

Verga moderno¹

Maria Gabriella Riccobono

Da decenni l'attenzione degli studiosi si è soffermata sull'intenso rapporto stretto, sia dal Verga dei romanzi ambientati nel gran mondo che dal Verga verista, con Flaubert. Vi è in Verga, specie nei *Mal*, non senza una buona dose d'intesa con Flaubert, soprattutto quello della *ÉS* (1869-70), un atteggiamento schernevole nei confronti della cosiddetta "Grande Storia" e della supposta spontanea capacità di iniziativa rivoluzionaria con esito finale costruttivo da parte delle cosiddette masse. Questo atteggiamento si congiunge intimamente all'intuizione verghiana secondo cui la sostanza antropologica e sociale della vita consiste nel *bellum omnium contra omnes*; e mette in luce la impossibilità di ordinamenti politici puramente socialisti e comunisti. Al totale fallimento di essi e al loro crollo per implosione nel terzo quarto del Novecento tutti abbiamo assistito. A queste intuizioni "profetiche" si accompagna in Verga, come in Flaubert, la raffigurazione impietosa dei mediocri "intellettuali" e demagoghi che aspiravano a divenire dirigenti e dittatori dei succitati ordinamenti politici burocratico-totalitari: ordinamenti poi attuati nel '900, come si diceva, e fondati da un lato sul terrore di massa e dall'altro lato sulla pretesa di imporre l'uniformità, l'egualitarismo puro, la pianificazione economica. Ancor più intensa, però, è in Verga, forse, sempre d'intesa con Flaubert, l'intuizione dell'inquietudine profonda che pervade l'istituto familiare in età romantica e che trova origine nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau. Verga raffigura, senza esserne ben consapevole, l'incipiente affacciarsi e prorompere, nel mondo occidentale, di nuovi modelli socio-antropologici femminili e di nuove forme dell'istituto familiare.

¹ Abbreviazioni e sigle: *Eva*: G. Verga, *Eva*, (1873) in G. V., *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1983, vol. II; *TR*: G. V., *Tigre reale II*, (1875), edizione critica a cura di M. Spampinato Beretta, Firenze, Le Monnier 1993 (Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, vol. VI); *RM*, G. V., *Rosso Malpelo*, (1878–1880–1897), in Id., *Tutte le novelle*, Introduzione di C. Riccardi, Milano, Mondadori 1997 (XIV ristampa Oscar classici; vi è pubbl. il testo 1880), vol. I; *Mal*: G. V., *I Malavoglia*, (pubbl. nel febbraio 1881 e preceduto dalla pubblicazione, nel gennaio 1881, di un solo episodio sulla «Nuova Antologia»), edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1995; *MdE*: G. V., *Il marito di Elena*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. III; *MB*: G. Flaubert, *Madame Bovary*, (1857), Préface et Notice de M. Nadeau, Paris, Gallimard, 1972; *ÉS*: G. F., *L'Éducation sentimentale*, (1869–1870), Préface d'A. Thibaudet, Notice et notes de S. de Sacy, Paris, Gallimard, 2005; *NdN*: I. S. Turgenev, *Un nido di nobili*, trad. di M. Miro, in I. S. T., *Tutti i romanzi*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1959; *Fumo*: I. S. T., *Fumo*, trad. di E. Bazzarelli, ivi; *AdP*: I. S. T., *Acque di primavera*, in Id., *Fumo. Acque di primavera*. Romanzi russi di I. Turghenieff, con Prefazione di D. Ciàmpoli e traduzione di S. De Gubernatis–Besobràsosf, Milano, Treves, 1889: in assenza di traduzioni molto recenti e in ogni caso di traduzioni novecentesche autorevoli si è prescelta l'ultima ristampa della traduzione di *AdP* procurata da S. De Gubernatis perché questa traduzione era stata approvata da Turgenev, buon conoscitore della lingua italiana; *I.Bu*: T. Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1996, prima ediz. in questa collana: novembre 1989.

