

NOTE SUL REALISMO DEL VERGA

Non credo ci sia taluno ancor oggi così retrivo da voler minimizzare il contributo che può apportare, nella indagine critica sulla poesia, lo studio delle «varianti» — che fu già detto, ironicamente, studio degli «scartafacci» — e degli epistolari degli scrittori, che offre, sia pure in sede di poetica, validi strumenti e possibilità, talvolta insospettate, di arricchimento critico a quella ermeneutica cui si addice, come ultimo scopo, la caratterizzazione della poesia.

La ricerca della poetica, intesa come humus storica da cui s'irradia la luce del canto, non è fine a se stessa, è bensì individuazione di una condizione che illumina l'umanità della poesia, la quale, in un rapporto che non è univoco, si storicizza e, storicizzandosi, si riconosce e si caratterizza. Ma la poetica di uno scrittore si rintraccia, più che nel documento della pagina liricamente liberata, nelle opere ove è più dispiegato l'intervento della riflessione e la presenza di motivi di cultura e di sentimento non ancora trasfigurati dalla fantasia creatrice: le cosiddette opere minori, tra le quali un posto eminente è da assegnare agli epistolari, il cui apporto in questo senso non sarà mai abbastanza valutato. Perciò non ci pare si possa parlare, ad esempio, della poesia dell'*Orlando Furioso* trascurando lo studio delle Satire ariostesche, relegate fino a ieri nell'archivio dei documenti biografici e delle memorie inutili all'intendimento della poesia, e hanno invece un grande valore di biografia già trascritta su un piano di idealizzazione stilistica, come precedente, non soltanto psicologico ma poetico, del capolavoro, con un loro tono, tutto proprio, che segna un trascurabile momento nella storia di questa poesia; o, indubbiamente, si andrà oggi assai cauti nel ripetere la constatazione della letterarietà dei motivi ricorrenti nelle *Rime* del Bembo dopo la pubblicazione del «Carteggio d'amore» con la Savorgnan, che illumina una rilettura di queste pagine sul fondamento di una umanità sofferta ch'è stata loro generalmente negata. Che inviti stimolanti nell'Epistolario del Foscolo o del Leopardi! E chi presumerà di potere intendere in tutta la loro

umana sostanza le maliose movenze della grande poesia di alcune *Odi Barbare* carducciane senza le *Lettere*, che ci svelano i presupposti spirituali da cui sbocciò il fiore della poesia?

Non così fortunato, per lo scrittore e per noi, il caso di Giovanni Verga.

A parte la natura schiva e lo scarso commercio dello scrittore siciliano con la società del suo tempo, onde sarebbe ingenuo aspettarsi chi sa quali rivelazioni da un completo epistolario verghiano, gli studiosi si sono poco impegnati nella restituzione di un *corpus* che accogliesse gli sparsi gruppetti di lettere pubblicati in quotidiani e riviste (di essi dà notizia il Russo nell'appendice bibliografica del suo fondamentale volume); ed è noto altresì che le carte del Verga, tuttora oggetto di una vertenza giudiziaria, non sono a disposizione degli studiosi, mentre è sperabile che inediti possano domani aiutarci in una ricostruzione non rapsodica della poetica e della elaborazione artistica dei capolavori e dei romanzi minori.

Delle lettere conoscevamo finora, oltre alla serie testè menzionata, quelle pubblicate da Maria Borghese (Roma, 1935) e quelle dirette dal Verga a Sabatino Lopez (in «Smeraldo», Milano, 1935). Si aggiungono ora le 153 inviate dal Verga allo scrittore svizzero-francese Edouard Rod, traduttore dei *Malavoglia* e del *Marito di Elena*, che costituiscono una viva sollecitazione al riesame di certi aspetti della personalità del Verga e allo approfondimento di alcuni principi ai quali lo scrittore s'ispirava nel processo della creazione artistica (curatore amoroso e intelligente della raccolta è Fredi Chiappelli, presso Le Monnier, Firenze, 1954).

La cronologia, che va dal 1881 al gennaio del 1910 con alcune fratture, occupa dunque il periodo felice dei capolavori, dai *Malavoglia* al *Mastro-don Gesualdo*, e poi la triste stagione del silenzio, sorrida soltanto dalla tenerezza dei ricordi, quando il Verga si sente spiritualmente già tanto lontano dalle creature del suo cuore, divenuto proprio «un antique» riguardo alle sue cose, da cui gli sembra di essersi affatto «detaché» (p. 258); e dalla certezza di dare alla luce *La Duchessa di Leyra*, la cui composizione, che da queste lettere pare portata a compimento e già pronta per la stampa nella «Nuova Antologia», sarebbe rimasta poi in un velo di mistero, a strappare il quale vano è stato il ricorrente impegno degli studiosi. Della sua lentezza in questi ultimi anni della sua attività di scrittore si rammaricava con il suo traduttore, lavoratore infaticabile e fecondissimo romanziere, al quale scriveva: «...vi ammiro quanto mi mortifica la mia pigrizia che vorrei chiamar studio e ricerca di un meglio inafferrabile» (p. 168). Era la incontentabilità dell'artista, che adesso, nel disseccarsi lento della fede nella vita e negli ideali per i quali aveva combattuto, si accoppiava al fatale inaridimento del vigore della fantasia: scontento di sé e della sua opera, cadute le illusioni, depose la penna e rinunziò

all'opera che avrebbe chiuso il terzo momento del ciclo dei «Vinti» (di essa si conosce finora solo il primo capitolo che fu pubblicato dal De Roberto).

