

Lucia Bertolini

Continuità e fratture nella produzione verghiana (fino a *Eva*)

Il saggio, disponendo sull'asse cronologico la produzione giovanile di Giovanni Verga (da *I carbonari della montagna* a *Eva*), si propone di mettere in chiaro il rapporto fra momenti di incubazione e scrittura, di produzione e riflessione, come determinanti nel processo di maturazione artistica del giovane scrittore.

The essay, arranging on the chronological timeline the young production of Giovanni Verga (from I carbonari della montagna to Eva), aims to clarify the relationship between moments of writing and incubation, between moments of production and reflection, as determinant factors in the artistic growth of the young writer

0. Un'angolazione possibile

Nella travagliata esperienza psicologica e stilistica del Verga giovanile si ritrova un costante progresso, una meditata evoluzione (prescindendo dai discordanti risultati d'arte) che ha le sue premesse in *Amore e Patria* e nei *Carbonari* e che sbocca in *Vita dei campi*. Ma quasi incolmabile sembra il distacco, anzitutto di linguaggio, tra i suoi romanzi giovanili, la stessa *Nedda* e le sue prime grandi novelle. Il Verga sale quasi di colpo sulle cime della sua arte più vera in *Vita dei campi* (le sue maggiori novelle) senza che gli studiosi molto spesso hanno voluto (o potuto) darne le effettive ragioni.¹

Non si può non riconoscere la verità di fondo di questo giudizio né, rimanendo esclusivamente sul filo della descrizione, negare l'incomparabile dislivello artistico fra i capolavori della maturità verista e i primi impacciati parti giovanili o i tardi e magari involutivi prodotti della vecchiaia. Ma a creare il mito e il mistero di un Verga infine «supremo» ma all'improvviso,² ha forse contribuito un approccio per così dire documentaristico, che, sottolineando – per quanto riguarda la fase giovanile – le anticipazioni e gli elementi di persistenza, ha anche prestato attenzione al raffronto fra agli atti piuttosto che agli iati che li separano, ha puntato l'occhio su quanto effettivamente scritto e pubblicato piuttosto che porgere l'orecchio ai silenzi dell'inazione e dell'apatia, e insomma alla fase nascosta dell'incubazione.

¹ Gaetano Ragonese, *Quello che resta di Amore e patria*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di studi, Catania, 23-24 novembre 1979, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 105-141, a p. 111 (e Gaetano Ragonese, *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, seconda edizione, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 291-292).

² Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 141: «La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: si concentra in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre quando non bassa, senza rapporti seri con quella in cui l'autore è supremo: anzi la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, perfino durante quel decennio».

Per poter valutare appieno il rapporto dinamico fra gli uni e gli altri, assumendo nel discorso critico anche i momenti silenti, occorrerebbe avere a disposizione un dettagliato *giornale di lavoro* che, radunando le notizie variamente disperse, potesse non solo rassicurarci sulla datazione talora solo orientativa dei testi verghiani, ma anche fissare cronologicamente le fasi di elaborazione e correzione, sì da rendere evidenti e accertati gli eventuali momenti di inazione.³

1.1. *Fino al 1865: una soluzione di continuità interna?*

Siamo costretti a tralasciare *Amore e patria* che resta tuttora nel limbo degli inediti e peggio degli inattuabili, e che la testimonianza di De Roberto àncora saldamente al 1856-57.⁴ Per quel che segue, i tempi di composizione de *I carbonari* e di *Sulle lagune* sono abbastanza chiari, anche in assenza di una documentazione ampia. De *I carbonari* possediamo un manoscritto (in parte conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania – U.MS.FV. 001 –, in parte microfilmato presso il Fondo Verga della Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori di Milano), non privo di correzioni e aggiunte, apportate però su di una copia tirata in pulito per la stampa (e andata effettivamente in tipografia per l'edizione del 1861-1862).⁵ Sui tempi concreti di elaborazione vale l'ottima considerazione di Nicolò Mineo – di cui è agevole trovar conferma nel manoscritto de *I carbonari* – che ascriveva le «due motivazioni del sentimento politico, l'*animus* indipendentistico-nazionale [...] e quello antiborbonico» ai due momenti di composizione dell'opera testimoniati dallo stesso Verga nella premessa al romanzo (datata 21 novembre 1861): il primo e iniziale, suscitato dall'armistizio di Villafranca, il secondo e sviluppato in seconda battuta, anche con aggiunte di raccordo, dopo l'aprile del 1860.⁶ Per *Sulle lagune* i documenti sono ancor meno numerosi: manca oggi agli atti l'autografo che De Roberto ebbe modo di consultare, e dobbiamo contentarci della pubblicazione su «La Nuova Europa». Nonostante ciò, la stretta contiguità con cui *I carbonari* e *Sulle lagune* giunsero alle stampe⁷ fa fede – in termini di fasi elaborative – della sostanziale aderenza cronologica della composizione dei due romanzi.

³ È scontato ribadire che la vivace ripresa dei lavori dell'Edizione Nazionale fra il 2014 e il 2020, cui si aggiungono i lavori attualmente in cantiere, ha dato e darà nel futuro un contributo importante alla costruzione di un tale (ideale o concreto che sia) *giornale di lavoro*.

⁴ Federico De Roberto, *L'esordio di Giovanni Verga: "Amore e Patria"* [1922], poi in Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 86-100.

⁵ Cfr. l'introduzione di Rita Verdirame a Giovanni Verga, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, edizione critica a cura di Rita Verdirame, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. XVI-XIX.

⁶ Nicolò Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I carbonari della montagna*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, pp. 81-103 (la citazione da p. 87).

⁷ La pubblicazione integrale del romanzo sulla «Nuova Europa» dal 13 gennaio al 15 marzo 1863 era stata preceduta da una edizione parziale (limitata a due sole puntate) nei numeri del 15 e 19 agosto 1862 del medesimo periodico. Il confronto esperibile sulla porzione di testo in doppia edizione, come anche il confronto con quanto registrato da Federico De Roberto (in Federico De Roberto, *Verga ignorato: "Sulle lagune"* [1922], in Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, pp. 118-134) mostra la sostanziale stabilità del testo trasmessoci per via diretta o indiretta. Per tutto questo si veda l'introduzione di Rita Verdirame a Verga, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, pp. XXXVI-XXXIX.

Altro discorso va invece fatto per *Una peccatrice* (e per *Frine*, l'inedito che vedrà la luce assieme ad *Eva* nell'edizione critica in preparazione). L'intima coesione fra queste due opere, verificabile sulla base di temi e di caratteristiche linguistiche e di qualità di scrittura, è stata già rilevata più volte,⁸ anche se, a stare alla cronologia vulgata, esse si distendono su un triennio (1864-1866) che con la fase precedente de *I carbonari* e di *Sulle lagune* non stabilisce nette ed evidenti soluzioni di continuità. È vero che anche nei romanzi in cui la vena patriottica era predominante, il tema amoroso costituiva un ingrediente necessario all'intreccio, secondo i riconosciuti modelli di impianto romanzesco a cui il giovane Verga allora si affidava, e che anzi, già nel trapasso da *I carbonari* a *Sulle lagune*, esso faceva sempre maggior aggio sull'altra componente; è anche vero però che il tema passionale in *Una peccatrice* (come in *Frine*) assume un ruolo narrativo, dal punto di vista cioè dell'avanzamento del *plot*, meno evidente, mentre al contempo si delinea il tentativo (ancora ingenuo e per lo più abortito) di esprimere attraverso la sola passione amorosa tutta intera l'individualità di un personaggio (o anche di assumere tale punto di vista privilegiato per descriverla), secondo il «gusto romantico della passione sola in grado di esprimere l'uomo, che privo di passioni è nulla».⁹

