

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

suoi personaggi e per la fissazione delle regole base che ne determinano le azioni» (p. 85). Naturalmente B. individua altri motivi di coincidenza fra Sonnino e Verga, come ad esempio il ruolo della religione, del culto, nella mentalità contadina (pp. 88-89), o il tema dell'emigrazione (pp. 89-90). Per tornare alla lettura di *Rosso Malpelo*, proposta da Luperini e fatta propria da B., questa novella di Verga va ritenuta «a tutti gli effetti la novella fondativa dello scrittore siciliano», perché proprio «in *Rosso Malpelo* la poetica verghiana assume dei toni militanti e si pone in rottura con la tradizione letteraria italiana» (p. 91).

Nel secondo capitolo, che si propone di andare *Alle radici della novella veristica*, l'analisi di B. si sofferma sull'esperienza narrativa di Giovanni Faldella (*A Vienna. Gita con il lapis*, a c. di Matilde Dillon Wanke, Genova, Costa&Nolan, 1983), e su quella di Emanuele Navarro della Miraglia (pp. 107-110), osservando tra l'altro che questi due ultimi autori, e non certo per caso, prima di impegnarsi nel genere «novella» passano per un genere intermedio: la rubrica della corrispondenza. Quindi B. riconosce alla Scapigliatura (soprattutto alla «Rivista minima», che grazie alle abilità mediatrici di Salvatore Farina riuscirà a conquistarsi un suo pubblico ed un ricco ventaglio di collaboratori) un ruolo importante in questo quadro interpretativo (pp. 111-112).

B. fa poi osservare che Verga approdò relativamente tardi alla «Rassegna settimanale» (il suo primo racconto fu *La roba*, alla fine del 1880); e avanza l'ipotesi che questo ritardo fosse dovuto all'idea, che Verga nutriva assieme a Capuana, di fondare un loro periodico.

Attraverso lo studio approfondito di una novella come *Libertà* che pur non aparendo sulla «Rassegna settimanale», è tuttavia perfettamente in linea col suo spirito revisionista, o de *La roba* (pp. 139-143), o *In piazza della Scala* (pp. 155-157), B. cerca di dimostrare che il Verga «ha saputo trovare, inserendosi nella polemica sociale sviluppata dalla «Rassegna settimanale», una chiave di lettura adeguata per dipingere la società al vaglio dei nuovi richiami del benessere capitalistico» (p. 157).

Gli autori studiati nel *terzo capitolo* (pp. 159-196), sono, nell'ordine: Matilde Serao (soprattutto la Serao napoletana); Renato Fucini (un novelliere «nato su commissione»; p.

169); Mario Pratesi (notevole, tra le altre cose, è la lettura approfondita di *Un corvo tra i selvaggi*, alle pp. 180-184) di cui B. delinea una rapida storia della critica (riconoscendovi un posto significativo ai contributi di Giorgio Luti, Enrico Ghidetti, Elisabetta Benucci, Gino Tellini); Emilio De Marchi, di cui si mette in evidenza l'antimilitarismo (forse di ascendenza tarchettiana: p. 195). [Antonio Carrannante]

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI GIOVANNI VERGA, *Eva * Frine*, edizione critica a c. di LUCIA BERTOLINI, Novara, Fondazione Verga - Interlinea, 2023, pp. 492.

A Firenze (dove Verga passò un breve periodo, qualche giorno, fra maggio e giugno 1865), e a Milano (dove Verga soggiornò qualche tempo, a partire dalla seconda metà del 1872) la curatrice del volume riconosce facilmente le radici del tentativo di romanzo intitolato *Frine* fin qui inedito (se ne troveranno i primi frammenti, gli abbozzi, insomma tutta la storia, alle pp. 203-sgg.), e di *Eva*, il romanzo approdato alle stampe (con Treves, nel 1873) e che ebbe un significativo successo di pubblico. *Frine* è, se mi si consente il paragone, come la crisalide di quello che sarà *Eva*, perché dal primo romanzo, a un certo punto abbandonato (anzi, consapevolmente «sacrificato»), nascerà il secondo. Anche facendo proprie le conclusioni cui giunse Roberto Bigazzi (nel suo volume *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri Lischi, 1978) Bertolini riconosce nell'esperienza milanese, dunque, la temperie spirituale che conduce da *Frine* ad *Eva* (p. xxiii).