Aveva sempre scritto per un profondo bisogno lirico che si risolvesse in una eccezionale serietà artistica onde considerava il lavoro letterario non davvero come mestiere, ma sacra missione, fermamente disposto a rinunciare a un maggior numero di lettori piuttosto che venire a compromessi con il suo ideale di arte e la sua coscienza di uomo. Perciò scrive: «Voi che siete artista comprenderete quanto mi stia a cuore l'opera mia, quale io l'ho vista e immaginata, più che il numero dei lettori che potrebbe avere» (p. 125). E più avanti: «Sono un solitario, nè mi curo, o non so, di correre dietro al successo ed ai comici» (p. 226). Nè cede affatto al proprio interesse editoriale e alla lusinga di migliori prospettive finanziarie allorchè sarebbe costretto a trasgredire la sua condotta di gentiluomo, come quando gli fu chiesta l'autorizzazione a una nuova traduzione in francese di *Cavalleria rusticana*, affidata e già realizzata dal Solanges: «La quistione di denaro è affatto secondaria; ma quella letteraria, che s'affaccia in prima linea, è talmente spinosa e delicata, che io non saprei come affrontarla di faccia al sig. Solanges... non saprei ora come disdirmi senza ferire profondamente il giusto amor proprio del traduttore» (p. 89), e pone avanti il suo diritto non legalmente, come solo legittimo, ma da galantuomo (p. 92).

E' il Verga un artista aristocratico, e in questo senso accettiamo la definizione di «puro artista» (Croce) o della sua opera come «creazione pura» (Cesareo), non certo nella direzione dell'estetica della intuizione, nella sua prima rigida formulazione, o di quella dell'arte creatrice.

* * *

C'è la grande linea della personalità umana dello scrittore, la sua etica fondata su un sentimento sobrio e schietto e profondo della vita come la sua poesia: ma queste lettere ripropongono sopra tutto il problema della sua arte alla luce di spunti critici del Verga stesso, e per questo ci sembrano interessanti come contributo a una ricerca che si proponga di approfondire, più di quanto non sia stato fatto finora, i rapporti tra la poetica e la poesia verghiana (a parte certe «marginalia» che pur hanno il loro interesse: dice il Verga, ad esempio, che la *Puddara* nei *Malavoglia* è «modo popolare in Sicilia di chiamare *les pleiades*» (p. 45), mentre i più dei commentatori spiegano con la Chioma di Berenice; o sul valore di *Mastro* nel secondo grande romanzo: «Bisognerebbe lasciare al protagonista (se credete) il titolo di *Mastro-don Gesualdo* che riassume il *nomignolo* sarcastico affibbiato dalla maldicenza pubblica all'operaio arricchito» (p. 139)

I suggerimenti che il Verga dà al Rod, sempre con deferenza e schiva delicatezza, sui modi, spiriti e forme di tradurre la sua opera, in special modo il capolavoro, sono sicura spia dei suoi intendimenti artistici e cioè dell'ideale di una nuova arte ch'egli vagheggiava di attuare e che sarebbe dovuto essere un messaggio nuovo nella letteratura italiana moderna.

E' costante e acuta preoccupazione del Verga che la traduzione non renda il *colore* dell'opera, espressione che ricorre frequentemente in queste pagine: lo scrittore ha consapevolezza della intraducibilità dell'opera d'arte, ma il significato vero di *colore* va riportato qui nei termini della sua poetica, la quale storicamente fu quella del verismo o meglio del realismo, anch'è se, come ogni grande poeta, fece parte a sè, distinguendo la scuola da quelle ch'erano le sue personali e geniali esigenze di artista: «... queste scuole, qui da noi, e credo in gran parte anche fuori, non sono che classificazioni della critica... e così credo che in ogni scrittore veramente originale se il metodo artistico ha una grande importanza la scuola ne ha ben poca — e solo di riflesso... Quanto a me, se dovessi fare a voi, amico, e non pel pubblico le mie confessioni letterarie, direi soltanto questo: — che ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole — ecco tutto. Questo ho cercato di fare nei *Malavoglia* e questo cerco di fare nella *Duchessa* in altro tono, con altri colori, in diverso ambiente» (pp. 130-31).

Il *colore* è nella poetica del Verga l'espressione del *reale*, e il reale è, come scriveva il De Sanctis, grande precorritore critico del realismo verghiano, il *vivo naturale*. E' il colore, ciò che conferisce forma vivente, cioè vita vivente al reale; il quale senza il *colore* sarebbe vero ma non reale. Colore, dunque, non già come punto di resa di un esteriore e vacuo impressionismo, ma quale rappresentazione viva delle persone e delle cose nell'attualità della loro energia vitale. La quale è il reale che ha risolto in sè l'ideale: realismo non s'identifica con sensismo. Perciò il Verga è stato giustamente definito un narratore in rilievo: caratterizzazione critica che vien corroborata da tante notazioni, come quel richiamo alla natura della sua prosa allorchè M.lle Laurent, pessima traduttrice del *Mastro-don Gesualdo*, a furia di tagliare e svisare aveva fatto tal cosa grottesca del romanzo, che egli, con amarezza, lo disconosceva, lo ripudiava: «La mia povera prosa poi — difettosa, tormentosa e tormentata, sia pure, per voler avere il suo *colore* — in mano di lei diventava una vera *platitude*» (p. 140). Mancava cioè la *fisionomia* che trascrive in rilievo il mondo reale della narrazione; Sarei molto soddisfatto — scrive al Rod — se potessi sperare di darLe coi bozzetti della *Vita dei campi* l'impressione netta e viva del carattere, del costume e del paesaggio siciliano, tanto lontani da Lei in tutti i modi; all'interpretazione dei quali può supplire soltanto tutta la sua divinazione di artista... (p. 27). So bene la gran-

de difficoltà che vi è a tradurre in un'altra lingua questi schizzi che hanno già una *fisionomia tutta* (sottolineature del Verga) loro anche nell'italiano. Il mio è un tentativo nuovo sin qui da noi, e tuttora molto discusso, di rendere nettamente la fisionomia caratteristica di quei racconti siciliani nell'italiano; lasciando più che potevo l'impronta loro propria, e il loro accento di verità» (p. 29). E, in fondo, la sua preferenza verso il mondo degli umili, è condizionata anche dalle sollecitazioni di questo suo ideale artistico del colore e del rilievo. Si rifaceva con soddisfazione al Goncourt, il quale aveva scritto che «le scene e le persone del popolo sono più facili a ritrarsi, perchè più caratteristiche e semplici — quanto complicati e tutti esprimendosi per sottintesi sono le classi più elevate, massime se si deve tener conto di quella specie di maschera e di sordina che l'educazione impone alla manifestazione degli stessi sentimenti, e alla vernice quasi uniforme che gli usi, la moda, il linguaggio quasi uniforme nella stessa società tendono a rendere pressochè internazionale in una data società. E massime nel mio metodo — che Dio m'assisti per questa *Duchessa*» (p. 131).