È notizia acquisita agli atti che *Una peccatrice* risalga al 1864, secondo quanto è registrato da Verga stesso sulla facciata anteriore della copertina che raccoglie i fascicoli del romanzo (Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, U.MS.FV. 002, siglato A nella recente edizione critica):¹⁰ *Una Peccatrice* | – 28 Giugno – 8 Luglio – 1864. Solo più tardi, sopra questa intestazione, nel poco spazio residuo del margine superiore, lo scrittore ha appuntato – d'altro inchiostro – *Bozzetti sul cuore*. Quella data, tanto determinata da sfiorare il puntiglio, non è però di facile interpretazione, come acutamente rileva Daria Motta,¹¹ che – escludendo convincentemente l'ipotesi a suo tempo avanzata da Gian Paolo Marchi di un recupero memoriale operato a distanza di oltre cinquant'anni –¹² propone «che le date si riferiscano alla ricopiatura del manoscritto da presentare all'editore», fissando così a quel bimestre del 1864 la conclusione definitiva del racconto. In realtà, a parte l'incerto ancoraggio di quella annotazione all'una o all'altra fase elaborativa del romanzo, la letteratura su *Una peccatrice* ha concesso una fiducia immeritata (salvo diverso avviso) a quella data in

⁸ Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: Eva*, «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997 [ma 2001]), pp. 7-27; Ead., *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI (2013) [ma 2016], pp. 79-105; Daria Motta, *Studio preliminare per l'edizione critica di Una peccatrice*, «Annali della Fondazione Verga», n.s. X (2017), pp. 385-417; Giovanni Verga, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di Daria Motta, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020, pp. XVII-XXII.

⁹ Riccardo Scrivano, «Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi, Catania, 21-22 novembre 1980, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 7-35, a p. 18.

¹⁰ A sua volta la copertina di cui si tratta a testo è preceduta da un foglio più tardo intestato "Senato del Regno" e che reca il titolo autografo.

¹¹ «Di certo dieci giorni non poterono essere sufficienti alla stesura di un romanzo, nonostante in altre occasioni Verga dimostri una notevole capacità di concentrazione creativa» (Verga, *Una peccatrice*, p. XXII).

¹² Gian Paolo Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, pp. 139-157, a p. 140.

chiaro che si offriva agli interpreti, lasciando nell'ombra o piuttosto omettendo di verificare la situazione reale che il romanzo stesso offre al suo interno. Francesco Branciforti, in quel vero e proprio incunabolo della filologia critica verghiana che è *Lo scrittoio del verista*, aveva segnalato che il manoscritto del romanzo reca nell'incipit del cap. I la cancellatura di una data che egli leggeva come 1864;¹³ in realtà un controllo autoptico dell'autografo assicura che l'ultima cifra – 4 – intravista dal Branciforti è il risultato accidentale dell'ostinata cancellatura, sotto la quale rimangono segni – ben più affidabili – di un 5. In attesa di trovare ulteriore conferma, dall'interno del romanzo, alla datazione al 1865 che qui si propone per la fase pressoché finale dell'elaborazione del romanzo di Pietro Brusio e Narcisa Valderi,¹⁴ importa segnalare in questa occasione che essa – pur senza nulla dirci del valore da assegnare alla diversa data della copertina – per un verso accosta ancora di più la stesura di *Una peccatrice* a quella di *Frine*, per l'altro rende più consistente il lasso di tempo che separa questi due romanzi dai due precedenti e dunque accenna ad un silenzio di incubazione e riflessione che meglio spiegherebbe il nuovo indirizzo della scrittura verghiana.¹⁵

1.2. *Frine: un romanzo rimasto nel cassetto*

La data di *Frine* infatti, come è stato segnalato ormai in varie occasioni, prende spunto dal primo soggiorno fiorentino di Verga nell'anno del trasferimento della capitale del nuovo regno nella città toscana,¹⁶ e la stesura di questo racconto – almeno in una prima fase redazionale – era portata a termine fra il febbraio e il giugno del 1866.¹⁷ L'inedito si colloca dunque in un periodo cruciale dell'evoluzione dello

¹³ «Che il manoscritto sia quello già approntato nel 1864 è confermato dalla soppressione della data del racconto nel primo rigo in fase di correzione, *Era una bella sera degli ultimi di Maggio* [del 1864]»; Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 59-170, a p. 73, n. 21.

¹⁴ Per le differenze – rilevanti ma qualitativamente accessorie – fra A e il frammento B (felicitemente recuperato dalla recente editrice critica fra i fotogrammi della Bobina IV del Fondo Verga della Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori; cfr. Verga, *Una peccatrice*, pp. XXXI-XXXVI) e fra questi e la stampa del 1866, si rimanda a Verga, *Una peccatrice*, pp. XXXIV-XXXVII.

¹⁵ A questo stacco mi pare si possa far risalire la dismissione dell'abitudine precedente di titolare i singoli capitoli, attestata da *Amore e patria* a *Sulle lagune*. Un residuo, subito abbandonato, è ancora in *Una peccatrice*, il cui primo capitolo risulta nell'autografo inizialmente titolato *Destino* (cfr. Verga, *Una peccatrice*, p. 9 in apparato), che interpreta, anticipandoli nel testo, alcuni passaggi del cap. stesso (I 287 e I 299).

¹⁶ Secondo documenti oggi irreperibili ma sinteticamente riferiti da Nino Cappellani (*Vita di Giovanni Verga*, Firenze, 1940, p. 49) Verga soggiornò a Firenze indicativamente fra il 20 maggio e il 15 giugno 1865. Per giustificare il cap. «XXX» di *Frine*, non si può però escludere che il soggiorno nel continente sia stato più lungo e/o che nel 1865 il giovane scrittore abbia anche viaggiato nell'Italia del Nord, a meno di non supporre altri periodi fiorentini nel 1866 e nel 1867; oltre a Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga*, p. 21, si vedano Ileana Moretti, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 13-86; Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016, p. 39 e da ultimo Lucia Bertolini, *Da Firenze a Milano e ritorno (ancora sulla storia di Eva)*, in «*I suoi begli anni*». *Verga tra Milano e Catania (1871-1892)*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 20-21 aprile 2018; Milano 29-30 novembre 2018), a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni, Catania-Troina, Fondazione Verga-Euno Editore, 2020, pp. 255-280, alle pp. 255-256.

