mutamento storico alla crisi dell'io. Il pirandelliano *I vecchi e i giovani*, del 1905-13, che guarda a Colajanni, ne è il suggello. Ma già *Scurpiddu* di Capuana, del 1906, era una sorta di presa d'atto che bisognasse ricominciare da zero. Vero però che sull'ultimo Capuana bisognerebbe aprire tutta una nuova riflessione. Negli anni della guerra mondiale, nel 1917, Rosso di san Secondo costruiva col romanzo *La fuga* un metafora del disagio e della ricerca di autenticità. Nel 1908-9 De Roberto, deluso e polemico nei confronti della prassi politica contemporanea, interrompe il lavoro a *L'imperio*, che ha un finale leopardiano e pirandelliano (del Pirandello di *I Vecchi e i giovani*)⁹. E poco dopo, nel 1912, darà *Rosario*.

In verità l'antidannunzianesimo è una costante della cultura siciliana del tempo. Avverso a D'Annunzio è il Cesareo delle *Conversazioni letterarie*.

⁹ V. M. SIPALA, «Una cosa nuova che la chiamavano sciopero»: *Ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento...*, p. 854.

Prima serie, del 1889, pubblicato a Catania. Antidannunziani erano Rapisardi, Capuana e Borgese. Del 1909 sono le pagine di Borgese su D'Annunzio – è il saggio napoletano *Gabriele D'Annunzio* – in cui denuncia la devianza della letteratura e la correlativa stanchezza e sfiducia in Europa.

Sul piano del diritto e della sociologia un Angelo Majorana, dal 1889, aveva additato, in area politica moderata, le vie del progresso e dello sviluppo (in armonia con De Felice). Ma Giuseppe Vadalà Papale vedeva le possibili patologie dello sviluppo stesso. Del 1900 è il suo *Il pessimismo del secolo e la patologia sociale*, e dell'anno 1900-1901 è la lezione inaugurale *Progresso e parassitismo*. Nel 1896, Gaetano Mosca, con gli *Elementi di scienza politica*, forniva una acuta riflessione sulla classe politica, nella convinzione che il potere sia sempre di natura elitaria. Antonino di San Giuliano, nel 1893, con *Le condizioni presenti della Sicilia*, aveva proposto interventi modernizzanti in campo agricolo. Un Napoleone Colajanni, che sarà a lungo presente nel quadro della riflessione politica, specie con la “Rivista popolare”, da posizioni coincidenti con lo spirito dei Fasci, si soffermava acutamente sui problemi siciliani: *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause*, pubblicato a Roma nel 1894. Con animata prefazione di Rapisardi. Intanto emergeva dal 1897 la figura di Luigi Sturzo con “La Croce di Costantino”. Anche lui guarda all'unità d'Italia, ma poi vorrà la *Sicilia ai Siciliani*, del 1903. Del 1910 sono i *Saggi di propaganda politica e ideologica* di Giuseppe Lombardo Radice. In sostanza le posizioni di De Felice, Sturzo, Colajanni sono di opposizione al centralismo e a Giolitti.

Negli anni dei Fasci Capuana, nel 1892 con *La Sicilia e il brigantaggio*, poi in *L'isola del sole* del 1898, negava la realtà del dominio della mafia in Sicilia. Ne seguiva l'attacco del Boutet, che nel 1894 da Napoli contestava l'effettivo realismo dei veristi: *Sicilia verista e Sicilia vera*. Il tema della mafia sarà ben diversamente ripreso da De Felice e Colajanni (p. 819-20) e poi, tra 1901 e 1904, da Mosca: del primo *Mafia e delinquenza in Sicilia*, del 1900 (asseriva la scomparsa della mafia nella Sicilia orientale con la fine del latifondo); del secondo *Nel regno della Mafia (Dai Borboni ai Sabaudi)*, del 1900. Gli scritti di Mosca apparivano in parte sul “Giornale degli Economisti”. Verga sembra propendere per la posizione di Capuana. Al mondo delle sette e delle organizzazioni segrete volgerà l'interesse dei lettori la narrazione di Luigi Natoli, *I Beati Paoli*, apparso per la prima volta a puntate sul “Giornale di Sicilia” tra il 1909 e il 1910, poi pubblicato a dispense nel 1912 e nel 1931 dalla Casa Editrice palermitana *La Gutenberg*.

Certo l'esistenza della mafia era ben nota sin dagli anni Settanta¹⁰. E

¹⁰ Sul tema cfr. ora l'aggiornatissimo e informatissimo F. BENIGNO, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra 1859-1878*, Torino, Einaudi 2015.

proprio nei primi anni Novanta culmina la controversia intorno al Banco di Sicilia, che si risolverà nel primo omicidio «eccellente» di mafia, quello di Emanuele Notarbartolo. Poco note però ne erano la natura, la consistenza e l'organizzazione. E costante è la confusione con la camorra e con lo stesso brigantaggio. Non solo tra i letterati, ma addirittura tra prefetti, questori e magistrati, per non dire dei politici. Capuana da una parte riflette questa situazione dall'altra è motivato dalle preoccupazioni *sicilianistiche* di ordine politico. Il tutto si risolve nella negazione e in una rinuncia di fatto a conoscere. Si stabilivano la rinuncia a una sicura informazione e il difetto di una decisa volontà di comprensione, determinate dalla sottovalutazione del peso politico, economico, sociale, morale del fenomeno. Nel dicembre 1901 si sarebbe svolto alla Camera un dibattito sulla questione meridionale.

Sul piano degli orientamenti politici degli intellettuali siciliani, ampio favore riceve l'impresa di Libia, e si deve tener conto della politica mediterranea di un San Giuliano. Non la approvò però Colaianni e particolare fu la posizione di Mosca. Diffusa era anche, come si è detto, l'avversione al centralismo e a Giolitti. Dopo le elezioni del 1913, si rafforzano le posizioni che chiameremmo di orientamento democratico. Si diffondono posizioni di tipo populistico. Insieme si hanno i primi orientamenti in senso interventistico, da Capuana, con *L'acciaio vivente*, del 1913. Si segnala "Il Giornale d'Italia". Interventisti sono anche Sturzo e Colajanni¹¹. Interventista è Borgese di *Guerra di redenzione, Italia e Germania*, del 1915, e di *La guerra delle idee, Guerra e letteratura*, del 1916, in cui sviluppa l'idea che la guerra cambierà anche la letteratura. Posizione decisamente interventistica assume l'Ateneo di Catania, col suo rettore Giuseppe Majorana. Ma anche quelli di Palermo e Messina. E sono università che godono di notevole prestigio. Seguirà una piena fascistizzazione.

Ci chiederemmo se per tutto questo alla fine, dinanzi al tramonto del dominio del baronato, come dramma individuale e sconfitta senza alternanza nei rapporti di classe (Capuana), al fallimento della modernizzazione (Pirandello), alla delusione del parlamentarismo (De Roberto), alla crisi della letteratura, non avesse vinto il superuomo. Contrastato solo dal populismo sicilianistico.

Quanto e come il Verga catanese si poneva in rapporto ai quadri delineati? L'insegna generale di quest'ultimo tempo è forse la confessione addirittura dell'agosto 1896: «mi sento proprio fuori dal mondo, e finito»¹². Lo

¹¹ Cfr. G. ASTUTO, *La Sicilia e l'Unità d'Italia. Conflitti politici e istituzionali*, in *Pensiero politico e istituzioni nella transizione dal Regno borbonico all'Unità d'Italia*, Acireale-Roma, Bonanno 2011, pp. 24, 25, 30 sgg., 40 sgg., 61, 25,

¹² G. VERGA, *Lettere a Dina*, a cura di G. Raya, Roma, Ciranna 1962, p. 4.

ripeteva ancora a Dina nel 1912 e in una lettera al fratello Mario, nel 1920, si diceva «finito quasi del tutto e prossimo alla fine»¹³. Fine fisica quasi esito di quella creativa.

Un suo determinato lavoro creativo, dobbiamo ormai riconoscere, si chiude con la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, il tempo del *Mastro don Gesualdo*, del 1881-1889, ovviamente, ma anche del concentrarsi di raccolte di novelle da *Drammi intimi*, del 1884, a *In Portineria*, del 1885, a *Vagabondaggio*, del 1885-87 a *I ricordi del capitano d'Arce*, del 1891, a *Don Candeloro e C.*, del 1893-1894. Si afferma poi nella seconda metà del decennio Novanta un quasi esclusivo interesse per il teatro con le trasposizioni di *La Lupa* (a cui lavora per un decennio), *In portineria*, *Cavalleria rusticana*¹⁴. Il teatro forse come metafora della vanità e dell'inconsistenza (mondo di burattinai e di marionette, e di attori falliti¹⁵). A fine secolo però lavora ancora al romanzo *La duchessa di Leyra*, progettato sin dalla fine del *Mastro*. Una composizione che aveva avuto uno sviluppo, ma di cui conosciamo solo il primo capitolo e l'inizio del secondo. Ne abbandonava definitivamente il progetto poco dopo il 1911¹⁶. Tanto meno poté tentare i romanzi conclusivi del ciclo: *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*. Dei primissimi, 1901-1902, del nuovo secolo sono i «bozzetti scenici» *La caccia al lupo* (ma nato come racconto nel 1897) e *La caccia alla volpe*. Procedimento inverso è quello dell'opera più importante del tempo, *Dal tuo al mio*, nata come dramma, rappresentato a Milano nel 1903, poi transcodificata come romanzo. Rappresenta la sconfitta dell'aristocrazia da parte della borghesia e il subentrante scontro di classe di questa col mondo operaio. È definita esplicitamente la prospettiva del *Mastro*, anticipando di decenni quella del *Gattopardo*. La vanità dell'aristocrazia era il tema conduttore della *Duchessa di Leyra*. Si deve attendere il 1919 per una novella, l'ultima della sua grande creatività novellistica, *Una capanna e il tuo cuore*, dedicata a De Roberto e scritta nella consapevolezza che fosse davvero una conclusione. Una conclusione simile a quella delle figure della novella, una fine che, sintetizza la dedica, emblematica in chiave tragicomica l'esito dei «sogni e le illusioni della vita». E anche le «aspirazioni letterarie» dell'autore. Ferma rimane, e dichiaratamente, l'intenzione di scrivere per fissare la realtà nelle sue ragioni essenziali: il naturalismo come metodo¹⁷. Colpisce la finale attenzione al cinema.

¹³ G. VERGA, *Lettere a Dina...*, p. 434; G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, Catania, Greco 1977, pp. 228-9.

¹⁴ Sulla variazione del teatro rispetto alla narrativa, cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice 2016, pp. 184 sgg.

¹⁵ Ivi, pp. 180-1.

¹⁶ G. VERGA, *Lettere a Dina...*, p. 369.

¹⁷ Così nell'intervista di Ugo Oietti: *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Bocca 1899². La prima edizione è del 1894.

Non può sfuggire che tutte queste sono opere pensate dopo una vicenda decisiva per la storia della Sicilia di fine Ottocento, il movimento dei Fasci siciliani¹⁸, e in concomitanza con l'ascesa delle organizzazioni sindacali e politiche di ideologia socialista. Una concentrazione di posizioni socialiste, ripeto, si era avuta a Catania, da Rapisardi a De Felice Giuffrida. Ma anche un'altra vicenda e un'altra data sono decisive nella coscienza degli italiani e dei siciliani in particolare: il 1896 e la sconfitta di Adua, che segnava la fine del crispismo¹⁹. Ha un suo significato quella che è stata chiamata «diaspora siciliana»²⁰. Lasciano la Sicilia Mosca, Arcoleo, Colajanni, Marchesi.

La rappresentazione dominante nelle ultime opere di Verga, come è stato osservato dalla critica, è quella di una realtà senza luce e senza anima. Si è evocata l'idea di «degenerazione» di Nordau. A una mutata percezione della realtà può attribuirsi la mancata continuazione del «ciclo dei vinti». In realtà Verga vive nella crisi di fine e inizio secolo, di cui si è detto, nel giudizio negativo sul trasformismo depretisiano²¹ e nella delusione del post-crispismo, senza trovare agganci e ancoraggi nell'area della filosofia neoidealistica o della religiosità modernistica o delle istanze politiche di varia impronta sicilianistica. Rimane sostanzialmente legato alla prospettiva positivistico-veristica, che gli impone ora un giudizio negativo sugli svolgimenti della lotta di classe, in cui vede il prevalere della mentalità economicistica, l'appiattimento sul dominio dell'interesse, l'affermarsi di una nuova classe dominante ma senza cambiamento nei rapporti produttivi (*Dal tuo al mio*).

La poetica rivela il suo limite, e lo scrittore non riesce più a raggiungere il livello del realismo che aveva segnato le grandi opere degli anni Ottanta. L'obbligo veristico ora giustifica anche certe posizioni reazionarie. Il versante umanitaristico si conferma, ma nell'esclusione di ogni angolazione di tipo socialistico. Certo non poteva appropriarsi del mito superomistico, ma neanche poteva rifugiarsi nei sicilianismo populistico. Sono anni nel segno del disagio e del rifiuto. Avvertirà che non vuole particolari onoranze funebri²². Alla fine condividerà lo stato d'animo instaurato negli italiani dalla convinzione – infausta – della «vittoria mutilata» (come la definì D'Annunzio).

¹⁸ Cfr. N. TEDESCO, *Introduzione a G. VERGA, Tutto il teatro*, a cura di N. Tedesco, Milano, Mondadori 1980, pp. 13-18. Cfr. A. MANGANARO, *Verga, Acireale-Roma*, Bonanno 2011, p. 188. Ma questa monografia, con la bibliografia citata, va tenuta presente per tutto l'ultimo Verga. Come quella della Alfieri.

¹⁹ Per quella che chiamerei funzione Crispi in Sicilia cfr. G. ASTUTO, *La Sicilia e il crispismo. Istituzioni statali e poteri locali*, Milano, Giuffrè 2003.

²⁰ Cfr. M. SIPALA, «Una cosa nuova che la chiamavano sciopero»: *Ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento...*, p. 822.

²¹ Il programma trasformistico di De Pretis del 1882 segnava una tale svolta che un Tomasi di Lampedusa, nel *Gattopardo*, la faceva coincidere, si può presumere, con la data della morte del principe. Assurdo pensare per questa, come qualcuno ha proposto, alla data di nascita di Mussolini.

²² Cfr. G. ALFIERI, *Verga...*, p. 74.

ROSA MARIA MONASTRA

VERGA A CATANIA
TRA TIPOGRAFI, EDITORI E GIORNALISTI

Università di Catania

Com'è noto, Verga nella sua prima giovinezza, calda di entusiasmi risorgimentali, insieme all'amico Nicolò Niceforo e sotto l'ala di Antonino Abate si prodigò in una intensa attività giornalistica ("Roma degli Italiani", "L'Italia contemporanea", "L'Indipendente")¹; presto però mise da parte tale tipo di esperienza per dedicarsi esclusivamente alla scrittura letteraria. Peraltro in pochissime occasioni fece ricorso a editori e stampatori della sua città, e ancora più raramente concesse testi di una certa consistenza a qualche periodico o numero unico locale. Che tale riluttanza, in generale, avesse a che fare con un'esigenza di ampia diffusione è fuori discussione; ma poiché dei momenti di interlocuzione comunque ci furono, può essere utile un esame caso per caso.

Sappiamo della pubblicazione di una novella (*Casa da the*) su uno dei periodici sopra menzionati, e precisamente su "L'Italia contemporanea", di cui apparve un solo numero alla fine del 1861. Di un vero e proprio esordio narrativo possiamo parlare tuttavia solo a proposito del romanzo *I Carbonari della montagna*, uscito nello stesso torno di tempo, ovvero tra il 1861 e il 1862, per i tipi di Crescenzo Galatola. Quest'ultimo, già titolare di una piccola ma ben avviata stamperia a Napoli, tra la fine del 1842 e i primi del 1843 era approdato a Catania come direttore della tipografia e della scuola tipografica dell'Ospizio di beneficenza, appena istituite presso l'ex-Collegio dei gesuiti. Poiché ebbe l'intelligenza di investire sempre senza parsimonia nel miglioramento delle attrezzature, poté garantirsi committenze di pri-

¹ Cf. L. PERRONI, *Ricordi di D'Artagnan: la prima giovinezza di Verga e due suoi romanzi sconosciuti*, Palermo, Edizioni del Sud 1929, pp. 62-65.

m'ordine (la Curia, l'Accademia Gioenia, l'Università)². Consapevole di tali abilità tecniche e non potendo d'altronde contare al momento su una più vantaggiosa collocazione, a lui si rivolse il ventunenne Verga per i suoi *Carbonari*. Costo: mille lire, ottenute dal padre non senza qualche fatica³. Dopo di che, ben deciso a diventare uno scrittore professionista, fin dal nuovo romanzo *Sulle lagune* cominciò a cercare altrove, tra Firenze e Milano, la via dell'affermazione nazionale.

Nel caso della tipografia Galatola, dunque, devono avere inciso negativamente i limiti di una produzione che – sebbene molto elegante e talora addirittura sfarzosa – non era d'altra parte supportata dall'organizzazione e dalla progettualità inerenti a un'azienda editoriale vera e propria. Ciò comunque non implicò affatto una cessazione di contatti. Morto Crescenzo nel 1866, il figlio Michele ne continuò alacramente l'attività; e questi era troppo amico di Capuana e De Roberto⁴ perché talora anche Verga non si lasciasse coinvolgere.

E infatti nell'autunno del 1887 lo troviamo caloroso sostenitore di un'idea derobertiana relativa alla fondazione di un quotidiano politico-letterario, da stamparsi a Catania appunto a opera dalla tipografia Galatola. In prospettiva avrebbe potuto venirne fuori – tra Catania e Roma – addirittura una casa editrice. Ecco in quali termini Verga si rivolgeva a Capuana in data 19 ottobre per convincerlo ad assumere la direzione del giornale:

De Roberto ti avrà scritto, o ti scriverà oggi, di un suo progetto, che sembra a me pure assai promettente. Tratterebbesi di fondare qui un giornale quotidiano, politico e letterario, di gran formato, del quale dovresti assumere la direzione. La sua vita sarebbe assicurata per un anno almeno, e in quest'anno c'è fondato motivo di poter calcolare che il giornale avrà non solo un largo margine di utili, ma comincerà ad essere un valore non indifferente. Se l'affare potesse combinarsi insieme colla pubblicazione di un giornale letterario, e la fondazione di una casa editrice che avrebbe la sua sede principale in Ro-

² Segnalo, tra gli studi più recenti, M. ALBERGHINA, *Una famiglia di tipografi-editori a Catania*, in "Bollettino dell'Accademia Gioenia di Catania", vol. XLIX (2016), n. 379, pp. 39-80.

³ «Cominciai dallo scrivere un *romanzo storico*, che nessuno rammenta, e non sarò io certo che lo rammenterò; mio padre, che non voleva saperne, e mi voleva avvocato, pagò mille lire per stamparlo e tutto finì lì. Poi ci pensai a non spendere mille lire per ogni fantasia letteraria che mi passasse per la testa» (a F. Martini, 5 novembre 1880, in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 101).

⁴ Non senza momenti di goliardia: basti pensare al divertissement costituito dal volume semi-clandestino *Saghe e seghe*, messo insieme da Capuana, De Roberto e Francesco Ferlito e stampato da Michele Galatola nel 1887. Che Verga non sia stato dell'indivoltato quartetto potrebbe essere significativo: non che anche a lui non capitasse di scherzare, ma fino a un certo punto.

ma, servendosi sempre per la stampa delle edizioni della tipografia Galatola, come fanno a Parigi e altrove, credo che la cosa diverrebbe seria assai, e tale da esser presa in seria considerazione⁵.

Verga tornò sull'argomento dopo qualche giorno, il 22 dello stesso mese, insistendo sulla convenienza dell'impresa («se anch'io mi sono inferiorato così come te ne scrivo, della cosa, è perché per dolorosa esperienza la credo assai più sicuramente promettente del teatro e della letteratura»)⁶. Capuana intanto tergiversava: a De Roberto scrisse che avrebbe accettato con gioia, ove il penoso viluppo di debiti in cui era invischiato glielo avesse consentito⁷. Ma poco dopo, il 4 novembre, telegrafava a Verga: «Impossibile aderire proposta economica giornale»⁸. Le successive lettere a De Roberto ci mostrano un Capuana disperato, perfino tentato dal suicidio, poi tutto preso dall'allestimento e dal tour della sua *Giacinta*: del progettato giornale non si parla più. Peccato: ché se l'iniziativa fosse decollata davvero, sia pure per breve durata, c'erano le condizioni per dei risultati estremamente interessanti, considerato tra l'altro che lo stesso Verga, pur di convincere l'amico, gli aveva garantito che avrebbe potuto contare «completamente» non solo su De Roberto ma anche su di lui⁹.

Di maggiore consistenza, ma in definitiva poco soddisfacenti, furono i rapporti con Niccolò Giannotta. Come risulta dall'epistolario, Verga lo frequentava quando questi ancora era solo un libraio o cominciava appena a pubblicare testi scolastici e guide¹⁰. A partire dagli anni Ottanta l'ambito di tale attività editoriale prese pian piano ad allargarsi, grazie anche al giovanissimo De Roberto, allora redattore del "Don Chisciotte"¹¹: e fu proprio in siffatto contesto che prese abbrivio l'intenso sodalizio tra lo scrittore alle prime armi e quello ormai famoso. Nel 1881 infatti De Roberto organizzò un

⁵ Biblioteca regionale universitaria di Catania (BRUC), Fondo Verga, U.Ms.EV.001.394. La lettera si può leggere in G. RAYA (a cura di), *Carteggio Verga – Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 281.

⁶ BRUC, Fondo Verga, U.Ms.EV.001.395 (G. RAYA, *Carteggio...*, p. 282).

⁷ Si veda la lettera di Capuana a De Roberto in data 31 ottobre 1887, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1984, pp. 256-57.

⁸ BRUC, Fondo Verga, U.Ms.EV.004.013.326 (G. RAYA, *Carteggio...*, p. 284).

⁹ Così Verga nella lettera a Capuana in data 22 ottobre (cfr. *supra*, n. 5).

¹⁰ Si veda per es. la lettera a Treves del 20 settembre 1873: «Stamattina ho ricevuto per mezzo del Giannotta in pacco contenente 5 copie dell'*Eva* ed altre 5 della *Capinera*» ecc. (BRUC, Fondo Verga, U.Ms.EV.001.009; G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 31).

¹¹ Per maggiori informazioni si vedano la voce *Giannotta, Niccolò* redatta da M.I. PALAZZOLO per il *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 54, Roma, Treccani 2000, pp. 522-24, e il CD relativo alla mostra *Editori e tipografi a Catania tra '800 e '900. Niccolò Giannotta*, a cura di R.M. Monastra, S. Bosco, D. Bonanno, Catania, Biblioteca Regionale Universitaria 2008.

numero unico del periodico in favore dei terremotati di Casamicciola, cercando di avere quanto di meglio offrì la città. Verga, che qualche mese prima aveva aderito a un'analoga iniziativa a beneficio degli inondati di Reggio Calabria¹², davanti al nuovo disastro non si tirò indietro. Il numero otto del "Don Chisciotte" uscì con il suo contributo al primo posto, seguito da Mario Rapisardi, Orazio Silvestri, Capuana, Giselda Fojanesi e altre firme meno note. A brevissima distanza di tempo Giannotta ricavò dal fascicolo una plaquette, con qualche variazione marginale ma fermi restando tutti i nomi illustri sopra menzionati¹³. Il 'pezzo' verghiano – uno struggente flashback sulla bellissima isola in contrasto con l'attuale devastazione – rimaneva comunque in testa: e a ragione, dal momento che costituiva senz'altro la pagina più suggestiva dell'intera operazione editoriale.

Non in tutte le disgrazie, bisogna dire, la solidale partecipazione dello scrittore si tradusse in un'uguale dose di impegno. Nel 1883, in seguito al nuovo, ancor più terribile sisma verificatosi a Ischia (vi perirono, tra gli altri, i genitori e la sorella di Benedetto Croce), a Catania fu organizzata un'altra pubblicazione a beneficio dei superstiti, per iniziativa di alcuni giovani, volenterosi, sì, ma certo non all'altezza di De Roberto: ci troviamo infatti davanti a un fascicolo eterogeneo, messo insieme alla meno peggio. Questa volta dunque Verga si limitò a un messaggio di circostanza¹⁴.

Intanto continuavano i contatti con l'intraprendente Giannotta, con esiti però non proprio esaltanti. Tra il dicembre 1881 e il marzo 1882 si erano definite le trattative per la cessione di una novella lunga, con la clausola che potesse essere prima pubblicata dall'autore per proprio conto: si trattava di *Pane nero*, che difatti uscì tra febbraio e marzo 1882 sulla "Gazzetta lette-

¹² G. VERGA, *Un'altra inondazione*, in *Roma-Reggio*, numero speciale del "Corriere dei Comuni" a beneficio degli inondati di Reggio Calabria, Roma, Tip. Elzeviriana dell'Officina Statistica 1880. Sembra che il 'pezzo' verghiano sia apparso poi sulla catanese "Cronaca artistica" dell'agosto 1890 (cfr. ID., *Le novelle*, a cura di G. Tellini, vol. II, Roma, Salerno 1980, p. 489 n. 1), ma non ho avuto modo di reperire il numero in oggetto.

¹³ *Per Casamicciola*, in "Don Chisciotte", a. I (1881), n. 8; *Don Chisciotte. Catania Casamicciola*, Catania, Giannotta 1881. Alla plaquette Mario Rapisardi diede un contributo diverso da quello apparso sul "Don Chisciotte", peraltro sempre fuori di chiave: se la prima volta, infatti, per la fretta aveva semplicemente autorizzato la ristampa di una lirica già apparsa sul "Fanfulla della Domenica", la seconda si impelagò in un traballante racconto pieno di sottintesi polemici contro la critica del tempo.

¹⁴ «*Miei giovani amici*, il sentimento che ispira la vostra pubblicazione è generoso e patriottico. Ed io mi rallegro con voi altri che muovete i primi passi nel nobile arringo con un'opera buona» (*Catania – Casamicciola*, pubblicazione a beneficio dei superstiti d'Ischia, Catania, tip. G. Pastore 1883). Tra tanti nomi opachi, solo un'altra firma autorevole, quella di Mario Rapisardi. L'humour da lui sfoggiato per l'occasione appare però piuttosto discutibile («O Signore Iddio Onnipotente, liberateci dalle eruzioni, dalle alluvioni, dai terremoti, dalla peste e dalle cavallette; ma liberateci soprattutto dai *Numeri unici*. Kyrie eleison»).

riaria” di Torino, e poi – considerevolmente ampliata – quello stesso anno, quasi sicuramente a maggio, per l’editore catanese¹⁵. È una storia nota: Verga aveva chiesto seicento lire; Giannotta tentò di abbassare la cifra a quattrocento («se Ella vorrà riflettere per un momento che io faccio le prime armi nella difficile carriera dell’Editore, e che i miei mezzi sono piuttosto ristretti, vorrà almeno lo spero, accordarmi una qualche facilitazione»); scontratosi con un secco rifiuto, propose allora – e ottenne – una rateazione, ma al momento del saldo cercò di temporeggiare¹⁶. La cosa non può non avere irritato Verga, che già aveva i suoi grattacapi con le riviste nell’incassare quanto dovuto; tuttavia non ci furono per allora lacerazioni, tant’è che lo scrittore acconsentì a che si pubblicasse una sua lettera come introduzione a un volume di novelle di Onorato Fava¹⁷.

Scrivendo a Capuana in data 9 aprile 1884, Verga, scoraggiato, se la prendeva un po’ con tutti: da Treves, sosteneva, «non c’è da aspettar nulla. Poco dal buon Giannotta; e dal non buon Sommaruga ogni danno morale e materiale»¹⁸. Se la negativa esperienza di *Drammi intimi* avrebbe effettivamente tagliato fuori dal suo orizzonte l’editore romano, lo stesso non sarebbe certo accaduto con Treves, che – nonostante qualche momento di frizione – rimase sempre per lui il principale editore di riferimento. Quanto al «buon Giannotta» ci fu da lì a qualche anno una nuova trattativa: che purtroppo però andò a monte, parrebbe proprio per un’eccessiva cautela da parte di chi avrebbe dovuto metter mano al portafogli. Come risulta da una lettera del 25 agosto 1889 a Mariano Salluzzo, Verga per cavarsi dagli incalzanti impicci economici aveva proposto a Giannotta la pubblicazione di due volumi di novelle.

Sinora dal Treves un volume solo di novelle ceduto per 5 anni, mi è stato pagato 2000 lire. Io li davo tutti e due al Giannotta di Catania, editore che forse conosci, per sole lire 1200 – 1ª edizione e ciascuno di soli 1000 esemplari. Col Giannotta tutto era conchiuso, ma in pagamento voleva darmi

¹⁵ Si veda ora G. FORNI, *Introduzione a G. VERGA, Novelle rusticane*, ed. critica a cura di G. Forni, Novara, Fondazione Verga-Interlinea 2016, pp. XXXVIII sgg.

¹⁶ Le lettere di Giannotta relative alla pubblicazione di *Pane nero* sono conservate alla BRUC, Fondo Verga, U.Ms.EV.006.002.014.1-6.

¹⁷ Giannotta aveva chiesto a Verga l’autorizzazione a pubblicare una sua lettera come introduzione al libro di Fava in data 20 luglio 1884 (BRUC, Fondo Verga, U.Ms.EV.006.002.014.7). Evidentemente lo scrittore doveva essersi già espresso positivamente con l’autore del libro: una sua missiva in tal senso, datata 3 marzo 1884, si può leggere infatti in *Lettere sparse...*, p. 158. Il libro uscì l’anno dopo: O. FAVA, *Vita napoletana*, preceduta da una lettera di Giovanni Verga, Catania, Giannotta 1885 (la lettera-prefazione è datata 18 dicembre 1883).

¹⁸ BRUC, Fondo Verga, U.Ms.EV.001.236 (G. RAYA, *Carteggio...*, p. 221).

delle cambiali da pagarsi in 3 rate, a 400 lire per volta. Ridussi la mia pretesa a 1000 lire, pur di averle in contanti, poiché il tempo della scadenza stringeva. E all'ultimo momento Giannotta che mi aveva fatto sperare la cosa combinata – e lo credevo pel forte guadagno che egli ci avrebbe avuto – viene a dirmi che non ha potuto procurarsi il denaro. Immagina come rimasi!¹⁹

A motivare la retromarcia di Giannotta fu probabilmente l'incertezza dell'affare: avrebbe dovuto anticipare una bella sommetta per qualcosa che in gran parte era ancora *in mente Dei*. Una preoccupazione di troppo, possiamo dire col senno di poi: la doppia silloge infatti ci sarebbe stata davvero, e l'avrebbe pubblicata il ben più lungimirante Treves (*I ricordi del capitano d'Arce e Don Candeloro e C.*)²⁰. Per quanto l'editore catanese potesse avere delle oggettive difficoltà ad affermarsi sul mercato, è incontestabile, da parte sua, una certa rigidità nella programmazione e nei relativi investimenti. Sarebbe stata necessaria una strategia meglio differenziata: ché se Capuana, con la sua torrenziale vena di «novelliere impenitente»²¹ e con il suo costante bisogno di quattrini, dopo un dissidio poteva essere abbastanza facilmente riconquistato, Verga, non meno dell'amico attento alla remunerazione, era però artista troppo esigente ed ombroso per tornare sui propri passi quando si fosse delineata una situazione non confacente allo status acquisito.

A ogni modo i rapporti non si sarebbero forse interrotti se da lì a qualche anno non fosse sopravvenuta la caparbia insistenza di Giannotta nel voler riproporre *Una peccatrice*, di cui nel 1892 aveva acquistato i diritti dal torinese Negro. Anche questa è storia notissima, la riassumo perciò brevemente allo scopo di avanzare qualche piccola riflessione.

Resosi conto che non avrebbe potuto impedire la ristampa di quel giovanile «peccato letterario», Verga si impuntò almeno sul mantenimento del titolo. *Una peccatrice* dunque riapparve nel 1893 così com'era in origine, solo con l'aggiunta di una prefazione dell'editore in cui si tentava di far passare lo sgarbo all'autore come «desiderio di fargli cosa grata». Ma non finì lì: dopo qualche anno infatti Giannotta tornò a pubblicare il romanzo nella collana popolare *Semprevivi*, suscitando la disapprovazione de "L'Illustrazione italiana" e il plauso invece di una sconosciuta rivistina, la palermitana

¹⁹ BRUC, Fondo Verga, U.Ms.EV.001.484 (*Lettere sparse...*, p. 228).

²⁰ Dopo Giannotta, Verga – tramite De Roberto – aveva contattato la Libreria editrice Galli, salvo questa volta tirarsi indietro lui stesso perché non soddisfatto del comportamento di Chiesa. Su tutta la vicenda cfr. S. RAPISARDA, *Introduzione a G. VERGA, I ricordi del capitano d'Arce*, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier 1992, pp. XIII ss.

²¹ Così nel 1902 ebbe a definirsi lo stesso Capuana, rivolgendosi a Rod, nell'introduzione alla silloge *Delitto ideale*.

“Bohème”, che prese decisamente le parti dell’editore. Questi allora, a scopo pubblicitario, ebbe la bella idea di riportare il ‘pezzo’ di “Bohème” in calce a *L’isola del sole* di Capuana²². Verga così ne venne a conoscenza, e, arrabbiatissimo, intervenne duramente in propria difesa con una lettera-articolo a Treves in cui tra l’altro esibiva la documentazione epistolare atta a «provare come andarono le cose»²³. Giannotta peraltro non se ne diede per inteso, e nel 1901 procedette a una ‘quarta edizione’ identica alla precedente.

Che dire? Certo la giustificazione da lui addotta – produrre «un documento importante per la conoscenza dello sviluppo dell’ingegno di Giovanni Verga» – non sarebbe priva di fondamento su un piano culturale di medio/lungo periodo; ma non funziona nell’immediato, a caldo, quando la volontà d’autore, anche se sfornita di valide armi legali, richiede comunque rispetto da parte dell’editore, non fosse altro per lasciare aperta la possibilità di altre trattative. Insomma, anche se non un intento di «speculazione volgare», come sosteneva Verga, a Giannotta si può quanto meno imputare una scarsa accortezza nel gestire una firma che sarebbe stato suo interesse trattare con la massima delicatezza. Quanto allo scrittore, può ben darsi che la sua ira fosse in parte motivata dall’impossibilità di cavare un compenso dalla ripubblicazione²⁴; e tuttavia siamo convinti che un assai maggiore disagio gli derivasse dall’essere stato tagliato fuori da ogni intervento sul testo.

Quel che intriga di più comunque è qualcos’altro: e cioè la questione del titolo. Giannotta aveva proposto di mutarlo in *La contessa di Prato* o *Narcisa*, ma Verga, come abbiamo detto, reagì aspramente intervenendo presso Negro («non permetterò che *Una peccatrice* sia ristampata, se ristampata deve essere, sotto altro titolo») ²⁵. Perché tanta determinazione? Soltanto per un puntiglio di fronte alla non impugnabile riesumazione del romanzo, o c’era dietro dell’altro? E qui non possiamo fare a meno di pensare alla finissima interpretazione di Debenedetti. Com’è noto, questi riteneva che «più giustamente quel romanzo sarebbe dovuto intitolarsi “un peccatore”»: un giudizio, il suo, che senza nulla togliere alle sfumature di significato presenti nel titolo

²² Il ‘pezzo’ di “Bohème” compariva tra molti altri *Giudizi della Stampa sui “Semprevivi”* (cfr. L. CAPUANA, *L’isola del sole*, Catania, Giannotta 1898, p. IV). Il fatto che molti di tali giudizi siano datati tra settembre e dicembre 1897 (e si vedano anche le *Noterelle* in “L’Illustrazione italiana” a. XXIV, 1897, n. 46, p. 323) dimostra che la ristampa di *Una peccatrice* era in circolazione già negli ultimi mesi di quell’anno.

²³ La lettera a Treves, pubblicata da “L’Illustrazione italiana”, a. XXV (1898), n. 17, p. 292, si può leggere anche in *Lettere sparse...*, pp. 330-31 e in G. RAYA, *Verga e i Treves...*, pp. 185-87.

²⁴ Così G.P. MARCHI, *Dallo «scatolino» all’ideale dell’ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti*, in AA.VV., *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di studi (Catania, 21-22 novembre 1980), Catania, Fondazione Verga 1981, p. 145.

²⁵ La lettera all’editore Negro fu riportata dallo stesso Verga all’interno della lettera a “L’Illustrazione italiana” (cfr. *supra*, n. 23).

al femminile («un epigramma» rivolto contro la società che condanna le donne devote all'amore invece di assolverle «con formula piena»), ne aggiungeva ancora una, fondamentale, relativa alla possibile lettura del testo in chiave di confessione dissimulata e addirittura di «oroscopo»²⁶. Sostituire al groviglio psicologico sotteso all'idea del 'peccato' il mero nome della protagonista o il suo appellativo nobiliare avrebbe significato davvero uccidere un'opera che pure conteneva una sua profonda, amara verità, forse non del tutto chiara al narratore ancora in boccio ma certo presentissima al Maestro de *IVinti*: ovvero l'impossibilità di salvarsi dall'abbagliante ipotesi dell'ambizione.

E ancora. Sappiamo che nel 1893 Verga – pur continuando, almeno nei primi tempi, a recarsi al nord abbastanza frequentemente – era tornato a stabilirsi a Catania. La sua più prolungata presenza in città non poteva non sollecitare qualche richiesta di contribuzione: è quanto fecero subito due giovani giornalisti, Giulio Capra-Boscarini ed Enrico Stella, rispettivamente direttore responsabile e redattore/amministratore del quindicinale “Il Goliardo”, apparso il 16 febbraio 1893 con un programma decisamente anticlericale e demistificatorio²⁷ e sostenuto dall'esplicita simpatia di Capuana (cui quasi sicuramente si deve la presenza di Fleres, e forse anche quella di De Roberto). Il contesto dava dunque sufficienti garanzie, sicché Verga rispose affermativamente, inviando un bozzetto, per la verità già edito otto anni prima col titolo *Carne venduta*, dopo averlo comunque ritoccato e ribattezzato semplicemente (rematicamente, direbbe Genette) *Frammento*²⁸.

Il bozzetto così rivisitato fu inserito, sembra, nel numero del 16 maggio²⁹. A poco più di un mese di distanza, il 18 giugno, ne compariva però una nuova versione, questa volta profondamente rimaneggiata, sul periodico milanese “Vita moderna”, col titolo *Sul passaggio della gloria* (dove poi, con altre correzioni e col titolo *Epoepa spicciola*, la novella sarebbe confluita

²⁶ G. DEBENEDETTI, *Presagi del Verga* [1953], in *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di A. Berardinelli, Milano, Mondadori 1999, pp. 987-1006.