La esigenza del vero reale è ragione non ultima del lento maturarsi della sua intima reiezione del vero sofisticato, quale aveva osservato nella giovanile esperienza degli ambienti mondani delle cattedre e delle marchese. Sperava che nella traduzione della *Lupa*, «la più accentuata delle novelle di *Vita dei campi*», se ne mantenesse la fisionomia caratteristica siciliana, come egli aveva cercato di renderla in italiano (p. 30); e faceva assegnamento non solo sulla buonissima conoscenza che il Rod aveva della nostra lingua, ma, sopra tutto, sul suo talento di artista e la sua penetrante intuizione di artista. Aveva dunque il Verga ferma coscienza dell'astrattezza di quel canone della impersonalità dell'arte che gli schemi critici offrivano come vessillo della nuova scuola cosiddetta verista. L'artista non è fotografo della realtà, bensì «traduttore di stati d'animo», dopo esserne stato interprete. Scrive al suo amico: «... le impressioni più profonde, quelle che ci fanno pensare di più, ci vengono dai drammi modesti, di tutti i giorni, in mezzo ai quali viviamo senza accorgercene, sinchè un osservatore potente non ci aiuti a penetrarli» (p. 52): creatore di uno stile, multiforme nei suoi diversi caratteri, inerente al vario linguaggio delle cose stesse.

Il che non intesero i primi critici, contemporanei alla pubblicazione dei *Malavoglia*, che, volendo giudicare quel nuovo linguaggio in rapporto alla tradizione della retorica linguistica, pretesero di dare allo scrittore siciliano lezioni di lingua italiana, come quel Carlo Del Balzo al quale il Verga scriveva, in risposta alle riserve avanzate circa la forma del romanzo, che se fosse dovuto tornare a scrivere i *Malavoglia*, li avrebbe scritti allo stesso modo, tanto gli pareva «necessaria ed inerente al soggetto la forma»; qui ribadisce lo stesso concet-

to: «Sento che non ho scritto nei *Malavoglia* nè un rigo, nè una parola di superfluo, e faccio appello a tutta la sua buona volontà per accettarlo tale quale è (p. 39)... Farete bene a sopprimere o a sostituire quei proverbi che sono intraducibili in francese, e quegli incidenti legati dal *che*, caratteristici in siciliano, ma che anche in italiano formarono la mia disperazione quando intrapresi questo tentativo arrischiato di lasciare più che potevo l'impronta del colore locale anche allo stile del mio libro» (p. 49). E, riferendosi alla traduzione del secondo grande romanzo, scriveva alla Laurent del suo rammarico per la pena che si era dovuta dare nel tradurre in francese «*Mastro-don Gesualdo* che è, lo riconosco, di una difficoltà enorme a rendere in un'altra lingua col colore e la fisionomia propria. Però in questo, solo in questo sta il qualsiasi merito del romanzo e la sua ragione di essere come opera d'arte» (pp. 126-27).

Il nucleo poetico, la cellula lirica del linguaggio verghiano è, come è stato giustamente osservato, il dialetto siciliano, nel quale il Verga scopriva nuovi tesori espressivi di vive passioni, di fresche e immediate impressioni; tesori, ci soccorre ancora il De Sanctis, «d'immagini, di movenze, di proverbi, di sentenze, tutta quella maniera accorciata, viva, spigliata, rapida, ch'è nei dialetti».

La tendenza di un tale linguaggio, quale fu quello del Verga, è una spiccata vocazione drammatica, costantemente tesa a rendere con sobrietà il colore e il rilievo, cioè la vivezza in atto del reale intuito; dove alla espressione verbale si accompagna anche il gesto, e l'autore par che abbia dinanzi a sè più che un ideale lettore un ideale spettatore, o meglio uno spettatore-lettore che, come tale, ha la possibilità di larghi margini per l'immaginazione evocativa e l'integrazione lirica della parola e della frase (per un esempio si pensi alla presentazione della Lupa: «... e su quel pallore due occhi grandi così»).

Un linguaggio prodigiosamente sintetico nel cui tessuto le immagini si condensano l'una nell'altra, in una forma di plastico rilievo e ricca ad un tempo di sottintesi suggestivamente allusivi. Il dialogo è spessissimo narrato, come in Platone, altre volte s'intrecciano dialogo e narrazione. Il discorso indiretto o parlato assorbe in sè variamente le forme del discorso diretto, con sottili e talvolta inafferrabili passaggi, segnati ora da una esclamazione, ora da una citazione, da un proverbio o da una forma idiotistica che fanno confluire nella dinamica del periodo le voci di più personaggi, con movenze di volta in volta diverse, e trascrivendo, perciò, svariati stati d'animo e sfumature di pensiero perfettamente fusi nell'unità ritmica del periodo, fortemente melodica pur nel rapido susseguirsi di ellissi o anacoluti. L'esito lirico è una unità corale, com'è corale il parlar per proverbi di Padron 'Ntoni, la cui giustificazione stilistica si scopre nel continuo porsi del personaggio dinanzi a una seconda «dramatis persona»: un deuteragonista in cui si attua la opinione volgare, con un linguaggio condizionato da