Ignota alla critica letteraria è rimasta invece fino ad anni recentissimi l'influenza di Turgenev sui romanzi verghiani fiorentino–milanesi, e l'influenza assai consistente da Verga esercitata sul giovane Thomas Mann. È su questi due rapporti fondamentali, i quali contrassegnano in modo alto la seconda epoca della modernità italiana ed europea (la prima epoca comincia a un dipresso con Ambrogio e Agostino e si chiude con la cerniera Dante/Petrarca) che intendo oggi soffermarmi brevemente. Ho potuto comprendere sia l'influenza di Turgenev su Verga sia aspetti prima sconosciuti dell'influenza dello stesso Flaubert su Verga grazie a suggerimenti che mi sono stati offerti appunto dalla narrativa di Thomas Mann. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento il sommo scrittore tedesco, allora giovanissimo, si imbatté nella narrativa verghiana. Quella pre–verista, non a torto, gli parve goffa e priva della sobrietà ironica nella quale egli già scorgeva la cifra della letteratura di gran classe. Così Mann si divertì a deridere, nelle sue novelle precedenti *I.Bu*, sia i contenuti sia aspetti dello stile e della tecnica compositiva dei romanzi di Verga ambientati nel gran mondo. D'altro canto, frequentando la letteratura europea degli anni precedenti il proprio esordio, Mann si avvide dell'influenza esercitata da Flaubert su Turgenev e da entrambi questi autori su Verga (ma in questa vicenda è implicato anche, in grazia della *Dame aux camélias*, Alexandre Dumas figlio). Mann mise allora in risalto, nella sua produzione giovanile, in modo ora giocoso ora sarcastico, la circolazione di nuclei tematici, e anche di movenze relativamente semplici, dall'uno all'altro autore: egli stesso, Mann, essendo beninteso l'ultimo, cronologicamente, della serie. Si crea così nelle novelle di Mann (penso in particolare a *Gefallen*, a *Luischen* e ad *Anekdoten*) una ben mascherata stratificazione: G. Flaubert? I. S. Turgenev? G. Verga? T. Mann².

Mi sono soffermata per due anni consecutivi ai Congressi ADI sul parallelo Flaubert–Verga. Discorrendo di Verga e Turgenev accennerò oggi l'influenza dello scrittore russo sia sul bovarismo verghiano sia sulla raffigurazione verghiana della donna e dell'istituto familiare. Le due opere narrative di Turgenev delle quali si avverte la risonanza in *MdE* (1882) sono *NdN* (1858) e *AdP* (1872). In particolare, le vicende riconducibili all'intera storia narrata in *MB* (1857) e in *MdE* sono concentrate nel breve tratto dal capitolo 8 al capitolo 16 di *NdN*. Nel tratto ancor più breve dal capitolo 12 al capitolo 16 la voce narrante racconta, con procedimento di flash back, il corteggiamento, il matrimonio e la breve vita in comune di Fëdor Ivanyc Lavreckij e Vårvara Pàvlovna Koròbina. Tale vita è contrassegnata fin dall'inizio dalla ricerca di eleganza e di mondanità della donna; poi dall'adulterio di lei, dallo strazio di lui e dalla separazione dei due

² Cfr. M. G. Riccobono, *Gabriele D'Annunzio nel mondo incantato. Onomastica e altro in Thomas Mann*, in «Il nome del testo», VIII.2006 (vol. monogr., annata intera) pp. 651-60; Ead., *Verga e i suoi autori nel giovane Thomas Mann. Nomi, gioco, parodia in Luischen e in Anekdoten*, ivi, IX.2007, 2, pp. 247-54; Ead., *Verga nel Thomas Mann esordiente*, (il testo è stato letto al XIX Congresso AISLLI, 19-24 settembre 2006; è imminente la stampa nei volumi degli Atti ma lo si può leggere nell'archivio air.unimi all'indirizzo: <http://air.unimi.it/>; lo studio verte precipuamente sui rapporti tra il romanzo di A. Dumas figlio *La dame aux camélias*, la novella di T. Mann *Gefallen* e l'*Eva* di G. Verga).

coniugi. Anche Turgenev ha tratto spunto da *MB*, tenendosi però lontanissimo dal cosiddetto “bovarismo”, al quale *MdE* è da ascrivere per intero.

Anche Turgenev, come poi il Verga di *MdE*, è animato da intenti antagonisti, nello scavo psicologico, nello sviluppo delle dinamiche affettive e perfino nella tecnica narrativa adottata, rispetto a quelli perseguiti e conseguiti da Flaubert³. Sul piano tematico sia Turgenev che Verga guardano ai mariti, ancorché Verga, a differenza di Turgenev, non riesca a imperniare l’azione sul protagonista maschile: entrambi gli autori motivano e seguono la parabola dell’amore riposto dai protagonisti maschili, per ingenuità e per inesperienza, in donne frivole e superficiali; raccontano inoltre le reazioni dei mariti offesi e i loro sviluppi a fronte delle ferite inferte loro dalle mogli. In *MdE* questa cellula espressiva, crescendo e giungendo a compiutezza, coincide con l’intera storia narrata o quasi. Invece Lavreckij trova subito la forza di lasciare la moglie, malgrado l’ami e inizialmente spera in un ravvedimento di lei a fronte del quale egli la perdonerebbe; e trova anche la forza di sopravvivere, sebbene ritenga, per lunghi anni, che la parte migliore di sé sia stata distrutta per sempre.