²⁷ «I Goliardi alzano essi soli il grido di rivolta contro l'efferata ed orgogliosa signoria pontificale, si ridono degli anatemi, delle scomuniche, squadrano le fiche al papa e scagliano il dardo della satira contro le bugiarde divinità della terra» (*Goliardi vecchi e nuovi*, in “Il Goliardo”, a. I, 1893, n. 1).

²⁸ Vedi S. STELLA, *Redazione ignorata di «Carne venduta»*, in “Narrativa”, a. X (1965), n. 3, pp. 104-09. Si noti che lo Stella pubblicava una trascrizione (accompagnata dalla riproduzione fotografica) del manoscritto, non avendo reperito il fascicolo de “Il Goliardo” in cui il *Frammento* era apparso.

²⁹ Anche per Tellini il fascicolo de “Il Goliardo” col *Frammento* verghiano «è risultato irreperibile» (G. VERGA, *Le novelle...*, vol. II, p. 573) e tuttavia il suo rinvio al numero del 16 maggio è perentorio (ivi, p. 511 n. 1). Effettivamente, sulla base dei numeri conservati alla BRUC, è da credere che le cose stiano così. Da escludere invece l'ipotesi dello Stella – «fra il 10° e il 12°», ovvero tra il 30 giugno e il 30 luglio – in quanto è impensabile un'uscita del vecchio testo dopo la comparsa del nuovo su “Vita moderna”.

nella silloge *Don Candeloro e C.*). Si direbbe che per Verga la «cortese insistenza»³⁰ di Capra Boscarini e Stella sia stata l'occasione per tornare a riflettere sulle vecchie pagine: per «Il Goliardo» egli dovette approntare in fretta una prima revisione; ma continuò a lavorarci, e quando il testo ebbe raggiunto una nuova, soddisfacente forma, lo fece pubblicare un'altra volta, non più però da un oscuro foglio locale bensì da una rivista di ampia notorietà quale appunto era «Vita moderna».

A ogni modo il *Frammento* segna una fase di passaggio non trascurabile, anzi assai utile all'interpretazione dell'esito finale. Com'è noto, infatti, *Epoepa spicciola* è la rappresentazione dal basso – e dai margini – di una battaglia che dai più viene ricondotta alla liberazione di Palermo nel 1860, ma da taluno invece alla repressione del 1849 a Catania³¹. Ora, non c'è dubbio che la prima versione, *Carne venduta*, si riferisca ai fatti del 1860: coerentemente con la sua destinazione – un numero unico commemorativo di quell'evento –, l'autore ha avuto cura di evidenziare la circostanza storica precisando il mese, «maggio», e mettendo in campo, contro «i pantaloni rossi» borbonici, «le camicie rosse» garibaldine³². Nel *Frammento* per «Il Goliardo» non c'è più niente di tutto questo: nessuna indicazione temporale, nessuna allusione ai Mille; si vedono solo i soldati di re Ferdinando, coi loro «calzoni rossi» e «il chepi». In pratica, comincia a cambiare la situazione narrativa: ma ancora in modo indeciso, tanto che può rimanere uno sguardo pietoso (femminile) sul giovane soldato straniero che muore lontano dal suo paese, mentre si accentua la dura ostilità del contadino colpito nei propri beni.

All'ombra del mandorlo, in una pozza di sangue, giaceva il giovanetto biondo del giorno innanzi, colle braccia aperte, e gli occhi azzurri spalancati che sembravano guardare l'azzurro del suo cielo che non era quello del suo paese. – Poveretto! – tornò a dire la Lia. – Carne venduta! – tornò a ribattere compare Nunzio. – Che ci veniva a fare?³³

Lo slittamento dallo scontro del 1860 nel palermitano alla repressione della rivoluzione del 1849 nel catanese diventa chiaro in *Sul passaggio della gloria*. Ci troviamo adesso in «quella bella giornata di Venerdì santo che doveva-

³⁰ Cfr. la lettera di accompagnamento in S. STELLA, *Redazione ignorata...*, p. 104 (poi in *Lettere sparse...*, p. 293).

³¹ Vedi C. CUCINOTTA, *Le maschere di don Candeloro*, Catania, Fondazione Verga 1981, pp. 177-79.

³² *Carne venduta* apparve sul numero unico 27 maggio 1860, Palermo, Stab. tip. Virzi 1885. Qui cito da G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, ed. critica a cura di C. Cucinotta, Firenze, Le Monnier 1994, pp. 147-48.

³³ Ivi, p. 149.

no succedere tanti peccati»³⁴: quel giorno appunto in cui, come scriverà De Roberto, «i difensori» di Catania «furono travolti, nell'ora triste del crepuscolo, dall'intervento dei reggimenti svizzeri; e quei mercenari, e i loro commilitoni da essi rianimati, sfogarono la rabbia massacrando, stuprando, rubando, mettendo ogni cosa a sacco e fuoco»³⁵. Nel 1849 l'esercito borbonico non fu il vinto, come sarebbe stato nel 1860, ma il vincitore: e così nella novella verghiana il soldato straniero si trasforma, non è più un povero giovane che muore per una causa che non lo riguarda, ma un violento, un brutto.

Resta da chiedersi: perché Verga ha operato questo arretramento della messa a fuoco? Che il ritorno a Catania gli abbia rinfocolato la memoria del suo caro maestro e cugino, da qualche anno scomparso, Antonino Abate, il quale in quella 'giornata di peccati' era rimasto ferito e aveva poi scritto un poema intitolato *Il Venerdì santo del 1849 in Catania*? Oppure (ma le due cose potrebbero andare insieme) ancora una volta, come aveva fatto nel *Maestro* tagliando la parabola risorgimentale al 1848-49, ha voluto dirci che in quel biennio c'erano già tutte le premesse di quello che sarebbe avvenuto dopo? Non possiamo rispondere in termini netti; certo però la vicenda di questa novella offre notevoli spunti allo studio della tematica risorgimentale nelle narrativa verghiana.

Di trasmigrazioni di uno stesso testo (più o meno modificato) da una sede a un'altra (o ad altre) è piena la storia letteraria dell'Ottocento, data la necessità per gli scrittori di racimolare denaro e mantenere visibilità presso il grande pubblico. Nel caso del Verga "catanese", ormai cinquantenne e più, a tali motivazioni si aggiungono, per un verso, le crescenti preoccupazioni private e un certo lento inaridimento della vena creativa; per l'altro, il desiderio comunque di mostrare un atteggiamento di disponibilità nei confronti dei propri conterranei, specie se giovani e di buona volontà. Relativamente a questi ultimi si direbbe a ogni modo che egli assentisse guardando oltre, a chi poteva garantirgli un target nazionale; oppure, in mancanza di tempo o di voglia, disponendosi semplicemente a frugare nei cassetti. Abbiamo detto della trafila da *Carne venduta* a *Epopèa spicciola*, dove la tappa catanese segna una ripresa e un ripensamento destinati a fruttare altrove. Nel caso del bozzetto *Inondazione*, apparso su "Cronaca artistica" nel 1890³⁶, si tratta invece di una tardiva e conclusiva riesumazione di *Nella stalla*, edito nel 1883 nella strenna

³⁴ G. VERGA, *Sul passaggio della gloria*, in "Vita moderna", a. II (1893), n. 15, pp. 201-02. La stessa definizione si trova in *Epopèa spicciola* (*Don Candeloro...*, p. 81).

³⁵ F. DE ROBERTO, *Il maestro di Giovanni Verga* [1920], in *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier 1964, p. 42. Su questo passo ha già richiamato l'attenzione C. CUCINOTTA, *Le maschere...*, pp. 178-79.

³⁶ G. VERGA, *Inondazione. Bozzetto*, in "Cronaca artistica", a. I (1890), n. 1.

benefica *Arcadia della carità* e poi nel 1885 sul settimanale milanese “L’Illustrazione popolare”. Quanto alla novella *La caccia al lupo*, il testo che vide la luce su “Le Grazie” nel gennaio 1897 fu, sì, una primizia concessa per amicizia a Diego De Roberto, redattore del quindicinale³⁷; però non si deve dimenticare che l’autore, per nulla pago di quel «periodico clandestino»³⁸, qualche tempo dopo si rivolse a Giacosa perché la ripubblicasse su “La Lettura”³⁹.

Dopo lo scoop de “Le Grazie” non sembra che di Verga, mentre era in vita, ci sia stato altro nella stampa cittadina, salvo qualche intervento occasionale. Di incomprendimento, o addirittura indifferenza, nei suoi confronti da parte della borghesia catanese avrebbe parlato più volte Vitaliano Brancati. Ora, può darsi che questo fosse l’atteggiamento della gente comune; ma di certo tra letterati e pubblicisti, all’altezza del nuovo secolo, il prestigio verghiano era diventato indiscutibile: se in passato un Pasqualino Vassallo si era permesso di mettere in dubbio il valore dello scrittore e addirittura aveva definito *I Malavoglia* mera «prosaccia»⁴⁰, col tempo, come testimoniano tanti giornali e riviste locali, un po’ presso tutto il ceto intellettuale si era diffusa la consapevolezza di avere a che fare con una gloria nazionale. Anche da Catania dunque, come da tutta Italia, pervennero a più riprese richieste di contributi: alle quali Verga si prestava garbatamente, a meno che non si trattasse di iniziative troppo distanti dal suo modo di pensare. Di solito, a ogni modo, egli si limitava a mandare poche righe, o addirittura semplicemente autorizzava la pubblicazione della responsiva. Così accadde appunto nel 1903, quando Capra-Boscarini gli chiese di collaborare con un pensiero a un fascicolo del periodico “L’Istituto di scienze, lettere e arti” dedicato a Marconi⁴¹. Ben più sentita, ovviamente, ma pur sempre poco impegnativa, fu qualche anno dopo la sua partecipazione all’albo pubblicato per il «giubileo letterario» dell’amico Capuana⁴². Nel 1914, per la scomparsa di Antoni-

³⁷ G. VERGA, *La caccia al lupo*, in “Le Grazie”, a. I (1897), n. 1, pp. 10-12.

³⁸ In questi termini Giacosa riferiva le parole di Verga in una lettera del 24 novembre 1900 a Fogazzaro: cfr. G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972, p. 139.

³⁹ Giacosa, pur giudicandola «bellissima», prese tempo con l’autore (*Carteggio Verga – Giacosa*, introd. e note di O. PALMIERO, Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni 2016, p. 216), e poi la mise da parte. Per quanto riguarda la versione della novella pubblicata postuma, nel 1923, dalla rivista “Siciliana”, non si tratta, come da alcuni si è creduto, di una stesura definitiva, ma di una ‘prova d’autore’ anteriore a quella apparsa su “Le Grazie” (cfr. F. BRANCIFORTI, *Per la storia di «Caccia al lupo»: novella e dramma*, in “Annali della Fondazione Verga”, n.s. 1 (2008), pp. 7-39).

⁴⁰ R. PASQUALINO VASSALLO, *Divagazioni letterarie. Il Naturalismo italiano*, in “Il Corriere di Catania”, 6, 7 e 11 febbraio 1885.

⁴¹ «Marconi è gloria dell’intelletto umano. All’omaggio che Ella vuol tributargli col numero unico fatto in Suo onore, mi associo ben volentieri, e La ringrazio di avermene data l’occasione» (“L’Istituto di Scienze Lettere e Arti”, a. IV, 1903, fasc. 2, p. 10).

⁴² «A Luigi Capuana fui legato con fraterna comunanza di simpatie letterarie e d’intenti fin dagli

no di Sangiuliano, si associò cautamente ed evasivamente alle pagine commemorative della “Rassegna siciliana Vita e Arte”⁴³. Più tardi, nel 1918, accettò di presiedere il comitato per le onoranze al summenzionato Capra-Boscarini, ufficiale in guerra, lasciando peraltro che nell’albo, in mancanza di meglio, si pubblicasse un suo bigliettino di complimenti per libro ricevuto⁴⁴. Nel 1921, come prefazione a un volume di poesie dialettali di Vito Marino, troviamo niente meno che una letterina di raccomandazione, indirizzata al professore Vincenzo Finocchiaro (anche lui autore di versi siciliani oltre che di lavori storiografici sulla Catania risorgimentale)⁴⁵.

In un paio di casi soltanto Verga ritenne di dovere intervenire in maniera significativa. Una volta quando il movimento di sostegno a Nasi prese una caratterizzazione decisamente antigovernativa e separatista: allora mandò una risentita lettera a “La Sicilia” per ribadire l’intoccabilità della nazione («Eh, via! Non gonfiamo un triste fatto di cronaca giudiziaria sino a farne un’onta nazionale e neppure regionale, se Dio vuole!»)⁴⁶. Ci fu poi un evento luttuoso che non poteva non colpirlo profondamente, e cioè la morte di Capuana: in tale circostanza scrisse per “Il Giornale dell’Isola” un ‘pezzo’ di grande intensità, nel quale l’affetto e la stima per il fratello «di vita e d’intenti» facevano tutt’uno con il rimpianto dei begli anni milanesi. Se è vero che l’incipit di questo necrologio riecheggia il pensiero del 1910, è anche vero che adesso, venuta meno la ventata di vita che l’infaticabile Capuana fino al-

anni belli di caldi entusiasmi, di aspirazioni inarrivabili e di lavoro fervente. Ora, come lo vedo, dopo tanti anni, nella stessa fede alacre del suo lavoro infaticabile, sento coll’antico affetto un’alta riverenza per quella fede e quel lavoro costanti» (AA.Vv., *A Luigi Capuana. Nell’occasione del suo giubileo letterario e del suo 70° anno di età – I professori italiani, gli amici*, Catania, tip. Coco 1910, p. 2).

⁴³ «Nel fato di Sangiuliano, che ebbe la ventura di scrivere il suo nome fra le pagine più salienti della nostra istoria, c’è un lato tragico: la morte dell’unico suo figlio lontano in un momento che il dovere reclamava imperiosamente altrove tutta la tensione e l’energia del suo spirito, e l’agonia ansiosa degli ultimi giorni che gli faceva sospirare “ancora tre mesi” per raggiungere la meta a cui serenamente tendeva fra dolori incessanti» (“Rassegna siciliana Vita e Arte”, a. I, 1914, n. 9, p. 3). Più duro Pietro Aprile di Cimìa, che esplicitamente parlava di un inveterato cinismo del personaggio, superato solo negli ultimi tempi per amor di patria. Capuana spostava il discorso sull’interesse del marchese per «gli ardui problemi dell’al di là». De Roberto – significativamente – tacque.

⁴⁴ «Ringrazio Lei – e mi congratulo col bravo suo sosia spirituale Ugo d’Arezzo per *Le piccole Satire della Grande Guerra* che ho potuto alfine leggere e gustare ripetutamente, augurando io pure che l’odierna conflagrazione, in cui ha segnato anche Lei tracce della Sua feconda attività letteraria, lasci un sacro germoglio di grandezza ai nepoti nostri!» (AA.Vv., *A Giulio Capra-Boscarini nel 50° di sua vita intermerata – Voti plausi consensi nel nome santo d’Italia*, Catania, tip. edit. Di Mattei 1918, p. 38).

⁴⁵ «Caro Amico, Le presento e le raccomando caldamente il Sig. Vito Marino, semplice operaio ma sinceramente ispirato dall’Arte, che desidera sottoporle i suoi versi siciliani. Ed io lo fo tanto più volentieri per la calda sincerità che veggo nel sentimento suo e per quella che in Lei so. La ringrazio anticipatamente di quanto potrà fare per Marino e le stringo la mano cordialmente» (V. MARINO, *Varcuzzi a mari. Poesie dialettali siciliane* con una lettera di G. Verga, Catania, tip. Di Benedetto 1921).

⁴⁶ “La Sicilia”, 3 novembre 1907 (la lettera di Verga è datata 2 novembre).

l'ultimo pareva irradiare intorno a sé, le parole di Verga acquistano il peso di una lastra tombale sulle antiche illusioni:

A Luigi Capuana, cui mi legò fraternità di vita e d'intenti nei giorni più lieti di lavoro alacre e di fervide aspirazioni, devo il tributo della riconoscenza pel poco che arrivai a rendere di quelle tendenze, e del molto che sognai ancora e rimase, aimè, radioso e amaro fantasma nel mancato proposito. Le belle sere attorno a quel tavolino del Caffè Biffi su cui egli buttava giù schizzi e caricature, come avvicendava disegni, progetti, teorie e critiche insieme a Rajna, Sacchetti, Farina, Torelli-Violler, quanti altri, ora scomparsi!⁴⁷

C'è infine un ultimo episodio da tenere in considerazione: quel canto del cigno che è la novellina *Una capanna e il tuo cuore*, apparsa sul "L'Illustrazione italiana" poco dopo la morte dello scrittore, ma destinata, nelle intenzioni di quest'ultimo, a una rivista che sarebbe dovuta nascere a Catania nel 1919 sotto la direzione di De Roberto⁴⁸. Si chiudeva così, nel segno di un'amicizia nata al tempo del "Don Chisciotte", la vicenda catanese di Verga. L'anno dopo egli avrebbe rifiutato di presenziare alle cerimonie per i suoi ottant'anni al Bellini, non certo per malanimo nei confronti della propria città (e infatti non andò nemmeno a quelle romane), bensì probabilmente per una sorta di insofferenza di fronte a simili onoranze, tardivamente arrivate quando ormai la società letteraria gli appariva quasi un deserto popolato solo dei fantasmi del passato. «Quando ti capiteranno le tue», scriveva al caro Federico in data 20 settembre, «fra una ventina d'anni, vedrai»⁴⁹.

⁴⁷ "Il Giornale dell'Isola", 30 novembre 1915.

⁴⁸ Si veda al riguardo la nota redazionale che accompagna la novella in "L'Illustrazione italiana", a. XLIX (1922), n. 7, pp. 200-01 (ora in G. VERGA, *Le novelle...*, vol. II, p. 534 n. 1). I manoscritti con la dedica a De Roberto (una copia con molte correzioni e una in pulito) si conservano alla BRUC, U.Ms.VERGA.024.005.001-002.

⁴⁹ BRUC, fondo Verga, U.Ms.001.1771. Purtroppo, lo sappiamo, il povero De Roberto non sarebbe arrivato a quell'appuntamento.

SCRITTURE E RISCITTURE
TRA CATANIA, FIRENZE E MILANO

CARLA RICCARDI

NEL SEGRETO DI UN
RIVOLUZIONARIO LABORATORIO

Università di Pavia

Prima di iniziare una carrellata sui risultati dell'Edizione Nazionale prima e seconda serie per illustrare i casi più spinosi o esemplari ad uso anche dei nuovi curatori, per lo più giovani ricercatori che stanno allestendo le edizioni critiche delle opere ancora da editare, vorrei dare alcuni cenni sullo stato dei lavori: all'attivo della seconda serie abbiamo grandi testi *I Malavoglia* curato da Ferruccio Cecco, *Novelle rusticane* da Giorgio Forni e freschi di stampa *Vagabondaggio* da Matteo Durante con una revisione degli apparati di Giorgio Forni, *Il marito di Elena* da Francesca Puliafito¹.

Molto avanzate sono le edizioni di *Una peccatrice* (Daria Motta), che con due manoscritti che attestano due livelli redazionali testimonia che Verga è verista fin dai suoi esordi come scrittore di romanzi non più storici, ma realisti e psicologici, *Storia di una capinera* (Andrea Manganaro), *Eva* e la prima stesura *Frine* (Lucia Bertolini), accomunati dalla complessa elaborazione, dai molti strati di scrittura, che, come *Tigre reale*, documentano gli intensi sforzi di Verga nella realizzazione di un rivoluzionario mondo narrativo. Il teatro poi: *Cavalleria rusticana e La Lupa* (Barbara Rodà), *In portineria* (assegnato a Giambattista Boccardo) presentano la vicenda compositiva della trasformazione delle novelle in drammi, mentre *Dal tuo al mio* (Rosy Cupo) dalla disperante quantità di abbozzi (ma anche le precedenti non son tanto

¹ G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, seconda serie, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014; G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, seconda serie, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2016; G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, seconda serie, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2018; G. VERGA, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, seconda serie, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2019.

da meno) fotografa un momento di crisi e di tentativo di superamento dalla scrittura romanzesca a quella scenica². Né si trascureranno i molti racconti sparsi, così come le altre prove teatrali: da quelle incompiute alla prima risalente agli anni Sessanta, *I nuovi tartufi*, ai bozzetti scenici *Caccia al lupo e Caccia alla volpe*, che diventeranno base per le ultime fatiche trasformistiche del Verga ovvero le sceneggiature, di cui chi vi parla ha procurato quella che ritengo una parziale edizione, dato che certamente altre ne esistono e che affioreranno. Rimane ancora una raccolta *Primavera*, in collaborazione con Giorgio Forni, una raccolta considerata sempre minore, in realtà importante per il primo approccio di Verga alla novella, da cui si scopre tra l'altro che proprio la preparazione dei vari pezzi che formeranno la prima raccolta si intreccia per contrasto, per ricerca di nuovo, per il successo della tematica siciliana di *Nedda* alla prima idea dei *Malavoglia*.

Resta, per modo di dire perché è da prevedere un gran lavoro anzitutto di *recensio*, l'epistolario, programmato in più volumi.

Per ora un annuncio, ma un annuncio consistente, perché vi si sta lavorando, riguarda la riproduzione digitale dell'Edizione Nazionale e lo spoglio linguistico organico delle opere, come ha scritto Gabriella Alfieri, «funzionale ad accertare e datare adeguatamente le varianti». Questo il presente e il futuro insieme.

Ora però occorre un passo indietro verso l'ormai lontana nascita dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga. Per tracciarne la storia ho cominciato a rivedere le prime edizioni uscite da Le Monnier con il Banco di Sicilia: 1987. Mi sono subito resa conto che dovevo fare un ulteriore passo indietro e accennare almeno alla vicenda del *Mastro-don Gesualdo*, il primo testo verghiano che ha avuto un'edizione critica nell'ormai lontano 1979³. E devo anche anticipare che, arrivata alla fine della rassegna, mi sono accorta di aver fatto la storia - concediamo alla critica verghiana questa gloria - della filologia d'autore esercitata sui testi in prosa negli ultimi decenni del Novecento. Nei primi anni Settanta in una rosa di opzioni per la tesi c'era lo studio dell'autografo del *Mastro* di proprietà di Livio Garzanti. Rimasto evidentemente in casa Treves, fino a quando negli anni di leggi antiebraiche, precisamente nel 1936, la gloriosa editrice, che aveva fatto gran parte della storia dell'editoria dell'Italia Unita, chiude; l'autografo passa a Garzanti, e lì rimane inascoltato fino a quando nel dopoguerra scoppia il caso Verga. Nonostante il clamore della vicenda o della "cattività", come si

² Nel frattempo è stata completata l'edizione critica *Dal tuo al mio* (dramma) a cura di Rosy Cupo, che uscirà a breve.

³ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Il Saggiatore 1979.

scrisse, dei manoscritti verghiani alcuni critici a cui viene mostrato lo dichiarano di scarso interesse. Ormai sappiamo che non è così: nel 1979 esce infatti l'edizione critica del romanzo nella sua versione definitiva, la Treves del 1889, ripresa poi nell'Edizione Nazionale e accompagnata da un secondo volume dedicato alla prima redazione pubblicata nel 1888 nella "Nuova Antologia". Ma potete immaginare lo stupore della giovane tesista che si vede tra le mani un autografo dove la storia del testo è attestata in una stratificazione di fasi con svolte narrative e stilistiche clamorose. Si trattava di allestire un apparato genetico che documentasse le molte tappe di una riscrittura *ab imis*, soprattutto della seconda metà del romanzo, che riportasse in una cronologia persuasiva i tanti abbozzi, ricucendo una trama dispersa in carte scartate dall'autore, dove spesso si trovavano lacune tra una sequenza e l'altra: Verga infatti, sempre pressato da Emilio Treves, procedeva secondo la tecnica del *collage* ritagliando pagine della "Nuova Antologia", dove era uscita a puntate la prima redazione, e raccordandole con elaborazioni nuove. Ma si trattava soprattutto di inventare una rappresentazione efficace, ordinata delle lezioni precedenti che Verga aveva scritto in rigo e corretto in interlinea e ricorretto lì o rifatto nei margini. E a poco a poco un primo modello di formalizzazione delle varianti prese forma. Intanto si provvedeva a catalogare i circa venti microfilm che Alberto Mondadori aveva fatto trarre negli anni Sessanta dai manoscritti ancora in mano ai Perroni: abbiamo ora un catalogo consultabile sul sito della Fondazione Verga. Microfilm che documentavano e documentano un materiale enorme, che purtroppo nel 1978, quando la Regione Siciliana acquistò dagli eredi, non tutto giunse alla Biblioteca Regionale di Catania, essendone rimasta una parte cospicua in casa Perroni, da cui è uscito recentemente per essere messo all'asta, asta bloccata dalla Sovrintendenza ai Beni Librari di Lombardia, e manoscritti posti sotto sequestro dall'autorità giudiziaria presso il Centro i Manoscritti di Pavia. Disponiamo però dei microfilm e, grazie all'iniziativa della Fondazione Verga, delle copie digitalizzate dei microfilm, procurate per una più duratura conservazione e anche per una migliore leggibilità. E attendiamo la liberazione dei materiali sequestrati.

Nel 1978 grazie all'iniziativa di Francesco Branciforti nasce la Fondazione e nel 1981 l'Edizione Nazionale. Nel 1986 Branciforti pubblica *Lo scrittoio del verista*, ampia e illuminante ricognizione delle carte verghiane ritornate a Catania, nell'Edizione Nazionale, nel primo importantissimo volume *I tempi e le opere di Giovanni Verga*⁴.

⁴ *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, a cura di G. Galasso e F. Branciforti, Firenze, Le Monnier-Banco di Sicilia 1986.

Nel 1987 escono i due primi volumi: *Drammi intimi* e *Vita dei campi*⁵, due testi che pongono problemi molto diversi e di diverso grado di complessità, ma già rivelatori dei procedimenti creativi di Verga. Non ripercorro se non per sommi capi la storia di *Vita dei campi*, storia singolare e emblematica della ricerca verghiana, come pure delle violenze che questa raccolta ha subito, così come le *Novelle Rusticane*. *Vita dei campi* fa parte del laboratorio che, partendo da *Nedda* e *Primavera*, giunge ai *Malavoglia*, sette anni intensi che vedono il recupero della realtà siciliana e un percorso che dal dato autobiografico arriva ai grandi miti dell'amore e della gelosia attraverso una sperimentazione stilistica rivoluzionaria, passaggio obbligato per la grande e clamorosa prova romanzesca. Subito si riconferma il modo di lavorare di Verga per fasi, in cui si costruisce, si determina e si affina la materia del narrare: lo scrittore spesso raggiunge la soluzione più efficace sulle ultime bozze (e dichiarerà infatti di vedere ciò che non va solo in quella fase). Di qui la necessità di approntare apparati genetici complessi, per tacere delle difficoltà di lettura, ma anche di aggiungere appendici che documentino i vari momenti elaborativi attraverso la trascrizione di abbozzi, che spesso diventano copie di lavoro e presentano lezioni che fanno evolvere il testo verso redazioni successive. Poi la vicenda editoriale della raccolta è particolare: ristampata in edizione riccamente illustrata nel 1897 (Tr⁴), presenta testi assai diversi dalla *princeps* (1880: Tr¹), perché Verga interviene quando si può ricomporre il testo, e a diciassette anni di distanza, non essendo rimasto fermo alle soluzioni stilistiche e alle teorie del narrare del 1880-81, corregge, facendo calare sulle novelle una patina gesualdesca, normalizzando la sintassi anormale, la vera colloquialità dialettale della sua pagina. La *princeps* continua a essere pubblicata fino al 1940, quando *Vita dei campi* compare nel primo dei due volumi di novelle curate da Vito e Lina Perroni per Mondadori in una veste nuova e sconcertante. Non fa grande notizia, anche se un paio di critici più attenti si accorgono delle discrepanze⁶, attribuite dai Perroni alla revisione operata sui manoscritti, finché quasi casualmente emerge nel 1954 l'esistenza dell'edizione illustrata che per il costo e per la limitata tiratura non aveva avuto diffusione. Esce così una nuova edizione anche questa di lusso, in cui il solo Vito Perroni dichiara di averla riprodotta. Per il primo caso si è avanzata l'ipotesi che i curatori nel '40 non conoscessero la stampa 1897, perché i testi non coincidono e conservano refusi minimi ma in gran numero risalenti alla

⁵ G. VERGA, *Drammi intimi*, edizione critica a cura di G. Alfieri, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier-Banco di Sicilia 1987; G. VERGA, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier-Banco di Sicilia 1987.

⁶ V. nota 72 dell'edizione critica.

ristampa Bemporad 1929. Avevano rinvenuto probabilmente tra le carte bozze dell'edizione del '97 e le avevano usate per correggere la Bemporad. Si è allestita così, tranne che per *L'amante di Gramigna*, presente in tre redazioni a stampa molto diverse tra loro, un apparato evolutivo che documenta le vicende successive alla *princeps*. Non si è, anche se dopo molte discussioni, riprodotto per intero Tr⁴, in quanto, a parte *Gramigna*, tutti i pezzi sono collazionabili con Tr¹. Soluzione che, come vedremo, non si è adottata per l'altra raccolta revisionata a fondo dall'autore addirittura quarant'anni dopo, *Novelle rusticane*, e per ragioni evidenti e molto condivisibili.

Gli anni 1881-1883 sono segnati da un'attività di scrittura novellistica che potremmo definire compulsiva: Verga, all'indomani del fiasco dei *Malavoglia*, inizia subito il secondo romanzo del ciclo producendo nel triennio ben sette abbozzi, scartati quando si rende conto di dover dare un inizio diverso al *Mastro*. Contemporaneamente lavora alle *Rusticane*, di cui aveva già nel cassetto *La roba, Cos'è il re, Storia dell'asino di S. Giuseppe*, che usciranno nel 1883 dal Casanova, e a *Per le vie*, realizzando un cambio di ambientazione, già sperimentato per altro in *Primavera*.

Si può aggiungere che in questo triennio di decisa evoluzione ideologica, di ripensamento teorico o di poetica è ovvio che la sperimentazione e la ricerca su realtà e tematiche diverse sia un obbligo, un'ancora di salvezza per uno scrittore mai disposto a ripetersi, ma sempre teso a nuove prospettive.

Drammi intimi, uscito nel 1884 dal Sommaruga, non registra fenomeni rilevanti di ricezione né nel pubblico né nella critica, sommersa certo dal successo del dramma *Cavalleria rusticana*. E, forse perché poco noti, soggetti in seguito a ristampe abusive: fenomeno molto ottocentesco.

Pochi gli autografi rimasti: dei *Drammi ignoti* un ms. assai diverso dalla redazione in rivista, il che fa supporre correttamente alla curatrice corposi interventi sulle bozze. *La chiave d'oro* presenta due mss. siglati A e B, il primo si legge nel micr.VIII del Fondo Mondadori, il secondo nell'autografo della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania (BRUC 234). B è un rifacimento minuto e generalizzato nella forma, sia a livello di struttura sia di lingua, che evidenzia nella collazione con la stampa come lo scrittore sia intervenuto cospicuamente anche in questo caso sulle bozze. Le altre quattro novelle sono attestate solo dalla redazione in rivista. Molto interessante e rivelatore di una pratica già *in nuce* negli anni Sessanta con la commedia mai stampata *I nuovi tartufi* l'alternanza novelle/teatro con la riduzione di *I drammi ignoti* in *Dramma intimo*, un tentativo rimasto incompiuto e realizzato tra l'84 e l'85, quattro abbozzi non omogenei e frammentari, che Gabriella Alfieri offre in appendice, confrontandoli con la novella e rilevando un tipico modo verghiano di passaggio da novella a romanzo fatto di numerosi abbozzi parziali. Lo stesso fenomeno si presenta per i drammi tratti dalla *Lupa*

e da *In portineria*, attualmente in lavorazione⁷, dove alcuni atti testimoniano un percorso elaborativo più complesso e difficile. E anche per *Dal tuo al mio*, dove il passaggio sarà inverso: dal teatro al romanzo. L'attitudine si protrarrà fino alle sceneggiature per il cinema: soprattutto per le due *Cacce*, *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*.

Nel 1988 escono *I carbonari della montagna* e *Sulle lagune*, i due romanzi d'esordio (a cura di Rita Verdirame): anni 1861 e 1862-1863. Del primo si ha un solo ms. di cui si conserva presso la BRUC in originale solo il primo dei quattro fascicoli che lo componevano, mentre nella sua interezza è documentato nei microfilm I-II del Fondo Mondadori. Si tratta di una copia in pulito su cui il giovane autore opera una serie fittissima di correzioni sostanziali e di aspetto linguistico, la cui qualità è adeguatamente commentata nell'*Introduzione* della curatrice e documentata nell'apparato genetico del testo critico. Ai *Carbonari* è unito *Sulle lagune* di cui il ms è perduto: ritrovato dal De Roberto, grazie ai brani citati da questi in *Casa Verga e altri saggi verghiani* (a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964) se ne conserva una parte molto esigua limitata al *Prologo*: un confronto tra questi lacerti e il testo definitivo chiude l'*Introduzione* dell'edizione che presenta dunque il solo testo della *princeps*.

Il 1988 è un anno felice per l'Edizione nazionale: escono *Tigre reale I e II* (a cura di Margherita Spampinato) e *Mastro-don Gesualdo 1888 e 1889* (a cura di Carla Riccardi).

Ambedue i romanzi tanto lontani di anni come di tematica e stile si presentano in due redazioni: la prima di *Tigre reale* rimase consegnata a due manoscritti, un autografo A e una copia a¹, la prima del *Mastro* fu stampata a puntate nel 1888 nella "Nuova Antologia". Illustro sia pur schematicamente il percorso critico perché utile per i romanzi in via di edizione come *Eva*, *Eros* in particolare. Certo per *Tigre reale* si può ben citare - e lo fa subito Margherita Spampinato - la distinzione proposta da Francesco Branciforti in *Lo scrittoio del verista* (pp.83-90).

In primis è diversa l'onomastica, proliferano i personaggi e quelli già delineati hanno tratti fisici diversi, le località degli eventi cambiano, così come la struttura, in seguito divisa in capitoli. In comune c'è solo la nuda *fabula* ovvero la passione di un giovane ed elegante diplomatico per una contessa russa: in A e a¹ troviamo la *femme fatale* dei precedenti romanzi basati sull'analisi convulsa e un po' ossessiva di un'idea d'amore vissuto fino alla tragedia, tipico del mito dumasiano della *Dame aux camelias*, mentre nel romanzo definitivo *Tigre reale II* uscito da Brigola nel 1875 i protagonisti risul-

⁷ L'edizione della *Lupa* insieme con *Cavalleria rusticana* è affidata a Barbara Rodà, quella di *In portineria* a Giambattista Boccardo: l'uscita è prevista entro il 2022.

tano meglio individuati in un quadro psicologico più maturo: appassionata e sincera nei suoi affetti Nata, più cinico Giorgio rispetto a Gustavo, primo nome del protagonista, travolto dall'*amour fou*, più ragionatore: passato il primo impulso amoroso, recupera la terra natale, la Sicilia, e la famiglia replicando la scelta di Enrico Lanti, senza finale tragico (riservato solo a colei che è causa del disordine materiale e morale, Nata), ma rifugiandosi negli affetti della moglie Erminia, personaggio nuovo e simbolo delle certezze parentali, e del figlio. Anche la struttura, che in *Tigre reale I* replica quella di *Eva* e sfrutta l'espedito della lettera per sciogliere i nodi narrativi in pagine fitte di racconti di secondo grado, viene semplificata in *Tigre reale II* con un unico narratore extradiegetico, che poi, entrando come personaggio, cambierà funzione. Tutto ciò è molto bene esposto in un articolato discorso critico da Margherita Spampinato, così come tutte le fasi di stesura e le trattative con Treves, che diede infine (gennaio 1874) parere negativo sul primo manoscritto, sicché Verga iniziò a correggerlo, fino al netto rifiuto dell'editore. Dopo il quale lo scrittore abbandona la prima stesura, ricavandone però la novella *Certi argomenti*. Nell'introduzione vengono esaminati gli strati correttori, le correzioni comuni ai due manoscritti, quelle autonome della copia a¹, le varianti definitive di A, distinte nelle due fasi A¹ A², risalenti a un'ultima fase correttoria ipotizzata nel marzo '74 nel tentativo di riagganciare Treves. Nell'agosto Verga si accorda con Brigola, che aveva appena stampato in volumetto il grande successo novellistico, *Nedda*. L'apparato genetico rappresenta le varianti dei due manoscritti, distinguendo gli strati con le sigle attribuite. In *Appendice* sono riportati un nuovo tentativo di *incipit*, uno schema intitolato «Idea fondamentale di *Tigre reale*» ovvero la sintesi della trama definitiva, con ogni evidenza collocabili prima dell'inizio di *Tigre reale II*. Verga infatti lavora orizzontalmente cercando di recuperare materiali precedenti, anche se nell'impostare un nuovo manoscritto utilizzerà poco del materiale ritenuto in un primo tempo da salvare. A, dunque, nella sua notevole stratificazione è esemplare della scrittura di Verga in continua evoluzione, frutto di un lavoro di ricerca inesausto. Chiude l'edizione un ampio e fondamentale studio dell'ordito linguistico del manoscritto, fitto di incertezze, altalenante tra forme disusate, toscane, emersioni dialettali, irregolarità morfosintattiche, forme paragrafematiche discordanti.

L'edizione critica di *Tigre reale II* si apre con una documentata storia delle ristampe, quattro presso Brigola fino al 1883, e cinque presso Treves dall'1884 al 1919, mentre in un paragrafo conclusivo si dà conto delle varianti sorprendentemente cospicue della ristampa del 1878, di quelle fondamentalmente morfologiche e di punteggiatura tendenti ad ammodernare del 1884; ancora nella seconda edizione Treves 1887 continua la revisione della punteggiatura e l'attenuazione dei fiorentinismi; nella terza del 1892 di

nuovo ritocchi grafici e interpuntivi, mentre i refusi si tramandano di stampa in stampa e, dato che quest'ultima viene adottata come testo critico, si rende necessaria un'attenta correzione sulla base delle lezioni corrette di edizioni precedenti. E se ne dà elenco. La scelta come testo critico dell'ultima edizione su cui l'autore è intervenuto comporta che nell'apparato si dia conto delle lezioni del manoscritto e di quelle delle stampe precedenti, accostando così un processo genetico a uno evolutivo, che produce un effetto ambiguo, situando un testo appartenente a una fase sperimentale a un'altra di forte ripensamento non solo stilistico, come dimostra la vicenda di *Vita dei campi*. Molto analitica e ampiamente esemplificata la gestazione dell'opera e l'esame comparativo dei brani che slittano dalla fase 1 alla fase 2, condotto con finezza critica.