passioni egoistiche e quotidiane, non di contro ma accanto al protagonista, capo dei Malavoglia, che rappresenta, con il suo continuo proverbiare, la voce sapiente dei padri. I quali da questo ininterrotto colloquiare vengon fatti uscire dalle sacre aure del focolare domestico nel vivo turbine della vita, guida illuminata dei figli e dei nepoti: perciò la Casa del Nespolo è un elemento strutturale che raccoglie in stretta unità le varie fila dell'azione, attingendo valore di simbolo lirico intorno al quale gravitano le vicende degli uomini e delle stagioni, e nel presente rifluisce il passato, presupposto del futuro, le amare delusioni ma pur le rinnovate speranze. C'è un nuovo senso dell'antica poesia delle latine divinità del focolare domestico, che dà un suggello di assolutezza e di eternità alle passioni effimere degli uomini, raccordate come sono alla esplorazione di una sapienza che non muore. Qui viene assorbita anche la tradizione della greicità, ma attraverso la mediazione cristiana e romantica, chè, nel mondo verghiano, per lo meno là dove il poeta ha saputo riscattare il dolore in canto, non c'è la sconfitta inesorabile delle illusioni, nè all'uomo è preclusa per sempre la possibilità di redenzione da quelle passioni che lo fanno martire ma che hanno radice nel profondo del suo cuore. Alla greicità-dramma individuo — Fato —, se è concesso richiamarsi per qualche aspetto delle novelle di *Vita dei campi*, dove domina la ineluttabilità della passione, non è lecito rifarsi discorrendo dei *Malavoglia*, dove assistiamo, come in un finale rito purificatore, alla ricostruzione della Casa del nespolo, la quale accoglierà i suoi devoti, presenti tutti ancora una volta nell'accorata rievocazione di 'Ntoni: il nonno, la mamma, la Lia. Aveva lasciato la sua casa quando «non sapeva nulla», e non voleva starci; ma ora che «sapeva ogni cosa», doveva andarsene. Andarsene sul cammino della volontaria espiazione «per le strade arse di sole e bianche di polvere». Ma, in fondo, anche egli è un redento: per le vie del mondo, dove nessuno avrebbe saputo chi fosse, per sempre porterà chiusa la Casa del nespolo nel tempio del suo cuore. La sua redenzione sta nell'aver potuto rivedere la sua casa, dove c'era apposta un letto per lui, e il nespolo, e la stalla col vitello grasso e lucente, e la cucina dove «avevano fatto il forno nuovo», e la camera accanto dove «dormiva la Mena coi bambini della Nunziata». Negli occhi lustrati di lagrime porterà questa visione consolatrice; e il dramma della sua solitudine potrà avere ancora una luce di speranza, e il silenzio dei suoi muti giorni potrà essere ancora rotto dalla voce arcana del suo mare, sotto ai faraglioni, che ha «un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico».

Il Verga aveva conquistato il suo stile in una originalissima prosa, concretamente aderente alla espressione del reale — personaggio o cosa —, e pertanto concretamente ambientata nel genio linguistico dialettale siciliano, siccome siciliana è la sostanza etica delle sue crea-

ture; e la inseriva nel tramite della tradizione letteraria, scrivendo, al di sopra della esperienza fogazzariana e dannunziana, nella storia della prosa italiana dell'Ottocento un capitolo fondamentale; una prosa tutta freschezza d'impressioni in rilievo, di sapore moderno e contemporaneo, la cui energia stimolante è stata ed è tuttora indiscutibilmente operante nella nostra prosa del Novecento, sopra tutto nelle giovani generazioni di narratori.

Non l'aveva derivata, come è stato pur detto, da moduli prosastici di altri maestri, tra questi dal Flaubert, ma dalla sua personale poetica del reale e dalla sua fantasia, per la quale, come disse per tutti il Croce, il verismo era stato soltanto una spinta liberatrice.

Lo stesso Verga del resto ebbe consapevolezza della propria indipendenza del Maupassant e dai francesi di quella scuola, dai quali sentì di aver solo mutuato ciò che ogni scrittore inevitabilmente eredita da chi l'ha preceduto nel processo delle forme artistiche. Riferendosi al Maupassant scrive: «Lo conobbi dopo (aver pubblicato le prime novelle a cominciare da *Nedda*) e lo tengo troppo alto nella mia stima e nella mia ammirazione perchè la mia osservazione non abbia altro che un valore storico e assai relativo; giacchè come ben dice la Beer alcun scrittore non è venuto senza maestro e predecessori, ed io mi terrei sempre onoratissimo di confessare quanto debbo ai grandi che ci precedettero entrambi, a cominciare da Balzac» (p. 238).

* * *

Il Verga aveva conquistato nella essenzialità drammatica del suo modulo narrativo la forma ideale del suo stile. L'intervento volontaristico, teso ad acquistare alla sua arte altre forme di linguaggio, era destinato fatalmente a fallire, in quanto quella espressione, in cui viveva concretamente l'intuizione dell'artista, era, come per ogni altro poeta, irripetibile. Nel passaggio dalla narrativa al teatro c'è in generale nell'opera del Verga, a parte alcuni pezzi potenti della *Cavalleria* e della *Lupa*, decadimento da una forma mirabilmente poetica, rappresentativa e liricamente evocativa, a piani prosastici, dove la sintesi della visione già realizzata, e cioè del periodare polifonico, si risolve analiticamente in continui interventi intellettualistici che frantumano l'unità della sintassi lirica. Gli è che lo scrittore la vocazione drammatica della sua Musa aveva già totalmente realizzata nella sua prosa. Gli studiosi hanno cercato le ragioni critiche di questo decadimento, di cui lo stesso Verga tentava di darsi consapevolezza dinanzi alla constatazione della effettiva inferiorità della sua pagina teatrale rispetto a quella narrativa. «Una tentazione che avrei — egli scrive — e che ho già quasi tradotta in atto, di pubblicare *Dal tuo al mio* non nella forma troppo secca e troppo asciutta di commedia pura e

