

UN VERUM SICULO-CAMPANO. VERGA E I VINTI DEL *MARITO DI ELENA*

EMILIO FILIERI
(Università A. Moro di Bari)

Abstract

The placement of Verga's novel, Il marito di Elena, between his two other works, I Malavoglia and Mastro-don Gesualdo, appears significant, even if the attention given to it was alternate: critical consideration was crushed between the epos of the fishermen of Aci Trezza and the self-made-man image of the subsequent Mastro-don Gesualdo, with different ideological reserves. In Il marito di Elena, the femme fatale Elena cherishes worldly successes, while her husband Cesare Dorello pursues a legal career. Cesare is not just the young 'Ntoni, who in this novel appears educated and progressive: the protagonist leaves the Irpinia village, which is a dimension without history, and he goes towards the sprawling Naples, which was once the capital. If in the Irpinia village the voice of History is muffled, like an incomprehensible enigma to which everyone remains stranger, in Naples History seems to take the form of a looming shadow, affecting the daily actions of defenseless and weak individuals, until the family nest is shattered. In the novel, Il marito di Elena, Verga sanctions the passing from the ancient regime of a paternalistic monarchy to the lineage of the new masters: they are business foxes and industry captains and their power is based on the charm of possessing material goods, such as the 'roba' (the belongings) and the woman herself. The conquest is the result of cunning or of fatigue crowned with luck; thus the tragedy matures between the pleasure-loving Elena and the weak Cesare: Il marito di Elena can rightfully be enrolled in the Ciclo dei Vinti.

Keywords: Giovanni Verga, *the belongings*, verism, *femme fatale*, *Ciclo dei Vinti*

1. *Il marito di Elena* (1882), romanzo fratello dei *Malavoglia*

Il personale interesse di chi scrive per il romanzo verghiano *Il marito di Elena* risale al volumetto di Gino Rizzo *Filologia e critica tra Sei e Ottocento*, quando quel filologo italianista, nel capitolo “Filologia ed esegesi verghiana” (1996:95-134), propose una significativa focalizzazione per la collocazione storico-critica del romanzo dello scrittore siciliano. Meno noto fra i lavori di Verga, ma di peculiare interesse, *Il marito di Elena* uscì il 26 febbraio 1882, come annunciato dalla rivista *L'Illustrazione Italiana* del 26 febbraio 1882¹, il diffuso settimanale di Emilio Treves, suo primo direttore.

Tale romanzo appare cronologicamente vicino e appaiato con *I Malavoglia*, lavoro come è noto pubblicato nel 1881, ma come romanzo a lungo è sembrato divergere rispetto al complessivo *Ciclo dei Vinti*, per differente spinta tematico-ideologica e per scelte di linguaggio. A dire il vero, *Il marito di Elena* era indicato tra i romanzi di imminente pubblicazione, sempre sull'*Illustrazione Italiana* in data 21 agosto 1881; invece, a partire dal 26 dicembre 1881, venne pubblicato a puntate sul *Capitan Fracassa* di Roma².

A meno di un mese dalla pubblicazione in volume del *Marito di Elena*, il 12 marzo 1882, sempre *L'Illustrazione Italiana* presentò una recensione anonima, con apprezzamenti vari; tale recensione poi fu attribuita a Raffaello Barbiera, che la riprese in anni successivi³.

Da sottolineare in tal senso il fine spirito di osservazione e la capacità di analisi profonda del cuore, riconosciuti dal Barbiera al Verga; lo scrittore siciliano era indicato come “grande artista”, per aver saputo riprodurre tipi “deplorablemente moderni”. Sapiente appariva al recensore la rappresentazione dello “sfacelo delle illusioni”, nell'intreccio che risultava vivo, ben congegnato, per nulla macchinoso, con l'interesse tenuto desto dall'inizio sino alla catastrofe finale; così

¹ *L'illustrazione Italiana* ebbe largo seguito negli ambienti della medio-alta borghesia: Pallottino, P. (1988:155-160); Cinelli, B. (2014:325-326).

² Sul noto giornale letterario-satirico romano (1880-1890), il romanzo uscì come ‘appendice’, in quaranta puntate.

³ Si veda Barbiera, R. (1926:349-351). Giornalista e scrittore, il Barbiera fu redattore dell'*Illustrazione Italiana* fra il 1878 e il 1904: cfr. Ronconi, E. (1973:90-91).

nel romanzo tale tragedia moderna si caratterizzava per personaggi che appartenevano a una società “di similoro e di stagnola”.

