

**VERGA, MILANO E LE AVVISAGLIE DELLA NUOVA  
MANIERA  
DI LORENZO TINTI**

Il 13 novembre 1872, come d'abitudine ormai da qualche mese, Giovanni Verga scrive all'amico Capuana, divenuto frattanto sindaco di Mineo, e gli annuncia la sua imminente partenza per il capoluogo lombardo: «Mio caro Luigi, lunedì prossimo probabilmente partirò per Milano». Né, al solito, perde l'occasione di sollecitare dal suo corrispondente, ben più inserito, eventuali raccomandazioni, seppur in modi garbati e manerosi e non senza promettere in cambio premurosi servizi: «Se in qualche cosa potrei esserti utile a Firenze o a Milano, scrivimi, sicuro di farmi un piacere. Se sei nel caso di presentarmi per lettera a qualche editore o direttore di giornale l'avrei assai caro e se per mezzo tuo potessi ottenere un'occupazione modestissima in qualche giornale te ne sarei assai grato»<sup>[1]</sup>. Giacché, poi, una strategia promette maggiori garanzie di successo se impiegata contemporaneamente su due fronti, il catanese suggerisce la stessa cortesia anche al vecchio Dall'Ongaro, che nel frattempo ha lasciato Firenze per occupare la cattedra di Letteratura Drammatica all'Università di Napoli.

I prosseneti di Verga si mettono subito al lavoro e adempiono coscienziosamente al loro ufficio, ognuno

allertando un proprio contatto. Pertanto, quando alla fine di novembre il romanziere siciliano giunge alla sua nuova destinazione, dove – salvo sporadici ritorni in patria – rimarrà circa un ventennio, trova ad attenderlo la solerte accoglienza del deputato e patriota Tullio Massarani, avvisato dal Dall’Ongaro, e dello scrittore Salvatore Farina, l’uomo di Capuana e, a quel tempo, direttore dell’influente «Rivista minima». Soprattutto quest’ultimo, vicino all’ambiente scapigliato e al bel mondo meneghino, risulta utile all’integrazione del Verga, il quale verrà da subito introdotto negli ambienti allora *à la page*. È proprio lui a scrivere a Luigi Capuana, informandolo del recente incontro e confermandogli le proprie benevoli intenzioni verso il suo protetto: «Dico a lei ciò che non ho avuto occasione di dire al signor Verga: se posso essere utile al giovine letterato di Catania colle poche relazioni che ho in Milano, disponga di me in tutto come d’un vecchio amico»<sup>[2]</sup>.

Il *giovine letterato*, che intanto ha preso alloggio in via Borgonuovo, inizia così a frequentare il salotto della pianista Vittoria Cima e *in primis*, stimata istituzione cittadina fin dai tempi del Romanticismo, quello di Clara Carrara-Spinelli, vedova del conte Andrea Maffei. Non troppo dissimile da quella fiorentina, la vita ritorna a scorrere secondo ritmi cadenzati: di mattina il lavoro, poi il pranzo al *Pungolo* (frequentato, fra gli altri, dall’editore Emilio Treves) e, alla sera, se non c’è l’opera alla Scala, una puntatina ai *salons* delle illustri benefattrici. Non mancano neppure le conoscenze, alcune davvero influenti; sui canapè di via Borgospesso e di via Bigli, oltre ai soliti Farina e Massarani, si alternano infatti Arrigo Boito ed Emilio Praga, Vittorio Betteloni, Luigi

Gualdo e Felice Camerini, Evelina Cattermole e la scrittrice Anna Zuccari, meglio conosciuta come Neera. Certo, la *Season* milanese costa e non possono che moltiplicarsi le, sia pure, gentili richieste di denaro alla famiglia, in vista di quell'affermazione letteraria che sembra imminente ma che ancora stenta ad arrivare, magari ritardata dagli sdegnosi silenzi del meridionale, dalla contegnosa riservatezza dell'isolano, da un «fare riservato, misterioso, che dimostra patimenti profondi»<sup>[3]</sup> e, forse, perdurante impaccio.

Come che sia, preannunciato da un biglietto del 5 agosto,<sup>[4]</sup> giunge infine l'agognato contratto con i Treves, che, per la meno agognata cifra di 300 lire, acquistano la proprietà letteraria della *Capinera* e di *Eva*, romanzo, questo, cominciato a Catania, continuato a Firenze e, giusta la confessione dello stesso autore al Capuana, ultimato a Milano nel febbraio precedente. Se si vuole credere ad una *notula* manoscritta di Antonietta Treves, venuta alla luce da non molti anni, a patrocinare il fortunato incontro tra il Verga e gli stampatori triestini fu lo stesso Farina, di cui la postilla riporta la diretta – e un po' livorosa – testimonianza: «Il Verga se ne venne a me, perché io facessi accettare al Treves un romanzo nuovo ch'egli aveva pronto e la ristampa di un altro. Il nuovo s'intitolava *Eva*, il vecchio *Storia di una capinera*. Io senza aver letto una pagina, quasi solo per l'impressione avuta dalla poca conversazione con l'ignoto visitatore e per la raccomandazione di Capuana, scrissi subito al Treves [...]. E Treves, colpito dalla singolarità del caso, lesse i romanzi del Verga, li annunciò con rumore insolito a quel tempo, li pubblicò con altro strepito; dalla sua ditta

partirono una quantità di articoli scritti da abili persone, diretti ai più importanti giornali della penisola, e un'altra mattina tutta l'Italia fu desta a ricevere l'annuncio che v'era un altro uomo illustre. Così Giovanni Verga che per oltre 33 anni era rimasto oscuro nel suo paese da quel giorno fu celebre»[5].

*Eva* segna indubbiamente una svolta nella carriera del catanese, per quanto – come spesso avviene – sia arduo valutarne il grado di autoconsapevolezza teorica. Enrico Lanti, pittore siciliano in cerca di gloria a Firenze, rappresenta l'ennesimo affioramento del mito verghiano, ma in parte ne risolve l'urgenza autobiografica nella dimensione più problematica dello *hiatus* ormai apertosi tra la nascente modernità consumistica (pervasiva «atmosfera di Banche e di Imprese industriali») e l'arte (insieme «lusso da scioperati» e impietoso smascheramento dell'ipocrisia borghese). Pure, nemmeno questo testo è del tutto esente dai residui di certa ingenuità compositiva, nonché da una comprensione comunque parziale delle implicazioni insite nel dilagante disagio intellettuale: imbarazzo del resto estendibile a quella generazione scapigliata che, smarrita tra memorie tardo-romantiche e intuizioni pre-decadenti, fornì verosimilmente non pochi stimoli al narratore meridionale. Dunque, la “diversità” del protagonista, goffa rielaborazione di un evidente complesso di inferiorità dell'autore, rifugge tuttora dalla drammatica omologia sociale tra l'artista e il suo *milieu* e, anzi, si conforta della solita estraneità geografica.

La denuncia della società borghese non è ancora – né lo diverrà a breve – la vocazione e la condanna di un figlio lucido ma degenerare, bensì l'inevitabile rigetto di un

nuovo sistema assiologico, avvertito come artificiale e inautentico, da parte del provinciale abituato a valori più schietti e genuini. Giacomo Debenedetti, ricordando uno dei primi episodi del libro, in cui Enrico dona a Eva una tela raffigurante «certi scogli giganteschi sulla spiaggia di Aci-Trezza», ebbe a scrivere che egli «baratta, in certo modo, il suo paese per l'amore di quella ballerina [...]. Il compito di Enrico, se potesse salvarsi, sfuggire all'avvilimento, alla consunzione, alla morte – diciamo al suo 'peccato' – sarebbe di andare a riprendersi quella veduta del suo paese. Giovanni Verga l'ha fatto»<sup>[6]</sup>.