semplice, ma sviluppando più largamente la didascalia, in modo da dargli forma e interesse di romanzo anche per semplici lettori; insomma, lasciando tal quale il testo del dialogo scenico, aggiungerci colla descrizione e l'esposizione tutto quello che l'attore dovrebbe far capire e intendere della situazione scenica, del carattere e dei sentimenti più fugaci dei personaggi. — Perchè, mi son detto, l'effetto e l'impressione artistica che riesco a dare coi semplici caratteri neri sul foglio bianco, a tu per tu col lettore, mi mancano spesso alla rappresentazione scenica? E' l'insufficienza della rappresentazione stessa? E' suggestione di sciocchezza collettiva? Chissà. Ora si tratta di rimpolpare il dialogo, e presentare la scena *colla rappresentazione* del suo quadro» (p. 196).

Lo scrittore ci fornisce dunque la spia per individuare la insufficienza del suo linguaggio teatrale, di cui avvertiva la secchezza o eccessiva asciuttezza rispetto al melodico dispiegarsi del suo discorso parlato.

Era impotente a tradurre nel dialogo scenico gli stati d'animo e gli atteggiamenti dei suoi personaggi; di qui il bisogno di «aggiungere colla descrizione e l'esposizione tutto quello che l'attore dovrebbe far capire e intendere della situazione scenica, del carattere e dei sentimenti più fugaci dei personaggi».

La didascalia assume, nel teatro del Verga, la funzione di evocazione lirica, che nel racconto è perfettamente assorbita nella unità artistica della rappresentazione.

Un esempio: la soavità, l'intima luce della tenerezza di Mena nei *Malavoglia* non è mai descritta ma rappresentata, con infinita delicatezza e sapiente sobrietà; nelle scene popolari di *In portineria*, Mèlia, sorella poetica di Mena nelle intenzioni del poeta, e pure ancora delicata di una sua melanconica tenerezza nel racconto *Il canarino del n. 15*, è personaggio scenicamente freddo, puntellato costantemente dalla presenza dell'autore: «con dolcezza rassegnata», «dolcemente», «con un lieve tremito della voce», «con un sorriso dolce e triste», e altrettali, che completano, ma dall'esterno e però non drammaticamente, la caratterizzazione del personaggio.

Si decideva, fra varie alternative, a dare al lavoro teatrale *Dal tuo al mio* la forma di romanzo, che stimava sarebbe stata «più interessante alla lettura», anche se poi della forma narrativa non si dichiarerà eccessivamente soddisfatto (p. 211).

Tuttavia sentiva che pur nel teatro aveva tentato una via nuova. Quattro giorni avanti la prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana*, nell'ansia dell'attesa, scriveva: «La mia commedia (tentativo di commedia, chiamiamola meglio, in un genere arrischiatissimo e che fa a pugni col gusto attuale del pubblico) passerà inosservata anche in Italia, e i più alzeranno le spalle come a un'idea sbagliata. E' vero che prima di pubblicare le novelle di *Vita dei campi* nello stesso genere,

e di sperimentare la prima volta lo stesso metodo artistico in un altro campo letterario io ebbi le stesse esitazioni e le medesime apprensioni che poi il successo smentì; ma allora ero io nel mio libro faccia a faccia col lettore, la riflessione aveva tempo di maturare quello che c'era di troppo brusco nella prima impressione; mentre adesso le mie idee devono passare per degli interpreti nè convinti nè audaci forse come me. Basta, vedremo quel che sarà, sarà una caduta di certo; a me preme soltanto affermare il genere. Il resto verrà poi, e lo faranno gli altri» (pp. 80-81). Il suo teatro ha indubbiamente valore assai più storico che poetico.

* * *

Cercò, ma invano, di rendere il colore e la sobrietà: ma al tormento per la insufficienza della sua espressione scenica si aggiungeva la inadeguatezza dell'attore interprete. E' il caso della *Lupa* interpretata da Giovanni Grasso, che nella sua esagerazione aveva dato un aspetto grottesco al personaggio siciliano: «Io non mi spiego ancora il successo della Compagnia Grasso a Parigi; ma mi spiego benissimo l'insuccesso, o quasi, della *Lupa*, specialmente data a quel modo e con quei *mutamenti*. Il Grasso si permette di travisare il finale così che tutta la commedia diventa barocca ed assurda. Non è più la passione cieca, carnale, brutale anche se volete, ma quasi fatale della *Lupa*, che dà la figlia a Nanni non per turpe mercimonio, ma perchè egli la vuole, ed essa non sa resistere alla sua volontà, carne della sua carne, che arde e si consuma e soffre della sua passione, e si pente del suo peccato, sinceramente, ma non può divellersene, e torna a lui, e lo avvince così nel suo spasimo che egli ne è vinto pure, e sempre, e per sottrarsene non sa far altro che ucciderla. Invece il Grasso lo fa cadere di nuovo nelle braccia di lei, all'ultimo — figuratevi!» (p. 245).

Passo, questo, quant'altri mai interessante per cogliere l'essenza tutta umana del dramma sofferto pur in tanta cupezza dalla *Lupa*: nulla di «eschileo» o di «titanico», nè di passionalmente ributtante, bensì di una *quasi* fatalità, senza alcuna presente trascendenza, che affonda le sue radici in una irrefrenabile passione, che non manca tuttavia di lampeggiamenti di spiritualità nella sincerità con cui si condanna la propria cecità carnale: l'accento estremo del dramma si coglie nella volontà che non sa riscattarsi.

E il caso di *Cavalleria rusticana* «nella quale il Grasso — egli scrive — mi torna in scena fra i carabinieri, dopo di aver ucciso Turridu, all'ultima scena! — Questo è l'attore e interprete che avete applaudito a Parigi, senza parlare del resto, che è caricatura grottesca del carattere siciliano» (p. 246).