¹⁷ Per i dati qui sintetizzati – relativi al reperimento di una minuta di lettera all'editore di *Una peccatrice*, Augusto Federico Negro, precisamente datata al 13 giugno 1866 su di un foglio su cui in precedenza era stata trascritta una

scrittore, fra i primi contatti con il continente – che sollecitarono anche la partecipazione del giovane siciliano, con *I nuovi tartufi*, al concorso d'arte drammatica indetto dalla “Società d'incoraggiamento all'arte teatrale” – e le ultime vampate di *Una peccatrice*. Ma *Frine* è anche il primo romanzo il cui manoscritto superstite (tramandato da un microfilm depositato nel Fondo Verga della Fondazione Mondadori), a differenza di quel che avviene per *I carbonari* e per *Una peccatrice*, attesta una fase elaborativa intermedia. Più nello specifico *Frine* si presenta al filologo come la testimonianza non-finita di un testo finito posto che l'autografo corrisponde ad una fase provvisoria del processo elaborativo, che, in assenza di un punto finale pubblico, conobbe però un punto finale ‘privato’ che non ci è conservato se non in minima parte. Infatti, nonostante vari tentativi ostinatamente perseguiti dall'autore «Per più di tre anni» per collocare il romanzo,¹⁸ quest'ultimo non fu accolto da nessun editore e rimase alla fine nel cassetto del romanziere; il mancato ingresso nei meccanismi del circuito editoriale impedì sia quell'estrema attività corretoria che Verga, anche nella fase giovanile, riservava alle bozze di stampa sia la sovrapposizione a *Frine* di quella patina di ‘presentabilità’ ufficiale – in senso per lo più uniformante – che di norma una casa editrice del XIX secolo stendeva sulla superficie fono-morfologica dei testi.¹⁹ Eppure una volontà d'autore successiva a quella testimoniata e verosimilmente ‘ultima’ esistette, come è desumibile dall'accento nella lettera al Martini ai manoscritti sottoposti agli eventuali editori, e come è documentariamente accertato dal frammento di una bella copia di *Frine* conservato all'interno del manoscritto di *Eva* (Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, U.MS.FV. 004, cc. 67-77 della recente cartulazione), lì riutilizzato – tanto o poco che sia – per confezionare le due ultime lasse del romanzo pubblicato da Treves nel 1873. Quell'ultima volontà d'autore è comunque attingibile in porzione ridottissima per lezioni puntuali e del tutto inattingibile per la struttura del romanzo, e da quest'ultimo punto di vista in particolare la gestione a fini editoriali del manoscritto superstite, l'unico che può darci un'idea della compagine romanzesca, non può che essere particolarmente oculata, tesa ad un instabile compromesso fra fedeltà al dato e leggibilità da assicurare in servizio del lettore moderno. L'autografo di *Frine* si presenta come il risultato – talvolta a seguito di più di un ripensamento – di cancellature e, viceversa, inserti più o meno consistenti e di una collocazione nuova, in certi casi profonda, del materiale verbale o narrativo, cui si aggiungono più o meno consistenti riscritture di natura più puntuale. I movimenti

prima redazione della prefazione a *Frine*, – si veda Motta, *Studio preliminare per l'edizione critica di Una peccatrice*, pp. 392-393 e ora Verga, *Una peccatrice*, pp. XVIII-XXI.

¹⁸ Il triennio, fra il 1866 e il 1869, è indicato dallo stesso Verga in una lettera molto più tarda (5 novembre 1880) a Ferdinando Martini: «Per più di tre anni tempestai di lettere tutti gli editori che conoscevo di nome. Sonzognò mi rimandò il manoscritto dell'*Eva* e Treves non mi rispose neppure» (dove, si ricordi, *Eva* è il titolo aggiornato dell'inedito *Frine*, solo più tardi profondamente rielaborato per assumere i connotati dell'*Eva* del 1873); cfr. Giovanni Verga, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 100-102.

¹⁹ Per limitarci al periodo anteriore a *Frine*, si vedano, per *I carbonari* e per *Sulle lagune* l'introduzione di Verdirame a Verga, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, pp. XXXII-XXXV e XXXVII-XXXIX e infine il confronto fra manoscritto e edizione Negro di *Una peccatrice* in Verga, *Una peccatrice*, p. XLII.

sono meno evidenti nei capitoli I-IV, il cui testo risulta aver raggiunto un livello di sufficiente soddisfazione, mentre il lavoro autoriale risulta importante a partire dal cap. V (quello con cui si inaugura la narrazione in prima persona del protagonista, Luigi Deforti);²⁰ in tale capitolo, a seguito di una serie di spostamenti e di un'ampia redistribuzione, parte delle riflessioni di Luigi sulle prime impressioni ricevute alla vista di Eva Manili e sulla natura della donna, che nella prima stesura si disponevano con andamento accumulativo frammentate da limitati avanzamenti della storia che egli sta raccontando, vengono riattribuite alla voce, un po' pettegola ma ben informata, di un amico pittore, così da esaltare l'ingenuità provinciale del protagonista, mentre la presa d'atto da parte del giovane del comune giudizio sociale sulla Manili assume un andamento più graduato, tendenzialmente a *climax*. Una generale censura colpisce gli originari capp. VI-VIII, sebbene con modalità differenti. I capp. VI-VII – entrambi ambientati nella Galleria Pitti e che narrano il corteggiamento 'intellettuale' della Manili nei confronti del promettente pittore –, furono fisicamente cassati, ma il primo solo dopo aver subito una consistente revisione da parte dell'autore e dopo essere stato sottoposto ad un lettore esterno (il revisore che ho siglato X, forse da identificarsi con Antonino Abate); il materiale narrativo del cap. VI, solo in minima parte recuperato alla lettera e talvolta fisicamente, viene di molto condensato nella prima parte del nuovo capitolo di identica numerazione (allocato su foglietti volanti), nel quale l'emergere della passione di Luigi Deforti per la cortigiana e la conoscenza diretta fra i due, interprete l'amico pittore già sopra incontrato, sono narrati in maniera più svelta; infine il capitolo VII della redazione originaria, coinvolto come abbiamo visto in un'estesa cancellatura, è salvato per due soli brevissimi lacerti riassorbiti nel capitolo precedente, il VI. L'antico capitolo VIII (ora diventato il VII della redazione finale dell'autografo) vede la censura di tre ampi brani, soppiantati – con diverso sviluppo narrativo – dalla scrittura *ex novo* di due passaggi; le cancellature subite dal cap. VIII della redazione primitiva comportano l'espunzione di un intero episodio (il primo incontro di Eva Manili e Luigi Deforti in un viale della Cascine), ricco di dettagli che non compaiono più nella condensata riscrittura del finale cap. VII, il che comporta che la battuta di Eva Manili – di poco successiva alla rasatura –, conservata per inerzia in quanto del precedente cap. VIII vien confermato nel cap. VII (VII 11: «Ella conosce la mia abitazione»), risulta ormai incomprensibile dopo la cancellatura dell'episodio durante il quale Luigi Deforti aveva potuto vedere da lontano per la prima volta la palazzina di Fiesole dove abitava la Manili.²¹

Per altro verso la complessiva precarietà del testo è valutabile alla luce della tavola di raffronto fra la numerazione dei capitoli della prima stesura e quella della stesura

²⁰ Per un sintetico resoconto della vicenda narrata in *Frine* in rapporto a quella di *Eva* si veda Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: Eva*, pp. 12-13. Le considerazioni che seguono vanno aggiunte e coordinate a quelle già espresse in Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, pp. 87-92.