Certo, la lettura di questi tentativi e di questi abbozzi interesserà di più il filologo e lo scrutatore di «scartafacci» (per usare una notazione polemica di Croce, ormai decisamente superata dalla critica) e nulla potrà aggiungere alla nostra conoscenza, o alla valutazione che noi diamo del Verga come scrittore (è la stessa curatrice ad ammetterlo proprio *in limine* del suo ragionamento; cfr. p. xi). Eppure, direi che lo scrittore, sebbene ancora alle prime armi ed alquanto incerto nel linguaggio, è però già ben consapevole e ben riconoscibile nel taglio che dà al suo racconto, nella

descrizione degli «interni», nello studio della psicologia dell'innamoramento (cfr. ad es. pp. 146-147 di *Eva*, con quella rappresentazione compiaciuta delle arti più raffinate, quasi invincibili, della seduzione femminile). Siamo in pieno tardo romanticismo, non c'è dubbio, ma al tempo stesso sentiamo, in quei salotti profumati, in quelle scene di teatro (la Pergola, il Pagliano; p. 144), in quelle moine femminili, in quelle occhiate traditrici, in quei palpiti e in quelle scaramucce amorose, che Nedda non è poi così lontana. Ed anche i *Malavoglia*, a pensarci bene, fanno capolino in queste pagine, quando Verga ci dice che uno dei quadri dipinti da Enrico Lanti (il protagonista del romanzo è ovviamente un pittore alla ricerca del successo), tanto ammirato da Eva nella sua prima visita nella casa-atelier dell'amico, rappresenta «i Ciclopi», e cioè i faraglioni di Acì Trezza (p. 63). E neppure il verismo è tanto lontano. Si veda la lucida consapevolezza che dimostra la ballerina, in cui Verga sa pur sempre vedere la donna: «Lo sai tu come sono?» chiede improvvisamente Eva all'amante, e dà una risposta che è ben sorprendente: «una donna non è che come vuol essere. Sai tu che cosa sarei senza la mia gonnellina corta e le mie scarpine di raso? Sarei una modesta operaia colle dita punzecchiate dall'ago, e con un vecchio ombrello sotto il braccio, una ragazza che potrebbe dirsi bellina se non avesse gli stivalini rotti e il cappellino di traverso – che andrebbe al mercato, farebbe la cucina, e se avesse fortuna sposerebbe un cuoco o un cochiere. Ecco che cosa sarei, mio caro; invece ecco che cosa sono: faccio fare anticamera a tanti signori...» (p. 88). E soprattutto si legga l'*Introduzione* di Verga ad *Eva*, che nei vari passaggi e nelle varie riscritture (pp. 3-4; pp. 195-196; pp. 197-198) mantiene sempre inalterata, fin dalla redazione iniziale, però, l'intenzione di scrivere un racconto «senza rettorica e senza ipocrisia». E fin dalla redazione più antica è ben animata e percorsa dalla polemica sociale.

Nelle contraddizioni e nelle incertezze in cui si dibatte il pittore che ha trovato, finalmente, il successo (ma a spese dell'ispirazione artistica e delle più belle speranze della gioventù), noi sentiamo le incertezze di ispirazione, i dubbi, l'esigenza di una nuova ispirazione artistica del giovane Verga, che descrivendo il suo personaggio, in realtà rivela e descrive se stesso coi suoi dubbi e le sue scelte man-

cate (cfr. pp. 140-141). A un certo punto il protagonista, ossessionato dal pensiero d'amore, ammette la sua pazzia («sono pazzo! Lo so anch'io! Ma la ragione mi è insopportabile. Non credo più nell'arte, non credo più nella vita, di cui posso contare i giorni che ancora mi rimangono, non credo più nell'amore...e son geloso!»; p. 156).

Tra gli ingredienti del romanzo, non poteva mancare la descrizione, efficace e rapida in *Eva*, più diffusa e particolareggiata in *Frine*, di un duello alla spada (pp. 165-171), né ovviamente la morte del protagonista, consumata dalla tisi, dall'amore e dalla gelosia. E forse solo in punto di morte egli accetta l'idea che l'arte possa avere qualcosa di vero. Non la religione, che è assente dal romanzo, non la morale, non la famiglia, e neppure l'amore, che è invece causa della sua rovina.

A scavare nelle pagine di *Frine*, è sempre possibile trovare qualcosa di interessante: il pittore che comincia a tracciare sulla tela il ritratto della donna che suona al pianoforte, lo fa come se una mano invisibile avesse guidato la sua: un accenno alla «mano ribelle», che agisce da sola, indipendentemente dalla volontà del proprietario (p. 265). Certamente fece bene l'artista a sacrificare questo abbozzo di romanzo: perché occorre dire che delle differenze, anche significative, tra *Frine* ed *Eva* vanno opportunamente rimarcate. In *Frine* lo scrittore si compiace di enumerare le suppellettili, gli oggetti d'arte e di lusso che sono ornamento della casa della donna amata (pp. 295-296). Ma quell'elenco sembra più un catalogo di oggetti d'arte, magari il catalogo di una vendita all'asta, e non dà quindi nessuna emozione e risulta opaco artisticamente. Così i paesaggi (e in particolare la città di Firenze, è descritta quasi come in una mappa della città; e l'Arno, palazzo Pitti, i giardini di Boboli, le Cascine, sono più una rassegna di nomi che non qualcosa di vivo e artisticamente convincente; e cfr., almeno, p. 224). Naturalmente, c'è anche qui un libro *galeotto*, e non poteva essere che la *Dame aux camélias* (alle pp. 271-ssg.); ma un posto importante è assicurato anche all'*Edmenegarda* di Giovanni Prati (p. 263).