Autore ormai esperto dei segreti dell’arte, Verga, a dire il vero, aveva tentato di evitare in *MdE* la polarizzazione manichea dei due universi di valori. A tal fine aveva raffigurato nei capitoli iniziali una Elena ancora virtuosa, la quale apprezza la dedizione del marito e difende l’onore suo e di Cesare per poi lasciarsi corrompere lentamente e sempre più profondamente dalle tentazioni della grande città e dalla frivolezza imperante negli ambienti salottieri e mondani.

Il ritorno alla terra natale, vero e proprio grembo materno portatore del sistema di valori al cui centro si trova la madre, è sempre “regressivamente” desiderato dall’eroe che, nei romanzi verghiani ambientati nell’alta società, si sia lasciato “irretire” ? egli crede ? da una maliarda. Quel ritorno costituisce per il protagonista maschile il momento della resa dei conti: costituisce l’ammissione del proprio fallimento (l’aver lasciato e l’aver tradito l’ordine sociale e affettivo “buono”) e costituisce la ribellione contro la seduttrice, ora sentita come un ostacolo o addirittura odiata. Ella è sentita come l’antitesi al sistema di valori incarnato dalla madre, è anzi la pericolosa e attiva sorgente di un disordine sessuale capace di scardinare la famiglia fondata sul legame matrimoniale indissolubile e anche, di conseguenza, l’ordine sociale fondato su siffatto istituto familiare.

La bellissima e aristocratica Narcisa di *Una peccatrice* (1866) accetta di tornare con Pietro ? per il quale ha abbandonato il marito e il gran mondo ? nella terra natale di lui, ma resasi conto che egli non si sente in grado di conciliare l’amore irregolare per lei con quello per la madre si uccide.

³ Manca ancora uno studio puntuale delle forme, delle ragioni e degli esiti dell’antagonismo Verga–Flaubert, anzi *MdE*–*MB*: cfr. per ora il paragrafo 3 del capitolo I della Parte prima del mio volume *Donne, mari, cieli. Studi su Verga e Quasimodo europei*, Roma, Aracne Editrice, 2008, specie alle pp. 35–39.

Pietro, lungi dal riprendere e continuare il lavoro di scrittore per il teatro che gli aveva procurato il successo, la celebrità e l'amore di Narcisa, continuerà a vivere in modo mediocre e semi-ozioso. Enrico Lanti muore a casa dei genitori, maledicendo con odio feroce, fino all'ultimo istante, Eva, la splendida ballerina di successo dai costumi liberi, il nuovo amante della quale egli, subito prima del ritorno alla terra natale, ha ucciso senza pietà in duello. Eppure, Enrico stesso aveva spinto la donna ad andare via dalla misera casa in ella si era ridotta a convivere con lui; ed ella non gli aveva serbato rancore per averla trascurata e indotta ad andarsene. Eva, diventata allora una prostituta di alto bordo, senza dubbio si compiace di essere nuovamente capace di ammaliare Enrico. Originariamente, però, di null'altro era stata responsabile che di avere giocato all'amore con lui in modo libero sì, ma fanciullesco. Enrico stesso l'aveva poi spinta, *de facto*, tra le braccia dell'uomo che in seguito, per un senso di gelosia e di rivalsa patologici, le uccide. Eva non immaginava che avrebbe suscitato in Enrico un desiderio acre, profondo, patologico e ambivalente, perché in ogni istante agiva, nella personalità del giovane, un attaccamento morboso alla madre e alla famiglia di origine, che non avrebbero potuto approvare il legame con la ballerina. Cesare Dorello, ultimo personaggio importante della schiatta, colpisce la seduttrice di pugnale. In definitiva, il sistema di valori incarnato dalla terra natale e dalla madre non è più in grado di conseguire vittoria autentica contro la "donna irregolare" e di recuperare colui che si è lasciato sviare. Quel sistema e la madre conseguono una vendetta carica anche per loro di dolore, ma non la vittoria. Fa eccezione il ritorno alla terra grembo-materno di Giorgio La Ferlita in *TR*. La tigre reale, Nata, personaggio perdente, nasce da due personaggi vincenti di Turgenev, le maliarde Irina Ratmirova di *Fumo* e Maria Nikolaievna di *AdP*. In *TR*, però, la madre manca. Giorgio l'ha persa quando era un bimbo piccolissimo ed è stato allevato da un padre molto energico.