²¹ Per altri richiami, ormai 'muti', a questo episodio cancellato cfr. Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, p. 92.

finale,²² quest'ultima disallineata e incoerente al suo interno per lo più per il mancato aggiornamento che sarebbe stato necessario dopo la rimodulazione delle misure delle singole precedenti partizioni. Per effetto di tale rimodulazione l'antico cap. XIV risulta diviso nei finali XIII-XIV, l'antico XIX è bipartito in XX-XXI (editorialmente <XIX>-<XX>), il XXI si divide in XXIII-XXIV (editorialmente <XXII>-<XXIII>) e il primitivo capitolo XXIII viene suddiviso addirittura in tre sezioni (XXVI-XXVIII = <XXV>-<XXVII> della resa editoriale). In quest'ultimo caso, in cui il narratore di secondo grado restituisce al primo la parola che gli era stata ceduta nel tormentato cap. V di cui sopra si è parlato, si narra la corsa dei due amici, per strade diverse, alla ricerca della Manili e del conte di Fontanarossa, il raduno di tutti gli attori del dramma alla tavola dell'Albergo Dauphin sull'Isola Bella del Lago Maggiore, la conversazione brillante di Luigi, provocatoria nei confronti del conte, che si concluderà con il doppio schiaffo del protagonista ai danni del rivale sì da determinare un duello. La sezionatura in tre parti della ventina di pagine che costituivano all'origine il capitolo XXIII seleziona la prima (la ricerca della Manili e la creazione del nuovo scenario attorno alla tavola rotonda del Dauphin) come cap. <XXV> e suddivide l'ampia conversazione successiva fra i cap. <XXVI> e <XXVII>, dimostrando come all'intento organizzativo presiedano insieme le ragioni della storia raccontata e la creazione della suspense. La tarda suddivisione mostra inoltre una certa affinità con un comportamento compositivo riscontrabile in altre opere verghiane di questo periodo (non so quanto esportabile in termini più generali): quando il giovane scrittore ha davanti un bersaglio chiaro e ben disegnato, la narrazione procede ininterrotta e incalzante, guidata solo dal suo interno dalle vicende stesse, dagli eventi, e non si cura (o mette momentaneamente a tacere) le esigenze strutturali; solo in seconda battuta l'autore procede ad una sezionatura del materiale prodotto, così come avviene in *Una peccatrice* (originariamente pensato come sviluppo ininterrotto della storia, nel quale tutte le partizioni intermedie sono introdotte successivamente sulla bella copia del manoscritto A) e in *Eva* (romanzo nel quale gli asterischi che suddividono il racconto in lasse sono inseriti nella fase finale di elaborazione).²³

2. Verso il 1869

Fra il 1866 e il 1869 Verga non riesce ad affiancare niente di nuovo allo sfortunato parto del primo soggiorno fiorentino. Partendo di nuovo per Firenze, nel 1869, Verga è intenzionato a giocare le proprie carte, cioè a far valere le referenze che ritiene di aver maturato: porta con sé *Frine* nella speranza di collocarlo comunque – almeno in un giornale se non fossero andati in porto i tentativi per un'uscita in volume – e

²² La tavola è pubblicata in Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, p. 103.

²³ Cfr. rispettivamente Verga, *Una peccatrice*, p. XXXII e Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, pp. 97-98. L'analogia fra il comportamento di Verga in relazione all'antico cap. XXIII di *Frine*, come sopra illustrato, e l'interezza degli altri due romanzi è comunque parziale e potrebbe anche spiegarsi con la misura contenuta di questi ultimi, fra il racconto lungo e il romanzo.

confeziona, appena arrivato in città, in un mese all'incirca (fra la prima metà di maggio e la prima metà di giugno del 1869) *Rose caduche* che cercherà, sebbene senza successo, di far rappresentare immediatamente a Catania.²⁴ Sintomo dell'avvio di un nuovo periodo di fervore creativo, la commedia però, destinata anch'essa all'inedito fino al 1928, non riesce a compensare il progressivo invecchiarsi di *Frine* nelle mani del suo autore; non tanto perché la sorte del romanzo e della commedia coincidono – magari in conseguenza di cause esterne e contingenti –, ma perché *Rose caduche*, riuso in forma drammatica delle vicende e delle passioni dei protagonisti di *Una peccatrice* presenta, anche nella nuova versione per il teatro, massime affinità di lingua e di motivi con i due romanzi risalenti a quattro anni prima. Fra le coppie che ora ruotano intorno a quella principale di Adele e Alberto,²⁵ – che ripropone la situazione dell'amore folle e appassionato di Pietro Brusio per Narcisa Valderi, presto intiepidito nell'uomo (ma non nella donna) dalla convivenza e dalla soddisfazione erotica –, la coppia costituita dalla contessa Baglini e Paolo Avellini (a. I sc. VIII) ricorda lo squilibrio di sentimenti fra la cinica Manili e Deforti in *Frine* e da quest'ultimo romanzo sono recuperati nella commedia l'insistita menzione dei ritrovi dell'elegante società fiorentina, i passatempi delle corse di cavalli (il dialogo fra il cavalier Falconi e Tonio nella scena d'apertura della commedia riprende da vicino un tratto del cap. <XXVI> di *Frine*) e la lingua ricca di forestierismi recenti ora però efficacemente rifunzionalizzati – con aumento di verosimiglianza – come lessico corrente di una società alla moda.

Insomma *Rose caduche*, più che essere stata destinata all'insuccesso dalle contingenze, potrebbe essere stata condannata dall'autore – in uno con *Frine* – alla presa d'atto che una stagione è finita e che un'altra se ne prepara. È la stagione della *Storia di una capinera*, luogo di sperimentazione formale e ideologica, se il romanzetto viene ad esaurire nei fatti – con l'adozione dell'unica formula epistolare – la principale delle tre tipologie individuate da Sainte-Beuve per il *roman intime*.²⁶ La

²⁴ Sulla storia di *Rose caduche*, fra probabili intralci frapposti a Catania dall'amico Niceforo e troppo entusiastiche adesioni da parte di Dall'Ongaro (chiamato in causa dall'autore per verificare l'effettiva validità dei dubbi dell'amico catanese) informano direttamente le lettere alla famiglia da Firenze; Giovanni Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di Giuseppe Savoca e Antonio Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, in particolare la lettera del 19 maggio 1869 (prima menzione della commedia; p. 108), quella del 26 maggio (in cui si esprime per la prima volta il proposito di far rappresentare la commedia a Catania dalla compagnia di Salvini – probabilmente Alessandro Salvini, fratello del più noto Tommaso –, da raggiungere tramite il Niceforo; p. 116), quella del 12 giugno 1869 (in cui si ricorda ai parenti che il giovedì precedente – 10 giugno – il Verga aveva spedito il manoscritto dell'opera ormai conclusa al fratello Mario perché la recapitasse a Nicola Niceforo; pp. 125 e 127). La bibliografia relativa sarà facilmente recuperabile dai due bei lavori di Daria Motta, *Il «formulario della galanteria»: stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di «Rose caduche»*, in *Il teatro verista*, Catania, Fondazione Verga, 2004, II, pp. 157-185 e *«Un dialogo stupendo davvero»*. Verga alla ricerca del parlato borghese, da *«Una peccatrice» a «Rose caduche»*, *«Italiano LinguaDue»*, IX, 2 (2017), pp. 418-434.

²⁵ O, con diversa onomastica, a seconda delle redazioni, di Irma e Luciano. La più profonda riscrittura del tema centrale nel passaggio dal romanzo alla commedia risiede nell'efficace popolamento della scena che sottrae all'assoluto isolamento che li caratterizzava i protagonisti di *Una peccatrice*, nel quale «Al di là dei due protagonisti non ci sono veramente figure, ma solo compare» (Scrivano, *«Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino*, p. 11).