L'episodio del duello, da un romanzo all'altro, è spostato da Firenze in Lombardia, all'Isola Bella, o meglio su uno scoglio fra l'isola Bella e l'isola dei Pescatori, ed è molto più studiato nei particolari. Intendo dire che

mentre in *Eva* il racconto del duello si svolge rapido e serrato (pp. 166-171), in *Frine* c'è anche un inutile tentativo della donna di impedire il duello; e questo è raccontato nei più minuti e violenti particolari (pp. 419-429).

Il linguaggio, sia in *Frine* che in *Eva*, è quello più consumato dei romanzi d'amore: «gli occhi di lei mandavano torrenti di voluttà», a p. 271; a p. 315 si parla di «delirio» e di «frenesia»; a p. 317: «Hai mai trasalito nel cercare un corpo di donna...»; e a p. 249: «Tu non potrai mai farti la più pallida idea delle squisite torture che i sensi ed il cuore mischiandosi insieme possano recare alla più robusta organizzazione».

A un certo punto l'innamorato impazzisce del tutto (p. 362) e trascende quasi alla violenza (pp. 363-364); e poi c'è addirittura uno scontro fisico fra i due rivali, che vuol esser tragico, ma è quasi comico (p. 365). Più notevole, in *Frine*, il dialogo fra Eva e l'amico del protagonista (protagonista che qui non si chiama Enrico, ma Luigi Deforti: pp. 410-418), perché riesce a dare tutta la misura di quanto sia simulatrice la donna, più preoccupata del patrimonio dell'amante, che non della sua salute.

E nelle ultime pagine incontriamo di nuovo la dama, ormai invecchiata, più che quarantenne, e deformata dalle tracce lasciate sul suo viso dal vaiolo. Ma Eva, che non ha perso tutti i suoi vezzi, sembra ora vivere da parassita sulla bellezza d'una sua nipote, da tutti corteggiata, di nome Violetta.

Insomma, come si vede, si tratta pur sempre di Verga, del nostro maggiore scrittore della seconda metà dell'Ottocento; ma non si esce dal «feuilleton». [Antonio Carrannante]

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI GIOVANNI VERGA, *Abbozzi di romanzi: La Duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso*, edizione critica a c. di GIORGIO FORNI, Novara, Fondazione Verga - Interlinea, 2023, pp. 204.

L'Introduzione di Forni è divisa in quattro capitoli: 1. *Alla ricerca del dramma aristocratico* (pp. XI-XXII); 2. *Storia dei romanzi non scritti* (pp. XXIII-LVIII); 3. *Testimoni autografi e materiali di lavoro* (pp. LXIX-LXXXII); 4. *Criteri di edizione* (pp. LXXXIII-LXXXVI).

Anche se per gli studiosi di Verga e per i filologi di professione tutta l'introduzione è importante, per i lettori comuni, non specialisti, sono particolarmente interessanti i primi due capitoli.

Intanto, Forni ricorda che «sempre, da *Eros* ai *Malavoglia* e al *Mastro-don Gesualdo* Verga aveva incontrato le maggiori difficoltà nella stesura dei primi capitoli perché si trattava di trovare il tono, l'angolatura espressiva, il timbro di voce del racconto e insomma quella particolare "forma" adeguata agli ambienti e ai personaggi da rappresentare» (p. XIII). Attraverso una lettura puntuale dei diversi schemi preparatori della *Duchessa di Leyra*, risalenti probabilmente al periodo 1896-1898, Forni segue passo passo lo scrittore, mettendo in evidenza i vari passaggi (segnati anche da cambiamento di inchiostri) attraverso i quali si fa strada il nodo del «dramma interiore» (non solo nel personaggio femminile, ma anche nel marito), del «segreto, chiuso nell'intimo dei diversi protagonisti», come nodo principale della vicenda narrativa. È soprattutto significativo quanto Forni osserva, a distanziare la *Duchessa di Leyra* dai *Viceré* di De Roberto: visto che a parere di Forni «nel ritrarre il mondo aristocratico Verga intendeva sperimentare un'ottica diversa rispetto al grande affresco satirico dei *Viceré* di De Roberto in cui il gioco dei contrasti e i piani narrativi in controcampo si limitano a raffigurare i personaggi nella distanza della caricatura e del grottesco per lo scrupolo d'evitare ogni segno d'indulgenza verso il mondo corrotto e ipocrita della ricchezza e del potere» (p. XVII). Mentre per Verga, – ecco il centro, il nucleo vitale del ragionamento di Forni – «gli strumenti oggettivi e acuminati dell'analisi verista dovevano sempre condurre il lettore a vedere dall'interno l'universo mentale del personaggio» (*ibidem*).

Non era una sfida da poco quella che si trovava ad affrontare consapevolmente lo scrittore: perché nella *Duchessa* Verga sa di dover «trovare la misura di uno stile nuovo, ammiccante, increspato da sottili contrasti» (p. XX). Proprio su questo piano formale (ma mai come in questo caso *forma* e *contenuto* sono due facce della stessa medaglia espressiva) il progetto sarebbe entrato in crisi e alla fine sarebbe approdato alla rinuncia e al silenzio (p. XXII).

Nel decennio che corre tra i *Malavoglia* e