L'autografo definitivo, conservato in BRUC Ms.U. 5360, è descritto dettagliatamente in parallelo con il rilievo della qualità del lavoro scritto, come sempre complesso, in quanto molto stratificato; il che determina disordine nella partizione dei capitoli, spesso incoerente, forse avvenuta in un secondo momento e in fasi successive. Altri paragrafi sono dedicati ai tagli definiti senza compensazione, dove non c'è sostituzione delle sequenze eliminate e con compensazione in caso contrario; poi sono segnalate le aggiunte, le dislocazioni e gli intarsi. Il tutto con fitta campionatura e acuti rilievi critici.

L'altro romanzo da cui Verga si aspetta il successo definitivo è *Eros*: iniziato dopo *Tigre reale* nell'autunno del '73 e terminato alla fine dell'estate 1874, esce prima del suo "gemello" sempre da Brigola. Avrà, vivo Verga, undici edizioni: una seconda sempre da Brigola nel '76 e poi da Ottino, legato a Brigola come responsabile della sigla editoriale, nel 1880, infine dall'84 da Treves fino all'ultima del 1920.

Anche *Eros* ha una storia complessa di rifacimenti: un primo ms α intitolato *Aporeo* è da considerare come prima redazione non solo per i diversi nomi dei personaggi, ma soprattutto per la fitta stratificazione di fasi correttive, che lo indicano come esemplare di un primo tormentato momento elaborativo. Non manca uno schema in fondo a c.79 (il ms comprende 115 carte) dove sono indicate linee correttive per i caratteri e i comportamenti dei personaggi. Seguono altri quattro autografi, tutti incompleti o che si integrano a vicenda, la cui sequenza cronologica, non semplice da definire, è tuttora oggetto di verifica.

È in fase di avanzata elaborazione *Eva*, primo tra i romanzi a presentare più stesure con stratificazioni e intrecci tra redazioni. Ricordo solo il titolo originario di *Eva*, titolo di una redazione completa, *Frine* che ricorda l'etera dell'antica Grecia il cui nome evoca la virtù.

Negli anni Novanta escono in sequenza le edizioni di *I ricordi del capi-*

tano d'Arce (1992 a cura di Stefano Rapisarda) e *Don Candeloro e C.i.* nel 1994 a cura di Cosimo Cucinotta). Questa cronologia di pubblicazione, che ha anche delle ragioni casuali dovute al lavoro più o meno concomitante dei curatori, rispecchia felicemente l'intreccio compositivo tra le due raccolte, prassi non nuova, ma già sperimentata con *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, *Mastro-don Gesualdo* e *Vagabondaggio*, e viene messa accuratamente in luce nelle introduzioni. Verga all'indomani della pubblicazione di *Mastro-don Gesualdo*, anzi con ogni probabilità durante le ultime fasi correttorie delle bozze, inizia a studiare vicende dell'alta società, non tanto per contrasto con gli ambienti siciliani o di sottoproletariato e piccola borghesia milanese, ma per sperimentare le tecniche di rappresentazione di un ambiente diverso per riprodurre le mezze tinte, «miniare» atti e passioni «espresse con più delicate sfumature», comunicare il non detto, l'inespresso, ma sottinteso, velato da forme affinate di educazione. A questo serve il cosiddetto "romanzo di Ginevra" ovvero le otto novelle a partire da quella eponima fino a *Ciò ch'è in fondo al bicchiere*, naturalmente in funzione del romanzo successivo, *La duchessa di Leyra*. Otto studi in scenari come salotti, teatri, luoghi di vacanza, punti d'incontro delle alte sfere, dove la molla dell'azione non è più economica (o non la sola e non prevalente), dove i drammi dell'amore sono vissuti come su una scena e lo scandaglio della psicologia femminile è al centro per costruire il carattere della futura Isabella di Leyra, di cui abbiamo già conosciuto i palpiti sentimentali nel *Mastro 1888*. Come d'abitudine Verga pubblica i testi in rivista prima di riunirli in volume: ora il dato interessante è che, mentre escono dal giugno '89 al novembre '90 i vari pezzi dei *Ricordi*, vengono pubblicate anche ben sei delle dodici novelle del *Don Candeloro* e precisamente quelle "teatrali", dove la maschera e la finzione sono al centro del discorso ideologico, *Paggio Fernando*, *Le marionette parlanti*, *La serata della diva*, *L'opera del Divino Amore*, *La vocazione di suor Agnese* dal febbraio '89 al maggio '90. Perché la finzione, diversamente motivata, è al centro di ambedue le raccolte, e "fra le scene della vita" come si intitolerà l'ultimo racconto del *Don Candeloro* è impossibile trovare la verità, perché come nello sfogo del farmacista don Erasmo: «La verità...la verità...Non si può sapere la verità! (...) Non vogliono che si dica la verità!... Preti, sbirri, e quanti sono nella baracca dei burattini!... che menano gli imbecilli per il naso!... proprio come le marionette!...»

Ma ciò che è più importante è che non solo di contemporaneità compositiva e unità poetica si tratta ma di un progetto unitario, che, dopo molte trattative in un momento di acuta crisi finanziaria dapprima con Treves, poi con Galli e Guindani, poi con Giannotta, infine approda in casa Treves, così concepito come recita il contratto firmato il 4 marzo 1890: con il titolo *Don Candeloro e C.i. Scene serie e semiserie* sedici novelle, di cui tredici già edite in rivista e tre del volume *I drammi ignoti*, di certo *La chiave d'oro* e

Olocausto dai *Drammi intimi* dell'84. Solo quattordici però erano i racconti inviati a Treves, che si lamenta infatti di essere ricascato nel "tranello" ovvero nell'avviare una stampa senza il volume completo. Intanto Verga scriveva e pubblicava tra maggio e giugno '90 *La vocazione di suor Agnese* e *L'opera del Divino Amore*, nell'autunno *Prima e Poi*, dando inizio a una divaricazione del materiale.

Il ciclo del capitano d'Arce si concludeva con *Prima e poi* (i due pezzi riuniti); venivano recuperati, cambiando titolo in *Dramma intimo*, *Ultima visita*, *Bollettino sanitario* gli ultimi tre racconti del volume dell'84, mentre erano messi definitivamente da parte *La chiave d'oro* e *Olocausto*.

Molto varia è la situazione dei testimoni presenti solo in parte alla BRUC e in parte documentati dai microfilm del Fondo Mondadori: le prime tre novelle sono presenti solo in bozze, come *Dramma intimo* e *Bollettino sanitario*, *Ultima visita* in copia di mano del fratello Mario e tre bozze in colonna, due frammenti autografi e bozze in colonna per *Carmen*, e bozze in pagina per *Né mai né sempre*, un autografo completo con titolo *Per sempre uniti*: e sottolineiamo che Verga lavora molto sui titoli in questa fase. Più documentati: *Ciò ch'è in fondo al bicchiere* con un autografo completo, una copia di mano di Mario e bozze in pagina, e *Prima e poi* per la presenza degli autografi delle redazioni uscite separatamente in rivista e delle bozze della stesura unificata.

Tutti i materiali sono stati collazionati con la *princeps* Treves 1891: autografi, bozze e i testi dell'84 per i "drammi intimi". L'apparato più corposo è quello di *Prima e poi* per la presenza di tre frammenti autografi, casati, concorrenti con la redazione definitiva di A, rappresentabili tuttavia in apparato. Ne risulta che Verga sottopose come d'abitudine i testi a una revisione attenta non solo formale, che fa presupporre al curatore sulla base della documentazione di *Prima e poi*, che la conserva, una fase intermedia manoscritta anche per altri pezzi. Si può osservare che il caso di quest'ultimo racconto è particolare, in quanto al momento del trasferimento in raccolta si trattava di unificare i due segmenti, dunque l'operazione era più delicata e richiedeva una nuova stesura. Conosciamo interventi cospicui e decisivi addirittura sulle bozze in pagina dei *Malavoglia* e del *Mastro*: la famosa incontentabilità del Verga! Certo si consideri anche la sequenza stampa Sommaruga, bozze, manoscritto di Mario: per *Ultima visita* i notevoli interventi da un passaggio all'altro possono avvalorare l'ipotesi di manoscritti intermedi tra rivista e volume, ma bisogna valutare la vicenda editoriale complessa e unita a quella di *Don Candeloro* e la serie di bozze provvisorie relative a un primo volume, che doveva unire molte novelle, poi divise.

Pregevole comunque il capitolo dedicato alla *Genesi del testo* dove viene ricostruita attentamente la tradizione del testo.

L'edizione del *Don Candeloro e C.i* chiarisce ulteriormente i rapporti con *I ricordi*: secondo i modelli precedenti ogni novella è esaminata capillarmente nei vari passaggi autografi, molto complessi nei casi di fitta elaborazione, fino alla stampa in rivista con l'intermezzo delle bozze, ove sopravvissute. Molto opportuno in questo caso il capitolo sull'*editio princeps*, non solo per l'analisi della fitta variantistica tra rivista e volume, con l'intermezzo anche in questo caso delle bozze dove esistenti, ma perché tale analisi rende conto delle ragioni ideologiche e delle linee stilistiche di una revisione che si discostano in questa fase da quelle operanti nel momento della stesura dei singoli testi. Verga organizza, come sempre del resto, un vero macrotesto unificato da quelle ragioni e teorizzato nella novella epilogo *Fra le scene della vita*, titolo primitivo: *Farse tragiche*.

Nel 1994 esce *Dal tuo al mio* romanzo e nel 2003 *Per le vie*, per le cure il primo di Tania Basile, il secondo di Raffaele Morabito. A questo punto, mentre *Vagabondaggio* è a un passo dall'essere stampato, interviene il passaggio di proprietà della casa editrice Le Monnier al Gruppo Mondadori Education. L'edizione nazionale, dopo più di un decennio decisamente produttivo, si blocca e ripartirà quasi dieci anni dopo con un nuovo Comitato e un nuovo editore, Interlinea di Novara grazie all'intesa con Roberto Cicala, un collega ovviamente sensibile al lavoro filologico.

Il primo volume nel 2014 è gloriosamente *I Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco in una edizione completamente riveduta, direi praticamente rifatta, sulla precedente uscita nel 1995 presso *Il Polifilo* di Milano per conto della Banca Commerciale Italiana. Gli apparati e le appendici sono stati nuovamente e attentamente ricontrollati sugli autografi attraverso le riproduzioni dei microfilm del Fondo Mondadori e le carte conservate a Catania. Non solo tutto è stato adattato alle nuove norme e a una aggiornata rappresentazione delle varianti, che ha potuto usufruire di soluzioni più flessibili grazie agli strumenti informatici, come sperimentato recentemente nell'Edizione Nazionale dei *Promessi sposi*.

La revisione si rendeva necessaria grazie anche a nuove testimonianze epistolari, che anche prima della nuova edizione avevano permesso di articolare la storia compositiva del romanzo nelle varie fasi delle trattative con Treves, qui per la prima volta vero punto di riferimento come consigliere, *editor*, si direbbe, *ante litteram*. La gran massa certo piuttosto caotica dei materiali è stata districata sapientemente: soprattutto i nove abbozzi sono stati sistemati in una cronologia definitiva. Le prime tre carte M1 e M2 sono quanto sopravvive del primo *Padron 'Ntoni*, il cui inizio è inviato a Treves insieme alle *Storie del castello di Trezza* nell'autunno 1874. Segue M³, le 80 carte probabile fase 1876, quando Verga inizia serrate trattative con Treves, che per il pagamento richiesto di 3000 lire fanno ipotizzare che del bozzetto

si vuol fare un romanzo: del resto M3, acefalo e incompiuto, presenta gran parte delle sequenze del testo definitivo seppur in forma bozzettistica, quasi che Verga traduca gli usi e i riti registrati nel Pitré.

Sarà M³ l'oggetto del «sacrificio incruento» di *Padron 'Ntoni*, che in parte - le cc.82-90 - diventerà base per *Cavalleria rusticana*.

Testimonianza della “rivoluzione” malavogliesca è il ms M4-M4 BIS: le 22 carte, numerate da 27 a 48, contigue a M3 per richiami interni, mostrano un testo base, per la prima volta con divisione dei capitoli e con la nuova *'ngiuria* per i protagonisti ovvero Malavoglia e non più Piedipapera. Scritte con inchiostro nero e fittamente corrette per lo più sui margini, testimoniano due tentativi di avviare una nuova stesura di parte dei capp.IV e V. Tutto ciò ha posto problemi di rappresentazione per la necessità di distinguere le due fasi, problema risolto grazie alle differenze di inchiostro e di *ductus* e di collegamenti interni ai due testi. Se la lettura della grafia verghiana pone delle difficoltà, tuttavia l'estrema razionalità dello scrittore nell'elaborazione delle varie fasi è di grandissimo aiuto per l'editore critico. In Verga tutto torna, tutto è collegato, salvo caduta o perdita di manoscritti.

Nell' APPENDICE II, in cui sono riportati gli abbozzi da M1 a M9, M4 e M4 BIS sono due testi distinti, ognuno con un apparato genetico piuttosto denso, che testimonia il lavoro intenso per liberarsi della modalità bozzetto, ancora evidente in M4, e in via di superamento in M4 BIS: in ambedue appare per la prima volta la divisione in capitoli, dalla fine del III al V. Vien tuttavia il sospetto, non adombrato nella descrizione del Cecco, che M4 sia non solo collegato a M3, ma sia parte di quell'inizio che manca e che, dunque, il principio della novella inviato a Treves possa essere rappresentato dalle 26 carte che mancano, data la struttura, i nomi dei personaggi, mentre M4 BIS rappresenta lo scatto in avanti. Si noti che si tratta spesso di fasi che convivono nelle medesime carte.

Si arriva così a M5, cc.11-80, precedute dal piano generale del *Ciclo dei Vinti* ancora col titolo *La Marea*, in cui convivono due fasi: la fase M5 per testo base e parte delle correzioni e la fase M8 per le carte 75-80 che, rinumerate 12-17, costituiscono la continuazione di M8. M5 diventa a un certo punto l'esemplare di lavoro per il manoscritto definitivo. Le date a questo punto possono essere quasi certe: tutto il lavoro da M4 a M5 base si situerebbe tra il febbraio '78 e il marzo '80. M5 fissa, anche se con «un'articolazione di dettaglio molto diversa, le sequenze che compariranno nella versione finale»: dalla metà del cap.I al cap.V, e testimonia due fasi di lavoro: una stesura base con varianti genetiche e una revisione che viene rappresentata in un apparato evolutivo. Si tratta di una fase correttoria densissima soprattutto nelle sequenze del cap. II dedicate alle chiacchiere su 'Ntoni soldato, l'affare dei lupini, le conversazioni nel paese tra don Silvestro, don Franco,

Piedipapera, compare Cipolla e padron 'Ntoni e poi tra i personaggi femminili, e nelle pagine dedicate al lutto e al funerale di Bastiano.

Se l'“affresco” su ambiente, personaggi, mentalità ha trovato una sua linea di sviluppo, resta però da definire l'inizio, i capp. I e II: vi sono dedicati M7 e M8, prove ambedue dei problemi che questo comportava: M7 testimonia un'apertura del romanzo con l'attuale capitolo III, cioè la tempesta con un *incipit* convenzionale ma di sicuro effetto: «Era stata una brutta giornata di novembre...»; M8 modifica e inizia con la sequenza del «consolo» e delle esequie di Bastianazzo, il che obbliga al recupero per analesi degli antefatti rappresentati, messi in scena nell'“affresco”.

Questa variante è subito scartata, così come quella di M7: vengono aggiunti i due capitoli iniziali di A (cc.1-42) senza modificare la numerazione iniziale 1-41 delle carte, che diventeranno 43-68.

Il paragrafo dedicato dal Cecco ai *Criteri di edizione* illustra con chiarezza le tecniche di formalizzazione degli apparati, che, sperimentati per la prima volta nell'allestire l'edizione critica del *Mastro-don Gesualdo* (1979), si sono perfezionati sia nei testi verghiani usciti nell'Edizione Nazionale sia nelle edizioni critiche dei *Promessi sposi*, del *Fermo e Lucia* nel 2006 sia degli *Sposi promessi* nel 2012 (Edizione Nazionale, Milano, Casa del Manzoni), esempio di un lungo lavoro sulle carte d'autore che ha restituito materiali di fondamentale importanza per la comprensione dell'itinerario creativo dei due grandi narratori ottocenteschi. Nel costruire gli apparati della rinnovata edizione critica dei *Malavoglia* Ferruccio Cecco ha saputo districare con pazienza e intelligenza la massa caotica dei manoscritti, ricostruire un chiaro percorso delle varie stesure, rappresentarle in trascrizioni e apparati chiari e leggibili, in modo da restituire il senso dell'evoluzione del testo e l'eccezionalità della ricerca verghiana: Verga giunge con continue riscritture, quasi ossessive, a un risultato di grande modernità, che dovrà attendere molto tempo prima di essere compreso da lettori e critici.

Nel 2016 è la volta di un altro volume importante: *Novelle rusticane*. La storia editoriale presenta alcune analogie con la vicenda di *Vita dei campi* ed è ricostruita sulla base dei molti documenti autografi e a stampa in modo esaustivo da Giorgio Forni, partendo da quanto già accertato dal saggio di Paola Bernardi *Per l'edizione critica delle Novelle rusticane* del 1983⁸, condotto principalmente sui microfilm del Fondo Mondadori, e da Francesco Branciforti sulla base degli autografi del Fondo Verga della Biblioteca universitaria regionale di Catania. Il curatore ricorda anzitutto che tra le diverse edi-

⁸ P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle “Novelle rusticane”*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis 1983.

zioni delle *Novelle rusticane* apparse durante la vita del Verga, sia integrali che antologiche⁹, solo due furono curate dall'autore:

C = GIOVANNI VERGA | NOVELLE RUSTICANE | *Con disegni di Alfredo Montalti* | [Monogramma dell'editore] | TORINO | F. CASANOVA, Editore | 1883, pp. 1-270.

V = GIOVANNI VERGA | NOVELLE RUSTICANE | EDIZIONE DEFINITIVA | RIVEDUTA E CORRETTA DALL'AUTORE | [Stemma editoriale] | LA VOCE | SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE | ROMA – TRINITÀ MONTI 18 [Sul dorso in basso: L. 5 | ROMA | 1920], pp. 1-148.

Una seconda edizione fu ristampata nel 1885 da Casanova (d'ora in poi *C'*) in un volume identico a *C* per formato, illustrazioni e impaginazione, ma costellato di varianti minime per lo più interpuntive. L'edizione non ebbe la rilettura dell'autore, come dimostra una serie di errori di *C'* rispetto a *C* puntualmente elencati. Dunque le tappe fondamentali restano tre: l'edizione in rivista di undici novelle (*Riv*) tranne *Di là del mare*, *C* e *V*. Ogni pezzo ha la sua stesura stampata in rivista che amplia o riorganizza materiali precedenti (i casi più rilevanti sono quelli del *Reverendo*, del *Mistero*, di *Pane nero* e dei *Galantuomini*). Solo sei dei dodici autografi sono conservati fra le carte del Fondo Verga della BRUC, tre completi (*Don Licciu Papa*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe* e *Gli orfani*) e tre mancanti di svariate carte (*Il Mistero*, *Malaria* e *Di là del mare*) per le quali occorre rifarsi al microfilm V del Fondo Mondadori, come per le prime stesure complete di *Il Reverendo* e *Cos'è il Re*.

Fra *Riv* e *C* si situa anche l'edizione in volumetto di *Pane nero* presso Niccolò Giannotta (*G*)¹⁰ in cui Verga aggiunge tre ampi brani attestati anche da sette fogli autografi (*A'*) con rimandi alle carte di *A*. Sono episodi relativi ai tre fratelli protagonisti del racconto: la dichiarazione di Santo a Nena («Poi, il giorno ... non facciamo il male»), il licenziamento di Carmenio malato («E accadde pure che ... sei tari al mese. →») e la resa di Lucia alle voglie del padrone («Ah! quel cuore nero ... al vostro posto»). Certo le agguin-

⁹ Riproducono la *princeps*, con alcuni refusi ed errori, le seguenti edizioni: G. VERGA, *Novelle rusticane*, Torino, Francesco Casanova 1885; ID., *Novelle Rusticane. Cavalleria Rusticana*, Auswahl mit Anmerkungen für Schule und Haus, herausgegeben von F. Beck, Bamberg, Buchner 1898 e 1912 (delle *Rusticane* contiene: *Malaria*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, *La roba*, *Gli orfani*, *Cos'è il re*); ID., *Novelle rusticane*, Sesto San Giovanni, Casa Editrice Madella 1918. Da quest'ultima stampa, ma con innumerevoli errori, deriva ID., *Novelle rusticane*, Firenze, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini 1919.

¹⁰ G. VERGA, *Pane nero*, Catania, Niccolò Giannotta editore 1882 (in 16°, pp. 106 + 14 n.n.). Uscito nel maggio del 1882 dalla tipografia di Lorenzo Rizzo, il volumetto fu ristampato identico in giugno con la dicitura «Seconda edizione».

te sono anzitutto effettuate per rispettare l'impegno preso col Giannotta, che prevedeva «la stampa in volume di un mio racconto, della lunghezza all'incirca dell'altra mia novella *Nedda*», ma sono strettamente funzionali all'evoluzione del racconto che attesta una visione decisamente disincantata del mondo dei miti rustici della *Vita dei campi*: dove i sentimenti totalizzanti dell'amicizia, dell'amore e della gelosia rivelano il volto duramente economico, l'ipocrisia e la degradazione per necessità. Verga ci ha ormai abituato a questi procedimenti correttori per aggiunte, rifacimenti, cesellature che arricchiscono, precisano e a volte ribaltano situazioni narrative, approfondiscono rapporti tra personaggi e psicologie.

Fin qui nulla di nuovo, pur con la difficoltà consueta di leggere e interpretare gli autografi, riagganciare nuove lezioni e/o aggiunte al testo base, operazione quasi sempre di successo data la assoluta logicità della scrittura verghiana.

È con *V* «edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore» che iniziano le vere difficoltà, ma anche il percorso verso la soluzione più intrigante e persuasiva individuata con notevole acribia dal curatore. Nel 1914 a seguito della proposta di Massimo Bontempelli di inserire «un volume o una scelta di sue novelle» in una nuova collana dell'Istituto editoriale italiano, il Verga rilancia col Treves il progetto di una ripubblicazione, forse già in via di approvazione. Tempi lunghi, però. Solo un anno dopo chiede a Treves una copia rilegata su cui farà tre minimi interventi, forse pensando di ristampare senza altri ritocchi *C*.

Ma nel frattempo, a causa della mancata registrazione del diritto d'autore da parte di Casanova, escono due edizioni economiche senza *placet* verghiano: dapprima in una veste editoriale scadente (Sesto San Giovanni, Maddala, 1918) e poi nella modesta «Biblioteca Amena Quattrini» (Firenze, Quattrini, 1919). A questo punto è Prezzolini a farsi avanti nel febbraio 1920 per una nuova edizione per la casa editrice «La Voce». Verga accetta; tra febbraio e aprile il contratto è firmato previo consulto legale da parte di Verga in vista del recupero dei diritti, non unico motivo della massiccia revisione, come sottolinea il curatore, più cogente l'irritazione per le scorrerie di stampatori pirati con relativa diffusione di testi malamente editati.

Forni parla di «un'ultima avventura letteraria che il Verga condurrà poi con crescente entusiasmo e impegno», come «estremo gesto di vitalità».

Tra il marzo e il maggio del '20 Verga lavora alacremente alla revisione: le bozze vengono inviate all'autore il 4 giugno e il volume, col titolo di *Novelle rustiche. Edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore*, esce ai primi di ottobre di quello stesso anno. Esclusi interventi sul testo di *C* in anni precedenti (Verga interviene quando i testi devono essere ricomposti, come nel caso di *Vita dei campi*), vediamo da quale percorso correttorio esce *V*.

Verga fa trarre una copia a mano di *C* e la corregge capillarmente, usando un inchiostro rosso (d'ora in poi *Ms*); *Ms* viene affidato a un dattilografo che ne fa tre copie riviste dall'autore senza controllo su *Ms*: fase *Ds*. Una copia di *Ds* è inviata al Prezzolini (*Ds¹*), le altre due (*Ds²*, *Ds³*) restano presso lo scrittore; da *Ds¹* derivano le prime bozze che Verga rivede (*Bz*) con l'aiuto di un collaboratore (*Bz**); un secondo giro di bozze non sarà significativo per la costituzione di *V*.

Ms è una copia calligrafica di *C* su fogli protocollo a caratteri molto grandi e a righe ben spaziate per lasciare spazio alle correzioni interlineari. *Ms* copia certamente da *C*: nei 117 luoghi in cui *C¹* diverge da *C*, infatti, il copista segue sempre il testo di *C*, tranne che in 9 casi, tutti facilmente spiegabili come iniziative autonome e indipendenti da *C¹*. Soltanto in tre casi l'esemplare riprodotto in *Ms* doveva recare una correzione a penna: si tratta proprio dei tre luoghi corretti nell'unica copia di *C* conservata in Casa Verga. Moltissimi sono gli errori di trascrizione del copista, assai carente nel maneggiare l'italiano scritto: errori di grafia, di interpunzione, scambi di lettere, tutti facilmente sanabili, ma sanati per lo più a memoria dal Verga, che non collaziona con *C*, tanto che non si avvede di due piccole soppressioni. Come nota Forni: «Nelle zone di *Ms* non rielaborate in inchiostro rosso, s'insinua un pulviscolo di microvarianti non d'autore, in larga parte d'ambito interpuntivo, passivamente recepite dal Verga giacché non hanno evidenza d'errore. Sempre puntuale e coerente, tranne che in rarissimi casi, risulta invece l'inserimento interlineare di nuove lezioni o brani d'autore in inchiostro rosso».

Conclusa questa fase, da *Ms* corretto vengono tratte le tre copie dattiloscritte. È subito evidente che il dattilografo non è il copista di *Ms* e non si appoggia a *C* e introduce nuovi errori che passeranno in *V* in grandissima parte e renderanno il testo decisamente inquinato per fraintendimenti, soppressioni, di cui Verga, procedendo sempre a memoria e non verificando né su *C* né su *Ms*, per lo più non si accorge.

L'ultima fase rielaborativa tra fine aprile e inizio maggio vede il Verga impegnato a correggere in parallelo le tre copie di *Ds* con inchiostro blu o seppia, sanando le mende più evidenti e introducendo nuove soluzioni elaborate in uno dei dattiloscritti e ricopiate quasi sempre sugli altri due. Ma, constatata la poca affidabilità di *Ds*, comincia a riportare anche su *Ms* le lezioni ritenute più convincenti della revisione di *Ds*, trascrivendole con inchiostro nero, il che permette di distinguere due fasi diverse e successive di *Ms*: la copia corretta in rosso e riprodotta nei dattiloscritti (*Ms^a*) e le correzioni in nero posteriori alle correzioni sulle copie dattiloscritte (*Ms^b*).

Ma *DS¹* era già in tipografia. Verga ancora una volta rilesse le bozze, intervenendo sporadicamente senza vedere i molti errori accumulatisi (di

cui non si accorse neppure il giovane assistente Zaniboni) correggendo con inchiostro più scuro e eliminando errori evidenti, ma immettendo anche nuove inesattezze.

Le ultime bozze non pervenute ebbero un vaglio frettoloso da parte di un Verga malato e allettato; il confronto fra *Bz* e *V* permette comunque di stabilire che il Verga effettuò pochissimi interventi e il tipografo inserì in *V* ulteriori refusi non presenti in *Bz*.

L'edizione non ebbe la risonanza sperata: solo sette novelle della nuova edizione (*Cos'è il re*, *Il Mistero*, *Gli orfani*, *La roba*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, *Di là del mare* e *Malaria*) furono ristampate da Mario Puccini alla fine del 1920, nella collana «I migliori novellieri del mondo» della Casa Editrice Urbis¹¹. Ma già nel 1924, ripubblicando le *Rusticane* in un'edizione scolastica, il Russo riproponeva il «testo antico» di *C*, sorretto, a suo dire, «dall'impeto della iniziale e genuina ispirazione», consegnando *V* alle «parassitarie esercitazioni accademiche» (!!!) e contribuendo in modo decisivo al prestigio delle «edizioni originali» nella ricezione novecentesca dell'opera verghiana¹².

Nel 1980 Gino Tellini pubblica il testo di *V* accanto a *C* giudicando *V* «un'edizione effettivamente “nuova”, sottoposta ad un'ampia revisione», ma non correggendo neppure le sviste più grossolane. Si avviava così un ampio dibattito sul problema ecdotico delle *Rusticane* e sul concetto stesso di ultima volontà dell'autore¹³.

Per l'edizione critica si trattava di decidere se *V*, data la complicata vicenda della revisione nei passaggi dalla copia ai dattiloscritti alle bozze e all'andirivieni di interventi, fotografa una volontà d'autore indiscutibile o se sulla base di tutti questi materiali, che variamente si intrecciano e si sovrappongono, si può emendare con sicurezza *V*, edizione sì «riveduta e corretta», ma, a detta dell'autore stesso, «zeppa, ahimè, d'errori». Troppe lacune,

¹¹ Per la storia editoriale di quest'antologia si veda G. TRAINA, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto, in “Annali della Fondazione Verga”, 9 (1996), pp. 7-88.

¹² Cfr. G. VERGA, *Novelle rusticane*, a cura e con un saggio di L. Russo, Firenze, Vallecchi 1924, pp. v-vi, e L. RUSSO, *Giovanni Verga*, nuova redazione con appendice bibliografica, Bari, Laterza & Figli 1934, p. 216: «Ci auguriamo che la Casa Mondadori per le *Novelle rusticane* voglia darci la riproduzione del testo del 1883, e non del testo del 1920, le cui differenze potrebbero essere citate solo a piè di pagina».

¹³ Cfr. G. VERGA, *Le novelle*, a cura di G. TELLINI, Roma, Salerno Editrice 1980, vol. II, pp. 543-545 e 565-567. Per le contrastanti riflessioni seguite all'edizione del Tellini occorre far riferimento almeno a C. RICCARDI, *Introduzione*, in G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Oscar Mondadori 1983, vol. I, pp. xxvi-xxviii in nota; G. TELLINI, *Sul testo delle «Novelle» di Verga, e via dicendo*, in “Filologia e critica”, VI (1981), pp. 122-132; P. BERNARDI, *Per l'edizione critica delle «Novelle rusticane»...*, pp. 403-407; F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista...*, pp. 128-132; C. GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, in “Anticomoderno”, III (1997), pp. 184-192.

inesattezze o banalizzazioni che Verga non emenda: le accettò o non se ne accorse, accogliendole tacitamente; e, nel caso si decidesse di intervenire, su che base correggere? Troppi e maldestri gli intervenuti nei vari passaggi (copista, dattilografo, tipografo) produttori di scorrettezze poi sfuggite alla revisione d'autore¹⁴.

Forni correttamente rileva che si produce «una volontà d'autore duplice e sfrangiata fra *Ms* e *V* allorché *Ds^l* accoglie una nuova stesura che non coincide con quella trascritta poi in *Ms^b*». Non si può non convenire che *C* ha un alto rilievo storico, mentre *V* è rimasto pressoché lettera morta. Tutti i lettori e i critici hanno letto *C* dall'Otto a tutto il Novecento. D'altra parte scegliere *C* e collocare in apparato *V* non è parsa la scelta più rispettosa della storia delle novelle al di là di un problema di leggibilità dell'apparato nel caso di varianti estese fra *C* e *V*¹⁵, perché le due redazioni rappresentano opere distinte e non sovrapponibili, poiché rispondono a un diverso clima culturale e a principi compositivi eterogenei e divergenti.

Non si è voluto certo sminuire o «censurare» *V*, ma anzi riconoscere il suo profilo peculiare, il suo «sistema» specifico e irriducibile o, per dirla col Branciforti, la «trama di una consapevole costruzione».

Ma proprio il fatto che quella «trama» non giunga a definirsi in modo univoco rende inattuabile anche la soluzione auspicata da Claudio Giunta:

Ce n'è abbastanza per concludere che nulla veramente si oppone ad un'edizione critica ancora una volta 'doppia', che riproponga su colonne o su pagine affrontate, nella loro integrità, le due versioni *C* e *V*, ciascuna munita di un proprio apparato genetico¹⁶.

Non vi sono infatti soltanto «due versioni». Occorre anzi riconoscere che *Ms* e *V* rappresentano una doppia, irrisolta volontà d'autore: l'una privata e più organica, l'altra pubblica e però più contingente e aleatoria.

Parafrasiamo quanto scrive Forni nei *Criteri di edizione*: per più ragioni si è quindi accolto come testo *C* e collocati in appendice i materiali di *V*: l'imperfetta conoscibilità dell'ultima volontà d'autore in *V*, l'indiscutibile prestigio storico della *vulgata*, il fatto che *V* configuri stilisticamente e ideologicamente un'opera diversa da *C*.

¹⁴ Si vedano ad esempio, come casi dimostrativi di un'area più estesa e variegata d'incertezza, i luoghi segnalati da Riccardi (*Introduzione*, p. xxvii in nota) e difesi poi dal Tellini (*Sul testo delle «Novelle» di Verga, e via dicendo...*, pp. 122-124).

¹⁵ Cfr. C. GIUNTA, *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore...*, p. 186 e nota 44.

¹⁶ Ivi, p. 192.

Al testo di *C*, emendato dagli errori di stampa, è acclusa una fascia di apparato genetico in cui figurano le varianti risultate dalla collazione di *C* con l'autografo (*A*) e la stampa in rivista (*Riv*). Quanto agli abbozzi o ai frammenti scartati inerenti all'officina di *C* (α), sono rappresentati in un'*Appendice I* corredati da una fascia di apparato genetico relativa a ogni carta e da rimandi alle aree testuali corrispondenti di *C*.

Nell'*Appendice II*, non essendo possibile ricostruire per *V* la definitiva volontà d'autore, si è data l'ultima stesura del manoscritto apografo con interventi autografi ($M_s = M_s^a + M_s^b$) corretta dagli errori e corredata da due fasce di apparato: la prima di apparato genetico ove si documenta l'intera evoluzione di *M_s* e l'altra di apparato evolutivo che registra le varianti posteriori a *M_s*, attestate da interventi d'autore su dattiloscritti (*D_s*) e prime bozze di stampa (*Bz*) e dalle lezioni di *V*, introdotte presumibilmente dal Verga nell'ultimo giro di bozze. Segue a *M_s* il testo di *V* così com'è stato pubblicato con una fascia correttoria che registra l'ultima lezione verosimilmente esatta nella trafila redazionale da *M_s* ai dattiloscritti (*D_s*) e alle prime bozze (*Bz*).

E ora il penultimo nato dalla lunga gestazione editoriale a cura di Matteo Durante con revisione degli apparati di Giorgio Forni: *Vagabondaggio*, ancora una testimonianza del lavoro di Verga in cui i progetti si susseguono, si intrecciano sempre a caccia di nuove vie, di altre tematiche, di scritture in cui si aggredisce la materia narrativa da inediti e clamorosi punti di vista.

Siamo nel pieno della nuova officina: quella del secondo romanzo del *Ciclo dei vinti*. Matteo Durante riprende sapientemente la questione delle tre novelle, da cui deriva la prima ed eponima della raccolta, novelle ricavate variamente dai sette abbozzi del *Mastro* che prevedevano un racconto da romanzo di formazione da iniziare dalla nascita di Gesualdo per seguire il protagonista in tutte le tappe della sua carriera, abbozzi abbandonati ben presto, ma nell'economia creativa di Verga quasi immediatamente riutilizzati. Si delinea la storia degli anni dall'83 all'87, la si illustra con accuratezza e con abbondanza di dati biografici: è un periodo difficile anche economicamente per Verga, periodo segnato dal fiasco di *In portineria* e dai rapporti spinosi con gli editori. Si avvicendano Treves, Casanova, Barbèra, da cui infine uscirà il volume. La stesura dei vari pezzi procede con difficoltà testimoniata dal gran numero di redazioni complete e di abbozzi parziali, dai recuperi di altre pubblicazioni per ottemperare ai contratti con le riviste fino all'approdo alla stampa del 1887 presso Barbèra. Approdo segnato da una nuova elaborazione dei testi con la revisione delle stesure apparse nelle riviste o con riscritture dovute ad ampliamenti e/o ripensamenti o con minimi interventi interpuntivi e lessicali. Una procedura che qui è molto documentata, ma che è ben evidente nei precedenti lavori novellistici, dato lo scarto rilevato

negli apparati tra testi definitivi e redazioni in rivista. Di qui la necessità di rappresentare queste dense fasi elaborative in Appendice, un'Appendice veramente cospicua.

La scelta del testo critico non cade tuttavia sulla *princeps* ma sulla stampa Treves del 1901, con la seguente motivazione: «di fronte a un itinerario compositivo tormentato e non privo di incertezze, l'edizione non poteva che privilegiare l'ultima matura volontà verghiana consegnata alle pagine di *Tr*. A quel testo, emendato dagli errori di stampa, si accompagna una fascia di apparato genetico in cui trovano posto, scandite in ordine cronologico, le varianti rese evidenti dalla collazione di *Tr* con una o più superstiti redazioni autografe (*A*, oppure *A1*, *A2*, ecc.), con la stampa – o le stampe – in rivista (*Riv*), con copie di *Riv* ricorrette a penna (*Rivb*) e, infine, con la prima edizione della raccolta uscita per i tipi del Barbèra (*Ba*)».

Certo gli interventi è possibile che siano stati effettuati su una copia di *Ba*, ma sono di così lieve entità da far supporre di primo acchito più un intervento redazionale o tipografico che d'autore. Qualche esempio: intanto sono per lo più cambiamenti interpuntivi e grafici che non mutano il sistema paragrafematico, esempio «purtroppo» corretto nella forma analitica, o lessicali non sempre congrui, es. «scompagnate» riferito a seggiole nel *Maestro dei ragazzi* al posto di «scompagnate», o sempre nella stessa pagina «talloni» per «tacchi» riferito alle scarpe, o ancora «sulla funicella] nella funicella» nella frase «Carolina andava a rifare il lettuccio piatto del fratello, dall'altra parte della cortina, rialzandola tutta sulla funicella», «sorriso rassegnato di zitellona] da zitellona», ma certo indubitabili interventi d'autore come prova nella stessa novella r.233: «chiese scusandosi il padrone] chiese (*sps. a* esclamò) dolente il padrone *A*...chiese dolente il padrone», o ancora a r.260 melanconia intima e quasi affettuosa,] malinconia nota e quasi [affettuosa, (*sps. a* cara,) *A*...melanconia nota e quasi affettuosa, *Ba*: tracce insomma di una rilettura in funzione della stampa Treves e di una revisione intermittente, quasi direi distratta.

L'apparato genetico documenta le varianti rese evidenti dalla collazione con la stampa Treves, con le molte redazioni autografe, con la stampa o le stampe in rivista, con copie delle riviste corrette e da ultimo con la *princeps* fiorentina. In *Appendice* sono riportati gli abbozzi, le redazioni in rivista e, quando presenti, prime stesure autografe eliminate o riviste in manoscritti allestiti *ex novo*. Tutti questi testi sono forniti di apparato genetico e in un solo caso, *La festa dei morti*, di apparato evolutivo in quanto gli autografi degli abbozzi presentano correzioni strutturalmente più avanzate ma non definite nei medesimi, in quanto il manoscritto diventa esemplare di lavoro, come molto spesso nei materiali di altre raccolte.