²⁶ Charles-Augustine Sainte-Beuve, *Du roman intime*, «Revue des deux mondes», 15 luglio 1832: «La forme sous laquelle se réalisent ces sentimens délicats de quelques âmes, est variable et assez indifférente. Parfois on retrouve dans

finzione delle lettere ritrovate e pubblicate da un amico (che per Verga ha come antecedente ineludibile il Foscolo dell'*Ortis* tanto caro ad Antonino Abate, ma senza dimenticare il *Werther*)²⁷ era già stato esperito come sezione in *Una peccatrice* (e in misura meno rilevata in *Sulle lagune*, nel quale le lettere di Giulia sono riferite dal narratore onnisciente tramite la 'lettura' del destinatario), ma l'adozione assoluta che Verga ne fa nella *Capinera*, se per un verso lo scarica da quei problemi di struttura alle prese con i quali lo abbiamo visto in *Frine*, per altro verso lo costringe ad assumere da un capo all'altro del romanzo la narrazione in prima persona che, anch'essa, era stata adottata solo in parte nelle *Memorie di un carbonaro* de *I carbonari della montagna* e, con scambio di voce fra i due narratori, in *Frine*. Che lo scrittore per la messa in atto di tale espediente adotti strategie ingenuie e leziose²⁸ non toglie niente al dato di fatto – innovativo a questo punto della evoluzione verghiana – che il narratore dei precedenti romanzi, tanto marcato dal punto di vista del *gender* a cui apparteneva, assuma il punto di vista di una donna:²⁹ e sta qui, forse ancora prima che in *Nedda*, l'accento ad un cambio di prospettiva, il primo tentativo di indossare panni davvero 'altri' e di disporsi dall'altro lato del cannocchiale; e del resto è questo il luogo in cui la donna, – fino ad allora *fleur animée* (come la Assing ebbe a definire la figura femminile dei romanzi giovanili verghiani), che al massimo impersona, in quanto tentazione, ossessione, pericolo dichiarato, paure esclusivamente maschili, – riuscirà via via ad assumere caratteri meno astratti e tipizzati e invece, né demone né angelo, sembianze più reali, raggiunte pienamente in *Eva*.³⁰

Come di *Rose caduche* anche di *Storia di una capinera* si attende l'edizione critica nell'Edizione Nazionale; ma uno sguardo all'autografo (anzi ai due autografi che sono conservati nella stessa unità codicologica – Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, U.MS.FV. 003, rispettivamente pp. 1-112 e pp. 113-140) è sufficiente a prendere atto non solo della cura nell'elaborazione del testo ma anche della sollecitudine che Verga mise in campo nell'accompagnare la *Capinera* nel viaggio verso la stampa, anzi verso le stampe, prima quelle per Alessandro Lampugnani

un tiroir, après une mort, des lettres qui ne devaient jamais voir le jour. Parfois l'amant qui survit (car c'est d'amour que se composent nécessairement ces trésors cachés), l'amant qui survit se consacre à un souvenir fidèle, et s'essaie dans les pleurs par un retour circonstancié, ou en s'aidant de l'harmonie de l'art, à transmettre ce souvenir, à l'éterniser. Il livre alors aux lecteurs avides de ces sortes d'émotions quelque histoire altérée, mais que sous le déguisement des apparences une vérité profonde anime; ou bien, il garde pour lui et prépare pour des temps où il ne sera plus une confidence, une confession qu'il intitulerait volontiers, comme Pétrarque a fait d'un de ses livres, *son secret*. D'autres fois enfin c'est un témoin, un dépositaire de la confidence, qui la révèle, quand les objets sont morts et tièdes à peine ou déjà glacés». Cfr. sull'efficacia storica della proposta di Sainte-Beuve cfr. Brigitte Diaz, *1830 ex imo*, «Romantisme», numero 147 (2010/1) pp. 81-96.

²⁷ Il collegamento condizionato fra il *Werther* goethiano e l'*Ortis* del Foscolo nella cultura letteraria di Verga mi pare dimostrato dal nome di Carlotta (l'amata di Giorgio, prigioniero con Corrado a Favignana) de *I carbonari della montagna*, che in precedenza si chiamava Teresa.

²⁸ Giacomo Debenedetti *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976 [1993], pp. 89-172.

²⁹ Sull'identificazione (al di là del genere) fra Maria e l'autore si veda Sergio Campailla, *Autobiografia e simboli nella Storia di una capinera*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, pp. 75-94 (in particolare pp. 78-79 e 91-94), che sviluppa precedenti annotazioni di Giacomo Debenedetti.

³⁰ Sulla positività della figura della ballerina all'interno del panorama delle figure femminili verghiane cfr. Salvatore Rossi, *Alcune notazioni critiche su «Eva»*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, pp. 95-105, alle pp. 103-104.

(1870 e 1871), poi la Treves (1873). Il secondo manoscritto, incompleto e anteriore cronologicamente a quello che fisicamente lo precede, registra giorno per giorno la copia in bella (avvenuta, per quel che ci rimane, fra il 10 luglio e 27 luglio 1869), ma anche ci restituisce un'annotazione più tarda (p. 113): «Ciascun foglio di stampa della biblioteca Amena ha 8 pagine | di 28 rig[h]i ciascuna >colla segu< il rigo composto così: | >di Fosca< spaventevole s'era buttato sopra di me e | presso a poco di lettere 37». Non si tratta, se non mi sbaglio nell'assegnare questa annotazione al 1873,³¹ del solito calcolo cui Verga indulgeva per quantificare, di un lavoro *in fieri*, la consistenza e i conseguenti proventi che sarebbe riuscito a strappare al futuro editore, ma dell'estremo e gratuito (come gratuita fu la cessione di *Storia di una capinera* al Treves) avviamento del romanzo al successo decretato in via definitiva dall'edizione del 1873. Accompagnamento estremo, ma non limitato a questo promemoria, appena si ricordi che la prima edizione Treves rappresentò un'ulteriore fase redazionale della *Capinera*, diversa e distinta da entrambe le precedenti, in giornale e in volume, ultima se non fosse per la revisione quasi postuma di recente recuperata agli atti.³²

3. Dal 1869 al 1873

Che il lavoro per la *Capinera* abbia impegnato il Verga ben oltre quel 1869 che vide la nascita della fittizia raccolta epistolare è probabile; più difficile immaginare che nel periodo fra il 1869 e il 1873 egli sia stato interamente assorbito dalla cura per la monacella e dalla prima ideazione de *L'onore*.³³ Di *Frine*, ormai inadeguato dal punto di vista della forma – quella che anche Pietro Brusio non sentiva abbastanza –, è però ancora attivo il grumo profondo, l'urgenza di esorcizzare, nelle storie, le figure femminili che possono attentare alla vocazione interiore dello scrittore. Verga aveva già tentato l'esorcismo con *Una peccatrice* per il tramite della donna elegante e socialmente distante il cui amore può nutrire l'arte finché rimane tensione insoddisfatta,³⁴ ma che, finalmente conquistato, dissecca l'ispirazione; l'aveva ripetuto in *Frine* nel quale il fascino della mantenuta agisce piuttosto a livello di un desiderio erotico – giovanilmente robusto e che risulta soggiogante perché mai soddisfatto. Per poter decretare quale sarà la propria scelta esistenziale, anticipandola

³¹ Alla fine *Storia di una capinera* non fu effettivamente accolta nel 1873 nella collezione della «Biblioteca Amena», ma quella fu almeno inizialmente l'intenzione di Emilio Treves se Verga, il 21 febbraio del 1873, scriveva a Luigi Capuana (trattando della recensione all'edizione Lampugnani del 1871 che Capuana aveva scritto per *La Nazione* e che era poi rimasta inedita): «Se ti verrà fatto di pubblicarlo imagina qual piacere per me – tanto più che ho già combinato col Treves una 2ª edizione di *Una capinera* che escirà prima nel *Giornale Illustrato* e poscia formerà due volumetti della Biblioteca Amena». Il tratto «spaventevole s'era buttato sopra di me e» appartiene al cap. XXXVII della *Fosca* tarchettiana, uscita in due volumetti della «Biblioteca Amena» del Treves nel 1869 con i numeri 22-23.