Di tono ben differente, Benedetto Croce (1903) nella *Letteratura della nuova Italia* notava “dell'affrettato, del riecheggiato e delle sproporzioni” (1973:5-6) nel *Marito di Elena*. Dopo il mitico mondo dei *Malavoglia* e prima del solitario Gesualdo campione della *roba*⁴, straordinario manovale e *mastro* mai veramente *don* agli occhi dei più, *Il Marito di Elena* appariva semplicemente un romanzo minore, pure in contrasto con il dichiarato cammino narrativo verista intrapreso da Verga. E dopo Croce, anche Luigi Russo, nel suo lavoro datato 1923, lasciava emergere la sua predilezione per le tematiche dei *Malavoglia*, riconoscendo al *Marito di Elena* “effetti artistici potenti quando i capricci della sensualità si abbattono contro i pacifici e umili affetti casalinghi” (1923:134)⁵. In altre riprese fino alla postuma edizione ricciardiana (1968:XXIV) Russo giungeva all'apprezzamento del *Marito di Elena*, ma come dramma del protagonista “figlio di famiglia” che vede crollare un suo sogno di felicità domestica⁶, a causa della vanità e della leggerezza della sua compagna. Ciò in vero senza sminuire la capacità del Russo di riconoscere e di individuare nel Verga maggiore un insieme di valori che costituiscono il nucleo etico intimo dei temi di uno scrittore.

Come segnala Giuseppe Lo Castro nella rivista *Oblio* (2012:51-52), la novità critica di Luigi Russo risiedeva nel tentativo di coniugare tutto l'insieme verghiano, ossia “il mondo morale, con la sua traduzione in termini artistici”; in particolare nel caso di Verga il critico normalista indicava e “apprezzava il taglio antiretorico, insieme antiaccademico e antieffusivo” dello scrittore siciliano, dal momento in cui “il mondo morale stava nelle cose e nella loro rappresentazione artistica, per poi

⁴ Si veda Barbieri Squarotti, G. (1977:312). Per motivi variamente intrecciati cfr. Tellini, G. (1980) e Borsellino, N. (1982:43-47,73-83,91-97); anche Luperini, R. (1982:117-177); e ancora Luperini, R. (1989:7-14) e (2005:69-101).

⁵ Su tale linea, in Russo si coglie una tensione critico-pedagogica, nell'attribuire alla letteratura, prima che a Verga, dei valori in linea con la tradizione desantisianiana: si veda Lo Castro, G. (2012:58-59).

⁶ Russo, L., *Giovanni Verga*, Bari, Laterza (1995:189-194, 303-309).

emergere nel *pathos* dei personaggi e nell'immedesimazione con le loro disavventure e miserie" (51-52)⁷.

Con Croce e Russo il destino del *Marito di Elena*, romanzo siculo-campano, sembrava segnato, e nella considerazione critica a lungo rimase schiacciato fra l'*epos* dei pescatori di Acì Trezza e l'immagine da *selfmade-man* del successivo *Mastro-don Gesualdo*.

Ideato già prima del 1878, quello schizzo di marito ingannato sembrava "affine ai consanguinei del ciclo dei vinti" (Rizzo, 1996:114), e Verga s'era impegnato a consegnarlo al Treves entro l'aprile 1881 (Raya, 1986:56)⁸: tolto dal cassetto, l'abbozzo del *Marito* però richiedeva riprese, modifiche e interventi; Verga avvertì la necessità di una sua revisione, e nello snodo dei personaggi e nell'insieme, per una revisione globale, in forza anche dell'acquisita padronanza delle tecniche narrative, ma soprattutto alla luce delle ormai consapevoli scelte veriste, in una maturazione che spingeva a più saldi convincimenti emersi nell'officina scrittoria verghiana, di là da ogni difficoltà contingente. Proprio l'impegno con Treves spinse lo scrittore a "rifare" *Il marito di Elena*, "di sana pianta"; in tale direzione, nel maggio 1881, sopraggiunse la richiesta del Verga al Capuana di informazione sui particolari per l'ambientazione del romanzo (Rizzo, 1996:114): sicula, era la prima idea di ricostruzione topografica, poi l'ambientazione divenne campana, fra Avellino e Napoli, con lo scrittore che si muove "dentro e fuori la Sicilia", secondo una scelta compiuta all'ultimo momento, "quasi sulla porta della tipografia dei fratelli Treves", come ricorda Iermano⁹. Il bisogno verghiano di utilizzare dati reali nella descrizione dell'abitato e dei paesaggi inizialmente si focalizzò su Mineo¹⁰ e dintorni; nella lettera al Capuana ecco un passaggio verghiano, significativo in tal senso:

⁷ Sul tema della violenza, si veda Lo Castro, G. "Il mistero della violenza: *Tentazione!* di Verga e il racconto di stupro", in *OBLIO*. (Ott. 2011).