L'attore catanese, che tanto contribuì dalle scene italiane e stra-

niere, a creare il mito di una falsa sicilianità, rendeva in chiave caricaturale e coloristica, creando una retorica del folclore, il colore e il rilievo dell'artista Verga, anche sotto lo stimolo della ricerca dell'effetto teatrale; il Verga ne era dichiaratamente nemico: «Io non so quale accoglienza potrebbe fare il nostro pubblico che ha ormai fatto il palato al gusto grossolano delle *pochades* e degli effetti teatrali che gli vengono dalla Francia in gran parte» (p. 184). Giudicò il successo teatrale «un animale assai bizzarro e capriccioso», tenacemente legato agli umori delle platee e alla volubilità delle mode letterarie, onde non andava d'accordo con il pubblico e constatava con una punta di acuta amarezza che anche per questa ragione le sue cose teatrali erano state «quasi tutte *sans lendemain*».

Con una punta di amarezza, per il profondo attaccamento che l'autore aveva alle sue creature, cui aveva donato con il genio della sua arte, pur tutto il suo cuore di uomo e di creatore, spirando in loro la vita eterna della poesia.

* * *

Il Rod scriveva così nella 2.a edizione della sua traduzione dei *Malavoglia*: «C'est avec toute son humanité qu'il observe ses personnages, qu'il sait aimer, plaindre, admirer même dans leur humilité, et dont les fautes, les vices ou les crimes lui inspirent plus de pitié que de colère. Cette doctrine de l'*objectivité* que quelques écrivains ont faussée en l'exagérant, a pourtant le mérite d'affirmer une vérité essentielle: l'obligation, pour le romancier qui veut vraiment faire acte de créateur, de sortir de soi, de peindre des êtres bien étrangers, bien différentes, d'entrer dans leur peau, de voir les choses avec leurs yeux, de les exprimer avec leurs paroles. M. Verga réalise à la perfection ce point du programme; et si par la sympathie humaine qu'expriment toutes ses pages, il mêle son âme à celle de ses personnages, c'est sans rien leur enlever de leur réalité, et seulement parce que, dans l'artiste qu'il est, l'homme a su conserver son coeur de homme» (pp. 144-45).

E il grande scrittore se ne compiacque come di critica che acutamente penetrava il mondo della sua poesia.

Il suo realismo si fonda su un senso profondo del reale, e quello che egli scrisse, sotto il possente impulso di facoltà ideali, appartiene non certo alle scuole ma alla sua ispirata fantasia, nella quale si risolveva non solo, come ebbe a scrivere Pirandello, il gusto di affrontare una nuova esperienza stilistica, ma anche il suo mondo etico, il quale ritrovava nella liberazione lirica quella luce di consolazione ch'è l'essenza immortale di ogni vera poesia.

GIORGIO SANTANGELO

LIVIA DE STEFANI

E « LA VIGNA DI UVE NERE »

Per chi non si distrae unicamente dietro le chiacchiere e le formule di moda, in Italia, oggi non c'è da considerare soltanto un «neorealismo» caratterizzato dallo «stile parlato» (uno stile che senza dubbio ha alte possibilità positive, ma che ci guarderemmo bene dal considerare come il solo vivo, moderno e legittimo) e dalla deliberata brutalità americaneggiante dei modi e dei temi, e cominciato sul 1939-1940 con Cesare Pavese e Natalia Ginzburg, bensì un realismo vasto e multiforme, nostro, autoctono, completamente libero da ogni influenza americana. Questo realismo nostro, che fu grandissimo nell'800 e primo '900 con Verga, Capuana, il primo Pirandello, dopo l'estenuazione della scuola verghiana risorse, a *prescindere* dall'esperienza isolata di Federigo Tozzi, col 1930; non tanto grazie all'opera mista e torbida, per quanto intelligente, di Alberto Moravia (in cui realismo e decadentismo si mescolano inestricabilmente), quanto per quella, geniale e anticipatrice, di autori assai più umani anche nelle «impassibilità» formali: Amedeo Ugolini (*Il carro dei folli*: 1929; *La banca dei sogni*: 1930; *I fuggiaschi*: 1932; e Ugo Betti (*Le case*: 1933). Realismo urbano, anzi che borghigiano, è quello di Ugolini, e anche di Betti (autore poi di *La piera alta* e *Una strana serata*), e pur in questo senso vistosamente si distingue dalla scuola verghiana ormai stanca. Ma è chiaro che il tema borghigiano e regionalistico non poteva essere ancora esaurito in Italia, dove le «regioni» sono ancora una rilevantissima realtà. Si trattava soltanto, dopo Verga - Capuana - Pirandello, dopo altri esimii artisti come De Roberto o la Deledda, di non ripetere pedissequamente gli stessi schemi, e assorbire qualcosa delle esperienze più recenti: o esasperando di più l'assunto sociale, in relazione al fatto che noi viviamo in un'epoca di lotte sociali accanitissime, o, al contrario, fondendo in modo nuovo realismo sociale e realismo psicologico, tenendo conto delle più sottili indagini e scoperte del periodo d'introspezione accanita che possiamo dire sveviano - proustiano - joyciano - borgesiano.