Turgenev è assai poco sensibile all'importanza delle madri. Nel suo universo ha semmai peso determinante, com'è notissimo (e come recita fin dal titolo il suo romanzo più noto: *Padri e figli*) il mondo morale legato alla figura del padre. Il ritorno in patria più importante, nei romanzi di Turgenev, è quello di Fëdor Ivanyc Lavreckij, personaggio assai tradizionale e al contempo fortemente innovatore. Il protagonista di *NdN* dovrà rinunciare all'amatissima Liza, incontrata tanti anni dopo la separazione dalla moglie adultera, ma riuscirà a non perdersi d'animo e anzi a condurre, pur da persona celibe e sola, una vita socialmente utile: tutta spesa in favore della modernizzazione del lavoro agricolo nelle grandi estensioni di territorio coltivabile, e della emancipazione dei contadini dalla condizione di servi della gleba.

L'osservazione del rapporto donna-famiglia-lavoro quale caratterizzava la vita delle plebi siciliane, e anche la consapevolezza del problema acquisita mediante le letture sullo sfruttamento del lavoro femminile e minorile, fecero sì che Verga riproducesse artisticamente quel rapporto con uno

sguardo dall'intelligenza profetica superiore, forse, rispetto a quella di Flaubert, di Turgenev e perfino di T. Mann. Solo Turgenev gli si avvicina: la maliarda e ninfomane Maria Nikolaievna è una donna che gestisce con grande abilità il proprio patrimonio e sa accrescere le proprie ricchezze, così come l'alquanto ambigua Odincova di *Padri e figli*.

Esempi di capacità di tutela dei propri beni e interessi e di formidabile intraprendenza economica sono la baronessa madre di don Peppino in *MdE* e la baronessa Rubiera nel *Mastro-don Gesualdo*. Ma più interessante è il fatto che nel mondo rusticano di Verga qualche volta comandano gli uomini e a loro è affidata l'iniziativa e l'intraprendenza economica. Spesso però, molto spesso, all'interno della famiglia comandano le donne, e tengono in soggezione i mariti, specie nei *Mal*: si pensi alla Signora moglie dello speziale, alla Vespa, alla Zuppidda moglie di mastro Turi, alla Mangiacarrubbe e all'ostessa Santuzza, che non è sposata ma ha molti amanti dai quali mai si lascia tenere in una condizione di dipendenza; in *RM* la madre e la sorella tengono in soggezione il ragazzino, anche nel periodo in cui egli è il loro principale sostegno economico. Tutte le donne dei contadini e dei pescatori, o quasi tutte, oltre che attendere alle faccende domestiche e allevare la prole, lavorano più o meno duramente e industriosamente per contribuire al bilancio familiare: dalla madre del pastore Jeli alla *Lupa* alle donne di casa Malavoglia alla cugina Anna e alla Nunziata dello stesso romanzo, alla Rossa e a Lucia di *Pane nero*. Alcune donne forse non lavorano altrettanto ma sono economicamente indipendenti, come la Vespa dei *Mal*, che è proprietaria di un piccolo fondo agricolo. Pur immettendo nelle novelle e nei *Mal* anche cospicui detriti di un matriarcato arcaico, Verga genialmente intuisce che il cambiamento antropologico-strutturale della famiglia e della donna è connesso sia alla capacità di questa di produrre reddito sia alla necessità che ciò avvenga (la triste sorte delle zitelle Camilla sorella di Elena e delle sorelle di Cesare insegnano...).

Prima di concludere, occorre toccare del rapporto Verga-Thomas Mann. Dall'ottobre 1896 fino alla fine di aprile del 1898 Mann abitò ininterrottamente in Italia. Studiò con grande attenzione le opere di Verga che facevano al caso suo e parallelamente lesse parecchia altra letteratura italiana (Nievo, D'Annunzio) della quale si avverte traccia cospicua nella sua produzione giovanile⁴. Fu naturale per uno scrittore giovane, curioso e dal grandissimo talento, di passare dalla lettura della produzione verghiana ambientata nel mondo elegante alla lettura di quella verista. Non sarebbe giusto parlare di *coup de foudre*: Mann ha sempre amato farsi sentire ironico, distaccato, compassato e anche ostile nei confronti della letteratura, propria e altrui.