³² Lucia Bertolini, *Quasi quarant'anni dopo. Le revisioni del 1921 di Eva e Storia di una capinera di Giovanni Verga*, «Filologia italiana» XVI (2019), pp. 191-256.

³³ Per la commedia, abbandonata e ripresa più di una volta fra il 1869 e il 1876, cfr. *Verga e il teatro europeo. Prove d'autore*, Nuova edizione riveduta e aggiornata. Introduzione, note e apparati di Lina Jannuzzi, Nota ai Testi di Ninfa Leotta, Lecce, Milella, 1992, pp. XXXIII-XXXVII.

³⁴ Ma anche, per prenderne sul serio il nome archetipico di Narcisa, finché la donna non contraccambia, perché solo destinata – nell'immaginario maschile – ad essere amata e ad amarsi.

letterariamente nel disimpegno amoroso del musicista Paolo in *Primavera* della raccolta omonima, il giovane scrittore – che non ha ancora raggiunto quel successo al quale ambisce e che può illudersi lo metterà al sicuro dagli ostacoli alla propria carriera – sente che quel che aveva tentato di esprimere con *Frine* è ancora emotivamente attivo. *Frine*, o meglio *Frine-Eva*, quello che cioè è ancora vitale in quella vecchia idea, riprende il sopravvento: si tratta però di riscrivere *ex novo* il vecchio canovaccio e di costruire la vicenda alla luce di una maggiore conoscenza del mondo reale. L'Eva Manili di *Frine* è una cortigiana modellata astrattamente sulle *courtisanes* della letteratura settecentesca, curioso miscuglio di mantenuta, pittrice dilettante e avida lettrice di novità letterarie, che passeggia o cavalca per i viali di Firenze e ne bazzica i caffè alla moda; in *Eva* la donna è una giovane che realisticamente (e con piena consapevolezza delle cause sociali che ne hanno determinato le scelte) preferisce far la ballerina prima e la mantenuta poi per non diventare una sartina e non dover sposare un cuoco o un cocchiere; una giovane (si badi bene) che non scandalizza Enrico Lanti, il quale con l'avanzare della storia riconosce a Eva dedizione, sacrificio e amore disinteressato, dimostrando di essersi nel frattempo sbarazzato dei pregiudizi iniziali portati con sé dalla provincia. Verga non aveva avuto intenzione di esaudire con *Storia di una capinera* le speranze di Dall'Ongaro, che al giovane scrittore aveva predetto un luminoso futuro di romanziere sociale; Verga quelle speranze assolve (certo a suo modo) proprio con *Eva*, romanzo nel quale rappresenta la società non come dovrebbe essere, ma quale effettivamente è, affidando all'arte, alla rappresentazione «senza rettorica e senza ipocrisie», la sola (ma sovversiva) capacità di piangere i dolori di cui la società stessa è origine. L'intreccio e i personaggi di *Frine*, concepiti «per la dimostrazione della tesi»,³⁵ o se si vuole per esternare un grumo emotivo di esclusiva valenza autobiografica (le forze concorrenti e antagoniste dell'arte e dell'amore), diventa in *Eva* una storia esemplare che, se ancora assolve ad un'esigenza intima dell'autore, rappresenta anche un tema sensibile della nuova cultura borghese (il posto dell'arte – delle arti: dal ballo alla pittura – nella società delle Banche).

Per far questo Verga mette a tesoro tutto quello che ha maturato nei silenzi ricorrenti e nei tentativi per lo più abortiti che hanno contrappuntato la sua storia giovanile: la prosa man mano si è fatta più asciutta e la lingua si è fatta almeno tendenzialmente media e comune, sempre più depurata da elementi letterari, come è possibile vedere ponendo a confronto i due brani seguenti, punto di partenza rispettivamente di *Frine* e *Eva*: essi offrono esempio, per un verso, di uno dei non molti casi in cui l'antico si dimostra immanente al progetto più recente, per altro verso del processo di scarnificazione della prosa e più in generale della scrittura nel passaggio dall'uno all'altro.³⁶

³⁵ Scrivano, «*Menzogna romantica e verità romanzesca*» nel *Verga fiorentino*, p. 11 (a proposito di *Una peccatrice*).

³⁶ Riproduco i due brani dalla mia edizione in procinto di veder la luce per l'Edizione Nazionale; essa propone una paragrafatura interna ai testi, tale da consentire un raffronto (non meccanico però) fra le due compagini narrative.

Frine cap. I

¹ Avevo incontrato due volte una donna di meravigliosa bellezza. Le diverse circostanze che accompagnarono questi due incontri mi lasciarono una profonda impressione di lei.

² La prima volta la vidi al Lungarno Nuovo. Mi trovavo in una di quelle tristi situazioni di spirito che si provano spesso quando si è soli in paese forestiero; mi aggiravo disanimato e stanco della mia stessa disoccupazione fra quella folla allegra che popola i passeggi di Firenze i giorni di festa; ³ un'elegante *palichaise*, tirata a gran trotto da una doppia pariglia di magnifici *mecklenburgo*, passandomi vicino, mi scosse improvvisamente; una bellissima signora, dagli occhi arditi e sorridenti, dalla positura graziosamente audace e libertina, teneva raccolte nella sua piccola mano, con un'inimitabile disinvolture, le doppie redini degli ardenti cavalli.

⁴ Ella passò come un lampo. In quel cocchio che mi ave' a' oltrepassato sì rapidamente non c'era cosa alcuna che avesse dovuto colpirmi in un passeggio ove abbondavano le belle donne e gli equipaggi sfarzosi; eppure io mi volsi a guardare quel *bernous* di *tarlatane* bianca a pallottine rosse che svolazzava lontano in mezzo alla polvere sollevata dalle carrozze.

⁵ Un'altra volta la vidi alle Cascine, in fondo al gran viale. Era quello per me uno dei giorni di folle allegria che fanno belli i ventiquattro anni. Vittorina copriva coi suoi rumorosi scrosci di risa lo stormire dei grandi alberi del boschetto; e se, qualche volta, avvertivamo il rumore che faceva la nostra carrozza correndo per il viale, era perchè quella leggiadra testolina si trovava appoggiata sulla mia spalla. ⁶ Noi non parlavamo certamente dell'Esposizione della Società di Belle Arti, nè dell'ultimo fascicolo dell'Antologia. Prima d'arrivare in capo al viale incontrammo un'*américaine* ferma: un vero cocchio da duchessa. Passando accanto allo sportello vedemmo in un angolo del legno una signora che leggeva un libro. Riconobbi subito la leggiadra donna che avevo incontrato pel Lungarno.

⁷ Provai una vivissima sensazione che non seppi giustificare a me stesso. C'era il contrasto più piccante, tra la *lionne* di elegante società che avevo visto guidare co'n' mano sicura la sua doppia pariglia, e la donna che incontravo preoccupata e quasi mesta, come nascosta in fondo alla sua carrozza, in quel viale remoto ed ombreggiato ove i rumori della folla dei passeggianti si perdevano nel grave stormire degli alberi e nel mormorio vicino dell'Arno. ⁸ C'era, direi, il *distacco* più completo fra «la» donna che pensa e fa pensare e la elegante briosa e spensierata.