L'effetto verità, programmatico fin dalla Prefazione («eccovi una narrazione [...] vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie»), si affida ora alla diffrazione dei punti di vista, la quale, investendo la storia tramite una molteplice focalizzazione, ne restituisce un'immagine, per così dire, stereoscopica; in *Eva* si alternano, infatti, la voce esterna dell'autore e quelle, intradiegetiche, del protagonista e dell'amico narratore. Analogamente, il proposito scapigliato di *épater la bourgeoisie*, contestandole un comportamento farisaico e svelando quali «dolori sconosciuti» gemano al di sotto del suo benessere, coglie nel segno, come dimostra il clamore che il romanzo suscita alla sua uscita. Lo stesso Farina, il 10 agosto del '73, lo sconfessa dalle pagine del proprio periodico e, come ricorda il Masiello, «alla "Rivista minima" faceva eco in toni ancor più risentiti e scandalizzati, la "Nuova Antologia" (l'organo più autorevole di quella cultura ufficiale presso la quale Verga cercava credito e successo) nel numero del 16 gennaio 1874: "la verità schifosa e la sensualità senza velo" di cui il romanzo abbondava – vi si leggeva – non

potevano “sorgente mai di belle e feconde ispirazioni”»[7]. Si discosta dalla riprovazione del «beghinismo letterario dominante»[8] il giudizio di Ferdinando Martini, il quale, sul «Fanfulla» dell’11 settembre 1873, loda invece «i colori schietti di verità» con cui nel libro sono tratteggiati gli eventi e la notevole capacità introspettiva dello scrittore, capace da sola di riscattare una vicenda per il resto assai prevedibile, giacché «nel romanzo pensato modernamente il fatto è nulla, l’analisi è tutto»[9].

Verga, del resto, non attende al compimento della vicenda editoriale del testo da Milano, avendo stabilito di trascorrere l’estate in Sicilia, dove l’ennesima epidemia di colera lo costringerà fino al gennaio dell’anno venturo. E l’immobilismo provinciale, si sa, moltiplica la corrispondenza. In una lettera a Carlo D’Ormeville, datata 19 agosto, lo scrittore fa un primo cenno al nuovo romanzo cui sta lavorando, *Felis mulier*, che assumerà poi il titolo definitivo di *Tigre reale*. Il 14 dicembre, non scevro da impazienza, egli annuncia l’imminente dipartita al solito Capuana: «Dicesi che quanto prima sarà tolta la quarantena per le provenienze da Napoli; in tal caso io partirei per Milano nei primi del gennaio. [...] Anderò diritto come una balla di mercanzia, e non mi fermerò che al n. 1 di Borgonuovo, in Milano, se mi riesce riavere il quartierino che occupavo l’inverno passato»[10].

Eppure, dopo un mese, la situazione non è mutata, poiché è sempre da Catania che il Verga svolge alcune brevi – ma importanti – valutazioni sullo stile di Flaubert, rimandando a Mineo il volume di *Madame Bovary*, avuto in prestito dall’amico. Il libro del francese gli sembra

«bello, almeno per la gente del mestiere», vi scorge «una certa bravura di mano maestra da cui c'è molto da imparare», nondimeno non lo convince pienamente: «Ma ti confesso che non mi va; non perché mi urti il soverchio realismo, ma perché del realismo non c'è che quello dei sensi, anzi il peggiore, e le passioni di quei personaggi durano la durata di una sensazione»; «il libro è scritto da scettico, anche riguardo alle passioni che descrive, o da uomo che non ha principi ben stabiliti, il che è peggio»[11].

Non sorprende che, a questa altezza di date, le prime risultanze dell'impersonalità letteraria, che iniziano a provenire d'oltralpe, incontrino qualche riserva, fondata magari anche su considerazioni di tipo nazionalistico. Il realismo a cui pensa Verga – ma *Eros* testimonierà, prima della stagione verista, il veloce ravvedimento dell'autore – non coincide ancora con lo sguardo impassibile e oggettivo dell'osservatore esterno, ma con l'emozionalità scomposta e la logorante corruzione spirituale che rappresentano in fondo il rovescio dello stesso idealismo romantico. Pure, non va sottovalutato che l'«ottica di lettura, che spinge il Verga a vedere nell'opera una possibile *lezione*, gli consente anche di mettere a fuoco, come elementi sui quali riflettere, sia la presenza del *dettaglio* descrittivo, sia la “parsimonia maestra” con la quale viene da Flaubert trattato e, in un certo senso, ridimensionato, “il drammatico degli avvenimenti”»[12].

Finalmente in viaggio verso il Nord, il romanziere fa tappa a Napoli, per visitare la sorella del Dall'Ongaro, morto ormai da un anno. Giunto nel capoluogo lombardo,

nel vivo dei festeggiamenti per il carnevale ambrosiano, inscena il medesimo copione del '73: stazionerà in via Borgonuovo durante la prima metà dell'anno, quindi il ritorno in Sicilia per i sei mesi successivi. A Milano propone ai Treves il manoscritto di *Tigre reale*, ma ottiene una proposta irricevibile che lo spinge a cercare contatti con lo stampatore Gaetano Brigola<sup>[13]</sup>. Intanto lavora a un nuovo progetto, *Aporeo*, poi *Il marchese Alberto* e infine *Eros*. Il romanzo esce sullo scorcio dello stesso 1874 (ma datato 1875), seguito da *Tigre reale* all'inizio dell'anno seguente, e urta subito «negli scogli del puritanesimo dell'alta critica»<sup>[14]</sup>.

Nel primo lavoro, Verga tenta di mettere a punto una narrazione oggettiva, minimamente collusa con i moti interiori dei protagonisti, superiore e impassibile, plausibilmente mediata – come detto – dalla recente lettura di *Madame Bovary* di Flaubert. Anche quest'opera è ambientata nello sfarzoso contesto salottiero delle precedenti e narra le complesse vicende di un triangolo amoroso tra l'esperta Velleda, un cinico e disincantato «uomo di lusso», Alberto Alberti, e l'ingenua cugina (nonché moglie) di lui, Adele. Il drammatico scioglimento dell'intreccio registrerà il suicidio del protagonista, tardivamente e irrimediabilmente conscio dell'aridità e della fallimentarietà della propria frivola esistenza. *Eros* è il libro che condurrà alle estreme conseguenze la disillusione verghiana per i valori romantici, spingendo l'autore stesso all'assunzione di un freddo realismo e di un registro espressivo oggettivo, prodromo della futura scelta dell'impersonalità.

*Tigre reale*, che risente profondamente delle



tematiche e delle tonalità scapigliate, macabre e morbose (tipiche di certo Tarchetti), inscena invece il processo di corruzione morale cui la contessa russa Nata sottopone il protagonista maschile, Giorgio La Ferlita, allontanandolo dalla salubrità del suo nucleo familiare. Mentre però per Nata, rósa internamente dalla tubercolosi e divorata da una sensualità dai toni esasperati, si prepara un epilogo tragico, nel quale si consuma drammaticamente quell'identità romantica tra amore e morte che la contraddistingue, Giorgio riuscirà ad approdare a un'inaspettata salvezza, identificata dall'allontanamento dalla città e dal ritorno al figlioletto e alla virtuosa moglie Erminia.

Nemmeno questo romanzo, ad ogni modo, sembra riuscire a sbarazzarsi del tutto della solita, ingombrante paccottiglia autobiografica: «I La Ferlita, e più i Ferlito (un Ciccio Ferlito era un caro amico del Verga) sono numerosi a Catania. E l'ambiente etneo, tra Catania Tremestieri Acireale Giarre, apre il romanzo col matrimonio del protagonista e lo chiude con la morte di Nata, venuta a morire di tisi all'albergo dei bagni di Acireale. I due si conoscono a Firenze, ch'è la prima esperienza continentale e mondana del Verga»<sup>[15]</sup>. Tuttavia, si tratta ormai di materiale di riuso, della semplice strumentazione del laboratorio di un prosatore sempre più smaliziato e intenzionato a “sfondare”.