E' noto, crediamo, come, di fronte al persistere della mala pianta del decadentismo, magari surrealisteggiante, ed anche agli estremismi «fotografici» di certo neorealismo importato o frettoloso, parecchi insigni narratori abbiano affermato il principio d'un lirico realismo umano e pietoso, esente dall'una e dall'altra tara: così, in Italia, Amedeo Ugolini, Ugo Betti, Giuseppe Antonio Borgese, Arnaldo Frateili, Laudomia Bonanni, Gian Paolo Callegari, Elda Bossi, Giuseppe Berto, Dante Arfelli, Tristano Varni, Lorenzo Ruggi, Bruno Ruscello, Renato Cannavale, Dante Troisi, Guido Seborga, ed altri. Umberto V. Cavassa — che nei *Giorni di Casimiro* riprendeva temi romantici, ma per trattarli con antiromantico disincanto — approvava del pari quella «formula»; e così Fernando Palazzi, impegnato ora, dopo la vivida evocazione storica della sua *Rosetta*, nelle prose semiliriche, di sfondo prevalentemente urbano. Prese di posizione identiche si riscontrano all'estero, con romanzieri di amara sapienza psicologica quali Charles Plisnier o Albert Ayguesparse, con postsurrealisti liberati come Philippe Dumaine, con autori di incantevoli fiabe come Armand Bernier o Maurice Carême. Sulla stessa linea sono, pur non teorizzando, un Jean Hougron in Francia o una Edith Wharton in America o un Erico Verissimo nel Brasile: con l'esempio dell'opera concreta.

Per ciò che concerne la vittoria di tali principî nella narrativa di sfondo regionale, bisogna evidentemente pensare a certe opere di Gian Paolo Callegari, a certe novelle (più tipicamente toscane) di Elda Bossi, alla abruzzese Laudomia Bonanni. Ma a questo punto meriterebbe lungo esame (assai più di quanto possiamo dargliene oggi) e speciale considerazione il caso di Livia De Stefani, autrice d'un magistrale romanzo apparso presso Mondadori: *La vigna di uve nere*.

Già importa notare che Livia De Stefani non è alla sua prima opera; essa aveva esordito — nel 1940 — con una raccolta poetica *Preludio*: buon indizio che essa avrebbe poi sempre preferito, come narratrice, un realismo lirico a un realismo fotografico. Essa continua, nella *Fiera letteraria* ed in altri periodici, a pubblicare eccellenti liriche, dove è ricca la vibrazione amorosa ma anche il contatto con la respirante Natura: un amor di vita che talora ha risonanza quasi cosmica.

Livia De Stefani nella *Vigna di uve nere*, proprio come accennavamo poc'anzi, fonde, con un equilibrio veramente mirabile, il realismo sociale col realismo psicologico (in senso individuale). Non si può negare che essa, secondo l'esempio indimenticabile d'un Balzac, fornisca — anche — il ritratto di un certo paese in una certa epoca, con tanta chiaroveggenza d'ispirazione e d'istinto da fermare (senza avere avuta nessunissima pretesa storica) l'esatta sfumatura attuale d'un fenomeno storico in divenire. Il suo potente romanzo dice moltissimo su quanto è ancora «antico» nell'attuale società siciliana: quel modo (spiccatissimo presso il protagonista, Casimiro) di vedere a certe leg-

gi di «onore» — virili e un tantino selvagge — più che a qualunque legge dettata dallo stato per la civile convivenza; e un culto primitivo della volontà e del *carattere*, paradossalmente accompagnato a un quasi religioso timore dell'opinione pubblica, in quanto portavoce della tradizione, delle norme di vita ormai tradizionali; e il senso più feudale della continuità familiare, che esige la presenza di eredi maschi e fa disprezzare le femmine, non portatrici del nome; e il senso eccessivo della potestà paterna... Tutto ciò conservato, insieme con la credenza in stregherie e filtri d'amore, grazie all'ignoranza di un paese povero e negletto.

Casimiro, il protagonista, a cui la De Stefani è riuscita a dare un risalto potentissimo, degno del Verga o di qualunque altro dei maggiori, è una figura individuale amorosamente studiata, e nello stesso tempo è un portato di una singolare società, di una arretrata condizione collettiva, fuori della quale non sarebbe assolutamente possibile neppur pensare un carattere simile. In questa figurazione la penna di Livia De Stefani esprime un comprensivo, tenace, spesso accorato, amore della sua Sicilia, da cui si è allontanata diciassette per andare a vivere nella Capitale italiana. Vi esprime, però, anche, il suo profondo, istintivo senso della virilità e della forza di carattere.

Tutti gli straordinari e luttuosi eventi della vita di Casimiro, giungenti da ultimo ad una fatale atmosfera di tragedia greca, prendono le mosse da una anomalia fisica, una disgrazia oscura le cui misteriosi ragioni sono annidate nella carne. Casimiro, di solito, rimane freddo davanti alle donne, freddo e impotente, dopo anni, soltanto una ne trova che, per la sua carne bianchissima, eccita il suo desiderio. Per altri, da tutto ciò non sarebbe derivato che uno stato di avvilito, e poi qualche vicenda ridicola e meschina (quell'una dalla carne bianca, è una donna di malaffare). Ma Casimiro ha un carattere non comune, ed è uomo da lottare sempre, contro il suo destino, fino all'ultimo. Scoperta quella donna, riesce ad esercitare, con la sua personalità prepotente, su di lei, un fascino tirannico, e la induce, s'egli vada ad abitare con lei, a non uscire mai più di casa, come una reclusa. Si trasferisce dunque nel paese forestiero (e quasi ostile) dov'essa abita, e si installa nella sua casa; essa comincia la sua vita di prigioniera. Egli intanto ha avuta un'idea commerciale assai felice, e arricchisce progressivamente, assistito anche da potenti amicizie (è un affiliato della mafia). Bei doni, alla donna, di ori e vesti: ma essa non può mostrarli se non alla serva! La donna, secondo un'inclinazione ancestrale, si adatta bene a questo stato di schiavitù. E Casimiro è contento, sentendosi un uomo completo: un siciliano di vecchio stampo come lui, non aveva bisogno di esercitare anche la potestà padronale dell'uomo sulla donna, oltre ad arricchire e a far carriera nella mafia?