⁹ La prima volta avevo incontrato una di quelle ragazze folli, allegre, alla moda, che fanno impallidire le duchesse colla mostra insultante del loro lusso e della loro bellezza; che comprano a prezzo del cuore e della vita tre o quattro anni di quell'esistenza principesca; e che si fanno perdonare la sfrontatezza del loro sguardo, l'audacia delle loro mode, l'onta del loro nome colla grazia del loro sorriso, e lo sfarzo dei loro equipaggi.

¹⁰ Tutti a Firenze hanno conosciuto questa donna, di cui non si sapeva la vera età ed il vero nome, e che si faceva aspettare al *Caffè d'Italia* per vederla solamente voltare il canto di Santa Trinita al Lungarno nella sua bella victoria di Maurice. ¹¹ Tutti hanno incontrato lo sguardo vivo, sorridente, di quegli occhi; tutti hanno pensato qualche momento a quel cappellino Don Carlos, a quei ricci di capelli nerissimi, tagliati corti con la moda un pò ardita di cui pochissime, e delle più rinomate sacerdotesse del piacere e dell'eleganza, hanno avuto il coraggio.

¹² Ma quella stessa donna che incontravo in fondo al viale, vestita rigorosamente di nero, con gli occhi fitti su di un libro, incorniciando il pallido contorno del suo bel viso del fondo quasi verginale, di raso bianco della carrozza; ¹³ quella stessa donna di cui avevo incontrato lo sguardo ardito e che ora abbassava gli occhi con una tinta di melanconia ch'era quasi casta mi si presentò all'immaginazione con mille incanti duplici, discordi spesso, che si armonizzavano come per una magia sovrumana e che nell'allegria donna del piacere mi facevano pensare all'amante appassionata, e nella giovanetta mesta e pensosa mi facevano intravedere le ebbre seduzioni, le acri carezze della mantenuta.

¹⁴ Io non saprei giammai spiegare l'effetto di quella duplice impressione della donna di mondo e della vergine, come non potei giammai analizzarla quantunque ne fossi stato colpito profondamente.

Ella ci volse uno sguardo sbadato dei suoi bellissimi occhi neri e limpidi; quindi tornò a chinarlo sul libro. Noi passammo oltre.

¹⁵ Vittorina si avvide certamente della impressione che mi aveva lasciato colei, poichè mi domandò:

– Conoscevi madama Manili?

– Si chiama madama Manili quella signora?

– Scommetto che lo sappi anche troppo, soggettino!

¹⁶ – In fede mia è questa la seconda volta che l'incontro.

– E ci pensi tanto!...

– Che vuoi; ho visto pochissime donne che le somiglino.

– Cattivo! Esclamò ella corrucciata lasciando il mio braccio.

¹⁷ – Mi pare che non ci sia nulla poi da farne un *casus belli* ... Se non conosco neppure quella signora!...

– Non sarebbe una conoscenza difficile a farsi!...

– Davvero?

– Davverissimo. E il primo biglietto di qualche centinaio di lire sarebbe un passaporto valevolissimo.

¹⁸ Fui colpito da quelle parole; e rimasi alcuni istanti soprapensiero sebbene m'avvedessi che c'era dell'esagerazione e della gelosia. Madama Manili, la sirena-vestale non era che una mantenuta; celebre, se si voleva, ma ciò non era che questione di denaro, di questo denaro che forma il trono di simili avventuriere, ma che ammorba ed uccide il prestigio della donna. Era qualche cosa di disgustoso.

Eva, lassa 1

¹ Avevo incontrato due volte quella donna – non era più bella di tutte le altre, nè più elegante, ma non somigliava a nessun'altra – nei suoi occhi c'erano sguardi affascinanti, come il corruscare di un'esistenza procellosa ch'era piena di attrattive. ²– Tutti gli abissi hanno funeste attrazioni, e quelle voragini che divorano la giovinezza, il cuore, l'onore, si maledicono facilmente, ahimè! quando arriva la filosofia dei capelli bianchi. – ³ Era bionda, delicata, alquanto pallida, di quel pallore diafano che lascia scorgere le vene sulle tempie e ai lati del mento come sfumature azzurrine; avea gli occhi cerulei, grandi, a volte limpidi, quando non saettavano uno di quegli sguardi che riempiono le notti di acri sogni; aveva un sorriso che non si poteva definire – sorriso di vergine in cui lampeggiava l'immagine di un bacio. ⁴ Ecco che cosa era quella donna, quale si rivelava in un baleno, fuggendovi dinanzi nella sua carrozza come una leggiadra visione, raggiante di giovinezza, di sorriso e di beltà. – ⁵ In tutta la sua persona c'era qualcosa come una confidenza fatta al vostro orecchio con labbra tiepide e palpitanti, che vi rendeva possibile il sognare le sue carezze, e farci su mille castelli in aria. Non era soltanto una bella donna – certe altezze non attraggono appunto perchè sono inaccessibili. – ⁶ L'ammirazione che ella destava assumeva la forma di un desiderio; c'era nei suoi occhi qualche cosa come un sorriso e una promessa che faceva discendere la dea dal suo cocchio superbo, o piuttosto vi metteva accanto a lei, e faceva correre il vostro pensiero alle cortine della sua alcova, e ai viali più ombreggiati del suo giardino.

⁷ Si chiamava Eva, o almeno si faceva chiamare così, e quel nome era forse un epigramma. Tutti conoscevano la sua vita un po' più in là del palcoscenico della Pergola, e forse meglio di tutti le dame del *gran mondo* che parlavano di lei celandosi dietro il ventaglio. Nessuno ne sapeva più di un altro. Era l'apparizione di un astro in mezzo alla splendida società fiorentina, una febbre di giovanotto fatta donna.

⁸ L'avevo incontrata due volte, e non mi era sembrata l'istessa donna, forse per le diverse disposizioni d'animo in cui mi ero trovato, e forse anche per ciò era rimasta in me più viva e profonda l'impressione di lei. ⁹ La prima volta la vidi pel Lungarno, in un elegante legnetto, e guidava una bella pariglia di cavalli inglesi; aveva il sorriso negli occhi più che sulle labbra, ed una cert'aria graziosa ed ardita in tutta la sua persona che vedendola faceva sorridere di piacere. ¹⁰ Io ero triste, senza sapermi il perchè, forse per non avere meglio da fare, e macchinalmente la seguii cogli occhi e col pensiero, e il pensiero corse lontano verso tutte le ridenti follie del cuore. ¹¹ Un'altra volta l'incontrai alle Cascine, in uno di quei viali che nessuno frequenta. Quel mattino il mio cuore faceva festa – domeniche gioconde dei venticinque anni che non tornano più! – ¹² Il sole splendeva, ed il sorriso brillava negli occhi di Vittorina – larva di un di quei giorni in cui si prodiga tanta parte di cuore come se non dovessero tramontare giammai, fantasma di un'ora felice che si dimentica prima ancora che sia trascorsa, nello stesso modo che ella avrà dimenticato persino il mio nome, o lo rammenterà come io adesso mi rammento del suo, a proposito di qualche cosa che allora ci passò sotto gli occhi senza che ce ne avvedessimo. ¹³ Il viale era deserto, gli uccelli cinguettavano fra gli alberi, e i rami susurravano lieve lieve, intrecciando mollemente le loro ombre in bizzarri disegni sulla ghiaja del viale. Noi non si parlava certamente dell'ultimo fascicolo dell'*Antologia*. Vittorina era allegra, cantava, rideva, e il riso la faceva bella. Io guardavo e ascoltavo. ¹⁴ Quando il nostro fiacre passò accanto ad un bellissimo legno, che stava fermo in mezzo al viale, vidi, attraverso il cristallo scintillante, una testolina bionda, come una rosea

visione, incorniciata dall'imbottitura di seta della carrozza.¹⁵ Ella ci volse uno sguardo, un solo sguardo limpido come l'azzurro dei suoi occhi, ma disattento, anzi noncurante, uno di quegli sguardi che vi affissano in volto senza vedervi, e tornò a chinare gli occhi sul libro.