Giorgio La Ferlita, quantomeno in ambito letterario, emancipa lo scrittore dal proprio passato o, meglio, dal bisogno narcisistico di reiterarne la sostanza nei suoi personaggi. Egli non ripete più, né serve ad esorcizzarlo, il dramma verghiano dello sradicamento e della mancata omologazione in una società estranea, opportunistica e

artificiale, e per questa via scongiura la ricorrente tentazione del rispecchiamento. Anche grazie a una voce narrante intradiegetica ma evanescente, l'autore si assicura ora quel distacco minimo che gli consente un giudizio spassionato («una severa contabilità»<sup>[16]</sup>) sui protagonisti, «due prodotti malsani di una delle esuberanze patologiche della civiltà». Pertanto, definiti un lui, «effeminato [...], solito ad esagerare il capriccio sino a farne una passione, e solito ad esagerare l'idea della passione sino a renderla realmente irresistibile», e una lei, con gl'«impeti bruschi e violenti della passione inferma, vagabonda ed astratta, però forte e risoluta, col cuore di ghiaccio e l'immaginazione ardente», la regia narrativa – sebbene ancora con il piglio del giudice più che con quello del ricercatore – intende limitarsi a documentare la rovina che, con deterministica fatalità, il loro incontro produce e che reclamerà il sacrificio del temperamento più compromesso con la dissolutezza mondana.

È stato notato come in *Tigre reale* faccia il suo debutto un tema destinato a ricomparire in futuro, quello della religione della famiglia, avvertita come estremo riparo dall'esiziale disequilibrio che l'etica consumistica ha generato tra il soggetto e il suo ambiente. In questo senso, il finale «edificante» del testo non rappresenta solamente, come invece credette il Cameroni, una concessione moralistica ai detrattori del realismo, bensì una prima – imperfetta quanto si vuole – intuizione dell'incompatibilità fra il cronotopo idillico del mondo pre-industriale, capace di salvaguardare ancora l'armonia dell'uomo con la natura e quindi con se stesso, e quello anti-idillico della modernità, fonte di degenerazione morale e di irrimediabile sofisticazione dei caratteri.

Inoltre, sempre in questo senso, si può tentare un recupero dell'opposizione apparentemente stereotipata tra i due personaggi femminili, Erminia e Nata, l'una vestale integerrima dei piaceri catastematici e delle virtù consolatorie dello spazio domestico, l'altra *femme fatale*, languida maliarda estenuata dalla brama insaziabile di sensazioni squisite: una «donna di perdizione» trasportata nell'alta società e foderata «di sincerità sublime, di una disperata capacità d'abbandono»<sup>[17]</sup>.

Quanto a *Eros*, infine, non c'è dubbio che il suo protagonista, il marchese Alberto Alberti, impudente ed enervato *giovin signore*, definisca un'ulteriore sfaccettatura di un tipo umano che ha come progenitori i Brusio e i Lanti, ma anche che in questo tipo non si esaurisca, giacché egli – per dirla col Debenedetti – si è spinto «al punto, che quei personaggi belli non incantino più»<sup>[18]</sup>. Verga si mostra consapevole dell'importante scarto realizzato dal romanzo («del quale posso dire francamente che si parlerà molto, e al quale affido tutto il mio avvenire»<sup>[19]</sup>), in cui si compie più o meno definitivamente quel «meccanismo un po' teorico, un po' da laboratorio», «dove tutti i personaggi siano [...] considerati in se stessi, fuori del confronto»<sup>[20]</sup>.

Pur tra alcune perduranti ingenuità, *Eros* esprime in fondo il risultato più prossimo a quell'ultimo stadio del Ciclo dei Vinti, l'*Uomo di lusso*, che sarà a breve progettato ma mai realizzato, giacché «a misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi»<sup>[21]</sup>: «rimane [...] il fondato dubbio che *Eros* costituisca il limite oltre il quale lo scrittore non riuscirà a procedere nella illustrazione di un

aspetto significativo della “fantasmagoria” della lotta per la vita»<sup>[22]</sup>. Di qui a cinque anni, Verga ammetterà che «chi osserva» lo spettacolo della società «non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta [per l’esistenza] per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente». Mentre, però, «la donna e l’uomo del popolo sono più vicini alla natura e alla selvatichezza, perché sono creature semplici e poco complicate, [...] il cittadino o la cittadina di buona società sono troppo civili e la loro originalità vista per spaccato è tutta fatta di sfumature, di mezze tinte, di quei non so che simili ai nonnulla [...], e ci vogliono degli anni per penetrarli, per conoscerli, per afferrarli»<sup>[23]</sup>.

E l’apprendistato mondano del Verga dura appunto da un decennio; quanto basta – verrebbe da dire – perché egli assieme ad una conoscenza più articolata delle dinamiche comportamentali della civiltà dei salotti, sviluppi gli anticorpi contro la seduzione proveniente da quell’ambiente raffinato e, insieme, contro il gusto letterario del pubblico che a quell’ambiente appartiene. «Allora quel colpo di pistola che lacera il silenzio notturno potrebbe non solo suggellare romanzescamente la parabola del marchese Alberti e del mondo in declino del quale egli è assunto a simbolo, e la finale vittoria di Thanatos su Eros, ma chiudere per sempre un varco all’“osservazione coscienziosa” dello scrittore realista»<sup>[24]</sup>. Come che sia, è un fatto che nel suo ultimo romanzo borghese lo scrittore siciliano si astenga di norma dalle irruzioni sanzionatorie che ancora apparivano in *Tigre reale* e che la narrazione in terza persona segua spassionatamente le vicende di una figura, cui la gaudente

indolenza e le numerose «disgrazie» («l'immaginazione calda, l'indole fiacca, il cuore sensibilissimo, ma non temprato da affetti domestici, ed una certa agiatezza, che gli permetteva di vedere la vita da un lato solo») conferiscono un'identità tanto più esemplare quanto meno sovrapponibile a quella dell'autore. La catabasi di Alberto, profondamente inscritta nel suo essere, è davvero inarrestabile e, questa volta, nemmeno la moglie, dolce e remissiva come l'Erminia del libro precedente, può arginarla, anzi ne viene tragicamente coinvolta.

Frattanto con la novella di ambientazione rusticana *Nedda*, scritta di getto tra il 30 gennaio e il 1° febbraio del 1874 e pubblicata il 15 giugno successivo sulla «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti», Verga inaugura la sua proficua ricerca sulla scrittura breve, che culminerà con le due raccolte di novelle *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1882), nonché il suo crescente interesse per l'ambiente contadino della Sicilia rurale e per la vita disadorna dei suoi umili lavoratori. *Nedda*, non a caso, è una povera raccoglitrice di olive, orfana, che lavora in un podere alle falde dell'Etna e che, colpita dal sordo meccanismo della vita, vedrà prima morire il proprio compagno, quindi la figlioletta rachitica, e tutto tra le critiche e la disapprovazione sociale delle benpensanti del paese.

L'opera senz'altro anticipa certi modi veristici, ma è ancora al di qua della rivoluzione formale della nuova poetica, mancando dell'impersonalità ed essendo pervasa da una prospettiva moralistica e filantropica. Nondimeno, come notava il Debenedetti, «il prodotto *Nedda*, ancora così ligio alle condizioni e richieste del mercato, capita

nelle mani di una critica che, in buona fede, ha tutto l'interesse a trovarvi un primo documento di "verismo", capace di segnare la ripresa di uno scrittore che si era potuto credere esaurito»<sup>[25]</sup>. E il responsabile di questa interpretazione della novella in senso palinogenetico fu l'amico e correghionale Luigi Capuana, il quale fu «sempre in una posizione particolare rispetto al Verga. Se il Verga è l'artista, il Capuana è soprattutto la coscienza, l'intelligenza riflessa di quell'arte; perché nel Verga, personalmente, la consapevolezza della propria arte non riesce mai a chiarirsi del tutto, e in ogni caso è aliena dal pronunciarsi in modo esplicito. Quando il Verga vuol parlare in generale, casca nel generico e per lo meno in una involontaria ambiguità, come potrà facilmente dimostrare chiunque confronti le sue affermazioni tecniche o programmatiche – per es. *Fantasticheria*, preludio all'*Amante di Gramigna*, prefazione dal ciclo dei *Vinti* – con le effettive opere d'arte. Il Verga sa fare, non sa dire quello che fa: è anzi uno dei suoi connotati, quello che sancisce in lui il rapporto tra creatività e intelligenza»<sup>[26]</sup>.