⁸ *Lettera* al Treves del 26 giugno 1881 in Raya, G. (1986:56).

⁹ Cfr. Iermano, T. "«Altro che dolche quietarsi!» *Il marito di Elena* di Giovanni Verga", in Verga, G., *Il marito di Elena*, a cura di Iermano, T. (2004:8), (poi in-*Croniques Italiennes*, XXII, No.10, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2006).

¹⁰ In provincia di Catania, in direzione di Caltagirone, Mineo è la cittadina dove nacque Luigi Capuana nell'omonimo palazzo settecentesco.

E dimmi pure, e presto, se a Mineo sono collegate S. Agrippina e S. Maria tutt'e due. Se la chiesa più alta del paese è S. Maria e se dalla fornace, sulla strada per scendere alla pianura, ti rammenti, solito limite delle nostre passeggiate, si vede il campanile o i vetri della chiesa. Mi serve per *Marito di Elena*. (Raya, 1986:117-119)

Ben lieto che *Il marito* fosse ambientato nel suo paese natale, Capuana fu generoso di informazioni e non mancarono indicazioni sul natio borgo, come risulta da una sua *Lettera* inviata all'amico Giovanni il 3 giugno 1881. Invece alcuni riferimenti topografici relativi al paese di Altavilla Irpina al Verga potevano provenire da Carlo del Balzo¹¹, stimato corrispondente e amico.

Probabilmente l'esigenza di evitare ogni riferimento a fatti o personaggi siciliani reali, riconoscibili o effettivamente rintracciabili, spinse Verga verso l'ambientazione campana, come fa notare Iermano (2006:10).

Il marito di Elena pone al centro la storia d'amore di due giovani, Cesare Dorello ed Elena. Il primo proviene da una famiglia contadina, ma è avviato alla carriera di avvocato; studioso e impegnato, originario di Altavilla Irpina, il giovane è orfano di padre e frequenta Legge all'università di Napoli con l'aiuto finanziario di don Anselmo, lo zio sacerdote, che "non aveva guardato a sacrifici perché il nipote fosse avvocato" (Verga, 1995b:51). Subito di seguito, sopravviene l'acuta l'annotazione verghiana, decisiva per contestualizzare storia e ambiente: "la rivoluzione del '60 aveva gettato il discredito sulla professione del prete, e lo zio canonico anzitutto era un contadino pieno di buon senso, che prendeva le cose com'erano nel loro tempo e dal lato migliore" (51-52).

Cesare conosce Elena, figlia di don Liborio, già cancelliere con i Borboni, educata a Napoli e destinata ad una vita aristocratica: il giovane se ne innamora e, una volta conseguita la laurea, inizia a frequentare la casa della donna. Deciso a sposare Elena, chiede la sua mano ai genitori che, vista la precaria situazione economica di Cesare,

¹¹ Verga, G., *Lettere inedite a Carlo del Balzo*, a cura di Salvatore Pescatori, in *La Ruota*, XVIII, 6, settembre (1940:230 sgg).

frenano sul matrimonio. I due giovani decidono di fuggire, ma dopo la *fruitina* incontrano subito le prime difficoltà e si rifugiano per qualche tempo presso la casa dello zio canonico. Dopo essersi sposati, vanno a vivere nel paese natale di Cesare, Altavilla Irpina, ma Elena appare subito frivola e ambiziosa, tutta protesa verso una vita mondana e raffinata; mal si adatta alla vita modesta e provinciale che è costretta a condurre e diventa irrequieta e malinconica, sino a sfiorare la depressione. La nascita di una bambina sembra ridarle per qualche tempo gioia e felicità (127), ma presto ritorna alle inquietudini di sempre. Cesare comincia ad affermarsi come avvocato e così, grazie all'avanzamento economico, la coppia può ritornare a Napoli, dove Elena intende vivere secondo i propri desideri, nel vagheggiamento di mondanità e lusso¹².