Il 20 agosto 1897 egli scrive da Roma all'amico Otto Grautoff che sta preparando un romanzo; e soggiunge che ha appena trovato («entdeckt»: “scoperto”, secondo l'espressione sua) una materia,

⁴ Cfr. il capitolo III della Parte prima, intitolato *Il Verga verista nel giovane Thomas Mann*, ivi.

un contenuto che gli è molto congeniale. Tutt'altro che improbabile, dunque, è che lo abbia trovato in Italia, nei mesi tra la primavera e l'estate del 1897. Il romanzo, nella prima intenzione dell'autore, doveva essere una *Knabennovelle*, il racconto delle esperienze e del vissuto di un adolescente: insomma, *I.Bu* quello che sarebbe diventato il romanzo epico–storico–naturalistico più ampio e importante della letteratura tedesca, era originariamente circoscritto alla breve vicenda umana di Hanno, l'ultimo dei Buddenbrook, destinato a morte precoce dopo una vita strozzata e angosciata. La critica tedesca ha sempre notato che *I.Bu* nascono da due ispirazioni diverse, corrispettive a due blocchi narrativi distinti, che l'autore si sforza di fondere, senza riuscirvi del tutto: la cronaca familiare e aziendale, includente il “romanzo di Thomas”, e il “romanzo di Hanno”. In particolare, il tratto narrativo successivo alla morte di Thomas e la lunga descrizione di una angosciosa giornata di Hanno a scuola, preludio della malattia e della morte del giovinetto, sono come un corpo estraneo rispetto alla cronaca familiare e aziendale. La discrasia finora non aveva mai trovato spiegazione. Un'analisi attenta mostra che all'origine de *I.Bu* stanno due testi appartenenti al primo verismo verghiano, *RM* e *Mal*: lo scheletro o catena evenemenziale del primo e più lungo tratto narrativo de *I.Bu* è prevalentemente influenzato dai *Mal* e si arresta con eventi riconducibili alla chiusa dei *Mal*, laddove “il romanzo di Hanno”, cioè la parte concepita primamente dall'autore, risente in modo sensibile e quasi esclusivo dell'influenza di *RM*.

Il tema della casa ne *I.Bu* viene duplicato: all'inizio del romanzo l'ascesa della famiglia e la sua capacità di accrescere o mantenere la propria opulenza ha come segno concreto e materiale l'acquisto e il possesso, da parte del patriarca Johann e di suo figlio Jean di una lussuosa casa patrizia sulla Mengstraße. All'inizio del capitolo quinto della parte settima, il nipote di Johann e figlio di Jean, Thomas Buddenbrook, ultimo capo della prestigiosa azienda di famiglia, comincia ad accarezzare il progetto di fare costruire anche per sé e per la propria famiglia una casa sontuosa. Thomas decide subito di farla edificare su un vasto appezzamento di terreno sito nella Fischergrube. La seconda casa–simbolo del prestigio e poi del declino dei Buddenbrook viene sempre chiamata la casa della Fischergrube, e tale espressione ricorre parecchie volte fino alla conclusione del romanzo. Il pescatore, in tedesco, è Fischer, der Fischer; Grube, die Grube, è invece una fossa profonda, ma anche la cava, la miniera. Il mago, Thomas Mann, “der Zauberer”, pone, com'è sua consuetudine, un nitidissimo segnale toponomastico a indicare e nominare esattamente il confine e al contempo il congiungimento del tratto di romanzo che ha trovato alimento nei *Mal* con il tratto di romanzo, la storia di Hanno, che ha preso spunto da *RM*: i Fischer, i pescatori, rinviano a Padron 'Ntoni e alla sua famiglia; die Grube alla cava in cui lavorano Malpelo e Ranocchio.

Che dal primitivismo verista di Verga si fossero sviluppate sia linee epicizzanti che linee “decadenti” nella modernità italiana era noto. Che uno tra i maggiori capolavori del moderno, *I.Bu*

siano contrassegnati essi pure da una linea epicizzante riconducibile all'origine anzidetta invece non era mai stato notato. Mi piacerebbe potere sviluppare il parallelo tra l'epicità del Verga rusticano e l'epicità che qualifica la raffigurazione manniana del composto e assai laborioso mondo signorile; e mi piacerebbe anche mettere a confronto il tema del lavoro, quello dell'attaccamento alla famiglia e alla casa, quelli dell'onestà, della dignità e dell'onore, come li si trova nelle opere veriste di Verga a Mann note con il tema del lavoro, dell'attaccamento alla famiglia e alla casa e dell'onore che contrassegnano la alta *Bürgerlichkeit* di Mann. Non ve n'è qui la possibilità e quindi rinvio ad altra occasione.