Non è un mistero che la "vocazione" novellistica di Verga sia un frutto seriore (la sua prima prova, infatti, giunge dopo quasi vent'anni di esclusiva fedeltà al genere lungo del romanzo) e scaturisca direttamente da una sentita crisi letteraria ed esistenziale. Durante il primo mese del '74 il narratore catanese medita seriamente di abbandonare il mondo della letteratura e, con ogni probabilità, prende in considerazione la possibilità di ritornare definitivamente in Sicilia. Sulla sua condizione psicologica pesano senz'altro le incomprensioni recenti

subentrare nel rapporto con l'editore milanese Treves, che – lo si è visto – ha rifiutato di pubblicargli *Tigre reale* ed *Eros*, e di conseguenza l'aggravarsi di una situazione economica già da tempo precaria. Ma non si tratta solo di questo.

Probabilmente comincia ad oltrepassare la sua soglia di coscienza, materiata dal pudore e dalla discrezione della sua terra d'origine, un sottile disgusto per la superficialità e l'estenuazione morale di quell'universo alto-borghese che più volte ha descritto nei cosiddetti romanzi mondani e che, a ben vedere, ha toccato con mano durante il prolungato soggiorno lombardo. Nondimeno, «nel giro di pochissimi giorni, verso la fine del mese, il momento di sconforto [...] è superato per lasciare il posto a una combattiva e risoluta coscienza di sé, del proprio coraggio e della propria volontà di riuscire, suscitata e forse rafforzata da varie offerte di collaborazione a riviste e giornali con scritti brevi e, in particolare, novelle»<sup>[27]</sup>. L'orgogliosa risposta che Verga oppone alla congiuntura negativa che sembrava assediare è appunto *Nedda*, la cui stesura risulta particolarmente veloce.

Non vale la pena, in questa sede, ripercorrere i momenti della fortuna della novella (che pure fu notevole)<sup>[28]</sup> o dilungarsi eccessivamente sulla ricordata “sovrinterpretazione” cui certa critica militante immediatamente la costrinse,<sup>[29]</sup> volendovi riconoscere il segno di una “conversione” formale, psicologica ed etica alla maniera del Naturalismo d'oltralpe. Merito di Debenedetti e di altre posizioni ermeneutiche contemporanee aver restituito a *Nedda* il suo *status* di

racconto convenzionale, il quale certo preannunciava non pochi elementi degli ambienti della poetica verista, non condividendone, tuttavia, l'intransigente strumentazione tecnico-stilistica alla base della sua rivoluzione formale.

Il testo – questo sì – irrompe in un continente esotico, sconosciuto all'orizzonte di attesa del lettore settentrionale, ovvero quello dell'universo arcaico-rurale dei contadini siciliani, rimanendo però legata alla convenzione del narratore onnisciente di tipo manzoniano, garante dell'ideologia borghese dell'autore e ancora incapace di emanciparsi da un paternalismo filantropico di ascendenza romantica. La storia di Nedda è intessuta di patetismo e lo spietato *milieu* in cui ella è costretta a vivere, non di rado, viene definito da caratteri contestuali intercalati macchiettisticamente da una regia superiore. La novella, insomma, indovina un'atmosfera che avrà straordinari sviluppi futuri, ma non è ancora portatrice di quella ricognizione spassionata e materialistica del folklore siciliano, in grado di superare sia la deformazione espressionistica del mondo rurale cinque-seicentesco (il mito del *rozzo villano*), sia la sua trasfigurazione idillica sette-ottocentesca (il mito del *buon selvaggio*).

Questo stesso bifrontismo ideologico dell'autore, questa sua irrisolutezza tra modalità tradizionali e intuizione del nuovo, si riverbererà altresì sul volume *Primavera e altri racconti* (1876), uscito sempre presso l'editore Brigola di Milano. Il libro appare ancora saldamente ancorato a modalità espressive e a temi del romanticismo italiano ed europeo (dominante è il motivo dell'amore, così come quello dell'avventura); eppure baluginano qua e là alcuni accorgimenti stilistici che



saranno propri della ventura evoluzione letteraria di Verga. Notevole, ad esempio, l'uso del discorso indiretto libero nella novella che dà il titolo all'opera.

Da ultimo, bisogna ricordare come, non al settembre del '75 ma allo stesso periodo di *Nedda*, vada retrodatata la prima gestazione del «bozzetto» *Padron 'Ntoni*, il quale «altro non era che un soggetto marinaresco scelto per compiacere, dopo l'inatteso successo di *Nedda*, le richieste dell'editore, senza che Verga [...] intuisse l'importanza che il tema avrebbe assunto per lui»<sup>[30]</sup>. Lo confermerebbe la lettera ad Emilio Treves del 18 dicembre 1874, nella quale l'allusione alla «novella» fa verosimile riferimento alle *Storie del castello di Trezza* (pubblicata sul numero dell'«Illustrazione italiana» del 17 gennaio 1875), mentre il cenno alla «mezza» novella rimanda con ogni probabilità alla stesura germinale, incompleta e ad oggi dispersa, del racconto da cui poi sarebbero scaturiti *I Malavoglia*. Leggiamo il documento: «Eccovi la novella; anzi una e mezza. Vi ho mandato anche il principio della seconda perché possiate farvi un'idea del genere diverso, e vedere liberamente se fa per voi. Il seguito della seconda ve lo porterò io stesso, quando l'avrò finita, venendo fra breve a Milano»<sup>[31]</sup>. E questo è il motivo per cui, nove mesi dopo, sempre scrivendo all'editore milanese, Verga può ad ogni buon conto affermare «Vi manderò [...] *Padron 'Ntoni*, il bozzetto marinaresco di cui conoscete il principio».

Molto interessante il prosieguo della missiva, in cui, intendendo lo stesso complemento oggetto, si dice: «Avrei potuto finirlo e mandarvelo prima, ma vi confesso che rileggendolo mi è parso dilavato, e ho cominciato a rifarlo

di sana pianta, e vorrei riuscire più semplice, breve ed efficace»<sup>[32]</sup>. Evidentemente, il *nuovo genere* di cui l'abbozzo è espressione reclama una revisione critica delle competenze fin lì maturate, oltre naturalmente al collaudo dei mezzi di recente importazione. Verga non è nuovo ad una elaborazione prolungata dei propri progetti letterari, basti pensare all'*iter* travagliato di *Eva*, eppure quest'ultimo cimento sembra pretendere un ripensamento non solo della strumentazione tecnica, ma anche della *Weltanschauung* che essa sottende, ponendosi così come un *work in progress* dall'esito non del tutto prevedibile. Se ciò non bastasse, una crisi biografica si aggiunge all'*impasse* creativa: nel 1877 muore Rosa, la sorella prediletta, seguita nel giro di appena un anno dalla madre. Nondimeno, proprio nel 1878, l'*esquisse* accantonato rinasce a nuova vita, all'interno dell'ambizioso piano della *Marea*.