Freschissimo di stampa *Il marito di Elena* a cura di Francesca Puliafito.

La storia del testo è ricostruita con efficacia nell'Introduzione: Verga inizia verosimilmente a progettare e forse a scrivere il romanzo nel 1878, quando è nel pieno del laboratorio *Vita dei campi-Malavoglia*, ma ancora è attiva l'esperienza dello studio fisiologico dell'amore di *Primavera*. Giustamente la curatrice rimanda agli incipit teorici delle novelle come *X* e *La coda del diavolo* per l'intenzione dell'analisi delle passioni e della concatenazione tra sentimenti e azioni in una riflessione che porterà all'"analisi psicologica" della lettera-prefazione dell'*Amante di Gramigna*. L'esercizio sui casi umani determinati dall'*amour passion* fino alla soluzione tragica finale porterà Verga alla definitiva versione di *Jeli il pastore*, quando, scartato l'autobiografismo e la rievocazione nostalgico-idilliaca, scriverà la seconda parte della novella raccordandola alla prima attraverso il riuso di una carta del primo abbozzo del *Marito*. Quell'abbozzo che iniziava dalla scena in tribunale per il processo contro il marito di Elena colpevole di aver ucciso l'amante della moglie e in primo piano l'avvocato narratore degli antefatti e ragionatore sui rapporti di causalità viene presto abbandonato per un inizio *in medias res*, a sua volta poi rielaborato mescolando sequenze del primo abbozzo in una sorta di struttura a cornice. La Puliafito analizza con precisione le varie fasi della prima idea di romanzo, i cambiamenti nella sequenza dei capitoli e tutto l'*iter* compositivo fino alla conclusione, non proprio scorrevole, come si deduce dalla corrispondenza con Treves: Verga promette e non mantiene, fatica a proseguire; preso da mille altri progetti (*I Malavoglia*, *Vita dei campi*, le prime *Rusticane*) non è contento di quanto produce e lo confida a Capuana: «quel cornuto *Marito di Elena*», «Detesto il marito di Elena». Insomma il romanzo sociale, mondano ironico della prima intenzione non gli pare riuscito; ma il dispetto maggiore è il successo di pubblico rispetto all'accoglienza flebile dei *Malavoglia*.

L'unico manoscritto autografo del romanzo è lo specchio di tale tormentata vicenda: presenta infatti una stratificazione di diverse stesure, che si distinguono in base ai contenuti, ma anche con l'aiuto di diverse numerazioni e di grafie differenti. La curatrice ha dipanato una complicatissima matassa, chiarendo attraverso limpide tavole di confronto tra le carte diversamente numerate il complesso intrecciarsi di redazioni diverse, di varia estensione. Le stesure parziali o precedenti ricostruibili all'interno del testimone del *Marito di Elena* vedono la distinzione in una fase α (il primo abbozzo e un frammento che attesta una precedente stesura parziale del medesimo) e in una fase β rappresentata da innumerevoli frammenti, alcuni stratificati al loro interno, di notevole complessità. Una fase γ contiene appunti e promemoria. A tutti questi materiali è dedicata un'*Appendice* dove ogni testo è corredato da un apparato genetico.

Un paragrafo illustra la situazione dell'edizione in rivista, e uno suc-

cessivo le edizioni dopo la *princeps*, adottato come testo critico emendato dai refusi e riprodotto nel rispetto delle particolarità grafiche e interpuntive.

Da quanto esposto credo risulti chiaramente l'importanza del lavoro filologico fin qui condotto su materiali che testimoniano l'eccezionale ricerca di Verga, la sperimentazione accanita, l'onestà intellettuale, la capacità di innovazione nella rinata narrativa italiana e, quindi, la centralità di una produzione in anticipo sui tempi e che troverà la massima affermazione nel Novecento.

LUCIA BERTOLINI

DA FIRENZE A MILANO E RITORNO
(ANCORA SULLA STORIA DI *EVA*)

Università eCampus

Già in differenti fasi del lavoro per l'edizione critica di *Frine* e di *Eva* ho avuto occasione di render conto dei risultati derivanti dallo studio dei manoscritti autografi¹. Senza ripetere espressamente notizie ormai note e dati definitivamente acclarati, può essere comunque utile recuperarne le fila per fare il punto sullo stato di avanzamento della ricerca.

1. Il punto di partenza: da Catania a Firenze

La scrittura di *Frine* nasce dal primo soggiorno fiorentino di Giovanni Verga, di cui rimangono nel romanzo sicure tracce di origine autobiografica: almeno la menzione delle sorelle Marchisio, che cantarono effettivamente alla Pergola, nella stagione maggio-giugno 1865 il *Giuramento* di Mercadante e la *Norma* belliniana – melodrammi citati entrambi, in variante sostitutiva, nell'autografo² – ancora la prima idea del romanzo a quel primo contatto con il tessuto urbano della città durante il quale il giovane scrittore frequentò i teatri e i luoghi eleganti e ammirò i negozi alla moda che giorno dopo giorno si aprivano nella nuova capitale. Sebbene non ci siano prove documentarie di un soggiorno ulteriore nell'anno successivo, occorrerà pe-

¹ L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo di Verga: "Eva"*, in "Annali della Fondazione Verga", XIV (1997 [ma 2001]), pp. 7-27; L. BERTOLINI, *Correzioni di Verga da Frine a Eva*, in *Genesis, critica, edizione*, Atti del convegno internazionale di studi (Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di P. D'Iorio e N. Ferrand, Pisa, Quaderni degli Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, IV, 1, (1998 [ma 1999]), pp. 99-136; più di recente, all'interno di un volume interamente dedicato ai lavori in corso per l'Edizione Nazionale *Il percorso discontinuo da "Frine" a "Eva"*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. VI (2013 [ma 2016]), pp. 79-106.

² L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo...*, pp. 16-17.

rò prendere in carico l'ipotesi per valutarne la possibile attendibilità. In una delle lettere familiari (solo di recente pubblicata integralmente)³, scritta da Firenze il 22 maggio 1869, Verga dice:

Non so se verrà qui Salv.^e Paola. Voleva ch'io gli promettessi, per venire, di prendere per 100 lire biglietti di circolazione sulle ferrovie per tutta l'Italia e di andarmene girando con lui. È matto. Gli dissi che questo l'avevo fatto 3 anni addietro e mi bastava.

È vero che, di ritorno da Firenze, il 3 luglio del 1865 Verga si riprometteva di tornare nella città toscana l'anno successivo⁴, ma di un viaggio verghiano fuori dalla Sicilia per il 1866 (cui a rigore rimanderebbe il rinvio a tre anni addietro) mancano notizie positive: anzi, abbiamo testimonianza che un anno dopo (il 13 giugno e poco avanti il 20 luglio 1866) Giovanni era a Catania da dove scriveva, nel giugno, all'editore torinese Negro a proposito della pubblicazione di *Una peccatrice* e, nel luglio, allo zio Salvatore⁵. Comunque sia, che l'ipotetico viaggio del '66 ci sia stato (magari anche breve, e di necessità non nell'està, per quel che si dirà sotto)⁶ e che a quell'anno vada ricondotta la scorribanda ferroviaria di cui è fatta parola nella lettera citata poco sopra, resta il fatto che il cap. XXV di *Frine* registra proprio quell'esperienza, raccontando il vorticoso passare da un convoglio all'altro che l'anonimo relatore della vicenda dice di aver fatto tenendo dietro agli spostamenti dell'amico Luigi Deforti che sta a sua volta inseguendo la Manili⁷.

³ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale, Bonanno 2011, pp. 110-114 (la citazione da p. 113).

⁴ L'intenzione è espressa in una lettera allo zio Salvatore scritta da Verga appena rientrato dal primo soggiorno del '65: «Basta, quello che non si è fatto ora si può fare in appresso, e andando forse nell'està dell'anno venturo a Firenze per scrivere là e passarvi tre o quattro mesi andrò anche a passare due o tre giorni a Lucca» (lettera del 3 luglio 1865, in G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 71).

⁵ Il 13 giugno 1866 Verga scriveva all'editore Negro riguardo la pubblicazione di *Una peccatrice* (cfr. D. MOTTA, *Studio preliminare per l'edizione critica di "Una peccatrice"*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. X (2017), pp. 385-417, in particolare pp. 395-396); al 20 luglio del medesimo anno è datata una lettera scritta da Catania allo zio Salvatore (G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 75-76).

⁶ Sarei insomma oggi meno recisa che in passato nell'ancorare *Frine* esclusivamente al 1865 (anche se la menzione della "Nuova Antologia" non richiede di necessità una presenza fisica dello scrittore a Firenze nel 1866) e sarei propensa a sottoscrivere le parole di Gabriella Alfieri (G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016, p. 39): «Il viaggio a Firenze del 1869 perciò era stato preceduto da vari soggiorni esplorativi: il primo nella primavera-estate 1865, il secondo nel giro fatto nel 1866 delle principali città del Nord, tra cui forse Torino dove poi pubblicò *Una peccatrice*, e il terzo nel 1867». Per l'ipotetico soggiorno fiorentino del 1867 cfr. I. MORETTI, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni 2013, pp. 61-86.

⁷ Il narratore di *Frine* va da Firenze a Livorno e da qui di nuovo a Firenze; da Firenze a Bologna e, via Piacenza, a Milano; da lì ad Arona e, via piroscifo diretto a Locarno, a Stresa e infine a Isola Bella con dettagli orari che difficilmente possono essere frutto di invenzione fantastica.

La probabile corrispondenza fra i dati autobiografici e quelli finzionali si in-scrive perfettamente nell'arco di tempo impegnato da Verga nella prima scrittura del romanzo, delimitabile nel limite inferiore per altra via. Di recente è stata segnalata l'esistenza di un'altra copia della prefazione a *Frine* (in una fase redazionale precedente a quella acclusa al manoscritto del romanzo)⁸, testo che – per la sua natura – deve esser collocato o nella fase finale della stesura o almeno ad una avanzata fase di elaborazione; tale nuova copia, scritta com'è sul verso di un telegramma datato 9 febbraio 1866, prima che su quella medesima facciata (ma capovolta) fosse stesa la minuta di una lettera (datata da Catania il 13 giugno 1866) indirizzata all'editore di *Una peccatrice*, stabilisce che *Frine*, per il quale si stava ideando un viatico prefatorio, era giunto o stava per giungere in dirittura d'arrivo fra il febbraio e il giugno del '66.

Alla prima scrittura del romanzo, sottoposta anche al giudizio di due revisori (Niccolò Niceforo e forse, prima di lui, Antonio Abate), seguì una revisione lunga – della lingua e dell'organizzazione testuale – che si può dire senz'altro conclusa solo nel 1869. Durante il ben documentato soggiorno fiorentino del 1869 – dal 29 aprile alla fine di agosto o al massimo agli inizi di settembre (il 9 settembre è già sicuramente a Catania da dove scrive allo zio Salvatore) – Verga aveva con sé la bella copia di *Frine*⁹ – anzi a questa altezza di *Frine-Eva* (in buona sostanza *Frine* ormai titolato *Eva*) – non il manoscritto superstite, che non reca traccia dell'aggiornamento del titolo.

2. Da Firenze a Milano

Fallito il tentativo di collocarlo presso Treves, *Frine-Eva* fu forse dato in lettura a Dall'Ongaro che nei tre mesi del soggiorno fiorentino del '69

⁸ D. MOTTA, *Studio preliminare* ..., pp. 392-393.

⁹ Nell'ampia corrispondenza intrattenuta con la famiglia durante il soggiorno del 1869 Giovanni chiede al fratello Maro vario materiale relativo alla propria produzione letteraria (il 12 giugno chiede copie della stampa de *I carbonari* di cui menziona anche il manoscritto, copie di *Una peccatrice* e le puntate pubblicate sulla "Nuova Europa", ma anche il manoscritto, di *Sulle lagune*, qualora le copie a stampa siano lacunose) mentre non viene mai fatta richiesta di materiale rimasto a Catania relativo a *Frine*, al quale semmai si allude o con l'articolo in funzione esoforica («Pel romanzo ho scritto a Milano» lettera del 26 maggio), o con il titolo nuovo («il mio nuovo romanzo Eva che sarà almeno 20 fogli di stampa» lettera del 29 maggio) che verrà nel 1873 utilizzato per l'*Eva* milanese, o infine con la formula «l'altro mio romanzo» quando si tratti di differenziarlo da *Storia di una capinera* (lettera del 14 luglio); del resto proprio durante il soggiorno del 1869 l'autore, nelle lettere familiari, espone – e dichiara di averle talora sperimentate – varie ipotesi editoriali proprio per l'inedito: presso Treves (lettere del 26 maggio, del 23 giugno e del 14 luglio) e come appendice della rivista "La Riforma" (lettera del 24 luglio), nessuna delle quali andata in porto (si vedano in G. VERGA, *Lettere alla famiglia*..., le pp. 126, 116-117, 119-120, 161).

lesse senza dubbio *Una peccatrice* e *Rose caduche* facendosi infine promotore, come ampiamente noto, di *Storia di una capinera* appena composta¹⁰; ma se anche il vecchio patriarca avesse effettivamente letto il romanzo, non sarà da imputare ad una sua improbabile reprimenda¹¹ il fatto che di *Frine-Eva* non si abbiano più notizie per oltre un triennio, fino cioè all'8 febbraio 1873, quando Verga, ormai da qualche mese a Milano, introduce presso Treves la nuova *Eva*, quella tutta milanese, inviandone all'editore i «primi quaderni».

Dopo quelli di natura editoriale, anche per interposta persona, del biennio 1869-1870, del primo contatto personale e diretto con Milano, fra la fine del 1872¹² e i primi mesi del 1873, siamo poco informati¹³. La Milano sognata nel '69 come luogo d'elezione per gli scrittori di romanzi, come «il paese per questo genere di pubblicazione»¹⁴, viene adesso direttamente conosciuta nei concreti meccanismi di un mercato che legava strettamente (a differenza di quel che avveniva a Firenze) le produzioni editoriali libraria e periodica in un dare ed avere reciproco e osmotico e che proprio nella ditta dei Fratelli Treves trovava uno dei suoi più esemplari rappresentanti¹⁵. Ep-

¹⁰ L'intenzione da parte di Verga di sottoporre *Frine-Eva* al Dall'Ongaro effettivamente ci fu; nella lettera alla famiglia del 14 luglio 1869 (G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 154-155) scriveva: «Sarebbe una vera fortuna [la possibilità di ricavare addirittura «1000 franchi» dalla vendita di *Storia di una capinera*], oltre l'altro mio romanzo per il quale sono in trattative a Milano e che se non potrò combinare lì lo presenterò anche quello a Dall'Ongaro perché insieme procuriamo di venderlo anche per appendice di giornale», lettera alla famiglia del 14 luglio 1869). Ma dalla lettera del successivo 24 luglio (G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 161) si ricava che Verga, a quella data, inseguiva piuttosto la proposta di «amici che hanno relazione colla *Riforma*» per pubblicare il romanzo su quel giornale ed è possibile che la lettura di Dall'Ongaro non ci sia stata.

¹¹ Al Dall'Ongaro era molto piaciuta *Una peccatrice* che con *Frine-Eva* ha così tanti punti di contatto. Si veda la lettera alla madre del 29 maggio 1869, nella quale il titolo del romanzo non è esplicitato, ma è facilmente deducibile incrociando il commento della Assing che segue immediatamente il giudizio di Dall'Ongaro nella medesima lettera e il fatto che alla Assing solo successivamente furono recapitati *I carbonari* e *Sulle lagune*, come riferisce la lettera del 12 giugno (G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 119 e rispettivamente pp. 126-127).

¹² Secondo l'intenzione espressa in una lettera a Luigi Capuana, del 13 novembre 1872, la partenza «probabilmente» sarebbe dovuta avvenire il successivo lunedì 18 novembre (G. RAYA [a cura di], *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 21); il 25 novembre successivo Verga aveva già presentato la lettera commendatizia a Salvatore Farina preparatagli dall'amico mineolo, come fa fede una lettera del Farina a Capuana (cfr. S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, in "Siculum Gymnasium", n.s. XVI (1961), pp. 157-174, a p. 158).

¹³ Di questi primi mesi restano soltanto le lettere a Capuana del febbraio 1873; la Finocchiaro Chimirri (G. VERGA, *Lettere sparse* a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 45) pubblicava parzialmente una lettera indirizzata alla madre del 10 marzo 1873 che però è stata ricondotta all'anno successivo da Savoca e Di Silvestro che la pubblicano nella sua integrità (G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 260-261).

¹⁴ Lettera alla madre del 26 maggio 1869 (G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, pp. 115-117, a pp. 116-117).

¹⁵ I. PIAZZA, *Lo spazio editoriale del circuito milanese: il caso Verga*, in "L'Espresso", XI/1 (2016), pp. 73-87 e ora EAD., *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Ver-*

pure (o proprio per ciò) il primo incontro con Milano è vissuto all'insegna della disforia, ben lontano dunque da quell'entusiasmo che Verga manifesterà a distanza di qualche mese, nell'aprile del 1873¹⁶; le due lettere del febbraio '73 al Capuana testimoniano entrambe una fase 'depressiva', che narra le difficoltà piuttosto che le soddisfazioni dell'inizio di questo primo soggiorno: «Tu sai meglio di me che in questa *via crucis*, ove ci siamo messi, sparsa di triboli e di editori, bisogna starci» dice nella lettera del 7 febbraio; e lo stesso tono troviamo nella successiva lettera (del 21 dello stesso mese) in cui Verga dà resoconto all'amico di una piccata risposta, di «una lezioncina di moralità», data nel salotto della Maffei «all'olimpico Filippi» a proposito della sua attività di critico della «Perseveranza»¹⁷. Fase depressiva confermata infine dal ricordo, a distanza di anni, nel 1880, nella famosa lettera al Martini della solitudine provata al suo arrivo nella capitale lombarda («Mi trovavo qui [sc.a Milano] da poco, con poche speranze di riuscire a fare qualche cosa che valesse la pena di essere stampato e letto, senza conoscer nessuno, triste e sconsolato, e passavo le sere in un cantuccio del caffè Gnocchi, a sentir la musica e a guardar la gente»). Niente osta insomma ad ipotizzare che il magmatico lavoro attestato dall'autografo di *Eva* sia avvenuto tutto esattamente in quei due mesi e mezzo che separano l'arrivo di Verga a Milano dall'annuncio (nella già ricordata lettera al Capuana del 7 febbraio 1873) di aver terminato il romanzo e dall'invio a Treves, l'8 febbraio 1873, di una sua parziale messa in pulito¹⁸. Ed è in questo contesto che è insieme umorale ed esistenziale, che il vecchio progetto di *Frine* assume una nuova forma.

ga, Firenze, Cesati 2018. Cfr. anche G. ALFIERI, *Verga...*, p. 47: «La decisione di spostarsi era dovuta a una consapevole valutazione delle differenze tra l'editoria fiorentina, legata a una narrativa smerciabile in appendice ai giornali, e dunque con meno incognite nelle vendite, e quella milanese più coraggiosa e nel contempo più adeguata ai gusti della borghesia post-unitaria».

¹⁶ Quando, per convincere l'amico a seguire il suo esempio, scriverà a Capuana: «chissà che parlandoti io della bella Milano non riesca a crearti nella mente cotesta atmosfera di sogni che ti occorre [...] Sì, Milano è proprio bella, amico mio» etc. (G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 24-26, a p. 25). Oltre il dato biografico, condizionato di volta in volta dalle speranze letterarie che Milano rappresenta o dalla contingenza più immediata (nell'epistolario), l'idea verghiana di Milano (o almeno della grande città) è quella che traspare dalle novelle di *Per le vie*: cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Verga alle prese con Milano*, in ID., *Giovanni Verga. Le finzioni dietro il verismo*, Palermo, Flaccovio 1982, pp. 181-207.

¹⁷ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, rispettivamente pp. 21-22 e 22-24 (dalla lettera del 21 febbraio val la pena di riportare «Di' piuttosto stima ed amicizia tali per te che mi spinge a metterti a parte di tutti i miei disinganni, e delle poche soddisfazioni. Del resto m'avveggo che il giornale ti giunse prima della lettera che l'accompagnava e ne spiegava l'invio – e forse quella lettera non ti giunse mai, ciò che mi farebbe piacere assai – giacché non facevo che cantarti nenie da morto – come chi scrive sotto l'impressione di un cattivo momento. Se l'hai ricevuta mettila sul conto di una cattiva digestione e non ci pensare altro»; ivi, p. 23).

¹⁸ G. RAYA (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, pp. 25-26.

Secondo un modulo ricorrente in Verga (e lo scrittore era ben cosciente di questo meccanismo che guidava la sua scrittura) la Firenze vista da lontano perde i tratti ‘fisiognomici’ di un luogo reale per assumere i connotati di un luogo funzionale alla finzione artistica. Rispetto a *Frine*, in *Eva* non solo mutano i nomi dei personaggi, la professione di Eva, in parte la vicenda; e non solo muta la scrittura, che risulta scarnificata in *Eva* rispetto ad una sovrabbondanza di dettagli descrittivi e di commenti del narratore del precedente romanzo. È testimonianza di questa arte del sottrarre che Verga esercita nel passaggio dall’uno all’altro la differente rappresentazione di Firenze come luogo della vicenda narrata in entrambe le prove narrative. Nel romanzo inedito Firenze rappresenta uno spazio-tempo (la città toscana nel periodo in cui fu capitale) quasi costipato di particolari sociali e socioeconomici contemporanei, fatti di abitudini mondane, ritrovi alla moda, negozi di sarti e cappellai, gioiellieri e farmacie che rendono lo scenario in cui si muovono i protagonisti tanto ‘iper-realistico’ in senso rappresentativo, quanto poco ‘realistico’ in termini letterari. La Firenze di *Eva* invece, perché rammentata da Milano o comunque da lontano, risulta piuttosto allusa e stilizzata, è uno scenario in cui i punti di riferimento cittadini sono evocati, menzionati *en passant* e quasi per necessità, per quel tanto che basta a creare un’ambientazione¹⁹. Nessun accenno infine alla contemporaneità più evidente, quasi a creare, per sottrazione, in piena coerenza con le parole di Enrico, quel clima di «atmosfera del Cinquecento»²⁰ nella quale il protagonista idoleggia «i palazzi anneriti dal tempo, le gronde sporgenti e malinconiche, e le acque torbide dell’Arno». Insomma vista da Milano, Firenze si sublima in un’icona che non occulta né offusca la vicenda esemplare di una lotta, persa come avviene per ogni battaglia combattuta dai personaggi verghiani, fra aspirazione al successo artistico che pretende la conquista della pura idealità e tentazione della carne e della donna, emblema della terrestrità con cui la aspirazione dell’arte deve necessariamente fare i conti.

¹⁹ In *Eva* Firenze è nominata solo cinque volte (rispetto alle 20 di *Frine*), sono nominati la Pergola (sei volte: ma si tratta del teatro in cui Eva è prima ballerina), il Pagliano (due volte), il caffè Doney (una volta, contro le cinque di *Frine*) via Rondinelli e via Santo Spirito (una volta ciascuna), i viali dei colli (una volta) e le Cascine (sette volte rispetto alle quindici di *Frine*), l’ospedale di Santa Maria Nuova (una volta).

²⁰ *Eva*, 4, 4: «Vivevo come in un’atmosfera del Cinquecento che mi rendeva idolatra dei palazzi anneriti dal tempo, delle gronde sporgenti e malinconiche, e delle acque torbide dell’Arno...»; cito il romanzo secondo la paragrafatura instaurata nell’edizione critica in corso di allestimento, che numera le lasse (cui corrisponde la prima cifra; lo 0 è attribuito alla prefazione) e le pericopi (cui si riferisce la seconda cifra) in cui ciascuna lassa è stata suddivisa.

Il grande mutamento di passo che intercorre fra *Frine* e *Eva* è quello relativo alla scansione delle unità narrative. In *Frine* la vicenda è scandita in XXXI capitoli di numerazione sofferta²¹; è noto che *Eva* è invece organizzata in quelli che potremmo chiamare paragrafi, separati l'uno dall'altro da tre asterischi e di consistenza molto diversa, da un massimo di oltre diciotto pagine dell'edizione Treves a un minimo di due righe. Ripartizione interna che Verga introduce, su un racconto altrimenti non suddiviso al suo interno, *in extremis*, dopo cioè che aveva già inviato una bella copia al Treves di una parte del romanzo²². La mancanza di una numerazione verghiana delle «lasse narrative» eclissa il dato numerico che assomma a cinquanta: numero tondo che per il solo fatto di esser tale non sarebbe di per sé significativo, se non fosse che cinquanta sono anche le lettere di cui si compone *Storia di una capinera* (costituito dalla prefazione e da cinquanta lettere, quarantanove di Maria e l'ultima uscita dalla penna di suor Filomena); e pare curioso trovare, senza cercarlo, un Verga numerologo, attento cioè, invero in maniera ben poco ostentata, a fatti di simmetria che lo scoprono anche da questo punto di vista 'retore'²³. Le sottounità di *Eva* mostrano elementi di affinità, oltre che nel numero, anche nella misura con le lettere della capinera, sebbene da questo punto di vista l'analogia sia più apparente che stringente, essendo nella *Storia* fortemente condizionata dalla verosimiglianza imposta dal genere epistolare. Un altro esempio in quegli anni si ritrova nella *Fosca* di Tarchetti, un autore e un romanzo che di certo Verga lesse e che si intravede in filigrana in *Tigre reale*. A parte occasionali concordanze²⁴, a legare *Eva* a *Fosca* è la sezionatura del materiale testuale e dunque la gestione del tempo della storia e del racconto. La *Fosca* tarchettiana è infatti suddivisa in cinquanta capitoli, numerati progressivamente, che hanno l'identico andamento, per così dire, elastico delle lasse narrative di *Eva*, oscillando da quindici pagine dell'edizione di riferimento a otto linee.

Insomma, oltre che sul versante tematico su cui finora si sono appun-

²¹ Rimando per maggiori dettagli a L. BERTOLINI, *Il percorso discontinuo...*

²² L. BERTOLINI, *Il percorso discontinuo...*

²³ Su questi aspetti si veda G. ALFIERI, *Il "non grammatico" Verga: saggi di lettura retorica sul finale dei Malavoglia*, in *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese e L. Salibra, Siena, Protagon Editori 2005, pp. 161-182 e G. ALFIERI, *Le «gamme retoriche» del «non grammatico» Verga*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. IX (2016) (= *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016), a cura di R. Castellana, A. Manganaro, P. Pellini), pp. 43-77.

²⁴ Sia *Fosca* sia *Eva* hanno in penultima posizione un duello (quello fra il protagonista-narratore e lo zio di Fosca nell'omonimo romanzo di Tarchetti, quello fra Enrico e il nuovo amante di Eva nel corrispondente verghiano), ma l'affinità è occasionale tanto più che il duello compariva già in *Frine*, in un capitolo steso ad una data in cui Verga non poteva aver notizia dell'ancora inedito *Fosca*.

tati i rilievi di analogie fra *Eva* (e la sua prefazione, soprattutto) e la Scapiagliatura, c'è da credere che i primi mesi del soggiorno milanese di Verga siano stati in grado di incidere sulla riscrittura di *Eva* e sulla sua definitiva strutturazione testuale²⁵.

3. Il soggiorno di *Eva* a Milano e l'ultimo passaggio da Milano a Firenze

Ma tutto questo, pur con qualche aggiornamento e precisazione di dettaglio, è noto. In un recente contributo invece mi sono occupata di quella che potremmo definire l'ultima tappa del travagliato percorso da *Frine* a *Eva*²⁶. La storia di quest'ultimo romanzo, che credevo conclusa con la prima uscita a stampa nel 1873, ebbe un epilogo di un certo rilievo, editoriale e testuale, negli ultimi anni di vita dello scrittore. Al momento di cedere i diritti della propria produzione narrativa all'editore fiorentino Bemporad e dunque al momento di rescindere i precedenti rapporti con Treves (nei limiti in cui ciò era possibile sulla base delle date delle loro sottoscrizioni e rinnovi) i contraenti prevedevano, nel contratto da loro firmato l'11 dicembre 1920:

²⁵ Sui debiti eventualmente contratti da Verga con l'ambiente scapiagliato frequentato nel primissimo soggiorno milanese si vedano S. ROSSI, *Il soggiorno milanese...*, pp. 164-174; G. RAGONESE, *Giovanni Verga*, Roma, Magliione 1931, con un cap. intitolato appunto *Verga e la Scapiagliatura* (poi con il titolo *Appunti su Verga e la Scapiagliatura*, in ID., *Interpretazione del Verga*, Palermo, Manfredi 1965); R. SCRIVANO, *Verga tra Scapiagliatura e verismo*, in "Belfagor", XX (1965), pp. 653-663; A. MATTEI, *Verga e la Scapiagliatura milanese*, in *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, De Luca 1999, pp. 101-114; è tornato di recente sull'argomento M. FORLINO, *Scapiagliatura verista e verismo scapiagliato: scienza e (in) coscienza in "Fosca" e in "Storia di una capinera"*, in "Studi sul Settecento e l'Ottocento", VII (2012), pp. 163-170, che con qualche forzatura rileva analogie di carattere tematico e ideologico. Va ricordato del resto come Salvatore Farina, recensendo *Eva* (a differenza degli altri primi recensori, che richiamarono modelli stranieri e francesi, da Feydeau a Murger a Flaubert), invocasse il nome dell'amico scomparso: «E poiché mi si porge l'occasione di rammentare ancora una volta un morto non del tutto dimenticato, dirò che alcune pagine di questo racconto [cioè *Eva*], senza l'originalità robusta di Tarchetti, ne ricordano altre dell'autore della *Fosca* e dei *Drammi della vita militare*» (la recensione uscita sulla "Rivista minima" del 17 agosto 1873, si può ora leggere in *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016, pp. 102-105; cfr. anche F. BRANCIFORTI, *Farina e Verga: «Noi navighiamo volgendo la poppa»*, in "Annali della Fondazione Verga", VIII (1991), pp. 93-103). Il richiamo all'amico, morto già da qualche anno, da parte di colui che aveva contribuito a concludere *Fosca* e a pubblicarla nella «Biblioteca amena» del Treves nel 1869 potrebbe anche essere un omaggio non del tutto motivato. Comunque, siccome poco sopra il Farina aveva rimproverato a *Eva* la mancanza di originalità della trama («L'argomento come si vede non è né molto originale né molto complicato»), è certo che le assonanze percepite dal critico non riguardino la vicenda narrata.

²⁶ L. BERTOLINI, *Quasi quarant'anni dopo. Le revisioni del 1921 di "Eva" e "Storia di una capinera" di Giovanni Verga*, in "Filologia italiana", 16 (2019), pp. 191-256.

[art.] 10°) Per ogni opera del sig. Verga che venisse a cadere nel secondo periodo di semiprotezione concessa dalla legge, non più regolata dall'art. 5 del presente atto [che prevedeva per l'autore una percentuale del 25% sul prezzo di copertina], la Ditta Bemporad, come altro corrispettivo del suddetto versamento anticipato, è per il futuro pienamente liberata da ogni formalità e pagamento, restando quindi in diritto di ristampare, liberamente, senza restrizioni morali e senza oneri: in questo modo la collezione completa delle opere di Giovanni Verga potrà avere illimitato e degno sviluppo.

[art.] 11°) Tuttavia è convenuto che per eliminare, per quanto è possibile la caduta di opere in dominio del pubblico, l'Autore potrà, se lo crede, preparare nuove edizioni di *EVA* e *STORIA DI UNA CAPINERA*, ritoccate e corrette in modo che le edizioni Bemporad di esse siano le sole autorizzate e sia possibile averne la tutela legale.

Per *Storia di una capinera* e per *Eva*, per le quali il deposito legale non era avvenuto né il diritto d'autore era stato rivendicato entro dieci anni dalla prima pubblicazione, era ormai ampiamente scaduto il quarantennio che la legge prevedeva per la completa tutela dell'opera d'ingegno. Secondo la possibilità prevista dal contratto, qualche mese dopo la stipula Verga approntò di *Storia di una capinera* e di *Eva* una «Nuova Edizione riveduta e corretta dall'autore», di cui nel Fondo Bemporad dell'Archivio Storico Giunti sono conservate le copie su cui l'autore intervenne per definire la nuova redazione dei due romanzi. La nuova redazione di *Eva* (non invece quella di *Storia di una capinera*, rimasta inedita) andò effettivamente in stampa presso Bemporad appunto nel 1921²⁷.

Per verificare la natura dell'edizione Bemporad e la sua fedeltà alla revisione autografa così recuperata è stato necessario sondare, meglio e più di quanto non avessi fatto in passato, la storia, finora creduta silente, che dal 1873 conduce *Eva* all'edizione Treves 1916 (su cui Verga lavorò per apportare le proprie correzioni) e infine all'edizione fiorentina del 1921²⁸; e ho condotto una collazione che non può dirsi esaustiva, né in senso verticale (non tutte le edizioni sono state analizzate)²⁹ né in senso orizzontale (non

²⁷ Per i dettagli si rinvia a L. BERTOLINI, *Quasi quarant'anni dopo...*

²⁸ Ma, come si desumerà facilmente dalla successiva tabella, Bemporad 1921 (B21) non discende da TR16; la «nuova Edizione riveduta e corretta dall'autore» infatti introduce le correzioni verghiane (fisicamente apposte su TR16) nel tessuto testuale della *princeps*, TR73.

²⁹ Queste le edizioni di *Eva* di cui sono a conoscenza diretta o indiretta: Treves 1873 (di qui in avanti TR73); Treves 1874 (TR74); Treves 1875 (TR75); Treves 1877 (TR77); Treves 1880 (TR80; presenta identica *mise en page* di Treves 1877, ma la presenza di alcuni refusi rispetto questa esclude che si tratti di una ristampa meccanica); Treves 1883 (con il medesimo millesimo uscirono, secondo quanto ricavabile dalle risorse bibliografiche, una sesta e una settima edizione; ho consultato la settima = TR83, una stampa che presenta la medesima impaginazione di TR77 e TR80, rispetto alle quali però diverge

per tutte le edizioni prese in esame la collazione è avvenuta lungo tutto il testo) di cui rendo conto in maniera dettagliata nella successiva tabella³⁰ e che di seguito commenterò per sommi capi.

perché la prefazione è ora stampata in caratteri corsivi; non ho potuto consultare la sesta edizione e dunque non so se tale caratteristica fosse già presente in quella); Treves 1888 (con il medesimo millesimo uscirono, secondo quanto ricavabile dalle risorse bibliografiche, una ottava e una «Nona edizione»; quest'ultima, che ho consultato e siglato TR88, è contraddistinta dall'inserimento della data «(1873)» in fine alla prefazione e da una nuova impaginazione del testo, caratteristiche probabilmente già introdotte nell'ottava edizione, che non ho potuto consultare); Treves 1899 (TR99; è una ristampa di Treves 1888, ma alcune pagine furono ricomposte, date le minuscole divergenze che oppongono quest'ultima da un lato e dall'altro Treves 1899 e Treves 1916 dall'altro); Treves 1916 (TR16) e Treves 1920 sono copie dirette e esatte di TR99). Per gli anni successivi al limite cronologico del 1920 si può ricorrere a G. RAYA, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Roma, Ciranna 1972 (al nr. 2903: Bemporad 1921; al nr. 3397: Mondadori 1933).

³⁰ Nella prima colonna i rinvii al testo seguono la numerazione instaurata nell'edizione critica di cui si è già dato conto. Le edizioni collazionate sono indicate mediante la sigla TR (le edizioni Treves) e B (l'edizione Bemporad) seguite dalle due ultime cifre del millesimo. Nel brano riferito nella colonna riservata a TR73, relativamente ampio, si rimarca con il grassetto la porzione interessata alla variazione e solo a tale porzione fanno riferimento le conferme (non sottolineate) o le innovazioni (sottolineate) nelle colonne successive. Sono contraddistinti dall'asterisco gli errori veri e propri e i refusi, distinti con ciò da quelle che si considerano innovazioni non irricevibili; si segnala con il segno || l'accapo. Rispetto alla tavola pubblicata in L. BERTOLINI, *Quasi quarant'anni dopo...*, pp. 226-239, la tabella seguente si estende all'intero romanzo, ma non registra le minori innovazioni interpuntive (relative a virgole e punti e virgole), l'oscillazione nell'uscita -a/-o della prima persona dell'imperfetto (salvo i casi in cui essa coinvolga ambiguità di interpretazione), e le forme con o senza diletto di -v- ancora dell'imperfetto indicativo, oscillazioni che non possono essere oggetto di ragionata valutazione di autorità. Quando B21 accoglie gli interventi autografi di Verga sull'esemplare di TR16 conservati presso l'Archivio Bemporad, la lezione dell'edizione fiorentina è preceduta da una ^v in apice.

	TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16 ³¹	B21
0 1	senza rettorica e senza ipocrisie	rettorica	rettorica	rettorica	rettorica	rettoriche	rettoriche	rettorica
0 6	l'arte allora era una civiltà	*non era	era					
0 12	che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia	e che vi	e vi	e che vi				
1 6	un sorriso [...] che faceva discendere la dea dal suo cocchio superbo, o piuttosto vi metteva accanto a lei,	vi	*si	*si	*si	*si	*si	vi
1 9	una cert'aria graziosa ed ardita	ed ardita	*e gradita	ed ardita				
1 12	ella avrà dimenticato persino il mio nome, o lo rammenterà	o	o	*e	*e	*e	o	o
1 13	dell' Antologia. Vittorina	<i>Antologia.</i> Vittorina	<i>Antologia.</i> Vittorina	<i>Antologia.</i> Vittorina	<i>Antologia.</i> Vittorina	<i>Antologia.</i> Vittorina	<i>Antologia.</i> Vittorina	<i>Antologia.</i> Vittorina
2 7	senza badare a quelle risa, o senza accorgersene	e senza	o senza					
2 7	obliando di contraffare	obliando	obliando	obliando	obliando	obliando	obliando	obliando
2 8	qualche dominò elegante	dominò	dominò	dominò	dominò	dominò	dominò	dominò
2 8	gettava qua e là occhiate da matto	gettava qua e là	v volgendo di qua e di là					
2 15	L'arlecchino lo guardò colla medesima calma	medesima	medesima	medesima	medesima	massima	massima	medesima
3 4	Io ero così grasso che mi chiamavano <i>hadduzza</i>	ero ... grasso	ero ... grasso	era ... grasso	era ... grasso	ero...grasso	ero...grasso	ero ... grasso

³¹ Per semplificare, e salvo diversa avvertenza, si dà come comune la lezione di TR88, TR99 e TR16, anche se l'unitarietà dell'edizione (corrispondente ad una nuova *mise en page*) è contraddetta da alcune caratteristiche che affiancano più strettamente TR99 e TR16 rispetto a TR88. Ancora una volta per i dettagli si rimanda a L. BARTOLINI, *Quasi quarant'anni dopo...*, pp. 224-225 n. 3 e p. 226 n. 1.