In un secondo tempo, egli spinge più a fondo il suo godimento di dominatrice maschilità: si concede di procreare dei figli. Ma è ancora

pieno di disprezzo per la condizione della donna, ch'era stata femmina di tutti, e quindi nasconde questa prole, e la disperde affidandola a questa o quella povera famiglia. Non sia detto che egli ha dei figli da una femmina indegna! Nè pensa certo a sposarla; pensa soltanto, pertinacemente, a tornare un giorno, raggiunto un prefisso grado di ricchezza, al paese natìo: senza recare seco femmine malfamate, che lo abbasserebbero.

Ma è nella logica del suo carattere, per certi lati patriarcale, di desiderare anche la famiglia, la perpetuazione e la potenza di essa. Perciò molti anni dopo, quando la sua Concetta è da lustri una reclusa e tutto il vicinato ha dimenticate, non che perdonate, le antiche scostumatezze di lei, egli decide, tornando al suo paese, di sposarla, e di riprendersi i figli: uno di questi, Nicola, è un maschio, e potrà continuare nel futuro il suo nome e la sua potenza.

Tutto pare avviato bene, ma Nicola non ama questo padre sconosciuto, autoritario, privo di dolcezza; ama disperatamente la casa dove crebbe, e da cui ora è stato sradicato in un attimo. Tenta di fuggire presso coloro che furono per lui i *veri* genitori, ed è raggiunto, preso, dal padre, che decide (da questo punto comincia la tragedia) di trattarlo con estrema severità. Da oggi in poi Nicola verrà incatenato al suo letto, ogni volta che il padre debba allontanarsi da casa. Con questo eccesso d'energia Casimiro ha inconsapevolmente decretato la rovina di tutti i suoi piani. Nicola non lo amerà mai, sarà nella sua casa un prigioniero ribelle. Ciò determinerà la struggente pietà della sorella Rosaria per lui, e il fatto che Rosaria sola lo conforti nelle sue prigioni. D'altra parte, Nicola sognava l'istruzione e il mare: studiare, e poi diventare ufficiale di marina. Nientel! Suo padre vuole ch'egli rimanga attaccato al potere paterno, e gli nega, non che di allontanarsi, anche un po' d'istruzione. Non ci può essere tregua fra i due; e così Nicola è trascinato ad un delitto grave, sì, ma compiuto in uno stato quasi di delirio e d'inconsapevolezza, dalla mostruosa tirannia paterna. Davanti a quel delitto, Casimiro non vede che una sola linea di condotta possibile: nascondere la colpa dell'unico *erede del suo nome*, a costo di commettere un altro delitto egli stesso. La sua spaventosa energia gli permetterebbe di realizzare tutto il suo piano senza intoppi, se, come sempre col figlio nella sua volontà di dominio non avesse voluto strafare: aveva fatto firmare a Nicola, per averlo in pugno, la confessione del crimine suo, e questa confessione viene alla luce nel momento meno opportuno, mentre ci sono i carabinieri in casa (la moglie, in un accesso di vera follia, ha rovesciato i cassetti, buttato i gioielli e ogni cosa sul pavimento). Così il potente Casimiro — con Nicola — va in prigione, e nemmeno la Màfia potrà salvare il nome dei Badalamenti dallo scandalo e dall'ignominia. Tutto un destino individuale e familiare fallito, perchè un uomo energico dispiegò più energia del necessario...

Livia De Stefani, come è incisiva nella sua prosa perfetta, è acutamente equa nella trattazione, perchè vede pregi e difetti d'ognuno lucidamente. Ammira l'energia, la volontà di Casimiro, ma compiangere Nicola incatenato. Nicola è ben il figlio di Casimiro, anch'egli tenace e volitivo: se la sua resistenza fosse un po' meno risoluta... Ammirabili, in fondo, i due personaggi, nel loro aspetto migliore, per le stesse qualità di carattere; è fatalità che dal loro scontro scaturisca la sventura, come la fiamma dall'urto di due durissime pietre focaie. Ed è fatalità che, delle colpe maschili, sempre, in un modo o nell'altro, le donne siano le più compassionevoli vittime: inadatte al duro mondo maschile, travolte per la loro stessa capacità di pietà e di dolcezza, ributtate alla morte o alla follia come da una marea ineluttabile.

Fatalità... Tutto sommato, questa parola ci sembra racchiudere il più intimo segreto di quel senso di fosca grandezza, in cui sono immerse le pagine della De Stefani. La scrittrice non ci sembra credere al «libero arbitrio» individuale. Ogni personaggio principale del libro — Casimiro, Nicola, Concetta... — obbedisce manifestamente ad una sua natura ch'ebbe in sorte sin dalla nascita, e da cui ci è palese che non potremmo immaginarlo deviante senza un assurdo nostro atto d'arbitrio; e questa loro natura — l'energia maschile degli uomini, la passività e anche dolcezza della donna — si radica, a sua volta, nelle profondità ancestrali d'una gente e d'una terra.

Così questi personaggi ci appaiono (per la potenza della Scrittrice, che ci fa, almeno momentaneamente, condividere la sua visuale) tutti colpevoli e tutti incolpevoli. Colpevoli tutti, certo: e gravato di colpe ci appare tutto il genere umano, quasi, in quel cupo mondo dove la legge civile non riesce a combattere la Máfia, dove i pensieri più generosi si mescolano inestricabilmente alle fatalità della carne, dove un capriccioso scherzo della Natura, giuocato alla povera carne di Casimiro, è la causa prima di tanti eventi strani e terribili. Ma, anche, incolpevoli tutti, perchè le leggi segrete della loro particolare indole li spingono senza sosta dall'un momento all'altro della loro storia, e non riusciamo a individuare il punto, dove essi si sarebbero potuti fermare: preso il primo abbrivo nella loro strada (totalmente ignari della mèta a cui questa strada li condurrà da ultimo) essi non possono più che procedere: e diventano, semmai, vagamente consapevoli del loro pericolo, soltanto troppo tardi.

Ci sembra veramente che il Destino stesso li conduca per mano: fino a perderli.

ALDO CAPASSO