¹⁶ Vittorina chinò il capo e ammutolì, come se quella bionda e leggiadra visione fosse sempre lì, fra di noi, seduta s'ui cuscini della nostra carrozza.

Il narratore che dice “io” e che in entrambi i racconti coincide con l'amico confidente del protagonista, in *Eva* pospone l'impressione diretta, personale e fortemente soggettiva alla descrizione della donna, filtrata però dalla *communis opinio*, con un effetto oggettivante al quale contribuisce anche l'annotazione (§ 2) su «la filosofia dei capelli bianchi»; nella persistenza perfino dell'onomastica minore³⁷ e delle situazioni,³⁸ si assiste ad un radicale prosciugamento dei dettagli e dell'indugio su di essi, alla cassatura degli interventi commentativi del narratore (in particolare le prese di distanza moraleggianti di cui evidentemente anche il narratore si è liberato), ma anche al trasferimento in secondo piano della comparsa di Vittorina, ridotta irrevocabilmente a «larva» con la condanna al silenzio di cui è vittima.

Per far questo Verga ha presente *Frine*, anzi, si potrà supporre, egli tiene il vecchio manoscritto sul proprio tavolo di lavoro, ma procede ad una scrittura completamente rinnovata. Il che è vero – perché documentariamente provato – per tutto il tratto che va dalla terza alla quarantottesima lassa di *Eva*; non è più verificabile per le prime due lasse, per le quali nel manoscritto (Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, U.MS.FV. 004 – siglato E –, cc. 3-20) le antiche carte sono state strappate e sostituite dalla bella copia (successivamente sede di ulteriori modifiche) che Verga aveva approntato per proporre a Treves il nuovo romanzo;³⁹ né è verificabile per le ultime due per le quali Verga recupera (e annette al manoscritto di *Eva*) una bella copia di *Frine* che conteneva parte del capitolo <XXIX> e il <XXX> (in realtà riutilizzando nel nuovo romanzo solo quest'ultimo e procedendo invece ad una scrittura *ex novo* della lassa 49 negli interlinea delle pagine del cap. <XXIX> di *Frine*). Di *Frine* insomma rimane in *Eva* niente più che l'epilogo finale del νόστος di Enrico Lanti⁴⁰ e, oltre a certe situazioni, l'affiorare – talvolta forse addirittura inconsapevole – di formule e sintagmi; a dimostrazione che gli anni intercorsi non sono passati invano e che l'umore verghiano ha ormai superato per la massima parte le scorie romantiche che ne avevano caratterizzato la produzione fino al 1865. *Eva* infine condivide con *Storia*

³⁷ A *Eva* il nome di Vittorina arriva direttamente da *Frine*; ma si rammenti che così si chiama anche la cameriera di Giulia di Roccabruna nel contemporaneo *I nuovi tartufi*.

³⁸ Che talvolta creano contraddizione interna con il personaggio della ballerina; l'immagine di Eva lettrice (*Eva* I 15), che in *Frine* era coerente con il ritratto della cortigiana artista che è la Manili (*Frine* I 6 e 12), non ha alcuna giustificazione nel nuovo romanzo, in cui la protagonista femminile si muove esclusivamente fra sarte, gioiellieri e teatri.

³⁹ Per l'identificazione delle cc. 3-20 dell'autografo di *Eva* (siglato E) con i «primi quaderni» di cui parla Verga nella lettera a Treves dell'8 febbraio 1873 rimando a Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, pp. 92-100. Ricordo che le cc. 1-2 della moderna cartulazione (non numerate da Verga) accolgono la redazione finale della prefazione.

⁴⁰ Per le varianti che intercorrono fra la redazione di *Frine* e quella di *Eva* in relazione a questo brano cfr. Lucia Bertolini, *Correzioni di Verga da Frine a Eva*, in *Genesis, critica, edizione* (Atti del convegno internazionale di studi, Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di P. D'Iorio e N. Ferrand, Pisa, Quaderni degli Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, IV, 1, 1998 [ma 1999], pp. 99-136.

di una capinera la cura dell'autore oltre la prima edizione; l'edizione immediatamente successiva, del 1874, vede ulteriori aggiustamenti al testo della *princeps*, così come il 1921 segnerà l'estrema revisione di *Eva*.⁴¹ Quest'ultima fu determinata da fattori contingenti e da esigenze economiche e di diritto d'autore, ma ciò non toglie che Verga facesse risalire proprio a questi due romanzi su cui tornò tanto tardivamente la propria nascita di scrittore di respiro nazionale; solo *Storia di una capinera* e *Eva* vengono menzionati con il loro titolo nella lettera a Ferdinando Martini del 5 novembre 1880, documento nel quale, invece, *I carbonari* sono «un romanzo storico, che nessuno rammenta, e non sarò certo io che lo rammenterò» e *Una peccatrice* – come noto – «un altro primo peccato di gioventù».⁴²

4. Per procedere oltre

Storia di una capinera e *Eva* sono gradini, tappe di una lenta salita, che si è avvalsa anche dei momenti di riflessione e di silenzio del decennio trascorso, ma gradini intermedi di una crescita artistica non ancora completata. Viceversa è probabile che Verga abbia confuso quelle approssimazioni alla vetta, che gli avevano assicurato il successo tanto a lungo cercato e finalmente conseguito, con la vetta stessa. L'entusiasmo della scrittura annunciato alla madre nel 1874⁴³ e così caratteristico del periodo immediatamente successivo, con il succedersi incessante di *Tigre reale* e di *Eros*, di *Nedda* e via via delle novelle di *Primavera*, dimostra una fretta che difficilmente può essere scambiata per fervore d'ispirazione, semmai spia di un'ansia di consolidamento del successo che non lascia spazio ai momenti di stallo e di incubazione. Il silenzio tornerà, come rifugio necessario da quell'ansia insoddisfatta, solo dopo il 1876 e si concluderà nel 1878 – a ribadire la significatività degli atti mancati – con la ripresa di tutt'altri progetti e l'avvio di una diversa stagione.

⁴¹ Per l'individuazione di varianti d'autore nell'edizione Treves del 1874 di *Eva* cfr. Bertolini, *Da Firenze a Milano e ritorno (ancora sulla storia di Eva)*; per la revisione del 1921 cfr. sopra la n. 32.

⁴² Verga, *Lettere sparse*, p. 101.

⁴³ Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, da Milano il 12 febbraio 1874, pp. 231-235 (in particolare, a p. 234 «Tutto questo è bello e buono, la vanità c'è da restare ultra soddisfatti, al di là di ogni aspettativa, e confesso che anch'essa giova a qualche cosa, come a mettervi addosso la febbre di fare, di lavorare, e bisogna un certo entusiasmo per far bene»).