	TR73		TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
3 8	è una malattia del cervello o del cuore	del cervello	del cervello	del cervello	di cervello	di cervello	di cervello	di cervello	del cervello
3 12	come se avessi rotto il filo logico	avessi	avessi	avessi	avessi	avessi	avessi	* <u>avessi</u>	avessi
3 15	soffocò la tosse col fazzoletto . Questa volta lo sforzo	fazzoletto. Questa	v fazzoletto. Questa						
3 15	con voce che si era interamente cambiata	che si era interamente cambiata	*stentorea, che si era interamente cambiata	v voce, <u>interamente</u> <u>mutata</u>					
3 21	Tutt'a un tratto sentii	a	a	a	ad	ad	ad	ad	v a
3 23	Se tu sapessi che cosa ho fatto per colei!	colei!	*colei?	*colei?	*colei?	*colei?	colei!	colei!	colei!
3 24	Dimmi come possano farsi	possano	<u>possano</u>						
4 1	una vecchia casa in San Spirito	San	<u>Santo</u>						
4 3	di passeggiare per le vie di Firenze	per le vie	* <u>le vie</u>	per le vie					
4 9	non valgono nulla... Cioè ... no!...	Cioè	Cioè	Cioè	ciò	ciò	ciò	ciò	v Cioè
4 13	al terzo piano!... E poi,	E	E	E	E	ε	ε	ε	E
4 14	mi è parso anche ridicolo un giorno ... no? ...	giorno?...	giorno?	giorno?	giorno?	giorno?	giorno?	giorno?	giorno?...
4 15	quali sieno i giorni	siano	sieno						
5 1-2	di me . E aspettando	me. E	me. ε	me. E					
5 3	Nella comprensione dell'arte	comprensione	comprensione	comprensione	comprensione	comprensione	comprensione	* <u>comprensione</u>	comprensione
5 3	la bellezza plastica che compene-travasi nel bello	compene-travasi	compene-travasi	compene-travasi	compene-travasi	compene-travasi	compene-travasi	* <u>compone-travasi</u>	compene-travasi
5 4	e come in nube; oppure se ne avevo provato	oppure	oppure	oppure	oppure	* <u>oppure</u>	* <u>oppure</u>	* <u>oppure</u>	oppure

	TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
5 8	colle testine così ben pettinate	testine	testine	testoline	testoline	testoline	testoline	testine
5 16	in quel meschino posto di platea	<u>in</u>	<u>in</u>	<u>in</u>	<u>in</u>	<u>in</u>	<u>in</u>	di
5 19	di sfogarmi in qualche modo delle mie impressioni	impressioni	impressioni	impressioni	impressioni	impressioni	*pressioni	impressioni
6 1	matti del pari – noi fumavamo spesso	noi	noi	noi	noi	*poi	*poi	v Si fumava spesso
6 3	– Chi lo sa! E poi	– Chi	– Chi	– Chi	*Chi	– Chi	– Chi	– Chi
6 4	L'Eva desidera conoscerti	L'Eva desidera	L'Eva desidera	L'Eva desidera	L'Eva desiderava	L'Eva desiderava	L'Eva desidera	v Eva desidera
6 5	Se ella mi trovasse ridicolo? ...	<u>ridicolo?</u>	<u>ridicolo?</u>	<u>ridicolo?</u>	<u>ridicolo?</u>	<u>ridicolo?</u>	<u>ridicolo?</u>	ridicolo?...
6 7	fu suonato il campanello con violenza; io	violenza; io	violenza; io	violenza; io	violenza, io	violenza, io	violenza, ed io	v violenza, io
6 9	Tutt'a un tratto , dalle quinte,	Ad un tratto	Ad un tratto	Ad un tratto	Ad un tratto	Ad un tratto	Ad un tratto	Tutt'a un tratto,
6 11	sulla squisita e mobilissima sensibilità mia	mobilissima	mobilissima	*mobilissima	*mobilissima	*mobilissima	*mobilissima	mobilissima
6 13	mi affissava coi suoi grand'occhi	coi suoi	coi suoi	co' suoi	co' suoi	co' suoi	co' suoi	coi suoi
6 13	tutt'altri occhi di quelli	di	di	di	da	da	da	di
6 17	– Che bel matto! Avresti	Avresti	Avresti	Avresti	avresti	avresti	avresti	Avresti
7 1	– Anzi, avevo detto a Giorgio un altro giorno , voglio	a Giorgio un altro giorno,	a Giorgio un altro giorno,	a Giorgio un altro giorno,	a Giorgio, un altro giorno,	*a Giorgio, un altro giorno,	*a Giorgio, un altro giorno,	a Giorgio un altro giorno,
7 2	c'è molta amarezza!	amarezza!	amarezza!	amarezza!	*amarezza?	amarezza!	amarezza!	amarezza!
7 3	esclamava, come fra di sè: – Perdio! ...	sè: – Perdio	sè: – Perdio	sè:	sè:	sè:	sè:	sè: – Perdio
		– Perdio	– Perdio	– Perdio	– Perdio	– Perdio	– Perdio	– Perdio

	TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
7 52	mise il capo fuori dello sportello	s'affacciò allo sportello	mise il capo fuori dello sportello					
7 58	Mi rivolsi	voltai	voltai	voltai	voltai	voltai	voltai	volsi
7 59	– In San Spirito ,	Santo	Santo	Santo	Santo	Santo	Santo	Santo
8 3	mai più avrei riveduto quella donna	riveduto	riveduto	riveduta	riveduta	riveduta	riveduta	riveduto
9 1	a tutte le mie più dispettose passioni	le mie più	le mie più	le più	le più	le più	le più	le mie più
9 2	un vento impetuoso scuoteva i vetri	le imposte	le imposte					
9 2	Guardavo i rari fiocchi di neve che svolazzavano sui vetri con una strana compiacenza , e pensavo	Guardavo con uno strano piacere i rari fiocchi ...vetri e	Guardavo con uno strano piacere i rari fiocchi ...vetri e	Guardavo con uno strano piacere i rari fiocchi ...vetri e	Guardavo con uno strano piacere i rari fiocchi ...vetri e	Guardavo con uno strano piacere i rari fiocchi ...vetri e	Guardavo con uno strano piacere i rari fiocchi ...vetri, e	Guardavo i rari fiocchi di neve...vetri, e
9 2	le ebbrezze della gloria	della gloria	della gloria	*delle glorie	*delle glorie	*delle glorie	*delle glorie	della gloria
10 1	imbaccuccata	imbaccuccata	imbaccuccata	imbaccuccata	imbaccuccata	imbaccuccata	imbaccuccata	v imbaccuccata
10 7	fra queste pareti .	pareti!	pareti!	pareti!	pareti!	pareti!	pareti!	pareti. –
10 8	la veste bruna che si piegava momentaneamente sulla sua persona	spiegava	spiegava	spiegava	spiegava	spiegava	spiegava	piegava
10 11	« <i>Eva</i> – 22 <i>Marzo</i> ».	– 22	– 22	– 22	* 22 –	– 22	22	– 22
10 13	Eva! quali parole avete voi!	Eva! quali parole dite!	v Eva!... perché mi dite questo?					

	TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
10 15	esclamò dessa con un triste sorriso	dessa ... triste	dessa ... triste	essa ... triste	essa ... triste	essa ... *tristo	essa ... *tristo	essa ... triste
10 16	non mi riconosco più!	più!	più!	più.	più.	più.	più.	più!
10 17	Avremmo avuto torto per ciò di godere	perciò	perciò	perciò	perciò	perciò	perciò	per ciò
10 23	mi sussurrò all'orecchio	<u>sussurrò</u>	<u>sussurrò</u>	<u>sussurrò</u>	<u>sussurrò</u>	<u>sussurrò</u>	<u>sussurrò</u>	sussurrò
12 4	anche quando son felice!	sono	sono	sono	sono	sono	sono	son
13 2	o presso il camino , o gironzando	camino, o	camino o	v camino, o				
14 1	Le arrecavo paura e diletto	arrecavo	arrecavo	arrecava	arrecava	arrecava	arrecava	arrecavo
17 1	– Non mi amerai sempre così! le dissi. – Oh, sempre!	così! ... sem- pre!...	così! ... sem- pre!...	così? ... sem- pre!...	così? ... sem- pre!...	così? ... sem- pre!...	così? ... sem- pre!...	così! ... sem- pre!
18 10	malattia di cervello o di cuore! Ero pazzo! Non ero io!	o ... pazzo!	o ... pazzo!	e ... pazzo!	e ... pazzo!	e ... pazzo!	e ... pazzo!	o ... pazzo! Non ero io!
22 4	– Hai fatto male : mi disse	male:	male:	male:	male:	male:	male,	v male –
22 9	– Perché non volete dunque che io ascolti?	che io ascolti	che ascolti	che ascolti	che ascolti	che ascolti	che ascolti	che io ascolti
22 9	quelle familiarità insolenti	familiarità						
22 17	se avesse fortuna sposerebbe un cuoco	avesse la fortuna	avesse la fortuna	avesse la fortuna	avesse la fortuna	avesse la fortuna	avesse la fortuna	avesse fortuna
25 1	ma se sapessi che tu fossi là...	ti <u>sapessi</u>	sapessi che tu fossi					
25 6	e sono brani di cuore strappati da penose voluttà	strappati	spezzati	spezzati	spezzati	spezzati	spezzati	strappati
25 10	di desiderio – spiegami tu	desiderio	desiderio	*desiderio:	*desiderio:	*desiderio:	*desiderio:	desiderio
25 13	senza avvedersi di quanto egoi- simo c'era	di quanto egoismo	di quanto egoismo	di quanto egoismo	quanto egoi- simo	quanto egoi- simo	quanto egoi- simo	v dell'ego- simo che

TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
25 14 – Te ne vai! E perchè?	vai! *ella se	vai! *ella se	vai? *ella se	vai? *ella se	vai? *ella se	vai? *ella se	vai! ella non se
25 16 – ella non se ne accorse. Era impaziente							
25 16 e non mi leggeva nulla in cuore	<u>negli occhi</u>	<u>in cuore</u>					
26 4 Vedi , ero così commossa che non mi avvidi che partivi in collera	Sai... m'avvidi che l'avvevi con me	Vedi ... mi avvidi che partivi in collera					
26 8 In questo momento sorprese	questo	questo	quel	quel	quel	quel	questo
26 10 Aprì e rinchiuse	rinchiuse						
26 10 facendo scintillare i raggi delle gemme	le <u>gemme</u>	i raggi delle gemme					
26 11 risposi – Bellissimo	risposi – Bellissimo	risposi – Bellissimo	risposi: – Bellissimo	risposi: – Bellissimo	risposi: – Bellissimo	risposi: – Bellissimo	risposi: – Bellissimo
26 11 – E di gran valore.	E	E	È	È	È	È	È
26 13 Ella rispose con la maggior franchezza	franchezza	franchezza	franchezza.	franchezza:	franchezza:	franchezza:	franchezza.
26 13 geloso di lui!	lui!	lui!	lui!	lui?	lui?	lui?	lui?
26 14 – Oh, Eva , perdonami!	– Eva,	– Oh, Eva,					
26 17 e soprattutto perchè	soprattutto						
26 21 il viso fra le mani. Oh!	Oh!...	Oh!...	Oh!...	Oh!...	Oh!...	Oh!...	v – Oh! –
26 28 dovrebbero provarvi che ti amo tanto , sino a mentire per te!	tanto... te!...	tanto... te!...	tanto... te!...	tanto... te!...	tanto... te!...	tanto... te!...	tanto, ... te!
27 4 allorchè accese il fuoco del mio camino e si tinse le mani	insudiciò	insudiciò	insudiciò	insudiciò	insudiciò	insudiciò	tinse

	TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
28 16	vedi come sei divenuto	divenuto						
28 16	Tu te ne sei pentito	Tu						
28 17	dovea pesarle sul cuore	pesarle	pesarle	* posarle	* posarle	* posarle	pesarle	pesarle
29 1	cominciai a darmi le mani attomo per cercare altre occupazioni	cercare	cercare	cercarmi	cercarmi	cercarmi	cercarmi	cercare
29 2	Ambedue	Ambedue						
29 3	avea comperata una veste di seta	avea comperata	avea comperato					
30 3	al modo con cui ella l'aveva abbandonata	cui ella l'aveva	cui ella l'aveva	cui ella l'aveva	cui l'aveva	cui l'aveva	cui l'aveva	cui ella l'aveva
30 6	a furia di vivere soltanto per esso	esso	esso	esso	esso	* essa	* essa	esso
30 7	mi snervava, e logorava la mia vita	logorava	logorava	logorava	logoravo	logoravo	logoravo	logorava
30 7	sulle panche di un bigliardo o di un Caffè	Caffè						
32 1	Mi venne in mente di giuocare	giuocare						
32 3	come una specie di benessere	come	come	come	come	con	con	come
32 4	lessi gli annunzi degli spettacoli	annunzi						
32 5	andai pel lungarno alla pescaja	pel lungarno alla pescaja	per Lungarno alla Pescaja	pel Lungarno alla Pescaia				
33 1	mi risposero , fra dieci o quindici giorni	dissero	dissero	dissero	dissero	dissero	dissero	risposero
33 2	zuffolando un'arietta	zuffolando						
33 3	non avevo più fiducia nell'ispirazione	avevo fiducia	avevo più fiducia					

	TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
33 4	Andavo baloccandomi come un imbecille	a guisa d'im- becille	come un im- becille					
33 4	le nuvole più basse e brune	e	o	o	o	o	o	e
34 2	per cercare d'indovinare	d'indovinare	d'indovinare	di indovinare	di indovinare	di indovinare	di indovinare	d'indovinare
35 1	non potei chiudere occhio	occhio	occhio	occhio	occhio	occhio	un occhio	occhio
37 1	Mi strascinai dinanzi	trascinai	trascinai	trascinai	trascinai	trascinai	trascinai	trascinai
37 1	mi trovai abietto	abietto	abietto	abietto	abietto	abietto	abietto	abietto
37 2	e il giovane salutò nuovamente	giovane	giovane	giovane	giovane	giovane	giovane	giovane
37 3	io non avevo alcuna da dargliene	avevo	avevo	avevo	ne avevo	ne avevo	ne avevo	avevo
38 2	per una questione di giuoco	questione	questione	questione	questione	questione	questione	questione
38 3	- I suoi migliori amici	- I	- I	I	I	I	I	- I
38 3	di tutti i sacrifici ch' <i>ella</i> gli avea fatti pel passato,	avea fatto per lui nel	avea fatto per lui nel	avea fatto per lui nel	avea fatto per lui nel	avea fatto per lui nel	avea fatto per lui nel	gli avea fatti pel
39 1	Tant'è, acció serva	acció	acció	acció	acció	acció	acciocchè	acció
39 1	ti dirò che, non so perchè, pensai ad Eva	come, senza saper	che, non so					
40 2	avevo avuto l'anima piena	avuto	avuto	avuta	avuta	avuta	avuta	avuto
40 7	calda di effluvi giovanili	effluvi	effluvi	effluvi	effluvi	effluvi	effluvi	effluvi
41 2	i suoi nastri scoloriti	scolorati	scolorati	scolorati	scolorati	scolorati	scolorati	scoloriti
42 1	Io le sedevo accanto	sedevo	sedevo	sedevo,	sedevo	sedevo	sedevo	sedevo
42 9	Lasciò anche scivolare	- Lasciò	- Lasciò					
43 1	leggiera, pazzarella , sorridente	pazzarella	pazzarella	pazzarella	pazzarella	pazzarella	pazzarella	pazzarella
43 3	come mi avrebbe dato una stretta di mano	dato	dato	data	data	data	dato	dato
44 1	A proposito, e la tua dea?	dea?	dea?	dea!	dea!	dea!	dea!	dea?

TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
44 5 – No! Mi pareva di trovarti	Mi pareva	Mi pareva					
44 6 Fu un capriccio! ...	capriccio!...	capriccio!...	capriccio!...	capriccio?...	capriccio?...	capriccio?...	capriccio!...
46 1 ch'è memoria e gelosia mischiare insieme .	ad un tempo,	mischiare insieme;					
46 2 sedetti accanto a lei e mi tolsi	a lei	a lei	* <u>a lei</u>	* <u>a lei</u>	a lei	a lei	a lei
46 3 – Sì! non tentate di sfuggirmi; vi amo come un pazzo e voglio il tuo amore!	tentate ... vi ...	tentar ... ti ...	v tentate ... ³²				
46 7 andatevene, che viene il conte	chè	chè	chè	chè	chè	chè	che
46 8 – Pel nome di Dio! mormorai ebbro di collera e di gelosia, che egli non ti pagherà	egli	egli	egli	egli	egli	egli	che egli
47 3 asciugandosi gli occhi : – È il solo dolore	gli occhi: – È	gli occhi: – È	gli occhi: – È	gli occhi: – È	gli occhi: – È	gli occhi: – È	gli occhi: – È
48 10 qualcosa di straordinario nel suo aspetto	straordinario	straordinario	straordinario	straordinario	straordinario	straordinario	straordinario
48 11 – Mi conosci!	conosci!	conosci!	conosci?	conosci?	conosci?	* riconosci?	conosci?
48 12 ridendo come	ridendo come	ridendo come	ridendo come	ridendo come	ridendo come	ridendo come	v ridendo come
						de spazio <i>bianco</i> n dome (TR 99, TR 16)	

³² B21 accoglie la cassatura autografata di «vi amo come un pazzo».

TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
48 12 potessero ridere , il segreto di pulcinella!	ridere, il	ridere, il	ridere, il	<u>ridere</u> ; <u>il</u>	<u>ridere</u> ; <u>il</u>	<u>ridere</u> ; <u>il</u>	v <u>ridere</u> ; - <u>il</u>
48 14 Attorno a quel gruppo si era formato un cerchio	formato	* <u>formato</u>	* <u>formato</u>	* <u>formato</u>	formato	formato	formato
48 14 ma come trarsi indietro?	poteva	poteva	poteva	poteva	poteva	poteva	come
48 19 il conte che cominciava	incominciava	incominciava	incominciava	incominciava	incominciava	incominciava	cominciava
49 5 Lasciammo il legno al piazzale delle Cascine	piazzone	piazzone	piazzone	piazzone	piazzone	piazzone	piazzale
49 6 imbiancavano debolmente il cielo	<u>dolcemente</u>	<u>dolcemente</u>	<u>dolcemente</u>	<u>dolcemente</u>	<u>dolcemente</u>	<u>dolcemente</u>	debolmente
49 10 che gli spagnuoli ci hanno lasciato	spagnuoli	spagnuoli	Spagnuoli	Spagnuoli	Spagnuoli	Spagnuoli	spagnuoli
49 11 la spada gli guizzava fra le mani come un baleno	scintillava	scintillava	scintillava	scintillava	gli scintillava	gli scintillava	gli guizzava
49 16 il signore ha diritto ad aver nudo	<u>di</u>	<u>di</u>	<u>di</u>	<u>di</u>	<u>di</u>	<u>di</u>	ad
49 16 quei due bravi giovannotti	giovannotti	giovannotti	giovannotti	<u>giovannotti</u>	<u>giovannotti</u>	<u>giovannotti</u>	giovannotti
49 17 che stia per scattare	scattare	scattare	scattare	scattare	scattare	<u>iscattare</u>	v scattare
50 2 non ci volle molto per correre alla firma	per correre	per correre	per correre	<u>a correre</u>	<u>a correre</u>	<u>a correre</u>	per correre
50 6 Tu almeno non mi hai dimenticato!	dimenticato!	dimenticato.	dimenticato.	<u>dimenticato.</u>	dimenticato.	dimenticato.	dimenticato!
50 7 Quali occhi! Le palpebre nerastre	<u>le</u>	<u>le</u>	<u>le</u>	<u>le</u>	<u>le</u>	<u>le</u>	<u>Le</u>
50 8 e mi fece cenno	fece cenno	fece cenno	fece cenno	<u>fece cenno</u>	fece cenno	* <u>fe'cenno</u> (in tutte e tre le edizioni manca lo spazio)	fece cenno

	TR73	TR74	TR75	TR77	TR80	TR83	TR88/TR99 /TR16	B21
50 10	– Tuo padre è andato	– Tuo	*Tuo	– Tuo padre				
50 12	in una tal'epoca della mia vita che	tal'epoca ... vita che	tal'epoca ... vita, si che	tal'epoca ... vita che				
50 18	come se non ci vedessimo soltanto da pochi giorni	non ci	non ci	*noi ci	*noi ci	*noi ci	*noi ci	non ci
50 18	poichè il ricordo di tal donna	donna	donna	donna	donna	donna	memoria	donna
50 20	Tu, vedi, sei giovane, sano, forte-	sano, forte	sano, forte	sano e forte	sano e forte	sano e forte	sano e forte	sano, forte
50 25	te...	Qual'è	Qual'è	Qual'è	Qual'è	Qual'è	Qual'è	Qual'è
50 25	Qual'è l'amor vero,	e qual'è	v E quale è					
50 26	e qual'è la donna più degna	è	è	è	è	è	è	è
50 28	e non mentisce? o non s'inganna? perchè le maledite quando son bel-	son	son	sono	sono	sono	sono	son
50 30	le?... Ho pensato ad Eva... e alla mia gio- vinezza... e li ho veduti lontan	li ho veduti	le ho vedute	li ho veduti				
50 34	lontano...	questo	questo	questo	quel	quel	quel	questo
50 34	In questo momento si udirono che c'inebbrii con tutte le follie! Maledetta!	c'inebbrii ... Maledetta!	c'inebbrii ... Maledetta!					
50 35	In quel momento temei	temetti	temetti	temetti	temetti	temetti	temetti	temei
50 36	e che devono nasconderselo reci- procamente!	nasconderselo	nasconderselo	nasconderselo	nasconderselo	nasconderselo	nasconderselo	nasconderselo
50 38	che si ripete più spesso quante mi- nori sono le speranze	quante	quante	quanto	quanto	quanto	quanto	quante

Nel complesso le varianti qui sopra allineate si collocano in un normale processo di tradizione, con un progressivo incremento coll'avanzare del tempo di errori e di evidenti banalizzazioni, al quale ciascuna delle edizioni porta il proprio personale contributo. Magari con differente fortuna. Per esempio nessuno si curò (né Verga né altri in casa Treves) di correggere gli errori, che il senso (confermato dall'elaborazione autografa) denuncia come palesi, introdotti da TR74 a 0 6; 25 16 e da TR75 a 1 6; viceversa la diffusione degli errori manifesti inseriti da TR75 a 3 23 e a 48 14 fu bloccata all'altezza di TR83. Da parte sua TR88 (costeggiato dai suoi succedanei) è in grado di correggere gli errori di 1 12 – subdolo e per sua natura destinato a passare inosservato – e di 28 17, ma testimonia un grave deterioramento del testo di *Eva* nel quale introduce ben sette nuovi errori. Agli errori si aggiunge poi una serie di innovazioni che un esame più approfondito potrebbe agevolmente annettere alla categoria precedente³³. È all'interno di questo quadro che si possono analizzare un manipolo di lezioni, divergenti da TR73, che mostrano viceversa i tratti indubitabili dell'*authorship* verghiana. Prenderemo qui in esame, seppure in breve, solo le lezioni introdotte da TR74 (a 3 4; 7 20; 7 48; 7 52, 7 58; i due casi di 9 2; 10 8; 10 13; 18 10; 25 1; 25 16; 26 4; 26 10; 26 14; 27 4; 27 6; il secondo caso di 27 7 o entrambi; 28 15; 33 1; 33 4 – e forse anche il precedente 33 3 –, 38 3; 39 1; 46 1; 48 14 e 49 5; 49 11), perché il numero relativamente alto induce a riflettere sulla verosimiglianza esterna che la seconda edizione di *Eva* (a distanza di appena un anno dalla prima consegna all'editore) sia stata l'occasione per ulteriori aggiustamenti di un testo percepito dall'autore come tuttora inserito nell'onda elaborativa – sebbene nella sua fase finale, come dimostra la disposizione degli interventi che si accalcano in determinati spazi testuali, tralasciandone invece altri –³⁴.

³³ È un'evidente banalizzazione anche «senza badare a quelle risa e senza accorgersene», introdotta a partire da TR74, rispetto a «o» di TR73, a 2 7. In via cautelare potremmo sospettare della natura innovativa di *scolorati*, che compare a partire da TR74 a 41 2, in luogo di *scoloriti* della *princeps*: per quanto autorevolmente attestato dai *Promessi sposi* del 1827 (t. 3, cap. XXXVI) il part. pass. di *scolorare* è attestato in tutto l'Ottocento (secondo i dati ricavabili da *BiBit* (<http://www.bibliotecaitaliana.it/>) solo undici volte, di cui cinque in poesia, mai comunque nel Verga delle opere indicizzate nel corpus di *BiBit*; *scolorito* compare invece in *Storia di una capinera*, nelle *Novelle sparse*, in *Vagabondaggio* e in *Primavera e altri racconti* e, in *Eva*, oltre che a 41 2, anche a 28 12 nella medesima stringa che funziona quasi da citazione interna («Ella aveva una cuffietta assai modesta; alcune ciocche di biondi capelli le scappavano attraverso i nastri scoloriti»). Anche se *scolorati* non ha per *Eva* documentazione autografa a suo favore e, anche se ha, viceversa, a suo discapito, la nota (firmata [L.B.]) che compare sotto la voce *scolorare* nel Tommaseo-Bellini («Nell'uso presente *Scolorire* è più com. di *Scolorare*; e segnatam. d'altro che del viso di pers., sarebbe affettato il non lo prescegliere»), va segnalato che *scoloriti*; che compare nel *Maestro dei ragazzi*, r. 365, nell'edizione Barbèra del 1887, è corretto in *scolorati* nell'edizione Treves del 1901 (vedi G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania, Interlinea 2018, p. 50). Mi par infine probabile che una banalizzazione editoriale sia anche il *dolcemente* che sostituisce *debolmente* a 49 6.

³⁴ Anche per *Tigre reale* II sul testo, uscito per Brigola nel 1875, Verga interviene in occasione

Su alcune di queste varianti potrebbe gravare il dubbio di innovazione meccanica, per estensione memoriale dal contesto: ad esempio a 6 9, dove «*Tutt'a un tratto*, dalle quinte, entrò correndo un leggiadro folletto» di TR73 potrebbe esser stato volto a partire da TR74 in «*Ad un tratto*», per effetto dell'attacco di periodo con cui poco sopra (6 7) si apriva il capoverso («A un tratto fu suonato il campanello con violenza»). A parte l'esempio appena citato, però, per lo più assistiamo, nel passaggio da TR73 a TR74 (e seguenti), a movimenti dissimilatori, che evitano più o meno vicine ripetizioni.

A 7 52, ad esempio «s'affacciò allo sportello», che in TR74 sostituisce «mise il capo fuori dello sportello» della *princeps*, prende più decisamente le distanze da 7 21 («Sporse la testa fuori dello sportello e respirò con forza»), da 7 34 («mise la testa fuori lo sportello e soggiunse») e da 7 35 («Misi anch'io la testa allo sportello»); analoga istanza presiede a 26 4 nel cambiamento seguente

– Ieri sera mi lasciasti in tal modo! *Vedi* > *Sai*, ero così commossa che non mi avvidi che partivi **in collera** > *m'avvidi che l'avevi con me*. Tu sei più buono di me... Ci ho pensato tutta la notte... Sei ancora **in collera**?

– Oh, no!

– Ma perchè eri **in collera**? che ti avevo fatto?

che in TR74 dissimila anche nei confronti dell'abusato elemento discorsivo *Vedi*, che ricorre di nuovo a breve distanza a 26 5 («– *Vedi*, soggiunse, se io avevo ragione») e a 26 7 («– *Vedi*, io t'amo per questo!»). L'apparente contraddizione alla regola – secondo la quale il lessico tende a specializzarsi in contemporanea con l'avanzamento redazionale³⁵ – cui si assiste a 33 1 (da «Domandai quando sarebbe ritornato; mi *risposero*, fra dieci o quindici giorni» si giunge al grado zero di *dissero*) trova la sua ragione in 33 2 («Quella *risposta* mi lasciò come istupidito»). Ad un livello di maggiore complessità si pone 9 2 («Di fuori un vento impetuoso scuoteva i *vetri* > *le imposte* e gemeva per le strette viuzze di oltr'Arno. Guardavo i *rari fiocchi di neve che svolazzavano sui vetri con una strana compiacenza* > *con uno strano piacere i rari fiocchi di*

della seconda edizione del 1878; cfr. G. VERGA, *Tigre reale* II, edizione critica a cura di M. Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1993, pp. LXVII-LXXXVI.

³⁵ Regola viceversa confermata a 49 5 dove la denominazione fiorentina di *piazzone* sostituisce il generico *piazale* in «Lasciammo il legno al *piazale* > *piazzone* delle Cascine». Oltre che in *Eros* XXV («Al ritorno la lunga fila delle carrozze, con in testa la sfolgorante daumont delle Manfredini, avea fatto un giro per le Cascine, e allo svoltar del piazzone il principe era venuto loro incontro a cavallo») il più preciso toponimo è utilizzato, con la lettera maiuscola, in *Frine* VII 3 («Una domenica, dopo le tre incontrai alle Cascine. | La sua carrozza l'aspettava al Piazzone»).

neve che svolazzavano sui vetri, e pensavo alla mia famiglia lontana») nel quale la versione di TR74 rimedia alla penuria lessicale della versione originaria e contemporaneamente all'infelice disposizione dei sintagmi.

Altre varianti, che ormai non esiteremo a definire d'autore, interessano l'aspetto linguistico nell'aspirazione ad una lingua meno impacciata e meno compromessa con il registro letterario sul versante lessicale («Mi *rivolsi > voltai*» a 7 58; «allorchè accese il fuoco del mio camino e si *tinse > insudiciò* le mani» a 27 4) e su quello sintattico (lo svelto «se ti sapessi là» sostituisce «se sapessi che tu fossi là» a 25 1; il più lineare e ortodosso «di tutti i sacrifici ch'*ella* avea fatto per lui nel passato» soppianta «ch'*ella* gli avea fatti pel passato» a 38 3); mentre ad un desiderio di appropriatezza contestuale risponde «e non mi leggeva nulla *in cuore > negli occhi*» (25 16), mentre la necessità di messa in rilievo dei rapporti gerarchici della lunga serie di disgiuntive guida la sostituzione di *o* con *oppure* («domandavo a me stesso se ella soffocasse, come me, le medesime dolorose impressioni, oppure se non le provasse nemmeno perchè mi amava dippiù, o in un altro modo, *o > oppure* se nella donna ci fosse, come un istinto provvidenziale, l'affetto del focolare domestico...» (27 7).

Si entra infine più addentro nell'idioletto verghiano con la versione di *grasso* in *grosso* a 3 4 («Io ero così *grasso > grosso* che mi chiamavano *badduzza*)³⁶ e nella ripetuta surroga di *come*, percepito come abusato: quest'ultimo movimento, attestato in TR74 a 33 4 («Andavo baloccandomi *come un > a guisa d'imbecille*») e a 48 14 («ma *come > poteva* trarsi indietro?»), autorizza a considerare d'autore anche il passaggio di *come* a *con* di 27 7 («se ella soffocasse, *come > con* me»), a tutta prima discutibile. L'importanza di tale sollecitazione (che conosce però il movimento inverso a 39 1: «ti dirò *che, non so > come, senza saper perchè*») e la sua pervicace ricorrenza nelle abitudini correttorie del Verga (all'interno e fuori di *Eva* e entro e al di fuori di quegli anni) è tale da indurre a accogliere nel medesimo gruppo la correzione analoga cui si assiste a 32 3 («*come > con* una specie di benessere») ma stavolta introdotta all'altezza di TR83; tale dunque da indurre ad aprire in futuro un nuovo capitolo che valuti il gradiente di *authorship* di alcune varianti introdotte in maniera isolata dalle edizioni successive a TR74³⁷.

³⁶ Nel lessico verghiano *grasso* ha valenze positive ('fertile') se applicato a *terra*, *pascolo* e simili e se attribuito di animali; ha invece, in genere, senso spregiativo se attribuito a persona e in tale occasione spesso usato in similitudini animalesche; si veda del resto *Eva* 7 6 «- Sì, ella vende per tre lire le sue spalle, il suo seno, le menzogne dei suoi sguardi, i baci del suo sorriso, il suo pudore, per tre lire - a me, a te, a quel grasso signore che la guarda coll'occhio imbambolato dal vino».

³⁷ Ancora a TR83 va attribuito il perfezionamento di una correzione da Verga instaurata, ma imperfettamente, su TR74; a 49 11 per meglio accordare il verbo al paragone su TR73 («la spada gli guizzava fra le mani come un baleno»), sostituito *guizzava* con *scintillava*, ma coinvolgendo impropriamente il pronome precedente (TR74 e successive edizioni «la spada scintillava fra le mani come un baleno») restituito a partire da TR83.

DARIA MOTTA

L'«ANDIRIVIENI» DI *UNA PECCATRICE*
NELLA STORIA DI VERGA. TRA CATANIA,
FIRENZE E MILANO

Università di Catania

1. Tra ripetizione e innovazione: un testo al bivio

Il romanzo *Una peccatrice*, pubblicato dall'editore Negro di Torino nel 1866, è il primo testo di Giovanni Verga alla cui lingua Luigi Russo dedichi nella sua monografia alcune pagine¹. Secondo il critico siciliano si tratta quindi del primo romanzo verghiano che meriti attenzione per un tentativo, certo ancora impacciato, di distaccarsi dallo stile scolastico e in cui Verga provi a rielaborare con un barlume di originalità i suoi modelli letterari e stilistici. Si tratta soprattutto dei modelli d'oltralpe: primo fra tutti *La signora delle camelie*², la cui presenza nell'immaginario verghiano, oltre che dalle contiguità tematiche, è testimoniata nella prefazione del romanzo da un'allusione testuale in cui Narcisa Valderi, la donna «silfide» e ammaliatrice, è definita la «Margherita dell'aristocrazia». Tra i modelli va annoverato certamente l'*Adolphe* di Benjamin Constant, citato da Capuana in una recensione del 1872 su *Storia di una capinera* in cui egli fa riferimento anche al romanzo del 1866:

Il sig. Verga raccontò con calore, con raro affetto, questa crisi narrata migliaia di volte, e che si può tornar sempre a narrare, tanto varia è nei suoi particolari e tanto attraente. L'*Adolphe* di Benjamin Constant sarà ripetuto all'infinito. In fondo la *Peccatrice* del sig. Verga non è una sorella di Eleonora? [...] Nell'*Adolphe* vi è una crudele e straordinaria potenza d'analisi che ricer-

¹ L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza 1919⁵, pp. 256-260.

² Il romanzo di Alexandre Dumas fu pubblicato per la prima volta in edizione italiana nel 1853: *La signora delle camelie*, di Alexandre Dumas; con prefazione di Giulio Janin, traduzione di Carlo Antonini, Milano, Borroni e Scotti 1853.

ca i più oscuri, i più impenetrabili, i più ignorati angoli del cuore e gli illumina di una luce fredda, sinistra, spietata. La sua lettura fa male: fece male anche a Byron. Nella *Peccatrice* la situazione principale anzi unica dell'*Adolphe* è una fase toccata bene, ma di volo, tanto per arrivare alla catastrofe. [...] Tutto quel moto, tutta quella vita, tutta quella passione erano troppo condensati nelle 235 paginette in trentaduesimo del volumetto della *Peccatrice*, e vi stavano come a disagio³.

E ancora, nonostante nella *Peccatrice* Verga prenda ironicamente le distanze da questi modelli, un certo peso nella formazione letteraria del giovane scrittore dovettero avere anche i romanzi citati da Raimondo, l'amico del protagonista, come esempi negativi di quello stile melodrammatico che avrebbe guastato il gusto e l'animo di Pietro Brusio:

– [...] a diciott'anni è permesso credere ancora all'amore, alla fedeltà, alla donna tipo, eroina, come impastocchiano gli sfaccendati nei romanzi... A ventiquattro (è desolante quello che dico, ma non è men vero) si è scettico come lo scetticismo [...]

– È curiosa!– interruppe Raimondo.

– Che cosa?

– Come ti hanno guastato i romanzi di Sue; tu, accanito avversario dell'esagerazione della scuola francese, e che ora mi copii si bravamente l'*Uomo stufo a ventun'anni*, lo *Scipione del Martino il Trovatello*⁴.

Non è difficile trovare proprio nel romanzo di Eugene Sue uno dei passi a cui si fa allusione nello stralcio verghiano citato, con la descrizione dell'uomo che già in tenerissima età è stufo dei piaceri:

– Dite, sig^a Wilson, non ritrovate voi che la caccia è molto divertente? Confessate che questo è un piacere di convenzione! come l'opera, ... e i matrimoni per amore.

– Io scommetto, mio caro Scipione, – rispose la giovane vedova ridendo, – che a dodici anni, invece di contentarvi di una di quelle belle vesti che stanno così bene ai fanciulli, voi avevate il desiderio di un abito sostenuto... per aver l'aspetto di un *piccolo signore*...

– Io non capisco, mia cara Wilson, ciò che volete dire.

– Mio Dio! eppure la cosa è semplicissima... mio caro Scipione; il fanciullo

³ L. CAPUANA, *Storia di una capinera*, in ID, *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Capelli, Bologna 1972, pp. 61-73. La citazione si trova a p. 64.

⁴ G. VERGA, *Una peccatrice*, Torino, Augusto Federico Negro 1866, pp. 22-23.

male allevato, che a dodici anni vuol comparire *un piccolo signore*, a vent'anni vuol passare per un uomo stufo⁵.

Del resto è probabile che, seppure ampiamente filtrata da una ben più matura coscienza letteraria, una reminiscenza, o almeno una suggestione di questo testo, si possa trovare nel progetto de *L'onorevole Scipioni*, che avrebbe dovuto far parte del ciclo dei Vinti, col quale si sarebbe dovuto esplorare il tema dell'ambizione e della rivalsa sociale.

Secondo Russo, quello di Sue è il genere di romanzi in cui andava cercata la fonte del francese «bastardo» e «popolaresco» che costituisce un elemento importante dell'amalgama linguistico delle prime prove dello scrittore siciliano, insieme a tanto dialetto che emerge in forma ancora irreflessa e spontanea, a «italianismi di espressione» e a tratti dell'italiano più scolastico appreso alla scuola di Antonino Abate⁶. E se questo è certamente vero, è anche da rilevare come ci sia comunque nel romanzo un tentativo di allontanamento dal dettato siciliano, con la ricerca di soluzioni che vanno verso una metà di lingua e di stile, una soluzione di compromesso tra gli esiti ancora troppo incerti e artificiosi dei primi romanzi e la spiccata colloquialità modellata sul dialetto e sul parlato popolare delle prove mature⁷.