Nel gennaio del 1875 Verga è di nuovo a Milano, sebbene ora alloggi al numero 2 di via Manzoni, nelle vicinanze di piazza della Scala. Per i cinque mesi seguenti, da questa base egli gestirà la consueta, ampia corrispondenza: ai soliti nomi se ne aggiungono presto altri. Ruggero Mascari, ad esempio, oscuro scrittore siciliano che, *sua sponte* ma desideroso di raccomandazione presso i Treves, attesta all'autore di *Eros* l'ottima accoglienza del romanzo da parte dell'anziano De Sanctis, il quale – comunica inoltre al destinatario, nonostante non ne rimanga alcuna prova – desidererebbe «onorarsi della sua conoscenza»<sup>[33]</sup>. Emilia Ferretti Viola, scrittrice milanese ma trasferitasi

per tempo a Firenze, da dove, pur muovendogli circostanziate critiche sulla sua ultima fatica, finirà per invitare il Verga a partecipare alla nascente iniziativa della «Nuova Antologia». Ancora: Ferdinando Martini, scrittore e giornalista del «Fanfulla», e futuro fondatore del «Fanfulla della domenica», il quale propone al catanese di mediare la pubblicazione di alcuni suoi articoli presso il Brigola. Non manca ovviamente il Capuana, che, anche, attraverso l'amico ambirebbe presentare a Giuseppe Ottino i suoi *Profili di donne*.

Molto più interessante, per noi, la lettera che a quest'ultimo il Verga indirizza in data 9 febbraio, poiché al giudizio possibilista su Flaubert, risalente a un anno prima, egli fa seguire in questa sede un parere di ben altro tenore su Émile Zola: «Io ritengo il Zola il più originale dei romanzieri viventi – originale in bene e in male, ma che è lui, solo lui, da non potersi assomigliare a nessuno dei suoi rivali ed emuli. Io lo chiamerei il Tiziano del romanzo, così splendida e ricca è la sua tavolozza»<sup>[34]</sup>. Dopo *Nedda* e nel vivo della sistemazione di *Padron 'Ntoni*, la lettura e l'apprezzamento di Zola, forse caldeggiato dal Cameroni, denunciano ormai nel Verga l'intenzione di un rinnovamento generale dei propri indirizzi di poetica, che, in effetti, non tarderà a giungere. Non sorprende, allora, che i quattro anni a venire, sebbene o proprio perché densi di riflessione, siano particolarmente poveri di titoli.

C'è però qualcosa d'altro. Dopo *Eros*, la crisi cui il romanziere deve far fronte non è riducibile ad una mera questione tecnica, come nella lunga pausa che lo riguarderà non si può ravvisare unicamente un banale “blocco dello scrittore”. Succede, infatti, che a tanto

accanimento e a tanta volontà, negli animi più orgogliosi, proprio nel momento in cui gli sforzi cocciutamente profusi paiono raccogliere i primi frutti, subentra un senso di svuotamento, quasi lo spegnersi della tensione così innaturalmente protratta. D'improvviso, la percezione che l'impegno abbia semplicemente alimentato se stesso e che il miraggio della celebrità non abbia che mascherato un prorompente bisogno di rivalse, tacitando così le proprie istanze più genuine, d'improvviso – si diceva – questa percezione ingiunge di chiudersi nel proprio intimo, di rifugiarsi in un pudore sdegnoso che spesso porta a fuggire ciò che in precedenza si inseguiva. È ora che gli spiriti rinunciatari si arrendono, atterriti dalla prospettiva di rideterminarsi; è ora che gli spiriti ardimentosi (prendendosi il tempo a ciò indispensabile) si pongono alla ricerca di quelle aspirazioni autentiche che, se mai sono esistite, sono state sacrificate al tentativo di compiacere l'universo degli affermati e il monopolio del loro gusto.

A parte i mesi tra la fine di novembre del 1877 e l'inizio dell'estate successiva, si può dire che dal giugno '75 all'agosto '79 Verga risieda ininterrottamente a Catania, se si eccettua un'ulteriore, breve sosta milanese tra settembre ed ottobre '78, per il resto bruscamente interrotta dall'aggravarsi delle condizioni della madre. Pure, il 17 maggio di quell'anno, egli con tono d'*understatement* scrive a Luigi Capuana (il quale, tolte sporadiche puntate al Nord, è costretto dagli impegni a Mineo): «Tu hai la nostalgia di Milano ed io quella della Sicilia»<sup>[35]</sup>. Qualcosa è davvero cambiato.

E in Sicilia il Verga legge i soliti francesi che gli presta l'amico – Musset, Zola, Dumas – e *lavoraccia*,

come egli stesso confessa riferendosi probabilmente alla novella *Certi argomenti*, spedita al D'Ormeville per la *Strenna italiana* del 1876. Traccheggia di fronte alle numerose offerte di collaborazione da parte di riviste e alle non meno frequenti proposte di traduzione dall'estero che la diffusione dei due ultimi romanzi e soprattutto il successo di *Nedda* gli vanno procurando; dilaziona i tempi o si trincerava dietro micagnose considerazioni economiche. Il 5 dicembre 1878, infine, la morte dell'amatissima madre lo getta nella cupa inerzia dello sconforto: «Mi sento istupidito. Vorrei muovermi, vorrei fare non so che cosa, e non sarei capace di un a risoluzione definitiva»[36].

Nondimeno alcuni mesi prima, il 21 aprile, in una lettera a Salvatore Paola Verga per la prima volta aveva annunciato il nascente progetto de *La Marea* (poi dei *Vinti*): «Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano»[37]. Appena un mese, e dalla corrispondenza con il Capuana veniamo a sapere che il vecchio bozzetto *Padron 'Ntoni*, accantonato e riscritto, ha ormai assunto il titolo de *I Malavoglia*. Ancora qualche tempo perché, nel pieno dell'estate seguente, lo scrittore catanese licenzi *Rosso Malpelo*, il suo secondo capolavoro nell'ambito della *scriptio brevis*. L'ambientazione e la caratterizzazione del protagonista denunciano la continuità di questa novella con *Nedda*, quantunque alcune fondamentali intuizioni inducano a

collocarla tra gli incunaboli della stagione verista. Anzitutto, la rigorosa applicazione alla vicenda del concetto, recentemente individuato, di lotta per la vita, inteso come una forma ontologica negativa, come dominio naturale della violenza, cui nemmeno i più deboli sanno sottrarsi. Quindi, l'aurorale adozione di una focalizzazione regressiva, capace a tratti di sintonizzarsi con la visione del personaggio, per scovarvi la stessa spietata logica di sopraffazione che domina, magari solo più imbellettata, il restante universo sociale.

Tuttavia, a ben vedere, è la novella *Fantasticheria* (pubblicata *in primis* sul «Fanfulla della domenica» dell'amico Martini, nel numero del 24 agosto 1879, e solo poi inserita in *Vita dei campi*) che apre definitivamente ad una consapevolezza tematico-stilistica di tipo veristico, la quale troverà ne *I Malavoglia* (1881) la propria assoluta consacrazione letteraria. All'abiura delle tipologie narrative giovanili concorrono diversi fattori: l'estenuazione per la futilità e il vacuo cinismo della società borghese della capitale lombarda, una radicata diffidenza verso i modi sentimentali e paternalistici del tardo romanticismo europeo, il conseguente interessamento alla poetica del naturalismo francese (stimolato e mediato dall'amico Capuana), nonché una nostalgia crescente per quei duri, a volte spietati, ma ancora largamente incontaminati luoghi che lo avevano visto nascere, vagheggiati sempre più come metafora di una palingenesi spirituale impossibile.

Il Verismo di Giovanni Verga (ma altrettanto bene in generale) nasce proprio all'intersezione, per certi aspetti paradossale, della modernità avanguardistica rappresentata dall'*intelligenza* dell'Italia settentrionale,

più industrializzata e aperta alle novità d'oltralpe, con il conservatorismo di un uomo meridionale, psicologicamente attratto dalla bruta purezza di un mondo originario e premoderno. Gli intellettuali milanesi, vicini alle posizioni di quella Sinistra storica che era salita al potere dopo la "rivoluzione parlamentare" del '76, e i rappresentanti della Scapigliatura lombarda, gli uni e gli altri inseriti in un contesto più congruo – economicamente e culturalmente – alla Francia di Zola e di Maupassant, avevano importato in Italia la poetica naturalistica, pur ibridandola a componenti simboliche e decadenti. Contuttociò, tra gli scrittori settentrionali il Naturalismo non era riuscito ad attecchire proficuamente, anzi, a ben vedere, saranno alcuni uomini provenienti da un meridione piuttosto destrorso e conservatore a farsene interpreti presso la coscienza nazionale. La motivazione principale va essenzialmente ricercata nel fatto che, mentre nelle città di una Francia già ampiamente industrializzata il sottoproletariato urbano (referente dell'analisi "scientifica" del naturalismo) aveva fatto ormai a tempo a diffondersi capillarmente, in Italia del nord i modi di produzione capitalistici non erano ancora riusciti ad influenzare la stratificazione sociale in senso moderno. In quel sud, al contrario, che principalmente aveva patito la delusione storica del Romanticismo, all'interno di un'economia arretrata e arcaico-rurale, sopravvivevano categorie di vita sociale travagliate da problemi apparentabili, per quanto eziologicamente differenti, a quelli a cui, fuori dai confini nazionali, si riferiva il Naturalismo.

Non deve perciò sorprendere se proprio rappresentanti di questo mondo, ma emigrati da esso, dopo aver

conosciuto altrove i portati ideologici della nuova narrativa, seppero trasferirli alla flagranza di quell'universo chiuso da cui provenivano, il quale si andava ormai ponendo come una vera e propria "questione". «L'opera della maturità [in Verga] non ebbe dal tempo il suo contenuto, come qualche cosa presa materialmente da fuori, né fu condotta premeditatamente secondo un metodo artistico suggerito da altri e importato da una scuola straniera [...]. Quel contenuto doveva essersi naturalmente generato nello scrittore, sua materia nativa, la quale, per venir fuori schietta e nuda, aveva soltanto bisogno di essere liberata da tutte le scorie romantiche della prima giovinezza [...], quel metodo non fu per il Verga della scuola francese della seconda metà del secolo scorso, ma per naturale diritto suo, perché sua intima tecnica»<sup>[38]</sup>. Non deve nemmeno sorprendere se, poi, questo manipolo di scrittori decise di non aderire alla sbornia scienziata e politiceggiante dei colleghi d'oltralpe, continuando a considerare la letteratura come una forma d'arte, definita da una specificità strutturale irriducibile.

Dall'agosto del 1879, e per tutto l'anno venturo, Verga stazionerà a Milano. Da qui si allontanerà solo per brevi soggiorni nella cara Tremezzo, sul lago di Como, o a Loverciano, nei pressi di Mendrisio, ospite del conte Alessandro Greppi, zio dell'amante Paolina Greppi, cui lo scrittore si era ispirato per l'ideazione della protagonista di *Fantasticheria*. Nel capoluogo lombardo, dove all'inizio dell'80 lo raggiunge l'onorificenza del Cavaliato della corona d'Italia, egli inizia la pubblicazione delle sue migliori novelle: *L'amante di Raja* (poi *L'amante di Gramigna*) esce a febbraio sulla



«Rivista minima di Scienze, Lettere ed Arti», con una lettera-prefazione all'amico Farina contenente fondamentali indicazioni di poetica; il 15 dello stesso mese è la volta de *La lupa* (sulla «Rivista nuova di Scienze, Lettere ed Arti») e il 29 di *Jeli il pastore* (sul settimanale «La Fronda»). «Il Fanfulla della domenica» presenta *Cavalleria rusticana* nel numero del 14 marzo, mentre, sulla stessa testata, *Guerra di santi* vede la luce il 23 maggio seguente e *Pentolaccia* il 4 luglio.

Questi sei nuovi testi, più i precedenti *Fantasticheria* (a mo' di Introduzione) e *Rosso Malpelo*, costituiscono la struttura della seconda raccolta di novelle di Verga, *Vita dei campi*, che, visto il ravvicinamento con i Treves e visto il fallimento del Brigola, viene affidata all'editore triestino. Il libro esce nella prima metà di luglio e incontra immediatamente una buona accoglienza, se è vero che l'autore, il 19 dello stesso mese, scrive ai Treves per partecipare loro la propria soddisfazione: «Quello che mi dite delle novelle m'incoraggia e mi fa lieto pel romanzo nel quale ho cercato di estrinsecare quel concetto che l'arte per essere efficace vuol essere sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre. Ci riuscirò nei Malavoglia?» Il prosiegua della lettera, attraversato da una sfumatura ottativa, tenta infine un'interpretazione – e una promozione – del romanzo ormai concluso: «Io non so quel che ne dirà il pubblico, spero però che ci vedrà l'intendimento d'*un tentativo veramente letterario*. Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere a ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare»<sup>[39]</sup>.

Quanto a *Vita dei campi*, è inutile seguirne la

complessa vicenda testuale, che vedrà Verga, influenzato dalla recente esperienza del *Mastro-don Gesualdo*, apportare tardivamente una vistosa normalizzazione sintattica e linguistica, giacché tutti gli editori moderni adottano la lezione della prima edizione Treves. Edizione che – come già detto – si articola in otto novelle (*Fantasticheria*, con funzione di prologo-anticipazione dell’adesione alle modalità veriste, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *L’amante di Gramigna*, *Guerra di Santi* e *Pentolaccia*), accomunate da una profonda unità d’ispirazione, nonché di temi e di stile, almeno secondo l’autore, che se ne fece garante di fronte alle pretese di alterazione strutturale dell’editore, deluso dall’esiguità del volume. È rimasta famosa la formula con cui il Russo stigmatizzò l’universo ideologico-morale in cui si muovono i personaggi della raccolta: «insurrezione lirica dei primitivi»<sup>[40]</sup>; come a voler suggerire un permanente idoleggiamento dello scrittore catanese nei confronti di un mondo spietato ma autentico, violento ma innocente, e di rimando la latente persistenza in lui di un dualismo irrisolto tra una tentazione romantica e le stringenti, “scientifiche” istanze del verismo maturo.

A questa interpretazione, del resto, parrebbe concedere credito il dettato della prima novella, *Fantasticheria*, esemplata sul modello tradizionale della narrazione epistolare e immaginata come una lettera scritta dall’autore a una donna che rappresenta al meglio l’artificialità alto-borghese della società moderna. In essa la «fatale necessità» e le imprescindibili esigenze materiali di una realtà arcaica, eternamente fissata da gesti ricorsivi e dal rispetto di schemi rituali di comportamento

(“l’ideale dell’ostrica”), sembra ancora in grado di affascinare un esule di quel mondo, ormai compromesso con l’etica corrotta della società del progresso: «Così poco basta perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casipole sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch’esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli»[41].

Tuttavia, come poi nei *Malavoglia*, così in *Vita dei campi* Verga non concede dispense alla consapevolezza di come anche questo universo di umili partecipi alle stesse disumanizzanti leggi dell’utile, di come anche qui il movente delle azioni umane, per quanto incarnato in forme brutalmente elementari, sia l’egoismo individuale e la volontà di accumulo economico. Se permane un’ambiguità ideologica nel Verga di *Vita dei campi*, essa non è la mancata sublimazione del vagheggiamento incoerente per un mondo comunque avvertito come originario, per un paradiso di integrità capace di forzare il pessimismo fatalistico dell’autore; essa semmai (come poi nel primo romanzo verista) è la seduzione di immaginare, in un contesto più semplice ma ontologicamente dominato dalla stessa logica della “roba”, l’esistenza di eroi puri, restii a ibridarsi con la struttura negativa delle cose e per questo emarginati e puniti dall’anonima collettività depositaria dei valori tradizionali. La vocazione dello scrittore a mostrare come a ogni livello sociale sia identificabile il dominio dell’interesse egoistico e dei bisogni materiali, si scontra qui con la persistenza di elementi stilistici e contenutistici di derivazione romantica, quali un costante tono epico-lirico e la

pregnanza di temi quali quello dell'amore passionale e dell'esclusione eroica. L'effetto di straniamento che già si evince, ed esempio, dalla novella *Rosso Malpelo*, deriva proprio dalla persistente sfasatura tra il punto di vista del narratore, interprete della voce malevola della comunità, e quello dell'autore, che ancora non riesce ad eclissarsi dietro il basso modello conoscitivo e morale dei suoi personaggi.