In un certo senso, Verga nella *Peccatrice* persegue già l'obiettivo di una lingua che sia mimetica dell'ambiente rappresentato, e che quindi riesca a rendere con un certo realismo il contesto mondano ed alto borghese. Lo testimonia, ad esempio, l'insistita attenzione ai dettagli del lessico della moda, qui esemplificata con una breve descrizione di Narcisa:

Vestiva un semplicissimo abito di *tarlatane* a quadretti bianchi e bleu, tessuto di una freschezza e leggerezza quasi vaporosa, uno sciallo nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro; ed un cappellino grigio ornato *cerise*⁸.

Come in altri casi simili, risulta evidente che queste descrizioni non affiorino con naturalezza alla penna dello scrittore, che probabilmente si documentava minuziosamente sulle riviste di moda dell'epoca, ma come siano frutto di un lavoro faticoso, testimoniato dalle numerose varianti presenti sul manoscritto⁹:

⁵ E. SUE, *Martino il trovatello. Memorie di un cameriere*. Prima versione italiana per A.O., Napoli, Libreria e ligatoria di Giosuè Rondinella 1847, p. 25.

⁶ L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 258.

⁷ D. MOTTA, *Studio preliminare per l'edizione critica di "Una peccatrice"*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 10 (2017), pp. 385-417.

⁸ G. VERGA, *Una peccatrice...*, p. 37

⁹ I dati a cui si fa riferimento sono tratti dal lavoro preparatorio per l'edizione critica di *Una pec-*

¹Indossava una semplicissima veste di seta a quadretti bianchi e turchesi, uno scialle nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro, ed un cappellino grigio ornato ciriegia.

²Vestiva un semplicissimo abito di *percoline anglaise* a mille righe, tessuto di una freschezza e leggerezza quasi vaporosa, uno scialle nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro, ed un cappellino di velo grigio perla ornato ciriegia.

³Vestiva un semplicissimo abito di tarlatane a quadretti bianchi e bleu tessuto di una freschezza e leggerezza quasi vaporosa, uno scialle nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro, ed un cappellino grigio ornato ciriegia.

Nonostante, quindi, nel romanzo *Una peccatrice* ci sia certamente un inizio di ricerca linguistica, stilistica e tematica, non è possibile considerarlo un testo sperimentale. Però, quello che molti critici hanno solo considerato un brutto romanzo, e che lo stesso Verga ha definito un «peccato di gioventù», un «aborto», merita una certa attenzione per diversi aspetti. Infatti il testo, in cui gli spunti autobiografici sono alquanto evidenti, è stato composto in una fase particolare della vita del giovane scrittore: un momento di crescita, di ripensamento di sé e della propria figura di scrittore e soprattutto di «andirivieni» tra Catania e Firenze, due città molto diverse nel panorama culturale ottocentesco. Oltre che a quello dell'uomo Giovanni Verga, è possibile guardare anche all'andirivieni interno al testo dell'opera, con una serie di rimandi tematici e strutturali che legano il romanzo del 1866 ad altre opere. *Una peccatrice*, in questa prospettiva, può essere visto come un nodo centrale da cui si diramano diversi legami intertestuali che creano nell'opera verghiana una rete che qui cercheremo di ricostruire. Del resto, come ha affermato Luigi Russo:

È male immaginare lo svolgimento di uno scrittore in maniera rigidamente rettilinea; vi sono i ritorni, gli andirivieni, che sono sempre segno di una originalità tormentata e laboriosa. E questi andirivieni che paiono segni di oscuramento agli amici impazienti, e forse qualche volta all'artista stesso, sono la preparazione della nuova epifania¹⁰.

catrice, curata da chi scrive e di prossima pubblicazione nella serie dell'*Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga*, Interlinea editore.

¹⁰ L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 79

2. L'andirivieni di Verga: la stesura del testo tra Catania e Firenze

La storia della composizione del testo di *Una peccatrice*, per come è possibile ricostruirla e documentarla, è inscritta nell'arco cronologico che va dall'estate 1864 a quella del 1866¹¹. 28 giugno – 8 luglio 1864 sono le date scritte dallo stesso Verga, sotto la dicitura «Bozzetti sul cuore – Una Peccatrice», sul foglio di guardia del manoscritto conservato presso il Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, catalogato con la segnatura U.MS.Verga.002 (che nell'edizione critica del testo, in preparazione, vale come testimone A). Come in altre occasioni si è avuto modo di dire, non è possibile immaginare che la stesura di un romanzo avvenga in soli 10 giorni, e dunque quelle devono essere state le date in cui Verga ha ricopiato il testo in una bella copia (non definitiva, però, come invece un tempo si credeva¹²) da inviare all'editore. Non abbiamo evidenze che documentino la fase precedente, ossia quella dell'effettiva scrittura o della progettazione del romanzo. Il 14 giugno del 1866, poi, è la data in cui Verga invia all'editore torinese Negro una lettera che documenta le ultimissime fasi della lavorazione del testo, prima della stampa:

Sig. Negro,

Le mando le prime e seconde bozze della Peccatrice, insieme ai foglietti del manoscritto. La ringrazio della cura ch'ella ha preso per le correzioni e potrà vedere che in buon numero ho adottate quelle proposte da lei; ove ho creduto attenermi al manoscritto come sta glie ne ho scritte le ragioni in margine.

Mi trovo avere diggià spedito, come le scrissi, le bozze degli ultimi fogli; e mi sorprende come ella non le abbia tutt'ora ricevute malgrado fossero già state impostate insieme alla mia lettera.

Circa il frontespizio e la prefazione faccia come potrà, però anche nel caso che quello fosse già stampato si potrebbe aggiungere in due pagine precedenti da annettersi ligandolo al volume il titolo *Drammi intimi* – 1°. Una peccatrice – e immediatamente dopo la prefazione.

È una lettera molto importante, innanzi tutto perché documenta l'iter editoriale a cui erano soggetti i testi prima della stampa, con un ser-

¹¹ Per una più dettagliata ricostruzione della storia del testo si rimanda a D. MOTTA, *Studio preliminare...*, cit.

¹² Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI – G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1986.

rato lavoro correttorio frutto di scambi e commenti anche tra l'editore stesso e gli autori¹³. In secondo luogo, perché conferma non solo che la prefazione, con il racconto prolettico del funerale di Narcisa e del modo in cui l'autore sarebbe venuto a conoscenza dei fatti, sia stata composta in un secondo momento, ma addirittura che essa sia stata aggiunta al romanzo solo nell'ultima fase, quando il testo era già stato predisposto per la stampa. Il titolo, poi, avrebbe dovuto essere diverso, dato che Verga proponeva di intitolare il testo *Drammi intimi - 1°. Una peccatrice*, dando prova di considerarlo dunque come il primo capitolo di un ciclo che avrebbe dovuto avere, in questo primo progetto, come titolo generale quello poi usato per la raccolta di novelle del 1884.

Dunque il 1866 è l'anno della stesura della prefazione; questo momento coincide poi con quello della stesura di un secondo manoscritto, mutilo, che tramanda la prefazione e il primo capitolo del romanzo, quasi per intero, e che rappresenta il testimone B, conservato in microfilm presso il Fondo Mondadori (bobina IV, fotogrammi 300-311). Si tratta di un'ulteriore bella copia, ignota alla ricognizione fatta da Francesco Branciforti nel 1986, che Verga stava approntando per poter consegnare all'editore il testo completo, con la prefazione, ma che interrompe probabilmente per mancanza di tempo o per potersi dedicare ad altri lavori. La posteriorità di questo manoscritto rispetto al primo è dimostrata dall'analisi delle varianti e dal fatto che ciò che in A era scritto in interlinea, o nel margine del foglio – come la parte finale della *Prefazione* – ora è parte integrante del testo.

Tra il 1864 e il 1866, dunque, Verga lavorò ancora al suo testo, quantomeno per correggerlo e aggiungervi la parte iniziale. Ciò spiega la correzione dell'incipit del primo capitolo: la storia inizialmente aveva una precisa collocazione cronologica, il maggio del 1864, ma sarebbe risultata già vecchia al momento della pubblicazione e dunque Verga preferisce eliminare il riferimento troppo preciso («era una bella sera degli ultimi di Maggio»).

Nello stesso periodo va situato un avvenimento cruciale nella biografia di Verga: il primo allontanamento da Catania, la scoperta di un contesto culturale più ampio e stimolante e la possibilità di completare un magistero linguistico che fino a quel momento era ancora stato basato su modelli letterari e antiquati. Infatti, «dotato di una solida competenza dialettale poi sfruttata come risorsa espressiva, e di una competenza approssimativa dell'italiano, Giovannino Verga avrebbe intrapreso, senza “cenci da risciacquare”

¹³ Del resto che il lavoro congiunto sui testi, nella fase correttoria, fosse una prassi usuale degli scrittori veristi è stato accertato al punto che è possibile parlare a tal proposito di una vera e propria “officina” verista: R. SARDO, “Al tocco magico del tuo lapis verde...”. *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Acireale-Roma, Bonanno 2009.

ma con un corredo personale da rinnovare, a proprie spese [...] il suo viaggio alla volta di Firenze»¹⁴. Nel 1865 inizia dunque l'andirivieni di Giovanni Verga tra Catania e Firenze, città che nell'esperienza del giovane autore acquista una luce particolare poiché egli vi ripone i sogni di un giovane provinciale che spera di raggiungere il successo e di acquisire una posizione stabile. Firenze è la città dei teatri, dell'editoria e dei salotti mondani e letterari: sono i contesti descritti in *Una peccatrice*, che in questo senso può essere letto come un romanzo autobiografico. Pietro Brusio, il protagonista, è un giovane provinciale che affida i suoi sogni di gloria alla scrittura e che solo quando lascia Catania riesce, all'improvviso, a farsi una posizione nel teatro con il suo primo dramma, scritto sull'onda della passione tormentata per Narcisa. E Verga a Firenze accosta la scrittura per il teatro alla scrittura narrativa, cercando nella prima un più immediato successo di pubblico e la stabilità economica.

Molto si è scritto sulla prima esperienza fiorentina di Verga, interrogandosi prima di tutto sull'inizio e sull'effettiva durata della sua permanenza: De Roberto e Cappellani, basandosi sui racconti dello scrittore e su documenti di viaggio, sono stati tra i primi a propendere per l'inizio del viaggio nel 1865, mentre altri, come Raya, hanno pensato a periodi successivi. Irene Gambacorti, più recentemente, ha sostenuto che la data più probabile del primo reale soggiorno fiorentino sia il 1869¹⁵. In realtà, è lo stesso Verga che attraverso le sue lettere dà importanti testimonianze sui suoi spostamenti. Il 3 luglio del 1865, infatti, Verga scrisse a uno zio sacerdote rammaricandosi di non essere riuscito, nel tornare appunto da Firenze, a fermarsi da alcuni suoi amici residenti a Lucca perché la deviazione sarebbe stata troppo dispendiosa:

Avendo fatto un bilancetto preventivo a Firenze, quando ero per partire, mi accorsi che i denari mi bastavano appena per arrivare sino a Napoli [...] Basta, quello che non si è fatto ora si può fare in appresso, e andando forse nell'està dell'anno venturo a Firenze per scrivere là e passarvi tre o quattro mesi andrò anche a passare due o tre giorni Lucca¹⁶.

¹⁴ G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno 2016, p. 37

¹⁵ F. DE ROBERTO, *Della «Storia di una capinera»*, in ID., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964; N. CAPPELLANI, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier 1940; I. GAMBACORTI, *Verga a Firenze. Nel laboratorio di «Storia di una capinera»*, Firenze, Le Lettere 1994; G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder 1990, p. 42. Per una disamina esaustiva dell'argomento si veda ora G. ALFIERI, *Verga...* pp. 37-46.

¹⁶ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, p. 71.

Quello del 1865 era stato dunque un primo contatto con la città, in cui lo scrittore prevedeva di tornare l'anno successivo. E ancora nel giugno del 1866 si trovava a Catania, come testimonia ora la lettera inviata all'editore Negro di cui si è discusso in precedenza. Un periodo di permanenza più stabile si ebbe invece nel 1869, ma prima si era trattato appunto di un andirivieni (in cui Verga toccò anche diverse città del Nord) in cui lo scrittore aveva portato con sé il manoscritto della *Peccatrice* per ultimarne le correzioni e per sottoporlo a qualche editore mentre si dedicava alla stesura di una nuova opera, *Frine*, abbozzo preparatorio di ciò che poi sarebbe diventato il romanzo *Eva*.

In un certo senso, il romanzo *Una peccatrice* è il riflesso di questo andirivieni dell'autore: è un testo di più ampio respiro rispetto ai precedenti, con delle caratteristiche che già preludono alle opere delle fasi successive ed altre che invece consentono di accostarlo ai testi del periodo catanese. In questo senso Gabriella Alfieri ha proposto di etichettare il romanzo, al pari di *Storia di una capinera*, come un testo «siculo-toscano», perché «si mantiene in equilibrio stabile tra motivi ed esiti dell'esperienza di scrittura da poco conclusasi a Catania e quella appena avviata a Firenze»¹⁷. Scrivendo un "bozzetto sul cuore" l'autore dimostra di volersi aprire alle nuove mode ed esigenze letterarie, abbandonando il genere storico e quello patriottico che aveva praticato fino a quel momento. Il nuovo argomento mondano inaugura senza dubbio la fase successiva, e il tema del dramma della passione diseguale vissuta non contemporaneamente dai due amanti consente di accostare il romanzo, come si è visto, a tanti modelli d'oltralpe. A ciò si aggiunga «la componente predannunziana del lusso, della sensualità e dell'ambiguità del femminile, farfalla e non verme, essere ideale che attraverserà tutti i romanzi fiorentini»¹⁸. Da un punto di vista più strutturale, alcuni elementi che la critica non ha mancato di rilevare preludono ad esiti più maturi: una prima professione di realismo dell'autore, ad esempio, che nella prefazione al romanzo afferma di aver solo riportato i fatti, coordinandoli e

cambiando i nomi qualche volta ed anche contentandomi di accennare le iniziali [...]; rapportandomi spesso alla nuda narrazione di Angelini e alle lettere che questi mi rimise; aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo¹⁹.

¹⁷ G. ALFIERI, *Verga...*, p. 92.

¹⁸ Ivi, p. 90.

¹⁹ G. VERGA, *Una peccatrice...*, p. 12.

O l'espedito delle lettere che si inseriscono nella narrazione come documenti reali e che, testimoniando la veridicità dei fatti narrati, consentono al tempo stesso di assumere una più stringente ottica intradiegetica, occultando del tutto la funzione e la voce del narratore esterno.

Anche per quel che riguarda la veste linguistica *Una peccatrice* porta diverse tracce dell'andirivieni verghiano e ciò senza dubbio può valere a confermare quella che in un primo momento era stata una congettura di De Roberto, cioè che Verga avesse portato con sé a Firenze il manoscritto del romanzo. Come si è detto, Verga in quel periodo sottopose a una revisione strutturale e linguistica il testo, a cui forse all'inizio del suo viaggio non pensava di dover rimettere mano. Ma il fatto che per la prima volta si trovasse lontano dalla sua terra d'origine gli consentiva di percepire alcuni tratti dialettali a cui prima d'allora non aveva mai prestato attenzione. Ciò portò a un primo allentamento dal dettato siciliano, come testimoniano diverse varianti individuate sul manoscritto:

- ne hai ~~di~~ bisogno. (I, 21)
- ha tanto bisogno di distrazione (*su svagarsi*) il mio povero Pietro! È tanto tempo che non fa altro che studiare!... e mi sembra (*su pare*) che sia divenuto più pallido... (I, 29,31)
- il tuo volto ~~di mela lappiola~~ fresco e roseo.
- a Catania, e in tutta la Sicilia anche, non c'è una signora (*su donna*) che sappia recare (*su portare*) (I, 207-208)
- Un momento mi sembrò (*su parve*) che (VIII, 771)

Se nel primo e nel terzo esempio Verga riesce in effetti a evitare dei sintagmi decisamente dialettali (*avere di bisogno* e *di mela lappiola*, in cui l'aggettivo è il frutto dell'errata commistione dell'italiano *appiolo* e del siciliano *lappiu*), negli altri casi lo scrittore evita di usare dei termini che pur essendo del tutto italiani gli ricordano troppo il dettato siciliano. Così, evita l'uso di *svagarsi* (simile al siciliano *svagarisi*) e preferisce il verbo *sembrare* a *parere* (vicino al siciliano *pariri*).

In altri casi, invece, il siciliano emerge ancora nel testo in modo irriflesso («Dieci lire se *passi* quel calesse») o costituisce la spinta per l'adozione di termini spiccatamente letterari o di forme pronominali «togate»²⁰:

²⁰ Già Luigi Russo aveva notato come queste forme spiccassero nel tessuto linguistico del romanzo, con *Ella* che «talvolta lacera gli orecchi» e che «è la traduzione di Idda!, che in situazione sintattica analoga direbbe un siciliano, discorrendo»; e con il romantico *verone* che «istintivamente e bruscamente [...] è vendicato dalle «immondezze»», voce del lessico illustre ma riflesso del meridionale *munizza*. L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 257.

Domandammo chi era morto ad un domestico in lutto che seguiva, anch'egli a piedi, il convoglio, e ci fu risposto: la contessa di Prato.

– *Ella!* – esclamammo tutti ad una voce...

onde aspettarla sotto il verone, non rischio più di farmi gettare delle *immondezze* sul capo da qualche serva maligna...

3. L'andirivieni testuale. *Una peccatrice* come incubatrice di stili e testi

Il sostantivo “andirivieni” non si confà solo all'esperienza biografica di Verga e alle ripercussioni che il suo girovagare tra Catania e Firenze ha avuto sulla composizione del testo di *Una peccatrice*, ma anche ai diversi rimandi intertestuali che collegano il romanzo ad altre opere dell'autore e dunque ai “ritorni” del nostro testo in altre compagini testuali. È una prospettiva d'analisi che ovviamente è molto praticata per le opere maggiori ma che consente una diversa lettura anche delle opere minori, individuando la fonte di suggestioni o di sperimentazioni che hanno avuto una certa produttività proprio in quei testi che a volte la critica, e forse anche l'autore, hanno considerato dei fallimenti.

Proprio un elemento esterno al testo, come il ripudio da parte dell'autore, accomuna *Una peccatrice* ad altre tre opere di vari generi testuali: *Fri-me*, il testo preparatorio del romanzo *Eva*, con cui il nostro romanzo ha dei legami strutturali molto profondi; la commedia teatrale *Rose caduche*, scritta durante il soggiorno fiorentino; e la novella *Storie del castello di Trezza*, che fa parte della raccolta *Primavera e altri racconti* e che dunque consente di creare un legame più diretto tra il periodo siculo-toscano e quello milanese.

È risaputo che Verga abbia espresso a più riprese un giudizio molto duro nei confronti della sua opera, definendola un «peccato di gioventù» o addirittura un «aborto giovanile»²¹. Su questi amari commenti avrà senza dubbio pesato la delusione nei confronti di un'opera a cui erano state affidate molte speranze ma che al momento della pubblicazione aveva fatto registrare solo timidi consensi e pochissime recensioni. Pur non stroncando il romanzo, queste ne avevano messo in evidenza i numerosi difetti stilistici e strutturali, e le ingenuità da attribuirsi probabilmente all'inesperienza del giovane autore. Valga per tutte la recensione apparsa sul «Sistro»:

²¹ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder editore 1986, p. 31.

Vi è troppa foga, troppa fretta, sia nel succedersi dei fatti, sia nello stile. Questo soprattutto ha bisogno di disfarsi di certe elocuzioni ora strane, ora vaporose, ora ineleganti, ora troppo siciliane; di acquistare calma maggiore e più elegante semplicità.

Una recensione più tarda e forse più equilibrata fu quella, già citata in apertura di questo lavoro, che l'amico e sodale Capuana propose nel 1872 al direttore della "Nazione" di Firenze ma che allora rimase inedita. Il critico notava che la lingua e lo stile del romanzo «erano allora assai imperfetti: ma più la lingua che lo stile», che mostrava tuttavia un'eccessiva dipendenza dal francese. Comunque gli elementi positivi o di incoraggiamento che i critici rilevavano nella prova verghiana non valsero ad attenuare la durezza dello scrittore nei confronti della sua opera: Verga non autorizzò le ristampe del volume ed è nota la *querelle* che lo vide contrapposto all'editore Giannotta che nel 1893, dopo aver anche tentato di mutarne il titolo, ristampò senza autorizzazione il romanzo. Ma Verga nel 1862 aveva ceduto all'editore Negro i diritti del testo e quindi non poté far nulla per bloccare l'operazione, finendo per concludere, amaramente:

ormai non mi importa nulla della Peccatrice di Giannotta e Compagnia bella. Io non rinnego nulla. Dico solo, il dissotterrare simili peccati e simili Peccatrici è un brutto tiro che si fa al pubblico e all'autore²².

Una peccatrice e *Frine*, il bozzetto preparatorio del romanzo *Eva*, del 1873, sono dunque accomunati dal rifiuto da parte di Verga, che in essi vedeva delle prove immature da superare e auspicabilmente da far dimenticare. I rapporti tra *Una peccatrice* e *Frine-Eva* sono stati già ampiamente indagati da Lucia Bertolini, a partire da spie interne al testo che permettono di ascrivere le due opere allo stesso periodo: si tratta di spie di natura linguistica (come l'uso dei perfetti forti, come *rimasimo* e *vidimo*, presenti nella prima stesura del romanzo ma poi sostituiti nella sua revisione dalle forme toscane) e di altre di natura tematica, come l'insistenza quasi ossessiva su certi aspetti caratteristici degli ambienti mondani, come l'abbigliamento femminile e i riferimenti alla musica e alle mode del momento²³. Il legame tematico tra i due testi, poi, è evidente per quel che riguarda la trama, dato che nuova-

²² La lettera, comparsa su "L'Illustrazione italiana", è riportata anche in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 331.

²³ L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo di Verga: Eva*, in "Annali della Fondazione Verga", 14 (1997); L. BERTOLINI, *Il discorso discontinuo da "Frine" a "Eva"*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 6 (2013), pp. 79-105; sulla questione si veda anche G. ALFIERI, *Verga...*, pp. 101-102.

mente viene trattato il tema dell'amore che si nutre del fascino del bel mondo ma che si spegne nella quotidianità, quando la donna abbandona i veli e il lusso e la "farfalla" ritorna "bruco". In *Frine-Eva* ad avere la peggio, però, è l'uomo, Enrico Lanti, il giovane pittore "tradito" dall'amore e dall'arte che ritorna in provincia per finire i suoi giorni tra le braccia della madre e della sorella (proprio come Pietro Brusio).

La lettera del 1866 di Verga all'editore Negro dà un'importante testimonianza esterna della genesi parallela dei due testi, poiché è stata scritta nello spazio libero di un foglio che, capovolto, restituisce la prefazione – o postfazione – di *Frine*. Come già abbiamo avuto modo di osservare, le due opere sono legate da un medesimo progetto compositivo, dato che Verga le aveva progettate come i primi due capitoli di un ciclo di argomento mondano²⁴. Questa consonanza tematica e di genere è rilevata dallo stesso Verga già in una lettera inviata all'editore Treves nel giugno 1869:

Egregio sig. Treves,

Le offro per la sua *Biblioteca Amena* un mio nuovo romanzo intimo: *Eva-Storia di ieri*: del genere dell'altro mio lavoro: *Una peccatrice*: stampato tempo fa a Torino dal Negro Editore e che oggi stesso mi procuro di spedirle²⁵.

La versione di *Eva* di cui lo scrittore parla nella lettera, però, non è quella data alle stampe nel 1873 ma l'abbozzo contenuto nel Fondo Mondadori e di cui per primo ha dato notizia Francesco Branciforti²⁶. Definendo il testo un "romanzo intimo" Verga ricalca la dicitura apposta sul foglio di guardia del manoscritto di *Una peccatrice*, «Bozzetti sul cuore». In modo pressoché analogo, nella prima pagina del manoscritto di *Frine*, subito sopra il titolo, compare la dicitura «Schizzi del cuore. II°». Inoltre, come si è visto, nella lettera del giugno 1866 Verga aveva proposto all'editore Negro di intitolare il primo romanzo *Drammi intimi – 1°*. *Una peccatrice*, e questo conferma ulteriormente l'ipotesi che egli vedesse uno stretto legame nei due testi.

Un legame altrettanto stretto, sebbene siano opere di genere testuale diverso, accomuna *Una peccatrice* e il testo teatrale *Rose caduche*, mai andato in scena, col quale i critici hanno segnalato numerosi punti di contatto²⁷.

²⁴ D. MOTTA, *Studio preliminare...*

²⁵ G. RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 25.

²⁶ L. BERTOLINI, *Preistoria di un romanzo...*, pp. 1-2; F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, a cura del Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1986.

²⁷ R. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi 1969; C. CATTANEO, *Giovanni Verga*, Torino, UTET 1963; S. FERRONE, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni 1972.

L'interesse per il teatro nasce in Verga proprio a Firenze, sebbene il palcoscenico fosse già ben presente nell'immaginario del giovane autore: come si è visto Pietro Brusio, il protagonista della *Peccatrice*, proprio attraverso il teatro riesce a sublimare la sua passione per Narcisa e con la sua prima e unica opera conquista un subitaneo successo. Ma solo a Firenze Verga inizia a scrivere per le scene, sebbene inizialmente con esiti poco fortunati, probabilmente «per riempire i tempi morti delle trattative editoriali dei primi due romanzi già ultimati»²⁸.

Non si tratta di una vera e propria transcodificazione, ma di un'inevitabile linea di continuità che porta Verga a riproporre e a sviluppare nella commedia *Rose caduche* temi che già erano stati trattati nel romanzo, con un'identità di alcuni stilemi o di spie linguistiche e lessicali che ne sanciscono la vicinanza.

Di più, come ha ben illustrato Ferrone, tra *Una peccatrice* e *Rose caduche* si instaura un rapporto di scambio bidirezionale a livello tematico e, soprattutto, strutturale. L'opera narrativa risente fortemente dell'impostazione teatrale, nella costruzione per scene, nella stilizzazione linguistica di alcuni personaggi e nella resa sintattica dei loro discorsi. L'interesse di Verga per il teatro è quindi più che una semplice suggestione esterna: lo assorbe come ricerca stilistica e lo aiuta a focalizzare il punto centrale che lo assilla anche come romanziere, cioè la resa esteriore ed autonoma della storia.

La forte vicinanza della trama della commedia a quella del romanzo può in parte spiegare uno squilibrio del testo scenico, che ha un'impostazione tipica da "dramma intimo" nelle vicende di Adele e Alberto, ancora troppo vicini al modello letterario. Il terzo atto è quello in cui è più diretto il rapporto con *Una peccatrice*, e in particolare coi capitoli finali del romanzo, in cui Pietro e Narcisa si isolano dalla società per per vivere la loro relazione, prima a Napoli, poi a Catania e ad Acicastello.

Numerosi passi possono ben testimoniare la vicinanza tra i due testi, sia per quel che concerne l'identità tematica e contestuale sia, soprattutto, per il medesimo tenore dei dialoghi, contraddistinti da lunghi soliloqui appassionati, con subordinate ad alta incassatura, intessuti di retorica e caratterizzati dal lessico romantico e da tratti morfosintattici più tipici di una letterarietà esasperata.

Pietro: No... io non posso credere che quella donna che incontro al passeggiare, al braccio di un altr'uomo fra l'ammirazione di quanti la vedevano, facendo palpitare il mio cuore col fruscio del suo strascico sulle vie; ... che

²⁸ G. ALFIERI, *Verga...*, p. 108.

quella donna che vidi al teatro; che mi passò da presso senza guardarmi; che seguì come un fanciullo, come un cane; ... che non mi stancai a vedere dalla strada, per due mesi intieri, sotto la sua casa, ascoltando il minimo rumore che mi venisse da lei, che mi accennasse la sua presenza facendomi trasalire; ... che quella donna che proferì quelle parole... quella notte... dal verone; ... che mi torturò il cuore colle note strillanti del suo valtzer, quando mi parve che il mio cuore fosse rotto; ... che quella donna ch'io non osavo avvicinare per non rompere il cerchio luminoso che la circondava d'aureola, per non rapirle un atomo di quella atmosfera profumata della quale si circondava, che faceva il suo prestigio; ... che quella donna che adorai infine come un pazzo, spaventandomi di adorarla in tal modo è mia!... mi ama!... mi è fra le braccia! (*Una peccatrice*, cap. VIII)

Alberto: Quando passavo le notti sotto le tue finestre fantasticando col lume della tua lampada notturna, baciando cogli occhi la tua ombra, sognando ad occhi aperti tutte le carezze e tutte le ebbrezze di una passione insensata il mio sogno non arrivava sino al desiderio di baciare il lembo della tua veste... ed ho bevuto dai tuoi labbri il segreto del tuo cuore e mi sono cullata la tua testa sui miei ginocchi! ed ho immerso le mie mani nei tuoi capelli ed i miei occhi nei tuoi!... avrei dato tutto il mio sangue per udire soltanto il mio nome proferito con la tua bocca... e tu m'hai detto che mi ami!... e non son morto! e non son rimasto fulminato di delirio, di gioia, di felicità!... (*Rose Caduche*, atto III, scena XV)

In altri casi i dialoghi sono caratterizzati da un tono altamente patetico e concitato, con una sintassi franta che ovviamente è più esasperata nel testo teatrale che, per consentire l'immedesimazione del pubblico, deve simulare più da vicino il parlato:

Narcisa: Oh, perdonami... perdonami! – singhiozzai, ponendomi le sue mani sulle labbra; – son io che son folle!... perdonami, Pietro! ... tu puoi farmi felice con una parola... Mi ami ancora?... mi ami sempre... come mi amavi? (*Una peccatrice*, cap. VIII)

Adele: Oh, perdonami! Ho torto... ma quel dubbio è più forte di me!... Sarà forse il fascino del male!... Ma è un pensiero orribile! Non so come sia venuto... e perché... ma è anche un brutto segno il pensarci sopra!... Sono malata... è vero... Son matta... Non ridere di me, cattivo! Non ti rattristare... Non mi dar retta... ho torto! Di che temo? Il tuo amore... tutto ciò che mi abbisogna, non l'ho... mio!... tutto mio! Non è vero?... ardente, cieco, pazzo??? Come allora... come sempre!... Non è vero?... (con ansia crescente)

Dammi la tua mano!... guardami negli occhi!... Non è vero che il tuo amore è sempre lo stesso?... sempre?... sempre?... Non è vero?... (*Rose Caduche*, atto III, scena VIII)

L'ultimo "andirivieni testuale" lega il romanzo del 1866 a *Storie del castello di Trezza*, una novella di quasi 10 anni posteriore, pubblicata nel 1875 in quattro puntate sulla «Illustrazione universale» e l'anno successivo nella raccolta milanese *Primavera e altri racconti*. Nuovamente, i due testi sono accomunati dal rifiuto dell'autore, che scrivendo nel 1887 a Rod avrebbe poi definito la novella «un racconto affatto giovanile, primitivo e vecchio diggià», un suo «vecchio peccato di gioventù», e che anche la critica avrebbe considerato un «fondo di cassetto»²⁹. In questo caso non si tratta di un travaso di materiali ma di suggestioni che a distanza di dieci anni passano da un testo all'altro e che sembrano dar forma a quell'immaginario gotico che Verga evidentemente legava al castello di Acicastello. Si tratta di un gotico che stona con l'ambientazione in Sicilia, «dove però ammorbidisce le sue aguzze linee, si stempera col sale di un sottile umorismo, si arrotonda nel gotico catalano, si fa sgrammaticato e s'impasta sorprendentemente con moduli pesantemente dialettali»³⁰. Come è avvenuto alle altre opere che qui abbiamo preso in esame, anche di questa novella è stata data una lettura ancillare rispetto alle opere maggiori: Vincenzo Consolo, ad esempio, immagina Verga salire sul castello e da lì «fa[r] precipitare nell'abisso tutte le larve e i fantasmi che sino ad allora lo avevano incatenato, reso prigioniero di una ambizione che gli impedisce di seguire la sua vera vocazione»³¹.

Guardando il maniero «a metà distrutto, su cui sembra talvolta vedere ancora passeggiare le scolte luccicanti di ferro fra i merli dei torrioni», Narcisa immagina di «vivere in mezzo agli uomini di una volta che l'hanno abitato». La stessa suggestione dà forma alla novella, costruita con la struttura del doppio intreccio che lega nella medesima ambientazione del castello normanno una torbida storia di tradimenti e omicidi del passato e una contemporanea a Verga. Ritornano diversi elementi dell'ambientazione dal sapore gotico: le «finestre aperte, sbattute dal vento tempestoso» nell'Acicastello tardo-autunnale di *Una peccatrice* che ricordano «il vento che urla come uno spirito maligno nella gola del camino, e scuote rabbiosamente le imposte tarlate» nel castello antico, in cui

²⁹ L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 78.

³⁰ V. CONSOLO, *Un castello di vigilia*, in G. VERGA, *Le storie del castello di Trezza*, Palermo, Sellerio 1982, p. 79. Sulla novella si veda anche J. JONES, *Narrative technique in Verga's "Le storie del castello di Trezza"*, in "Italice", 52 (1975), pp. 221-234.

³¹ V. CONSOLO, *Un castello...*, p. 85.

la torricciuola, la quale isolata com'era sembrava attaccarsi, paurosa dell'abisso che spalancavasi al di sotto, alla cortina massiccia, e gli avanzi della scalinata, cadenti, smantellati, senza parapetto, sospesi in aria a quattrocento piedi dal precipizio sembravano un addentellato per qualche costruzione fantastica³².

Ritornano fantasmi che popolano il castello, realmente visti o solo evocati con l'immaginazione. Ritorna anche, più significativamente, una scena altamente patetica del romanzo, narrata in prima persona da Narcisa nella lettera a Raimondo, che diventa poi l'epilogo tragico della novella del 1875. Attraversando un precario ponticello di assi che portava al castello, sotto il quale si spalancava «l'abisso», Narcisa medita di suicidarsi e di trascinare Pietro con sé nel «precipizio»; ma proprio il pensiero dell'uomo amato la distoglie dal suo proposito:

Un momento mi sembrò che l'immenso fascino di quello spaventevole abisso attraesse l'abisso doloroso del mio cuore; che quei bianchi fantasmi mi stendessero le braccia come a prepararmi un letto eterno che dovesse accogliermi accanto all'uomo che adoravo tanto più freneticamente quanto più lo vedevo allontanarsi da me... Un momento il mio piede si stese sul precipizio e la mia mano strinse più forte la sua per allacciarlo in un modo che nulla sarebbe valso a rapirmelo mai più...

- No! no! gridò il mio cuore gemente: no!... ch'egli viva! ch'egli sia felice!...

Parzialmente diversa è la conclusione della novella, la cui protagonista, che non pensa al suicidio, viene fatta cadere nel baratro insieme all'amante dal marito geloso:

Scesero le scale crollanti, e giunti al basso era quasi buio. La grossa tavola che faceva da ponte levatoio sull'abisso spaventoso il quale spalancasi sotto la rocca, a quell'ora era un passaggio pericoloso. [...]

- Avete paura? - esclamò il signor Giordano con un sorrisetto sardonico.

E si mise arditamente sullo strettissimo ponte. Sua moglie lo seguì tranquilla e un po' pallida, Luciano le tenne dietro e le strinse la mano.

In quel momento, a 150 metri sul precipizio, accanto a quel marito di cui s'erano svegliati i sospetti, quella stretta di mano, di furto, fra le tenebre avea qualcosa di sovrumano. L'altro li vide forse nell'ombra, lo indovinò, avea calcolato su di ciò... Si volse bruscamente e la chiamò per nome. Si udì un

³² G. VERGA, *Le storie del castello di Trezza...*, p. 134.

grido, un grido supremo, ella vacillò, afferrandosi a quella mano che l'aveva perduta per aiutarla, e cadde con lui nell'abisso.

I rapporti che, anche a distanza di dieci anni, legano *Una peccatrice* agli altri testi che abbiamo preso in esame ci forniscono un altro tassello per leggere il romanzo del 1866 in una nuova luce, superando la posizione di chi lo ha considerato semplicemente un brutto romanzo o una prova giovanile da cestinare. Infatti, il testo è saldamente iscritto nella diacronia dell'opera verghiana ed è lo specchio, tematicamente e linguisticamente, delle esperienze biografiche del giovane autore. Inoltre, nonostante il successivo "ripudio" da parte di Verga, le connessioni e i rimandi che legano il romanzo ad altre opere ne fanno comunque un incunabolo di stili e di tecniche, che certamente l'autore avrebbe poi superato nella sua fase matura ma che comunque, proprio per l'andirivieni di genere e stili che connota gli anni siculo-toscani-milanesi del giovane Verga, danno la possibilità di comprendere più a fondo un momento importante della sua crescita artistica.

MARGHERITA DE BLASI

EROS

Università di Napoli L'Orientale

Per chiarire la posizione di Verga all'interno del contesto milanese è fondamentale ripercorrerla tenendo conto della produzione successiva e delle variabili esterne che hanno condotto a tali prodotti letterari. La critica verghiana ha spesso rubricato la prima produzione come *giovanile* o *mondana*, valutandola come scollata dalle opere considerate degna di nota. Negli anni in cui Verga si trova a Milano, invece, Verga stava iniziando a mettere a punto alcune delle riflessioni che lo avrebbero reso celebre e che sarebbero state alla base della produzione successiva. Nel 1873, infatti, la sua carriera stava per avere la svolta “nazionale” tanto desiderata; il giovane scrittore intendeva confermare il proprio successo e diventare un elemento stabile nel mercato editoriale italiano¹. Nell'estate erano usciti a Milano, presso un grande editore proiettato sul mercato nazionale come Emilio Treves, i due romanzi *Eva* e *Storia di una capinera*, che avevano subito ottenuto una discreta fortuna editoriale e nell'aprile dello stesso anno scriveva a Capuana che aveva la *febbre di fare*².

La composizione di *Eros* si colloca nel breve intervallo che va dall'autunno 1873 all'estate 1874. Nell'ottobre del 1873 lo scrittore annuncia a Treves il romanzo in arrivo: «In gennaio [...] vi darò un altro romanzo; il quale sin oggi si chiama *Aporeo*, ma potrebbe cambiare di nome dall'oggi al domani, tanto più che mi pare il greco ci si senta troppo»³. In effetti Verga

¹ Cfr. G. TELLINI, *Introduzione a Eros*, in ID., *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002, pp. 247-270 (già in G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1997). V. anche G. VERGA, *Eros*, in ID., *Opere*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1988. All'*Introduzione* di Tellini rinvio in generale per il preciso inquadramento nel contesto della vita dell'autore e della cultura contemporanea.

² G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 26. Lettera a Capuana del 5 aprile 1873.

³ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 27. In greco ἀπορέω vuol dire 'essere privo

stava lavorando anche a *Tigre reale*, ma interruppe la stesura per dedicarsi al nuovo lavoro, sul quale aveva riposto molte aspettative, come documenta la confessione alla madre del 20 gennaio 1874: «ed io mi ero prefisso di non pubblicare questo [*Tigre reale*] che quando avessi potuto farlo seguire immediatamente dall'altro mio lavoro, *Aporeo* del quale posso dire francamente che si parlerà molto e al quale affido tutto il mio avvenire»⁴.

In seguito al rifiuto di *Tigre reale* da parte dell'editore, però, Verga attraversò un difficile periodo di riflessione a proposito della propria attività letteraria, mettendo quasi in dubbio la sua carriera di scrittore e la sua vita a Milano⁵. Esigenze di guadagno immediato lo portarono alla stesura di bozzetti e racconti; nei giorni del carnevale del 1874, infatti, compose in appena tre giorni la novella *Nedda*. La contemporaneità delle scritture di *Nedda* e della prima stesura di *Eros* è evidente sul manoscritto a¹, un manoscritto autografo che fa parte del Fondo Mondadori. Si tratta di una prima stesura del testo di *Eros*, prima della quale si legge in alto il nome «Nedda» cassato e in viola, e l'incipit della novella.

Il 1874 rappresenta, pertanto, un anno cruciale per le riflessioni verghiane sulla sua produzione letteraria. Scopo dello scrittore era essere preso sul serio a Milano per conquistare la sua fetta di mercato, ma, mentre stava lavorando affinché questo accadesse, aveva bisogno di guadagni rapidi, come dimostra la scelta di scrivere *Nedda* nello stesso periodo in cui stava componendo *Eros*. Gli studi sul rapporto tra lo scrittore e il mercato editoriale confermano quanto detto:

anno chiave della produzione verghiana rappresentato dal 1874 (è l'anno della progettazione di *Aporeo/Eros* e quello in cui Verga comincia a scrivere novelle), ci restituisce con chiarezza quali effetti abbia prodotto la scelta di Treves di svincolare la progettazione romanzesca dal *medium* periodico⁶.

di consiglio, essere in dubbio' e rappresenta il tratto caratteriale dominante del protagonista che, fin dalle prime redazioni dell'opera si mostra un inetto. I manoscritti confermano l'indecisione di Verga nella scelta del titolo: nella prima stesura (a) il nome indicato è, infatti, *Aporeo*; ed è ancora *Aporeo* anche nei manoscritti successivi (A¹). Sembra quasi che l'incertezza nella scelta del titolo rappresenti anche l'indecisione dello stesso autore, in dubbio come il suo protagonista Alberto. Alla fine la scelta cadde sempre su un termine greco, probabilmente con lo scopo di sottolineare l'apprendistato amoroso e relazionale del protagonista, forse con un richiamo all'*Educazione Sentimentale* di Flaubert.

⁴ G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale, Bonanno Editore 2011, p. 199.

⁵ C. RICCARDI, *Un caso esemplare di filologia d'autore: le redazioni plurime dei Malavoglia*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", 3-4 (2014), pp. 29-38.

⁶ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati Editore 2018, p. 211.

Sin dal febbraio 1874 Verga stava, infatti, riflettendo sul futuro del romanzo in corso e sul suo futuro di scrittore, valutando con attenzione le eventuali ricadute negative della scelta di staccarsi da Treves, con cui non riusciva ad accordarsi per *Eros*:

Prevedo che Treves sottomano mi farà la guerra se non lo vendo a lui; ma se non me lo paga un prezzo conveniente, piuttosto che lasciarmelo rubare preferisco la guerra, e le spese e i fastidi dell'altro partito. Del resto il più difficile è fatto. Vi ricordare l'anno scorso quando vi scrivevo la prima cosa è aver stoffa di poter fare, e questa me la sento; il difficile poi è di farsi conoscere. Grazie a Dio a questo ci sono arrivato; ora resta l'altra difficoltà di superare l'ingordigia degli editori e di imporsi anche come valore commerciale; a questo spero anche di arrivarci prima del mio ritorno. Capisco che ci costerà ancora sacrifici di ogni genere, ma spero sieno gli ultimi e i più fruttiferi; del resto vi assicuro che non mancherò di coraggio e di buona volontà. Voi vedete che comincio ad essere stimato anche da critici difficili e autorevoli come il Martini, che scrive nel *Fanfulla* sotto il nome di Fantasio; e adesso, senza aver bisogno di Treves, del mio libro che pubblicherò si occuperanno i giornali, in bene o in male⁷.

In maggio, poi, Verga aveva informato la famiglia di aver ricevuto un'altra proposta per la pubblicazione: «ieri ho avuto un'ottima offerta, in base alle condizioni che vi scrissi pell'Aporeo, ma non potrei accettarla subito perché ci ho una parola con Treves, e dissi soltanto che avrei accettato qualora con Treves non avessi potuto intendermi»⁸. L'*ottima offerta* era certamente quella di Gaetano Brigola: non un grande imprenditore come Treves, ma un modesto libraio che aveva ristampato *Nedda* (come estratto della "Rivista Italiana") in un opuscolo di 61 pagine, il 25 giugno 1874 presso la tipografia Sanvito di Milano, con la significativa aggiunta del sottotitolo "Bozzetto siciliano". Nel gennaio del 1874, quindi, Verga ha preso in considerazione la possibilità di scrivere novelle con lo scopo primario di guadagnare qualcosa rapidamente, solo dopo essersi accertato di non rovinare il suo buon nome e il suo prestigio di scrittore. Si convince, a questo punto, che le novelle siano convenienti quando scopre la «rimuneratività di questo genere narrativo»⁹: «A colpirlo è la valutazione temporale/economica dei

⁷ G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni 1979, p. 53. Lettera alla famiglia del 1 febbraio 1874.

⁸ G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 337. Lettera del 21 maggio 1874 al fratello da Milano.

⁹ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 126

pochi giorni di lavoro necessari per portare a termine una novella a fronte dell'ottima resa finanziaria»¹⁰.

A questo punto della sua carriera, Verga mostra finalmente una grande fiducia nella sua produzione, accompagnata da una conseguente consapevolezza del valore della sua opera in quel momento¹¹. L'incontro con il mercato editoriale milanese lo ha, infatti, reso conscio dei suoi meriti e delle sue possibilità, come scrive a sua madre: «Ho saputo produrre la mercanzia che ha un valore, adesso trattasi di sapere ricavare anch'io un valore dalla mia mercanzia»¹².

Ed è per questo che *Eros* si configura come il romanzo della svolta per quanto riguarda la «consapevolezza circa la strettissima connessione esistente tra la valutazione artistico-letteraria di un'opera e le contingenze e modalità della sua ricezione»¹³. Il 14 agosto del 1874, infatti, Verga comunicò a Treves la sua intenzione di recedere dal contratto: «Caro Treves, Spiacemi trovare inaccettabili le vostre condizioni. [...] Schiettamente spiacemi che l'affare abbia avuto cotesto risultato»¹⁴. Pochi giorni dopo raccontò l'accaduto al fidato amico Capuana:

Col Treves abbiamo rotto, sai, c'eravamo intesi dappprincipio sulle condizioni della nuova pubblicazione che farò, poi mise fuori un certo articolo addizionale, col quale voleva m'impegnassi a scrivere soltanto per lui per cinque anni! Immagina! Rifiutai netto, e conchiusi tutto col Brigola in dieci minuti e a condizioni assai migliori. Capisco che mi son fatto un nemico, e mi son creati degli imbarazzi, ma forche caudine e pastoie, no!¹⁵

E anche in seguito Capuana avrebbe seguito con attenzione la vicenda editoriale. Il 19 ottobre 1874, infatti, l'amico chiese notizie di *Eros* riferendosi al testo con il nome del protagonista: «E il Marchese Alberto a che stato è colla stampa? Non veggio l'ora di leggerlo»¹⁶. Nonostante lo screzio, Verga teneva molto in considerazione il parere dell'editore, come dimostra il fatto che gli mandasse tutti i suoi testi da leggere per tenere presente il suo punto di vista. Treves era, dunque, non solo arbitro letterario ma anche colui che avrebbe potuto decidere delle sorti di un testo: «È a questo editore

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. I. PIAZZA, *Lo spazio mediale...*

¹² G. VERGA, *Lettere alla famiglia...*, p. 411. Lettera alla madre del 6 agosto 1874.

¹³ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 100.

¹⁴ G. RAYA, *Verga e i Treves...*

¹⁵ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 34. Lettera del 23 agosto 1874.

¹⁶ *Ivi*, p. 38.

(e non ad altri) che Verga parrebbe riconoscere la funzione di *interprete* di quella comunità di lettura che Treves stesso ha contribuito a raccogliere e consolidare attorno alla narrativa italiana»¹⁷.

Eros fu stampato, quindi, dal Brigola, nel novembre del 1874, ma, secondo una prassi editoriale non insolita, apparve con la data del 1875¹⁸. Sulla base del contratto sottoscritto con Brigola, l'edizione fruttò subito a Verga un anticipo di 2000 lire sui diritti d'autore, calcolati a lire 0,75 per ogni copia venduta (al 31 dicembre 1875 la tiratura non era però ancora esaurita, e l'editore risultava ancora in credito di lire 816): un notevole passo in avanti, rispetto alle 300 lire ricevute nel 1873 da Treves per *Eva*¹⁹. La prima recensione di *Eros* fu pubblicata nel novembre 1874 sul «Convegno» di Milano:

È un romanzo sulla società contemporanea, cioè, di quel genere del quale non vi sono ancora presso di noi modelli insigni. [...] Il signor Verga, invece, entra a vele spiegate nel maremagno del vivere odierno [...] mette in scena [...] tutti quelli che gli passano sott'occhi dai principi alle ballerine, amori veri e falsi [...]. [...] sembra menare fra le carni corrotte del corpo sociale il suo coltello anatomico con una certa voluttà che non è senza dolore. [...] Le passioni egli le conosce e le dipinge al vivo²⁰.

La seconda, e più nota, fu pubblicata il 2 gennaio 1875 sul «Sole» di Milano a cura di Felice Cameroni²¹ che ricapitolò la carriera dello scrittore che stava cercando la sua strada a Milano: «Un racconto – la *Capinera* – lo tolse, giovane affatto, all'oscurità; l'*Eva* e la *Nedda*, confermarono le speranze, ch'egli aveva destato al primo apparire; l'*Eros* lo colloca nelle prime file dei romanzieri italiani»²².

La sua fama aumentò e ne seguì una notevole fortuna di pubblico, testimoniata dalle numerose ristampe (e anche da un'immediata traduzione tedesca, a cura di Hans von Vintler, stampata dal «Triester Zeitung» nel 1876, nella Trieste del giovane Ettore Schmitz²³). Dopo alcuni anni Verga ripub-

¹⁷ I. PIAZZA, *Lo spazio mediale...*, p. 177.

¹⁸ Per la datazione cfr. Verga *fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, a cura di F. Rappazzo e G. Lombardo, Soveria Mannelli, Rubettino 2016.

¹⁹ G. TELLINI, *Introduzione a Eros...*, p. 252.

²⁰ Verga *fra i suoi contemporanei...*, p. 129.

²¹ Cfr. C. MUSUMARRA, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi 1965, pp. 104-126. Sulle recensioni e la ricezione del romanzo, cfr. G. TELLINI, *Introduzione a Eros...*, pp. 259-260.

²² Verga *fra i suoi contemporanei...*, p. 130-131. Cameroni aveva fiducia in Verga, lo usa per polemizzare contro i conservatori e nota che lo scrittore offre una «dipintura della vita contemporanea».

²³ Non è confermato se Svevo avesse letto o meno *Eros*, a causa delle complicate vicende che

blicò l'opera, sempre a Milano, presso il libraio editore Giuseppe Ottino, che avrebbe stampato anche la terza la quarta edizione nel 1880. L'accordo con Treves sarebbe stato ritrovato solo negli anni Ottanta, quando, dopo la ripresa dei rapporti con l'editore segnata dalle edizioni dei *Malavoglia* e del *Marito di Elena*, Verga gli avrebbe affidato la quinta ristampa di *Eros*, nel 1884.

Tornando ad *Eros*, il testo è tramandato da nove manoscritti autografi, nessuno dei quali contiene il testo per intero²⁴. La composizione del testo, infatti, è andata avanti per blocchi narrativi distinti, il che spiega perché non vi sia traccia di uno o più manoscritti che tramandino il testo integrale.

I manoscritti sono attualmente conservati in due fondi, la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, e il Fondo Mondadori, dopo aver condiviso con gli altri manoscritti e le carte dell'archivio Verga una tormentata vicenda nel corso del Novecento²⁵. Dopo approfonditi studi filologici, i manoscritti sono stati catalogati e possono, a quest'altezza di studi, essere presentati in ordine cronologico, determinabile attraverso l'analisi di elementi interni ed esterni al testo.

Il punto di partenza sono state le riflessioni già formulate da Branciforti²⁶ sulle progressive sostituzioni dei nomi attribuiti ai protagonisti del romanzo: a tali interventi, seppur estrinseci, sembrano effettivamente corrispondere differenti fasi di composizione. Il protagonista nelle prime stesure si chiamava Gustavo e poi Maurizio, per poi rinominarsi Alberto, mentre il nome della protagonista, prima di Adele, era Lucia. La sequenza ipotizzata da Branciforti è quindi confermata: *Gustavo* > *Maurizio* > *Alberto* (e *Lucia*) > *Alberto* (e *Adele*). I dati a disposizione della critica fino ad ora confermano l'ipotesi, già avanzata da Branciforti, che *Eros* sia stato composto per *tranches*.

Il primo manoscritto, in ordine di composizione, è α (alfa), un manoscritto autografo del Fondo Mondadori, che tramanda la prima redazione del testo. Inoltre, sul *recto* della prima carta si legge «Aporeo» che, come si è detto, è il primo titolo del romanzo, e vi si trovano appunti relativi a calcoli per la stampa. Il fatto che si tratti di una prima stesura è dimostrato anche alla fine della c. 79, di cui si offre un estratto:

riguardano la sua biblioteca. Cfr. S. VOLPATO - R. CEPACH, *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, Macerata, Bibliothaus 2013.

²⁴ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di G. Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, a cura del Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Le Monnier 1988, pp. 57-170 (su *Eros* pp. 90-98).

²⁵ Cfr. S. BOSCO, *Le carte rapite*, in "Annali della Fondazione Verga", Nuova Serie, 5 (2012), pp. 127-152.

²⁶ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista...*

Avviluppare dippiù e rendere maggiormente drammatico l'intreccio di questa prima parte. Farvi spiccare dippiù i caratteri l'innocenza di Lucia, la civetteria di Velleda, (*segue* far apparire) la contessa deve apparire come una luminosa meteora e lasciare (*segue* la seduzione della contessa De Gulli). [...] Delineare più francamente il carattere esaltato, e poetico di Gustavo. Far sorgere i primi dubbi e le prime interrogazioni sull'essenza dell'amore nella lettera che Gustavo scrive a Renati.

Questi, che appaiono come appunti dello scrittore che riflette sul testo in composizione, avvalorano, dunque, l'ipotesi che a sia una redazione primitiva, un primo schema che fungerà da punto di partenza per tutte le stesure successive, come comprova anche l'uso di vari inchiostri nel corso della composizione. Per quanto riguarda il testo tramandato da questo manoscritto, si tratta della prima stesura della trama all'incirca fino al cap. XXVIII dell'edizione a stampa.

Il secondo manoscritto, in ordine cronologico, è α^1 , è un manoscritto autografo che fa parte del Fondo Mondadori, di cui si è detto per la presenza dell'incipit di *Nedda*. Consiste di una carta sciolta ascrivibile ad una fase originaria della scrittura. Si tratta di una primissima stesura delle descrizioni delle due giovani protagoniste, le future Adele e Velleda, che sarà poi posto nel capitolo V.

La composizione per sezioni continua con il manoscritto α^2 , un manoscritto autografo del Fondo Mondadori, che consta di due carte sciolte. Il nome del protagonista è Gustavo; ciò fa pensare che le carte appartengano ad una redazione primitiva. L'episodio narrato in queste carte finirà poi, in un secondo momento, tra il cap. X e il XXVI.

Anche il manoscritto successivo, α^3 , manoscritto autografo del Fondo Mondadori, contiene al suo interno solo alcune porzioni di testo. Si tratta, infatti, di tre carte sciolte che tramandano due sezioni diverse del testo. Le facciate dispari corrispondono al cap. III, mentre quelle pari corrispondono alla fine del cap. X e all'inizio del cap. XI.

Dopo aver scritto i primi capitoli (α) e aver lavorato su alcune sezioni interne al testo, Verga scrisse quella che sarebbe diventata la conclusione del romanzo. Si tratta del manoscritto α^4 , un manoscritto autografo del Fondo Mondadori, che corrisponde agli ultimi due capitoli della *princeps*, come dimostra il fatto che sulla prima facciata si legga «Morte di Lucia».

Quando Verga decide di completare la stesura del testo, procede con la scrittura per sezioni, ampliandone, però, la portata. Si colloca in questo frangente, il manoscritto A^1 , manoscritto autografo di 120 carte, intitolato *Aporeo* e conservato presso la Biblioteca Regionale Università-

ria di Catania²⁷. Il manoscritto contiene i capp. I-XIX ed è il testimone principale della prima parte del testo. Il nome del protagonista, Alberto, è sempre scritto su un precedente *Maurizio* (fino alla c. 105 a sua volta su un precedente *Gustavo*); il cognome del protagonista è Crespi, mentre la protagonista (che nella stesura definitiva sarà Adele) si chiama Lucia.

Dopo aver dato l'ultima mano alla prima parte del romanzo, Verga si dedicò ad altre sezioni del testo, la cui composizione è tramandata da A², manoscritto autografo di 50 carte del Fondo Mondadori. Al suo interno convivono due momenti diversi della scrittura, uno sul *recto* e uno sul *verso* delle carte in questione. Sul *recto* si leggono i capp. da XX a XXVIII, sul *verso* quelli da XLIV a XLVIII. In questa redazione il nome del protagonista è Alberto Crespi e quello della cugina Adele.

Dopo aver lavorato ad alcuni episodi della seconda parte del romanzo, Verga si dedicò alla sistemazione anche di questa macro-sezione del romanzo, dedicandosi alla messa a punto del manoscritto A³, un manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania²⁸. Consta di 142 carte e sul foglio di guardia si legge il titolo «Eros-Manoscritto non intero», il «non» è inserito nell'interlinea da mano ancora diversa. Questo manoscritto contiene i capitoli dal XX in poi, fino alla fine, e rappresenta il testimone principale per la seconda parte del testo. Per quanto riguarda i nomi, il protagonista si chiama Alberto, mentre nelle cc. 117 e 66 c'è ancora Maurizio.

L'ultimo testimone della composizione di *Eros* è il manoscritto A⁴ della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania²⁹. Consta di 144 carte e sono presenti i capp. I-IX e XXXVI-XLIII. Il nome del protagonista è Alberto Crespi, quello della cugina è Adele, ed è spesso scritto con una penna diversa o a lapis.

Quanto detto sulla composizione del testo dimostra quanto la struttura narrativa di *Eros* mutò, quindi, prima di giungere alla forma definitiva della stampa del 1874 (datata poi per esigenze commerciali 1875). Nella prima stesura (α) era assente quella che sarebbe stata, nel romanzo, la prima scena; si tratta del drammatico addio dei genitori di Alberto, una scena la cui aggiunta risulta di capitale importanza per la dinamica narrativa di *Eros*. In un primo momento, infatti, Verga aveva descritto, durante la narrazione, i fallimenti di Alberto, ma con l'aggiunta di questa scena lo scrittore ribalta la lettura di tutta la vicenda, offrendo una sorta di motivazione genetica ai suoi fallimenti. Sembra, quindi, che solo in una seconda fase lo scrittore abbia deciso di crea-

²⁷ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista...*, p. 90 (con la sigla A).

²⁸ *Ibidem* (con la sigla A').

²⁹ *Ibidem* (con la sigla B).

re quella che poi è diventata una struttura circolare, in cui i parallelismi tra i due disastri matrimoniali – quello di Alberto e quello dei suoi genitori – sono evidenziati nel corso della narrazione. La narrazione di *Eros*, infatti, rispetto ai romanzi precedenti, accompagna l'intera vita del protagonista seguendo la sua evoluzione sentimentale³⁰. Nella prima versione Verga aveva fatto precedere da considerazioni generali e massimalistiche la presentazione del protagonista («Racconterò di un uomo che dubitò di tutto perchè avea troppo creduto, e che spezzò la sua vita come un giunco quand'ebbe bisogno di credere»), mentre nella stesura definitiva (e a partire dal manoscritto A¹) aveva inserito la scena introduttiva, che farà da prologo alla vicenda, in cui si racconta la rottura tra i genitori di Alberto e i loro accordi sulla separazione.

Che la relazione tra i due cugini ricalchi in qualche modo quella fallimentare dei genitori di lui appare, a questo punto, chiaro, ma va adeguatamente sottolineato quanto Verga tenesse presenti questi cambiamenti nell'economia generale della trama. Nella stesura definitiva la rottura tra Alberto e Adele, infatti, è più accennata che raccontata, e dev'essere intuita dal lettore la persistente incomprensione tra i due. Lo scrittore ha quindi deciso di modificare la presentazione del loro rapporto sfumando i termini della comunicazione. Una delle tendenze che si individuano nel *modus operandi* di Verga nel corso della composizione di *Eros* è, infatti, quella di lasciare più spazio al *non detto*, evitando ripetizioni nella trama e facendo sì che i suoi lettori intuiscono la sottotrama dei rapporti tra i personaggi.

L'intreccio di *Eros* è molto più lineare di quelli dei romanzi precedenti, in cui Verga aveva spesso usato vari espedienti diegetici per incorniciare la narrazione; in *Eva e Tigre reale*, infatti, la storia è raccontata al narratore dal protagonista, mentre *Storia di una Capinera* è un romanzo epistolare. In *Eros*, invece, lo scrittore opta per una narrazione lineare che segue la vita del protagonista dalla sua infanzia alla sua morte, partendo dal primo evento traumatico della sua vita (la separazione dei genitori) all'ultimo (la morte della moglie). Entrambe le conclusioni delle fasi della vita di Alberto (il cap. XIX e il L) sono, infatti, caratterizzate da un finale tragico, ma se dal primo (la rottura del fidanzamento con Adele) il giovane Alberto riesce, in qualche modo, a riprendersi, il secondo (la morte di Adele) lo spinge al suicidio, che appare come l'unico modo – per il protagonista – di affrontare gli eventi della sua vita. Il narratore onnisciente che segue le vicende di Alberto in molte occasioni commenta le sue azioni, dando voce al pensiero dell'autore che sembra non avere una buona opinione sul suo protagonista³¹.

³⁰ G. LO CASTRO, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2001, p. 28.

³¹ «In questo senso l'adozione di una voce che non si distingue dall'autore, contravviene al canone realistico dell'impersonalità», G. LO CASTRO, *Giovanni Verga...*, p. 30.

La divisione in ‘sezioni’ del romanzo ricalca il modo in cui è stato composto il romanzo. Il primo capitolo sembra, infatti, essere separato dal resto del romanzo e scollato dalla trama. Lo scrittore decise, come si è detto, solo in un secondo momento di realizzare quella che poi è diventata una struttura a cerchi concentrici, in cui i parallelismi tra i due fallimenti familiari sono evidenziati nel corso della narrazione, aggiungendo, nella prima scena, una sorta di anticipazione del finale tragico della vita di Alberto.

Il fatto che il blocco in cui si narra dell’idillio di Belmonte coincida con il manoscritto A¹ prova ancora una volta come Verga prediligesse un lavoro per segmenti testuali – e narrativi – occupandosi progressivamente di sezioni separate della trama. Vale lo stesso per il manoscritto A³ in cui è narrata la seconda parte della storia, preceduta da α^4 che contiene quelli che nella stesura definitiva saranno i capitoli finali (XL e L), e da A², dove si leggono *in nuce* i capp. XX-XXVII e XLIV-XLVII.

Il carattere di Alberto, però, non ha solo a che fare con il cambiamento di nome messo in campo tra le varie stesure del testo³², ma con l’intera costruzione del suo personaggio. Studiando la composizione del testo, infatti, si nota come nel manoscritto α , il personaggio sia caratterizzato in modo molto diverso dalla *princeps*. Nella prima stesura il protagonista è un ragazzo viziato, molto più vicino ai personaggi dei romanzi precedenti, un giovane che si considera un genio, una sorta di “vate”, nonostante la sua incapacità nel terminare gli studi. Nel corso della scrittura di a Verga, infatti, riflette sul carattere di Alberto, come dimostra la riflessione alla c. 79: «Delineare più francamente il carattere esaltato, e poetico di Gustavo», dando peso alla ‘poeticità’ del protagonista. A proposito delle sue ambizioni letterarie, in α si legge la seguente didascalia d’autore sull’incapacità del protagonista di terminare gli studi:

Per l’onore del Colleggio però, non potevano lasciar correre le cose tanto innanzi da chiudere gli occhi anche sugli esami liceali – sicchè da tre anni il giovane vate, che si sentiva in petto l’avvenire di Tasso per tal mano, era rimandato agli esami del nuovo anno, e rimaneva nella prima classe.

Poco prima Verga aveva spiegato le motivazioni alla base del suo disinteresse per gli studi:

Egli che avea letto le vite dei grandi poeti, trovava delle analogie fra le controversie che subiva la vocazione di quei grandi, quasi tutti costretti ad ap-

³² Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista...*

prender legge e medicina, e le esigenze dei professori che pretendevano ci fosse qualche altra cosa da imparare oltre la poesia, cotesta somiglianza negativa lo condusse ad osservare un'analogia a credersi un piccolo genio contrastato come si sono creduti tanti farmacisti e avvocati che hanno fatto fortuna quand'erano sui banchi dell'università, e gli smontò, come suol dirsi, la testa. D'allora Gustavo fu lo scolare più svogliato e più negligente della classe e il più bello è che si fece una gloria della sua negligenza, pensando forse in cuor suo che il suo biografo avrebbe dovuto fagliene un merito.

Nella *princeps*, invece, di Alberto si dice:

Avea fatto tranquillamente i suoi studj in collegio sino a quell'età; era passato per le lingue, per i numeri, per l'analisi della parola e del pensiero; a sedici anni era diventato sognatore, fantastico, ipocondriaco, e sentì d'amare la prima volta, perchè tutti i poeti parlavano d'amore³³

e:

A 20 anni egli uscì dal collegio più bambino di quando c'era entrato; vuol dire con nessuna nozione esatta della vita, con molte fisime pel capo, e certi giudizi strampalati e preconcezioni, nei quali si ostinava con cocciutaggine di uomo che pretenda conoscere il mondo dai libri.

Da un apprendista "vate" con grandi aspirazioni letterarie, Alberto diventa un giovane immaturo imbevuto di storie d'amore e con nessuna cognizione della realtà della vita. Anche in questo caso Verga sta ponendo le basi per far intravedere ai suoi lettori i germi del fallimento di Alberto. Il protagonista ostenta una tensione verso i grandi valori romantici, ma si dimostra un inetto; dopo aver compiuto il suo apprendistato mondano, dal capitolo XXXIX in poi, Alberto è un dandy cosmopolita, annoiato, che attua le peggiori premesse di un carattere che da giovanissimo era ancora *in nuce*³⁴.

La sua degenerazione morale è descritta nella lettera alla contessa Armandi, in cui racconta la sua vita da dongiovanni impenitente tra l'osteria e la relazione con la ballerina Selene³⁵:

³³ G. VERGA, *Eros...*, p. 187.

³⁴ Cfr. E. GHIDETTI, «Eros» o del «funesto spirito di analisi», in ID., *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana 1982, pp. 47-58.

³⁵ Cfr. M. MUSCARIELLO, *Eros*, in EAD., *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori 1989, pp. 161-186.

Ho seguito i suoi consigli: *ho viaggiato!* sono a Milano, e mi diverto mezzo mondo. Sono innamorato *con giudizio* di una bella tosa che avevo conosciuta ad un veglione della Pergola, e che rividi qui in una certa osteria suburbana, dove un mio amico – ho molti amici – che prende moglie, ci dava un pranzo da matti per farla finita colle follie³⁶.

Alberto non è in grado di instaurare un rapporto con le donne perché le considera creature da sogno e non riesce a gestire la realtà delle relazioni; quando entra nella dinamica matrimoniale con Adele, infatti, il rapporto tra gli sposi crolla³⁷. La sua inettitudine è evidente, infatti, nella gestione dei rapporti con le donne; fin dal suo fidanzamento con la cugina, infatti, il giovane mostra una mancanza di fermezza all'interno delle sue relazioni. Si veda a tal proposito la risposta di Alberto alla reazione dello zio che ha scoperto il suo timido affetto per la cugina; nella prima stesura (α) il padre di Adele gli diceva: «– Io non me ne sono accorto che oggi, ed è troppo tardi, è vero! colpa mia, aggiunse lo zio. Ma avrei potuto diffidare di te, del sangue mio! di te che ho tenuto sempre in conto di figlio! di te che sei stato sempre un uomo onesto».

L'apparente bontà dello zio – che già nel terzo capitolo «li vedeva benissimo dalla sua finestra, e si fregava le mani» – fa sì che Alberto si senta costretto a sposare la cugina. Nella prima stesura (α), però, l'atteggiamento era molto diverso: «– Io la sposerò! disse Gustavo con fermezza in uno slancio di entusiasmo»; Gustavo/Alberto sembrava entusiasta della “dolce” imposizione dello zio. Nella redazione definitiva, invece, Verga mostra abilmente il panico del giovane marchese: «– La sposerò! rispose Alberto pallido come un cencio»³⁸.

Dopo aver profilato il carattere di Alberto, Verga illustra la natura del personaggio, la cui vita – come ha notato Musumarra – è condizionata dal suo passato: «la distruzione del focolare domestico è una premessa necessaria e sconvolgente d'una vicenda umana che nasce da un errore e si risolverà nella scia di quell'errore fatale»³⁹. Il mito della casa e della famiglia è sempre presente sullo sfondo del racconto: Alberto è cresciuto con un vuoto, con la mancanza di una casa, parte sconfitto perché non ha una famiglia, un asilo sicuro dove rifugiarsi, e invano lo cerca in Adele quando le chiederà di sposarlo⁴⁰.

³⁶ G. VERGA, *Eros...*, pp. 260–61.

³⁷ Cf. A. D'AQUINO CREAZZO, *Eros e Piacere: il rapporto uomo-donna in Verga e D'Annunzio*, pp. 243–256, in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*. Atti del convegno nazionale (Perugia 25–26–27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger e R. Pavese, Firenze, Olschki 1991.

³⁸ G. VERGA, *Eros...*, p. 224.

³⁹ C. MUSUMARRA, *Verga minore...*, p. 105.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 104–126.

Un altro dettaglio importante sul carattere di Alberto che compare nelle prime stesure è la sua connotazione in senso ‘epicureo’, dettaglio che viene invece eliminato in seguito. Si veda a proposito il cap. XLVIII, su A³, dove si leggeva:

Il giorno dopo le fu recapitata la seguente lettera: senza spiegazioni. Vi devo una spiegazione, malgrado che ci fossimo perfettamente intesi, e che mi resti da dire— Fra debolezza, e epicureismo detesto le scene e preferisco il freddo ragionamento per lettera.

e qualche rigo prima: «Sono stato sempre un po’ epicureo». In questo punto Alberto ammette il suo essere epicureo, ponendosi in contrapposizione con l’amico Gemmati. Si segnala, a tale proposito, che il riferimento all’epicureismo era già stato utilizzato per descrivere il conte Armandi: è quindi probabile che Verga abbia eliminato l’accento all’epicureismo di Alberto per contraddistinguere meglio i due personaggi, per di più rivali in amore. Si veda, infatti, la descrizione all’inizio del cap. XXXV:

Il conte Armandi era un uomo politico, gentiluomo sino alla punta delle unghie, dignitoso, serio, freddo, ed uomo di mondo: avea la riputazione d’aver corso la cavallina in gioventù, la qual cosa gli avea lasciato una elegante piacevolezza di maniere, ed una lieve tendenza all’epicureismo, che gli andava come un guanto.

Appare, quindi, che Verga abbia voluto alleggerire il testo eliminando un elemento superfluo, anche con lo scopo, di cui è detto, di allontanare Alberto dallo stereotipo dell’artista, per il quale tale aggettivo poteva essere calzante. Si veda a tale proposito la definizione di *epicureo* del Dizionario Tommaseo Bellini (1861): «Dalla morale escludendo il senso del dovere, la riduceva al piacere, non di soli i sensi però; ch’anzi nel moderarli poneva la sanità dal dolore; e nel piacere conforme a natura comprendeva i dilette della mente e dell’animo»⁴¹.

Il carattere di Alberto, quindi, descritto fin dalle prime stesure, viene visto sotto una nuova luce grazie ai cambiamenti nelle prime rappresentazioni e con l’aggiunta della descrizione della rottura tra i suoi genitori. L’aggiunta di questi elementi, dunque, è fondamentale per la resa finale della trama, in quanto sembra che Alberto erediti dai suoi genitori una vita di distruzione e morte, al punto che il suo destino arriva a rappresentare una sor-

⁴¹ S.v. “epicureo”, <http://www.tommaseobellini.it/#/>.

ta di *myse en abime* di quello della sua famiglia⁴². Come nei romanzi veristi, Verga ha immaginato un destino ineludibile per il suo protagonista e nessuna delle scelte che potrà compiere nel corso della sua vita, potrebbero salvarlo dal fallimento annunciato della sua vita. Alberto sedicenne è descritto, quindi, già a partire dalla prima stesura del manoscritto a, in un modo che sembra preannunciare la sua successiva degenerazione morale, come se il suo carattere contenesse già i germi del fallimento della sua vita, della sua totale incapacità a gestire qualsiasi situazione. Verga aveva, dunque, in mente fin dalla genesi del romanzo il carattere indeciso di Alberto, ma solo quando scrive A¹ decide di motivare il suo fallimento con la fine del matrimonio dei genitori. Tale impossibilità di Alberto di mutare la sua situazione ricorda l'immobilismo che caratterizzerà, nel *Ciclo dei Vinti*, la condizione dei personaggi. In ogni caso, si tratta, come in tutti i romanzi giovanili di un personaggio destinato al fallimento, indipendentemente dalla propria volontà, in quanto inetto *ante-litteram*.

La descrizione del carattere di Alberto si sviluppa anche per contrasto con quella del suo amico Gemmati. I due personaggi, legati da un rapporto affettuoso ma di perenne competizione, incarnano, infatti, due valori opposti ma complementari: Alberto rappresenta l'aristocrazia e Gemmati la borghesia⁴³. Il medico è un modello di onestà, incarna il perfetto borghese lavoratore, disposto a sposare Adele nonostante lei sia innamorata del cugino, e che si adatta al ruolo di amico e confidente della donna quando il marito la trascura. Gemmati mantiene intatto il suo animo, senza farsi traviare dagli avvenimenti della vita; egli sarebbe stato un ottimo marito, attento e presente, un uomo pratico in grado di gestire il quotidiano della vita matrimoniale, a differenza di Alberto, incapace di accettare i doveri di un buon marito. Quando Adele si rifiuta di sposarlo, infatti, Gemmati accetta di buon grado la cosa: «Così s'erano lasciati, stringendosi la mano come due cuori onesti e leali che s'intendono in una sola parola. Ei non le aveva detto quanto gli costasse il sacrificio che doveva fare»⁴⁴.

Alla fine della sua vita Alberto spiega in che modo ha deciso di vivere la sua vita:

– Ho letto chiaro nella natura umana come in uno specchio: la maggior parte dei nostri dolori ce li fabbrichiamo da per noi: avveleniamo la festa della nostra giovinezza esagerando e complicando i piaceri dell'amore sino a farne

⁴² Cfr. M. MUSCARIELLO, *Eros*, in EAD., *Le passioni della scrittura...*, pp. 161-186.

⁴³ Cfr. N. MINEO, *Famiglia e società nel primo Verga*, pp. 3-23, in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga...*

⁴⁴ G. VERGA, *Eros...*, p. 294.

risultare dei dolori, e intorbidiamo la serenità della nostra vecchiaja coi fantasmi di un'altra vita che nessuno conosce. Ecco il risultato della nostra civiltà. Ho visto dei selvaggi scotennarsi per la donna o per il ventre, ma fra di loro non ci sono né suicidj, né *spleen*. Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali. – Ho regolato su questa verità la mia condotta... Ecco come non ho più sofferto⁴⁵.

Alberto, quindi, avrebbe voluto a una vita tranquilla, come quella del suo amico Gemmati, come quella a cui aspirerà 'Ntoni, ma nessuno dei due personaggi verghiani riuscirà a raggiungerla, il che rende Alberto un *vinto ante-litteram*⁴⁶, con la differenza che nell'orizzonte dei romanzi veristi il suicidio è una scelta inconcepibile. La sua catarsi è fallita, nonostante il matrimonio e la serena esistenza in campagna con Adele, poiché non è pronto a redimersi in maniera definitiva⁴⁷. Gli insegnamenti della contessa, l'esperienza dei genitori, la rottura di ben due fidanzamenti, nessuno di questi avvenimenti lo mette in condizione di imparare veramente qualcosa e, di conseguenza, di migliorare la sua situazione, in quanto – come si è detto – nulla della sua condizione finale poteva essere mutato. Il determinismo, centrale nella produzione successiva, si configura, così, come un elemento presente già a partire da un romanzo apparentemente lontano dalla poetica verista come *Eros*.

⁴⁵ G. VERGA, *Eros...*, p. 301.

⁴⁶ Cfr. G. RAGONESE, *Il significato dell'opera giovanile di Giovanni Verga*, in ID., *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 11-51.

⁴⁷ Cfr. C. MUSUMARRA, *Verga minore...*

FRANCESCA PULIAFITO

NEL LABORATORIO VERGHIANO:
LA GENESI DE *IL MARITO DI ELENA*

Università di Pavia

La ricostruzione della genesi compositiva de *Il marito di Elena* ha inizio con l'arco cronologico che copre gli anni 1878-1879 e non può prescindere da un'importante lettera inviata da Catania il 9 gennaio 1879 all'editore Emilio Treves, in cui Verga propone per la prima volta il nuovo romanzo:

Vi manderò dentro l'anno, se volete, per la vostra «Illustrazione» *Il marito di Elena* abbozzato quando non sapevo nulla di un *Mari d'Ida* rappresentato al Manzoni¹. Il titolo non sarebbe nulla, e potrebbe cambiarsi, ma per me risponde perfettamente al tipo, studiato dal lato opposto a quello che la società è abituata a coprire di ridicolo e di disprezzo, lo schizzo di un marito ingannato il quale non avrebbe altro torto che di amare la moglie con la cecità di un amante, la delicatezza, la generosità anche, vista da un certo lato, che si potrebbe cercare nella sua fiducia esagerata, le lotte segrete, i patimenti, le concessioni e gli abbassamenti morali e gradualmente di questo disgraziato; la semplicità con cui, quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la riputazione di colei, che ne ha solo per lui, della riputazione, agli occhi di lui soltanto, e che l'ha coperto di disonore. Insomma un disgraziato che grado grado si abitua a tutte le viltà, per un sentimento generoso di fondo. Ma anche la viltà non è la peggiore delle disgrazie?²

Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente,

¹ Cfr. F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, in F. BRANCIFORTI - G. GALASSO, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier 1987, p. 105 (nota).