Ed è a questa collettività che, secondo i principi dell'impersonalità, Verga demanda il compito della narrazione, creando un effetto straniante che promana dall'incongruità tra il punto di vista animoso e violento del narratore interno popolare e la posizione dell'autore, il quale, non sempre pienamente regredito, insinua la propria ottica in non pochi passaggi del testo. «La decifrazione del testo verghiano da parte di un interprete consapevole, che voglia porsi sulla lunghezza d'onda di quel lettore implicito presupposto dall'opera, richiede un costante lavoro di demistificazione dell'ideologia emanante dal narratore e un corrispettivo chiarimento del punto di vista dell'autore implicito, che non di rado traluce nel corso dello stesso racconto, magari in obliqui spunti polemici»<sup>[42]</sup>.

Ecco che, allora, a livello strutturale il libro, pressoché trasversalmente alle sue parti, è attraversato dall'opposizione elementare tra un elemento culturale comunitario, veicolato dalla voce del narratore anonimo, cinico e ipocrita, e un elemento fortemente individuale, eslege, colpito da una condanna di emarginazione proprio perché portatore di valori puri e incontaminati. E se alcune novelle ancora si perdono in certo gusto esornativo e bozzettistico (*Guerra di Santi*, *Pentolaccia*) o, magari,

nella trattazione patetica del tema dell'amore tragico (*Cavalleria rusticana*, *L'amante di Gramigna*), altre, quelle esteticamente più riuscite, attraverso i loro protagonisti, presentano parabole esistenziali assolute, esempi emblematici e simbolici di destini di asocialità: l'ingenuità e la semplice spontaneità di *Jeli il pastore*, l'eroico ma inestricabile viluppo psicologico di *Rosso Malpelo* o l'incontenibile e vampiresca sensualità della *Lupa*.

Publicata lo stesso anno de *Le roman expérimental* di Zola, la *Prefazione a L'amante di Gramigna*, affermando che «la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale», sembra riecheggiare le riflessioni dello scrittore transalpino, il quale nel celebre *Saggio su Flaubert* (1875) aveva sostenuto che «Le romancier naturaliste effecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame»<sup>[43]</sup>. In tale direzione parrebbero anche andare espressioni quali «documento umano» e «scienza del cuore umano», così come l'auspicio che presto «l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé», in modo «che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò» («Jamais il [romancier naturaliste] ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes»)<sup>[44]</sup>.

Eppure, mentre l'autore naturalista si presenta come un osservatore passionato che si tiene da parte rispetto ai suoi personaggi, «un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain»<sup>[45]</sup> l'autore

verghiano rigetta quella boria positivista e, anzi, fa suo l'umile assunto di «farci piccini anche noi [...] e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»<sup>[46]</sup>, ma come dall'interno del loro ambiente, regrediti in esso. Analogamente, il racconto non sarà steso con la lingua fredda e asettica del ricercatore, quasi che lo scritto non sia che il rendiconto esatto e minuzioso di un esperimento, ma sarà ripetuto così come «raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare».

L'autore verista non può condividere l'assoluta fiducia scienziata del collega francese, il quale identifica il processo artistico con il metodo sperimentale e i fenomeni umani con un meccanismo, infatti «un'opera d'arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura di opera d'arte. Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia, o della psicologia comparata in azione [...] il guadagno non sarebbe né grande né bello. Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma *soltanto nella forma*, e tal influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte. Tutto il resto, per l'arte, è una cosa molto secondaria»<sup>[47]</sup>. Allora, salvaguardate le irriducibili istanze del fatto estetico, l'arte verista non può nemmeno poi illudersi, come invece quella d'oltralpe, di avere riguadagnato una sua utilità sociale, quando non politica, e di essersi resa organica e funzionale allo svolgimento delle dinamiche civili. Verga non giungerebbe insomma a sposare la tesi di Zola, secondo

cui «Noi [naturalisti] ricerchiamo le cause del male sociale: facciamo l'anatomia delle classi e degli individui per porre in luce i guasti prodotti nella società e nell'uomo. Questo ci costringe spesso a lavorare su soggetti corrotti, a scendere in mezzo alle miserie e alle pazzie umane. Noi, però, forniamo i documenti necessari perché si possa, conoscendoli, dominare il bene e il male. Ecco ciò che abbiamo visto, osservato e analizzato in tutta sincerità; ora spetta ai legislatori il compito di far nascere il bene e di svilupparlo, di lottare contro il male per estirparlo e distruggerlo»<sup>[48]</sup>. Non sposerebbe questa tesi, dal momento che, in fondo, l'arte è solo arte e il male è consustanziale all'essere umano. Se, come si dice, Zola ha sancito la fine dell'*homo metaphysicus* a vantaggio dell'*homo biologicus*, Verga è comunque «istintivamente più sensibile alla biologia che alla politica»<sup>[49]</sup>.

E tuttavia egli, relativamente a *Vita dei campi* ma altrettanto bene ai futuri romanzi, non accoglierebbe nemmeno l'intuizione che, «fatalmente, il romanziere uccide gli eroi, se accetta solo il corso ordinario dell'esistenza comune»<sup>[50]</sup>, giacché proprio in quello, come già affermato, Verga si sforza di rintracciare destini eccezionali, non contaminati dal degrado dell'etica moderna. Se il Naturalismo si pone, per scelta, al servizio dello stato moderno, il Verismo verghiano riscopre nel cosiddetto «ideale dell'ostrica» una – forse l'unica – espressione d'esistenza ancora autentica, per quanto disperata, perché tutta concentrata in una precaria resistenza contro la «fiumana del progresso»: vi riscopre l'innocenza di un'anima ancestrale che si oppone alla modernità dello stato-nazione (di qualunque stato-

nazione) e consuma così la palinodia degli entusiasmi nazionalistici che lo scrittore catanese aveva manifestato in gioventù. Il Verismo verghiano non solo non intende essere militante, magari propedeutico alla gestione socio-politica dell'universo borghese, ma, con la sua scelta di immergersi nel mondo pre-civile dei contadini e dei pescatori siciliani, finisce per essere, anche e sempre, una *regressio ad uterum*, una fuga dai tempi coevi e dalla loro disumanizzante logica verso la sola, perdurante, sebbene tanto scabra, idea di casa.

Il lavoro di rifinitura sul manoscritto de *I Malavoglia* non si è frattanto mai interrotto, se è vero che Verga ne spedisce al Treves i primi capitoli nella stessa primavera del 1880 e che, il 2 luglio seguente, comunica al fratello Mario di averne ormai concluso la prima redazione.<sup>[51]</sup> Il 9 agosto, invia sempre al Treves l'intera «prima metà del manoscritto del romanzo sino alla pagina 202»<sup>[52]</sup>. Del resto, già da luglio è intento a rivederne la stesura all'Hotel Riposo di Mendrisio. Da questa località, dove si è ritirato in completa solitudine, egli scrive come al solito numerose lettere. All'amata Paolina Greppi (7 e 29 luglio) e al fratello Mario (28 luglio), cui conferma nuovamente l'ultimazione dell'opera. All'amico Capuana (29 agosto), infine, alla competenza del quale si affida per avere un parere sull'autografo (oggi alla Biblioteca Universitaria di Catania, Fondo Verga coll. MSU 2395) che sta per inviargli: «Il tuo desiderio di avere il ms. dei *Malavoglia* è molto lusinghiero per me, e ti contenterò volentieri [...], ma ciò se ti contenti a tua volta di avere delle bozze infamissime e spesso radicalmente *diverse* da quello che



sarà stampato, giacché stavolta non ho ricopiato il ms. che in parte, e la massima parte delle correzioni e dei mutamenti li ho fatti sull'originale che ho spedito alla tipografia»<sup>[53]</sup>.

Tornato a Milano, il Verga incontra Giselda Fojanesi, con la quale allaccia una relazione che durerà per un triennio e che porterà la donna a separarsi dal Rapisardi. Intanto, l'attesa per la pubblicazione de *I Malavoglia*,<sup>[54]</sup> anticipata dall'uscita sulla «Nuova Antologia» dell'episodio della tempesta col titolo *Poveri pescatori*, ha fine nel febbraio del 1881. Nondimeno, il libro non piace, né al pubblico, né alla critica: «*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo. Tranne Boito e Gualdo, che ne hanno detto bene, molti, Treves il primo, me ne hanno detto male, e quelli che non me l'hanno detto mi evitano come se avessi commesso una cattiva azione. Dei giornali, all'infuori del *Sole*, della *Gazzetta d'Italia della domenica*, della *Rivista Europea* o letteraria che sia e della *Gazzetta di Parma*, nessuno ne ha parlato, anche i meglio disposti verso di me, e ciò vuol dire chiaro che non vogliono spiattellarmi il *deprofundis*». Ma, aggiunge lo scrittore, «io non sono convinto del fiasco, e [...] se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto». Anzi, egli fornisce un'interpretazione sociologica e culturale di quel fallimento che sembrò essere confermata, quell'anno, dal successo di *Malombra* di Antonio Fogazzaro e, di lì a qualche tempo, dall'esplosione del fenomeno D'Annunzio: «in Italia l'analisi più o meno esatta senza il pepe della scena drammatica non va e [...] ci vuole tutta la tenacità della mia convinzione, per non ammannire i manicaretti che piacciono al pubblico per

poter poi ridergli in faccia»<sup>[55]</sup>.

---

[1] G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 28.

[2] N. Cappellani, *Vita di Giovanni Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 170.

[3] R. Sacchetti, *Vita letteraria a Milano*, in G. Rovani e R. Sacchetti, *Racconti della scapigliatura milanese*, Novara, Edipem, 1973, p. 319.

[4] Cfr. G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 28: «Qui i due romanzi hanno suscitato un vero entusiasmo; al vostro ritorno, le signore vi ruberanno. Nei circoli letterari non si parla d'altro».

[5] G. Verga, *Prove d'autore*, a cura di L. Jannuzzi e N. Leotta, Lecce, Milella, 1983, p. XVII.

[6] G. Debenedetti, *Presagi del Verga*, in E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Ed. Riuniti, 1979, p. 316.

[7] V. Masiello, *Il punto su: Verga*, Bari, Laterza, 1986, p. 19.

[8] G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 37.

[9] In E. Ghidetti, *Introduzione*, in G. Verga, *I carbonari della montagna. Sulle lagune. Una peccatrice*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 124-127.

[10] G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 45.

[11] *Ibidem*, p. 49.

[12] L. Fava Guzzetta, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Roma, Ed. Studium, 1997, p. 78.

[13] Cfr. la lettera del 23 agosto 1874 a Luigi Capuana, in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 55-56: «Col Treves abbiamo rotto, sai, c'eravamo intesi dappriocipio

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 o pastoie, no!».

[14] *Ibidem*, p. 61.

[15] G. Raya, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder ed., 1990, p. 83.

[16] G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 231.

[17] *Ibidem*, p. 238.

[18] *Ibidem*, p. 218.

[19] G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, p. 50.

[20] G. Debenedetti, *Op. cit.*, p. 218.

[21] G. Verga, *Prefazione a I Malavoglia*, in Id., *I Malavoglia, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale, Eros*, Firenze, Sansoni, 1983, p. 430.

[22] E. Ghidetti, *Introduzione*, in G. Verga., *I carbonari della montagna, Sulle lagune, Una peccatrice*, cit., p. XXV.

[23] E. de Goncourt, *I fratelli Zemganno*, Milano, Rizzoli, 1960, p. 7.

[24] E. Ghidetti, «Eros» o del «funesto spirito di analisi», in Id., *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del Naturalismo italiano*, Milano, Sansoni, 2000, p. 109.

[25] G. Debenedetti, *Op. cit.*, p. 15.

[26] *Ibidem*, p. 17.

[27] C. Riccardi, *Introduzione*, in G. Verga, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1991, p. V.

[28] Si ricordino almeno l'approvazione senza riserve della contessa Clara Maffei («La sua *Nedda* è un gioiello, l'ho letta con vera commozione e gliene faccio le più vive ed affettuose congratulazioni»), in G. Verga, *Lettere*

*sparse*, cit., p. 65) e le due entusiastiche recensioni (21 giugno e 2 agosto 1874) del futuro fondatore del «Corriere della sera», Eugenio Torelli Viollier, sulla «Nuova illustrazione universale».

[29] Si veda, a riguardo, il solito G. Debenedetti, *Op. cit.*, pp. 244-66.

[30] L. Baldacci, *Padron 'Ntoni. La storia vera ce la racconta il filologo*, «Corriere della sera», 27 giugno 1995, p. 31.

[31] G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, p. 70.

[32] *Ibidem*, p. 76.

[33] Lettera del 1 gennaio 1875, in G. Raya, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 78.

[34] G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 65.

[35] *Ibidem*, p. 94.

[36] Lettera del 14 gennaio 1879 a Tullo Massarani, in G. Raya, *Op. cit.*, p. 104 (vedi R. Barbiera, *Verso l'ideale*, Milano, Lib. Ed. Nazionale, 1905).

[37] G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 79.

[38] L. Pirandello, *Giovanni Verga*, in *Studi verghiani*, I, Palermo 1929, pp. 22-23. Riflessioni di questo genere avrebbero poi fatto sostenere al Debenedetti la tesi che identificava Verga come narratore «senza conversione». A riguardo, si leggano anche le seguenti riflessioni di F. Nicolosi (*Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna 1986, p. 33): «Gli stimoli dell'ambiente culturale italiano, l'amicizia e la collaborazione con il Capuana, la conoscenza della narrativa del Naturalismo, non bastano a spiegare il nuovo indirizzo dell'arte verghiana a partire da *Vita dei campi*; occorre anche valutare l'incidenza sulla storia interna del Verga della crisi che maturò negli anni tra il 1876 e il 1880, un periodo di raccoglimento e di meditazione, ricco di risultati fecondi. Quella che impropriamente è stata chiamata "conversione" non giunge improvvisa né segna una frattura tra un "primo" e

un “secondo” Verga; la svolta naturalistica è tuttavia reale e non è riducibile a mera conquista di stile o acquisizione di metodo, ma implica una coerente e positiva visione del mondo».

[39] G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 50.

[40] L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1993, p. 85.

[41] G. Verga, *Tutte le novelle*, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 122.

[42] A. Marchese, *Storia intertestuale della letteratura italiana*, III, Firenze, D’Anna, 1990, p. 427.

[43] É. Zola, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Ed. E. Fasquelle, 1923, p. 129.

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*.

[46] G. Verga, *Tutte le novelle*, I, cit., p. 123 (*Fantasticheria*).

[47] L. Capuana, *Studii sulla letteratura comparata*, 1882, Catania, Giannotta, p. 140.

[48] É. Zola, *Le roman expérimental*, in V. Guarracino, *Guida alla lettura di Verga*, Milano, Mondadori, 1986, p. 105.

[49] G. Raya, *Vita di Giovanni Verga*, cit., p. 109.

[50] É. Zola, *Les romanciers naturalistes*, cit., p. 127 [mia la traduzione].

[51] Cfr. G. Verga, *Lettere sparse*, cit., p. 91: «Io ho finito come ti dissi il romanzo, e ieri abbiamo adempito col Treves le formalità della consegna».

[52] G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 51.

[53] G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., p. 146.

[54] Cfr. *Ibidem*, lettera del 19 febbraio 1881, pp. 159-60: «Sono inquieto per come saranno presi, questi disgraziati *Malavoglia*; e si ha un bel fare il bravo, ma non si possono abbandonare in mezzo alla strada questi

benedetti figliuoli, senza sentirsi commuovere le viscere  
paterne».

[55] *Ibidem*, p. 168.

***Bibliomanie.it***