² «Sì, l'amava ancora il disgraziato! Era geloso al modo dei deboli, senza aver la forza di rompere la sua catena, colla vaga speranza che non osava confessare a sè stesso di riconquistare il suo affetto a furia di generosità, di devozione, di rassegnazione persino! - Sì, una viltà! Ma non è la peggiore delle disgrazie esser vile?» (capitolo IV).

ironicamente, come si potrebbe solo parlare di quel poveraccio *di suo marito* in un salotto, fatto risaltare delicatamente per via dei contrasti. Di scogli non ce ne saranno punto, perché, come vi ho detto, dev'essere una narrazione quale si potrebbe fare in conversazione, da gente che sappia *glisser* sui punti scabrosi, e velarli con quella vernice di buona compagnia che il soggetto richiede. Se vi va ditemelo, se no vi manderò altra cosa³.

Il marito di Elena nasce quindi come un romanzo poco impegnativo, di genere *mondano* piuttosto che *sociale*, dotato di quello stile leggero e ironico proprio della conversazione salottiera, dove la tragedia non si manifesta apertamente perché coperta da una «vernice di buona compagnia». Ma, contrariamente alle intenzioni del suo autore, il romanzo – a questa altezza cronologica in parte «abbozzato» ma in parte semplicemente ancora ipotizzato – presenterà non pochi «scogli» da superare. Lo stesso Treves lo sottolineerà, in una lettera del 26 giugno 1881: «*Il marito di Elena* doveva essere un intermezzo, un passatempo: finisce invece con l'essere il vostro lavoro dell'81»⁴.

La lettera del '79 è rilevante anche per un altro motivo: il disegno diegetico delineato non coincide con quello definitivo, ossia il marito, benché siano già fissati i suoi tratti caratteriali fondamentali, non ucciderà «l'ultimo amante della moglie» ma la moglie stessa. Tra le carte degli abbozzi si conserva una primitiva stesura integrale del primo capitolo che corrisponde al diverso progetto originario⁵. Come emerge a una prima lettura, l'impostazione da romanzo mondano è mantenuta soltanto nel primo paragrafo e poco oltre⁶. Dopo l'annuncio del sorprendente omicidio dell'amante da parte del marito⁷,

³ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore 1986, pp. 45-46.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 56.

⁵ Cfr. Microfilm VIII, fit. 414-415-416-417-431-418. Le carte, vergate solo sul *recto* con inchiostro violaceo, sono numerate rispettivamente 1, 2, 3, 4, 5, 5 (6).

⁶ Dove tra l'altro si trova una spiegazione esplicita del titolo dell'opera, che è quasi un soprannome, una vera e propria *'ngiuria* verghiana riferita a Cesare: «La signora Elena era una leggiadra bruna, assai in voga, che dava la sua impronta a tutto quello che le si riferiva. Si diceva "la casa della signora Elena", "I lunedì della signora Elena", "Il marito della signora Elena" – per gli intimi era arrivato ad essere semplicemente "il marito di Elena" – non lo chiamavano altrimenti, il pover'uomo, quasi non avesse avuto altro motivo di stare al mondo» (c. 1). Sui significati della *'ngiuria* verghiana cfr. anche A. ANDREOLI, *Circularità metonimica del Verga 'borghese'*, in "Sigma", X (1977), pp. 188-190. Più in generale, sul linguaggio de *Il marito di Elena*, oscillante tra reminiscenze malavogliesche e stilemi romantici, cfr.: L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1995, pp. 304-309; L. FAVA GUZZETTA, *La difficile collocazione del Marito di Elena*, in EAD., *La mano invisibile. Costruzione del racconto nel Verga minore*, Soveria Mannelli (CZ) Rubbettino 1981, pp. 83-93; M. MUSCARIELLO, *I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena e il romanzo impossibile della Duchessa di Leyra*, in "Annali della Fondazione Verga", 7 (1990), pp. 70-77.

⁷ «Sicchè fu uno sbalordimento generale allorquando si udì che il marito di Elena aveva ucciso l'amante di sua moglie» (c. 1).

infatti, l'azione si apre in un'aula di tribunale e il tono leggero e ironico che l'autore si era proposto di usare inizia chiaramente a lasciare spazio a un interesse maggiore, un'indagine molto più seria che permetta di comprendere e spiegare le passioni umane e le cause degli eventi che ne scaturiscono, ricercando una verità che, con un cambio di prospettiva, si contrappone – forse volutamente, dal momento che già nella sua lettera Verga accennava al «tipo, studiato dal lato opposto a quello che la società è abituata a coprire di ridicolo e di disprezzo» e a una vicenda che risalti «delicatamente per via dei contrasti» – alla «vernice di buona compagnia»⁸ e alla superficiale curiosità dei salotti mondani. La figura alla quale è delegata questa missione è l'avvocato difensore del marito di Elena, che da un certo punto in avanti prende le vesti del narratore interno di secondo grado:

La difesa sembrava disperata, allorchè l'avvocato si avvisò, malgrado il reo, di esporre la storia della passione assoluta, dispotica, irresistibile, per spiegare la cecità, la rassegnazione, l'abiezione; e, cosa strana, l'esame di cotesta debolezza progressiva, di questa vigliaccheria invadente, lo scoppio di quella gelosia tardiva, nel quale il disgraziato non vuol salvare altro che il nome di tal moglie, fece impallidire i giurati.

L'analisi rigorosa ha soventi simili fosche dimostrazioni, e il difensore aveva forse calcolato sullo sgomento che deve gettare nelle coscienze non insospettite dagli artifici del raziocinio, quella diagnosi esatta delle passioni umane colle loro febbri e colle loro prostrazioni, quell'esame implacabile che seguendo passo passo tutta la concatenazione del male va a saldare i primi anelli nell'animo più intemerato. (c. 3)

Lasciamo stare le negative, le finzioni, i sotterfugi più o meno legali. Questa è storia che tutti sappiamo qui, la Corte, i Giurati, il pubblico. Un solo ha cercato di narrarvela in altro modo, il solo su cui pesa la responsabilità terribile di essa. E non l'ha fatto per sfuggire una condanna. Vi dirò poi perchè l'ha fatto. Vi darò la spiegazione di quest'ultima aberrazione che è intimamente connessa alle origini e al motivo di questa catastrofe. (c. 4, *cass.*)

Nell'indossare questa toga devo ricordarmi soltanto che il mio dovere è di dire tutta intera la verità dolorosa su questo avvenimento e su quest'uomo, in faccia a quest'uomo, di salvarlo suo malgrado infliggendogli un supplizio peggiore di quello a cui voi potreste condannarlo, e chiamando qui, a questo

⁸ Sintagma che ritorna nell'abbozzo, nella descrizione della folla signorile che assiste all'udienza («un bisbiglio sommessò di buona compagnia», c. 3).

giudizio la complice che la legge non condanna, che l'accusato vuol salvare ad ogni costo, ma di cui la vostra coscienza deve tener conto per misurare equamente la parte di responsabilità che spetta a ciascuno. (c. 5)

Farò passo passo la storia di quel che ha sofferto costui, per dimostrarvi il processo morboso di questa passione che irrompe ad un tratto furibonda e irresistibile, dopo una lunga rassegnazione. Ho bisogno di intera libertà nel citare uomini e circostanze, di farvi entrare intimamente nella vita e nel cuore dell'accusato, in ogni fase, coi più minuti particolari, coll'influenza del tempo e del luogo, per darvi completa, netta evidente [la necessità naturale e logica della catastrofe. (cass.)

Ora che la giustizia degli uomini è passata non è forse inutile rifare il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista. (c. 5 e c. 6)

Si tratta di passi interessanti, in cui il legame ideologico con alcuni testi degli anni '70 si arricchisce attraverso l'influsso delle teorie naturaliste. Il marito di Elena (che ancora non ha un nome proprio), «un giovane, pallido, vestito di nero, quasi portasse il lutto di sè stesso»⁹, non è in grado di scandagliare con sincerità la propria coscienza per metterne allo scoperto le intime contraddizioni: egli non confessa a se stesso, prima ancora che al giudice, la propria colpevolezza, perché non riesce a riconoscere la propria gelosia né la parte di responsabilità che appartiene a Elena. Allora la difesa dell'avvocato, quasi un'operazione maieutica, si preannuncia come un «supplizio peggiore» rispetto alla condanna, perché l'accusato soffrirà nel venir messo di fronte alla «verità dolorosa», alla dinamica obiettiva e ai sentimenti reali che hanno generato i suoi rapporti con la moglie adultera¹⁰.

Già la novella *X* – scritta in prima persona – nasceva con l'intento dichiarato di interrogarsi su «Quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano, e si rivela nella grandi come nelle piccole cose, [...] uno dei principali caratteri dell'amore, [...] la principale attrattiva» di un sentimento misterioso che appartiene alla «scala dei sentimenti»¹¹. Lo stesso tema emergeva anche in *Eva* (dove il narratore, come l'avvocato dell'abbozzo, è un te-

⁹ cc. 3-4.

¹⁰ Cfr. anche: L. RUSSO, *Giovanni Verga...*, p. 191; A. MOMIGLIANO, *Rileggendo Verga. I. Il marito di Elena*, in ID., *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori 1928, p. 160; G. MARIANI, *Linea dell'arte verghiana*, in ID., *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini 1972, p. 348.

¹¹ Cfr.: G. VERGA, *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1979, pp. 60 e ss. e pp. 1003-1007; C. RICCARDI, *Primavera: una nuova fisiologia dell'amore*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 6 (2013), pp. 137-146.

stimone interno al quale è stata raccontata la vicenda)¹², benché ancora con una coscienza critica da maturare, e si ritrovava nei due romanzi *Tigre reale* ed *Eros*¹³. Nell'abbozzo de *Il marito di Elena* il discorso si evolve, perché per «entrare intimamente nella vita e nel cuore» è necessaria ormai una vera e propria scienza, quella «analisi rigorosa», quella «diagnosi esatta delle passioni umane» e quell'«esame implacabile che seguendo passo passo tutta la concatenazione del male va a saldare i primi anelli nell'animo più intemerato». Nella prefazione al racconto *La coda del diavolo* Verga, con un'immagine simile, si rivolgeva a «tutti coloro che considerano col microscopio gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro, quando mettete la mano nel cestone della vita», ai «chimici» e agli «alchimisti» che indagano la «reciproca azione e reazione» nell'animo umano¹⁴. Così anche in *Fantasticheria*, dove l'*alter ego* dell'autore invita la sua compagna di viaggio a «guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»¹⁵. Ma il testo teorico verghiano con il quale l'abbozzo ha maggiori punti di contatto è sicuramente la prefazione all'*Amante di Gramigna*, che in effetti era stata composta durante il 1879. Vi sono stringenti corrispondenze, anche a livello lessicale, in particolare nella ripresa dell'idea di causa ed effetto che coinvolge lo svolgimento misterioso e contraddittorio delle passioni umane e dei fenomeni psicologici: «il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittorî, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo

¹² Si veda per esempio l'ultimo dialogo tra il pittore Enrico Lanti, ormai in fin di vita, e il narratore (cfr. G. VERGA, *Eva*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, vol. II, pp. 167-168). Sull'elaborazione del romanzo *Eva* cfr. L. BERTOLINI, *Il percorso discontinuo da "Frine" a "Eva"*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 6 (2013), pp. 79-106. In un passo cassato del capitolo XIV, in cui Cesare sta riflettendo sulle proprie debolezze e gelosie, Verga, forse per associazione involontaria, scrive il nome *Eva* al posto di *Elena* (cfr. c. 167r); il *lapsus* è significativo, perché nel capitolo XIV, così come alla fine del XVI, le riflessioni di Cesare, come quelle di Enrico, toccano gli stessi temi della menzogna e dell'illusione, con analogie anche a livello stilistico, a partire dalla sintassi spezzata per arrivare all'uso di sintagmi molto simili.

¹³ Cfr. M. DE BLASI, *Per l'edizione critica di Eros*, in "Annali della Fondazione Verga", n.s. 6 (2013), pp. 147-166. Sulle affinità tematiche tra *Il marito di Elena* e la produzione giovanile verghiana cfr. in particolare: L. FAVA GUZZETTA, *La difficile collocazione ...*, pp. 80-83; F. PORTINARI, *Le vampire del Maestro*, in ID., *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 1976, pp. 162-175; V. SPINAZZOLA, *Il ruolo dei sessi nel Marito di Elena*, in ID., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti 1977, pp. 213-227.

¹⁴ Cfr.: G. VERGA, *Tutte le novelle...*, p. 46. e pp. 1003-1007; C. RICCARDI, *Primavera: una nuova fisiologia dell'amore...*, pp. 137-146.

¹⁵ Cfr. G. VERGA, *Vita dei campi...*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier 1987, p. 5.

scientifico». La prefazione mostra comunque un grado di lucidità teorica più elevato (a partire dalla consapevolezza di voler proporre «un documento umano»); si parla di studio del «gran libro del cuore», di «perfezionamento nello studio delle passioni», di «studio dell'uomo interiore» e, infine, di «scienza del cuore umano»; e si aggiungono definizioni sul metodo «minuzioso» e «intimo» che sacrifica l'«effetto della catastrofe» per indagare lo «sviluppo logico, necessario» e per generare un'opera d'arte che «sembrerà essersi fatta da sè» grazie al «coraggio divino di eclissarsi» del suo autore¹⁶. Tramite una linea che passa anche per altri testi verghiani, quindi, nell'abbozzo de *Il marito di Elena* alcuni riferimenti espliciti rendono evidente l'apporto teorico del naturalismo francese, in particolare di testi importanti dei fratelli Goncourt e di Émile Zola¹⁷.

¹⁶ «Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorchè l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sè, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore» (cfr. G. VERGA, *Vita dei campi...*, pp. 91-92). Come attestano i quattro abbozzi dell'*Amante di Gramigna* che si sono conservati e la redazione in rivista, la conquista di tale consapevolezza teorica avvenne in modo molto graduale (cfr. ivi, pp. 181-192).

¹⁷ Lo stesso Verga, in una lettera a Luigi Capuana in cui lo ringraziava per la sua recensione a *I Malavoglia* apparsa nel «Fanfulla della Domenica» del 29 maggio 1881, conferma esplicitamente di essersi ispirato alle teorie del naturalismo nella prefazione all'*Amante di Gramigna* (lettera del 29 maggio 1881, cfr. *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, pp. 118-120). Con la prefazione a *Germinie Lacerteux* (1864) i Goncourt propongono una «clinique de l'Amour», uno studio analitico delle passioni che abbia come obiettivo la ricerca della verità (cfr. E. et J. DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier 1864, pp. VII-VIII). Nell'«influenza del tempo e del luogo» (c. 5) è evidente un'allusione al pensiero del filosofo positivista Hippolyte-Adolphe Taine, oltre che alla «double question des tempéraments et des milieux» che condizionano l'agire umano e all'«étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances», nelle prefazioni alla *Fortune des Rougon* (1871) e alla *Thérèse Raquin* (1868) (cfr. É. ZOLA, *La fortune des Rougon*, Paris, Lacroix Verboeckhoven 1871, p. 5 e É. ZOLA, *Thérèse Raquin*, Paris, Lacroix Verboeckhoven 1868, p. VII). L'immagine dell'«anatomista» richiama quella del «médecin» che «s'oublie dans un amphithéâtre», nella prefazione alla *Thérèse Raquin* (ivi, p. IV); ma forse quest'ultimo romanzo era stato tenuto in considerazione anche in senso più generale, come studio di un caso di degenerazione della passione amorosa (il «processo morboso» della passione, nell'abbozzo) tra uomo e donna. Viste le date delle edizioni di cui l'autore era in possesso, la lettura dei Goncourt e di Zola fu particolarmente assidua, a partire dagli ultimi anni del '70, nel decennio 1880-1890; il volume della *Fortune des Rougon* presente nella biblioteca verghiana è datato 1879 (undicesima edizione), mentre quello della *Thérèse Raquin* 1880 (sesta edizione), così come quello di *Germinie Lacerteux* (terza edizione) (cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Greco Lanza, S. Giarratana e C. Reitano, introduzione di Salvatore Silvano Nigro, Catania, Edigraf 1985, pp. 206-208 e pp. 488-492). Per quanto riguarda *Il marito di Elena* è stata sottolineata più volte da parte della critica l'influenza del modello flaubertiano *Madame Bovary* (romanzo pubblicato nel 1857 e tradotto per la prima volta in Italia nel 1881); si rimanda in particolare a: V. LUGLI, *Bovary italiane*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia 1959, pp. 21-25; M. DILLON WANKE, «*Il marito di Elena*», ovvero

Tra gli abbozzi de *Il marito di Elena* è stato ritrovato anche un frammento del primo capitolo della prima stesura. Si tratta di una carta mezzo foglio protocollo, numerata 3, scritta in inchiostro violaceo sulla colonna destra e cassata integralmente con segno x, corrispondente alla c. 22^v di un abbozzo della novella *Jeli il pastore* datato 15 novembre 1879 (quindi termine *ante quem*)¹⁸. La stesura della c. 3, sicuramente precedente rispetto all'abbozzo integrale del primo capitolo, è una versione che, benché non ancora matura (l'avvocato è un «furbo» che prova a «esporre semplicemente la storia dell'abbiezione» per convincere i giurati ad assolvere l'accusato), presenta già i punti salienti: l'«analisi rigorosa», l'«esame implacabile della concatenazione dei sentimenti, della lezione delle passioni, dell'influenza delle circostanze». Era stato giustamente segnalato il legame tra questa carta (non ancora attribuita a *Il marito di Elena*) e la novella *Un processo*¹⁹: di fatto Verga non getterà il primitivo progetto del romanzo, ma, come avviene altre volte²⁰, ne riutilizzerà i materiali per la composizione di nuove opere. Nella novella di *Vagabondaggio* la situazione descritta nell'aula del tribunale è parzialmente diversa (un marito è stato assassinato dall'uomo che condivideva la stessa amante), ma gli elementi che ritornano sono numerosi, a partire da alcuni dettagli simili (come l'arma del delitto o la stagione dell'anno in cui è ambientato l'episodio)²¹ per arrivare al discorso dell'avvocato del colpevo-

dell'ambiguità, in "Sigma", X (1977), pp. 113-136; G. RAGONESE, *Verga e Flaubert*, in ID., *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, Roma, Bulzoni 1977, pp. 110-136. Verga ne diede un giudizio non pienamente positivo, in particolare non apprezzandone ciò che lui definisce «realismo dei sensi» (lettera a Capuana del 14 gennaio 1874, cfr. *Carteggio Verga-Capuana...*, p. 29).

¹⁸ Cfr. Microfilm VII, ft. 257. Per analogia del *ductus* e della disposizione del testo sulla pagina, il frammento del primo capitolo de *Il marito di Elena* potrebbe appartenere allo stesso gruppo delle due carte numerate rispettivamente 11 e 15 (riprodotte nel Microfilm VIII ft. 421 e ft. 427) contenenti rispettivamente frammenti del capitolo I e del capitolo III.

¹⁹ Cfr.: G. VERGA, *Vita dei campi...*, pp. XXIX-XXX e p. LXXIII; M. DURANTE, *Una tormentata esperienza verghiana. Biografia della novella «Un processo»*, in "Studi di filologia italiana", LXV (2007), pp. 305-336.

²⁰ Cfr. per esempio, tra i casi più significativi, C. RICCARDI, *Gli abbozzi del Mastro-don Gesualdo e la novella Vagabondaggio*, in "Studi di filologia italiana", XXXIII (1975), pp. 265-392.

²¹ «un coltellaccio da cucina» (c. 2) e «un coltelluccio da tasca, poco più grande di un temperino, di quelli che servono a sbucciare i fichidindia» (G. VERGA, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2018, p. 61); «Sulla piattaforma, nei posti riservati, una folla di abiti di seta, di cappellini piumati, di ventagli che si agitavano nell'afa opprimente, delle gemme e degli occhi luccicanti dietro le velette, un bisbiglio sommesso di buona compagnia» (c. 3), «Era una giornata calda di luglio, e i signori giurati si facevano vento col giornale, accasciati dall'afa e dal brontolio sonnolento delle formule criminali. [...] Le signore, che dovevano alla sua [del pubblico accusatore] galanteria i posti riservati dell'aula, rianimavano la loro indignazione col profumo della boccetta di sale inglese, soffocate dall'afa; e i larghi ventagli si agitavano vivamente a scacciare il lezzo immondo della colpa, come farfalle gigantesche» (ivi, p. 62 e pp. 70-71).

le che, quasi per puro esercizio, argomenta una difesa fondata sull'analisi psicologica degli individui coinvolti e sulla ricostruzione dei rapporti di causa ed effetto tra sentimenti e azioni umane²².

Ulteriori tracce del primitivo progetto de *Il marito di Elena* si riscontrano in altre carte del romanzo che tramandano i primi tre capitoli. Le cc. 172-173-174 ν del manoscritto definitivo, con rispettiva numerazione autografa in matita rossa 1, 2, 3 e cassatura integrale con segno x, attestano una stesura precedente della prima parte del capitolo I²³. Ma nella c. 1 si legge un'aggiunta nel margine superiore che rimanda chiaramente al progetto originario (si trascrive il passo con varianti):

Cap. IV. | ^a«Ora »faccio« facciamo lo schizzo« ^bOra facciamo lo schizzo di questa famiglia »in cui« che ha prodotto l'Elena, »la complice se non altro la causa del delitto che volete punire,« l'eroina di cui »l'uditorio ammirava ora« il ritratto passava (*sps. a correva*) con un bisbiglio di ammirazione nelle mani della folla, la complice se non la causa del delitto che »il [...]« l'accusato si ostina a mettere fuori questione; che gli fa venire delle lagrime agli occhi anche in questo momento. Guardatela. La scena che »accade in quella casa appena si scopre la fuga della fanciulla. [...]« (c. 1)

Evidentemente Verga, dopo aver abbandonato il progetto originario che prevedeva una sorta di prologo (l'abbozzo con la descrizione della scena iniziale nel tribunale dove l'avvocato prende la parola per narrare gli antecedenti) e dopo aver impostato quindi un nuovo incipit del romanzo (con apertura *in medias res*), pensa di riprendere la prima impostazione e di far

²² «Esaminò lo stato psicologico e morale degli attori del lugubre dramma; sciorinò le teorie più nove sul grado di responsabilità umana; [...]. [...] Si, egli lo sapeva, non erano le coscienze di uomini onesti, vissuti nel culto della famiglia, resi più sensibili dagli agi, che avrebbero potuto scendere negli abissi di quei cuori tenebrosi e di quelle infime esistenze per scoprire il movente di certe delittuose follie. Forse soltanto il sentimento più delicato e immaginoso di quelle dame eleganti, avrebbe potuto sorprendere il tenue filo per cui si legano i fatti più mostruosi al sentimento più nobile in quegli animi rozzi. Egli seguì cotesta fatale concatenazione che c'è fra tutti i sentimenti e le azioni umane con una analisi così acuta» (ivi, pp. 71-72).

²³ Un'altra stesura precedente ma integrale del primo capitolo si salda con le ultime due righe cassate della c. 3r del manoscritto definitivo, prosegue nelle cc. 178-179-180-183-181 ν e si conclude con la carta riprodotta nel ft. 420 del Microfilm VIII; le carte che seguono la c. 3r sono numerate rispettivamente da 4 a 9 e sono tutte biffate tranne l'ultima. Si conservano inoltre i frammenti di un'ulteriore stesura del primo capitolo, due carte cassate e numerate rispettivamente 1 e 10, con aspetto di copie in pulito, che si leggono nel ft. 423 e nel ft. 425 del Microfilm VIII; la c. 1 corrisponde all'incipit del romanzo (c. 1r) e la c. 10 coincide invece con la parte conclusiva del primo capitolo (c. 10r); si ipotizza che le due carte possano appartenere a una stessa stesura per una coerenza contenutistica e di numerazione rispetto a *ms*, per un'affinità di grafia, tipo d'inchiostro, cassatura della carta.

convivere le due stesure creando una struttura a cornice nella quale ciò che è racchiuso all'interno della cornice è un'analessi che corrisponde ai nuovi capitoli mentre la cornice stessa si riallaccia al prologo originario tramite le parole dell'avvocato che introduce la scena. Nel caso specifico, il capitolo I – nel quale è narrata la reazione della famiglia di Elena subito dopo aver scoperto la fuga della ragazza – viene adattato a capitolo IV con struttura a cornice. Analogamente, nel capitolo I del manoscritto definitivo è rimasta, casata, la seguente chiusa: «Eccovi la cornice del ritratto che ora girava fra le mani dell'uditorio. Eccovi l'ambiente, le origini del modo di essere, le cause prime del male quasi inconscio e quasi fatale» (c. 10r).

Anche il capitolo III della redazione definitiva – nel quale è presentata la vicenda biografica di Cesare e si racconta l'origine della sua relazione con Elena – è coinvolto nell'operazione di rielaborazione strutturale del romanzo. Sono interessanti a questo proposito due abbozzi dell'incipit del capitolo, due carte numerate in inchiostro rispettivamente 21 e 6 (ex 7) e riprodotte nel ft. 419 del Microfilm VIII e nella c. 20v del manoscritto definitivo. Il primo abbozzo, esattamente come l'incipit del capitolo I riportato nella c. 172v, presenta un'aggiunta nel margine superiore da relazionare direttamente con il contesto del prologo ambientato nel tribunale:

Risaliamo alle prime cause, analizziamo il temperamento²⁴, l'educazione che l'ha trasformato, l'ambiente in cui si è sviluppato.

Io non ho che a ricordarmi e a scendere dentro le mie prime impressioni, prima di tuffarmi nella mischia di una grande città, perchè son quasi compatriotta di costui. Anch'io son venuto dalla provincia, un paesetto di provincia, una (c. 21)

Anche in questo caso si tratta dell'inserimento di una cornice; nello specifico, l'avvocato riprende i principi deterministici già accennati e aggiunge una componente autobiografica al racconto²⁵. Non solo, perché le correzioni sembrano corrispondere a un vero e proprio innesto di lezioni appartenenti alla stesura originaria²⁶.

Il secondo abbozzo di incipit del capitolo III, invece, sembrerebbe

²⁴ «Dans *Thérèse Raquin* j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier», cfr. É. ZOLA, *Thérèse Raquin...*, p. II.

²⁵ Verga era stato iscritto alla facoltà di legge, dal 1858 al 1861, all'Università di Catania (ma non conseguì la laurea). Il trasferimento dalla provincia alla grande città al quale allude il narratore si riflette nei soggiorni di Verga a Firenze (1865 e 1869) e, soprattutto, nel trasferimento a Milano avvenuto nel 1872 e durato circa un ventennio.

²⁶ Si veda la sostituzione del nome «Cesare» con «Il primogenito, l'accusato».

una ricopiatura in pulito dell'abbozzo appena commentato²⁷. Ma intanto la struttura del romanzo è stata modificata, perché la carta è ora intestata «Cap. II» e la sua numerazione, 6 (ex 7), si raccorda a quella delle sei carte dell'abbozzo del prologo ambientato nell'aula di tribunale²⁸. Il processo scrittorio prevede ancora un altro passaggio: decidendo in un momento successivo di eliminare definitivamente tutte le lezioni legate alla stesura del prologo (e alla sua cornice), Verga cassa nella c. 6 i periodi che ne contengono i riferimenti, per poi eliminare integralmente la carta stessa (che è cassata con segno x)²⁹.

Ancora nel capitolo III si ha una traccia della stesura connessa al progetto dell'abbozzo originario. Nel margine inferiore della c. 37r si legge un'aggiunta che corrisponde a un tentativo di far riemergere, con un inciso, la cornice del racconto:

Io l'ho visto passare di mano in mano nell'uditorio di quest'aula, il ritratto di cui parlo, e vorrei metterlo sotto gli occhi di chi deve giudicarmi per spiegare l'impressione che deve produrre quella bellezza delicata e provocante. Vorrei fare osservare due particolarità che spiccano su quel fine profilo arabo e gli danno una attrattiva irritante, le labbra un po' grosse e freschissime e quelle ciglia lunghe e sottili sugli occhi grigi, che alla radice del naso hanno certi peli ribelli. (c. 37r)

Quanto esposto a proposito del differente ordine dei primi tre capitoli è confermato dalla numerazione cassata e autografa in matita blu che percorre le carte del manoscritto definitivo e che mostra la seguente successione dei capitoli: (prologo), III, II, I, IV³⁰.

²⁷ Come dimostrano anche le ultime righe della carta lasciate bianche e annullate con tratti di penna verticali.

²⁸ Si ricorderà che l'ultima carta aveva la doppia numerazione 5 e »6«.

²⁹ La stesura contenuta nella c. 20v (numerata 6) proseguiva nelle cc. 157v (numerata 7) e 22r (numerata »8«), innestandosi quindi nella stesura del manoscritto definitivo. In una fase precedente il posto della c. 6 era occupato da una carta che conteneva un'altra versione dell'incipit del capitolo III (privo di riferimenti alla stesura del prologo), carta cassata integralmente con segno x, numerata in inchiostro 21 (la continuità è confermata dalle rispettive numerazioni »22« e »23« delle cc. 157v e 22r) e riutilizzata sul verso per la novella *Malaria* (cfr. G. VERGA, *Novelle rusticane*, edizione critica a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2016, p. LXXXIII); la carta è riprodotta nel ff. 165 del Microfilm V. Dal momento che *Malaria* uscì in rivista il 14 agosto 1881, questa data diventa un sicuro termine *ante quem* per la stesura dell'incipit del capitolo III de *Il marito di Elena*.

³⁰ Le carte del capitolo III hanno una numerazione progressiva in matita blu da 11 (c. 22r, sono escluse le prime due carte) a 28 (c. 39r), nelle cc. 16-18r del capitolo II si legge una numerazione progressiva in matita blu da 29 a 31, nelle cc. 4-10r del capitolo I la numerazione in matita blu va da 45 a 51 e la seconda carta del capitolo IV (c. 41r) porta una numerazione in matita blu 53.

Questa ambigua convivenza di due diversi progetti coinvolge quindi i primi tre capitoli del romanzo³¹, ed è probabile che il suo periodo di elaborazione fosse stato interrotto molto frequentemente da altri lavori. Almeno fino al luglio 1880 Verga infatti era stato impegnato nella composizione delle novelle di *Vita dei campi*, alle quali continuerà a pensare durante l'anno successivo³². Contemporaneamente si affacciava il progetto del *Mastro-don Gesualdo*, un'opera che l'autore istintivamente percepiva molto più stimolante e feconda³³, mentre all'inizio dell'estate dell'81 nasceva la volontà di dare alla luce una nuova raccolta di novelle (che saranno le *Rusticane*)³⁴. È evidente, inoltre, che il biennio 1879-1880, durante il quale mancano appunto riferimenti a *Il marito di Elena* nella corrispondenza epistolare verghiana, fu speso principalmente per la stesura de *I Malavoglia*³⁵.

Dopo un lungo silenzio, il 18 aprile 1881 Verga scrive a Treves informandolo di avere «rifatto di sana pianta» il romanzo³⁶. Probabilmente è questo il momento in cui il primitivo progetto, con struttura a cornice, viene definitivamente abbandonato; stando all'esame degli autografi che si è prima proposto, a quest'altezza cronologica i capitoli con buona probabilità già composti dovevano essere almeno tre o quattro³⁷.

³¹ Ma di fatto, a livello di impostazione narrativa, una posizione non sempre ben definita del narratore, tra onnisciente ed esterno, caratterizzerà l'intero romanzo, come risultato di un problema non completamente risolto; a questo proposito cfr. anche L. FAVA GUZZETTA, *La difficile collocazione ...*, pp. 88 e ss.

³² Cfr. lettera a Treves del 10 aprile 1881 (G. RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 54). Cfr. inoltre G. VERGA, *Novelle rusticane...*, pp. XXXIV-LXXIV.

³³ Cfr. lettera a Treves del 10 aprile 1881 (G. RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 54) e lettera a Capuana del 25 febbraio 1881 (*Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 108-110).

³⁴ Lettera a Treves del 26 giugno 1881 (G. RAYA, *Verga e i Treves...*, pp. 56-57).

³⁵ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea 2014, pp. LI e ss. In una lettera indirizzata a Rod e datata 30 ottobre 1884, Capuana scriveva: «Il *Marito di Elena* era già scritto, in gran parte, prima che il Verga mettesse mano ai *Malavoglia* e si risente un po' del passaggio che faceva in quel punto l'ingegno dell'autore; fu ripreso e terminato dopo la pubblicazione dei *Malavoglia*» (cfr. J.-J. MARCHAND, *Édouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, Droz 1980, pp. 144-147. Difatti Verga aveva ripreso a lavorare a *Il marito di Elena* soltanto nella primavera del 1881, mentre una prima parte del romanzo era stata composta in anni precedenti, e più precisamente prima del biennio 1879-1880, stando alla lettera inviata a Treves il 9 gennaio 1879. Sulla presenza dei due modelli malavogliesco e rusticano ne *Il marito di Elena* si vedano in particolare: R. LUPERINI, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana 1971, pp. 107-114; M. MUSCARIELLO, *I fantasmi della scrittura ...*, pp. 63-109 (dove viene anche proposta una continuità tra i personaggi Elena Dorello, Isabella Motta e la duchessa di Leyra); L. FAVA GUZZETTA, *La difficile collocazione ...*, pp. 67-94; G. P. MARCHI, *Concordanze verghiane. Cinque studi con un'appendice di scritti rari*, Verona, Fiorini 1970, pp. 62-64; R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi 1978, pp. 439-443.

³⁶ Cfr. G. RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 55.

³⁷ Il passo che nella stesura definitiva diventerà l'incipit del capitolo IV inizialmente era stato

A partire da questi mesi fino all'inverno si concentrò la stesura di gran parte del resto del romanzo, una stesura rapida perché pressata dal ritardo di consegna e dall'incalzare di nuovi progetti che, a differenza de *Il marito di Elena*, avevano una piena coerenza con la linea ideativa che l'autore stava seguendo e sviluppando in quegli anni³⁸.

Una versione definitiva dell'ultima parte del romanzo tardò ad arrivare. Le carte degli ultimi capitoli del manoscritto autografo, soggette a troppi rifacimenti, sono ricopiate in pulito, con inchiostro visibilmente più chiaro e grafia più sottile (forse dovuta all'uso di una penna con punta fine). In effetti il finale dell'opera doveva essere diverso e venne rifatto. Le cc. 175-176-177r del manoscritto autografo, vergate in inchiostro nero, ne attestano il frammento conclusivo. In particolare, nella c. 177r (capitolo XV) si leggono, cassate, le ultime righe della precedente stesura:

Una sera tardi, entrò il marito all'improvviso, pallido come uno spettro, cogli occhi stralunati.

Don Peppino si alzò di botto, un po' agitato anche lui, abbottonandosi macchinalmente sino al collo. La donna, con un grido, si abbandonò col viso nelle mani sul canapè.

Il marito, fuori di sè, colpì come un disperato.

Fine

(c. 177r)

Cesare quindi scopriva personalmente la relazione di Elena con il giovane barone don Peppino e il suo gesto di vendetta era istintivo, non meditato, mentre il contesto e la mancanza di commenti da parte del narra-

pensato come incipit del capitolo III (l'incipit del capitolo IV si legge cassato sotto le due versioni di incipit del capitolo III, a loro volta rifiutate, contenute rispettivamente nella c. 158v e nella c. 21 riprodotta nel ft. 165 del Microfilm V). Ma forse *Il marito di Elena* doveva essere realmente già composto «in gran parte», come affermava Capuana (cfr. nota 35), dal momento che ulteriori tracce della precedente impostazione del romanzo legata al prologo sembrerebbero arrivare fino ai capitoli VII e VIII (cfr. i passi cassati rispettivamente in interlinea nella c. 96r e nel margine inferiore nella c. 111r).

³⁸ Per una ricostruzione analitica dell'intera vicenda testuale, non possibile in questa sede, si segnalano alcune corrispondenze epistolari d'interesse: lettere a Emilio Treves datate 18 aprile, 4 luglio, 17 settembre, 19 e 28 ottobre, 4 novembre 1881, 20 gennaio 1886 (G. RAYA, *Verga e i Treves...*, p. 55, p. 57, pp. 58-62, p. 84); lettere a Luigi Capuana datate 29 maggio, 3, 9 e 28 giugno, 30 luglio, 11 agosto 1881, 3 gennaio, 27 febbraio, 10 luglio, 24 marzo 1882 (*Carteggio Verga-Capuana...*, pp. 118-121, pp. 124-125, pp. 129-131, pp. 138-139, pp. 152-155, pp. 162-163); lettere a Édouard Rod datate 16 luglio, 8 e 10 dicembre 1881, 7 febbraio, 13 aprile, 2 giugno, 26 luglio, 14 agosto, 31 dicembre 1882, 26 febbraio 1883, 16 e 26 novembre 1898, 7, 14 e 23 aprile 1905, 15 giugno 1907 (*Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, Fondazione Verga 2004, pp. 95-96, p. 103-110, pp. 114-116, p. 118, pp. 129-130, p. 133, pp. 145-146, pp. 149-150, pp. 241-242, p. 244, pp. 409-410, pp. 412-414, pp. 484-485); lettera al fratello Mario datata 10 luglio 1880 (G. VERGA, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno 2011, p. 457).

tore non chiarivano se l'uccisione riguardasse la moglie oppure l'amante³⁹. Quest'ultimo dato è abbastanza rilevante, perché permette di ipotizzare che l'elemento dell'uxoricidio sia entrato con consapevolezza nel romanzo soltanto in un'ultima fase scrittoria⁴⁰.

³⁹ La versione definitiva ha invece uno svolgimento molto più graduale (cfr. l'ultima parte del capitolo xv e il capitolo xvi).

⁴⁰ Forse anche successiva rispetto alla lettera inviata a Treves il 4 novembre, dal momento che nel manoscritto si ritrovano delle annotazioni autografe per la tipografia come «Manca soltanto l'ultimo capitolo, 10 o 15 pagine, che manderò tosto. | Mi mandi colle bozze da correggere anche l'originale manoscritto, man mano che è composto» (c. 159r, fine capitolo xii) e «(Presto spedirò le ultime cinque pagine)» (c. 171v, fine capitolo xiv), simili a quelle comunicate nella corrispondenza epistolare appena citata ma che vanno riferite ancora alla prima versione del finale (il romanzo terminava appunto a c. 177r).