Altavilla Irpina nella pagina verghiana appare un “paesetto aggruppato come un branco di pecore, sotto il cielo smorto” (27). Elena è cresciuta nel quartiere napoletano di Foria, tra salotti e volute di mondanità, ma nel gioco delle opposizioni che caratterizzano il romanzo, lo spazio riservato a Napoli e ad Altavilla è quasi equo, anche se è ben differente l'approccio dello scrittore: la città è caratterizzata per lo più da spazi interni, asfittici e soffocanti; il paese da rasserenanti vedute e da spazi aperti, da una campagna descritta sempre con una forte empatia. Proprio Elena, la napoletana che passeggia per i campi, abbigliata con novità alla moda e ombrellini in vista, si lascia affascinare da un piccolo potere di Cesare, la Rosamarina, che la donna sente immediatamente suo. Con una circolarità scrittoria sapientemente gestita, Altavilla riprende spazio dopo la parentesi napoletana, e torna di scena negli ultimi due capitoli: il lettore si ritrova a respirare nuovamente l'aria di quella piazza paesana, e viene coinvolto nelle chiacchiere sentite in caffè, o di passaggio al banco del farmacista, o dinanzi allo studio notarile, a rivivere in pieno l'atmosfera di un paese di fine Ottocento.

2. I protagonisti fra nido e Storia

Il potente gioco verghiano delle contrapposizioni presenta personaggi, ambienti, mentalità in collisione; così i protagonisti, Cesare vs Elena, e

¹² Significativo Luperini, R. (1971:107-114).

insieme la campagna vs la città, la dimensione contadina vs il ceto impiegatizio, tratteggiano la conseguente centralità dei temi presenti: il ruolo della famiglia, l'educazione e le differenze sociali, il tradimento, la gelosia, la violenza contro le donne, l'omicidio. Tuttavia l'amore-passione non appare l'unico sentimento che provoca lo svolgimento e l'articolazione del romanzo nelle sue concrete e decisive situazioni, fra il nido del paesello e la Storia protagonista a Napoli. Il racconto scorre secondo un quadro storico e letterario fatto di numerose pennellate, ora rapide, ora potenti: è il caso della visita del Barone alla proprietà di Dorello (69), come occasione della trottata del Barone fino al paese vicino, insieme con Elena, mentre una vaga angoscia indebolisce la felicità di Cesare (70-71). Elena desidera riprendere la sua vita fatta di salotti, di visite, di serate a teatro, distratta e indifferente con il marito (132), altrove fantastica e ardente¹³, mentre il marito si sente inappropriato, a disagio. L'uomo soffre sia per la difficoltosa affermazione professionale sia per una gelosia vaga, dolorosa, umiliante. L'amore per Elena guida tutto il vivere di Cesare disposto a ogni sacrificio pur di vederla ben vestita e felice. La bellezza della moglie, le adulazioni del mondo borghese e soprattutto le attenzioni di uomini invaghiti di lei sollecitano sempre di più la sua gelosia, anche dopo la nascita di una figlia e il miglioramento del quadro economico familiare. Ritornati ad Altavilla per la morte della madre di Cesare, si rinnova in tutta evidenza l'interesse sentimentale del Barone per Elena. Ne consegue il compimento della tragedia, con l'uxoricidio, evento cruento che Verga sceglie come soluzione finale, dopo aver scartato l'idea di un grandioso processo giudiziario conclusivo.

Stordita dalle attenzioni dei pretendenti, Elena si inebria di conquiste, mentre Cesare, agonisticamente, ingaggia la lotta per la conquista della posizione sociale. E sono entrambi *Vinti* anche loro, trascinati dalla "fiumana della vita", che ne ha alterato gli atti e i sogni, o mortificato e stritolato le aspettative e le illusioni. Se Cesare non diventa un principe del foro, Elena sembra raggiungere il suo scopo: lei borghesuccia, "sfarfalleggia" nei salotti aristocratici napoletani e poi soggioga col suo fascino il barone di Altavilla, ma paga tutto con una

¹³ Per la ricerca verghiana sulla "fisiologia dell'amore" cfr. Puliafito, F. (2019:175-178) in "Annali della Fondazione Verga", 12.

sotterranea insoddisfazione, con l'estraneità e l'incomunicabilità, e nell'epilogo con la vita stessa.

Pare opportuno riflettere su alcune analogie intermittenti con personaggi annoverati nel *Ciclo dei Vinti*, sia nei *Malavoglia* sia in *Mastro-don Gesualdo*. Cesare non è soltanto un "giovane 'Ntoni" imborghesito progressista, istruito e in carriera; il protagonista Cesare esce dal paesello, dimensione senza storia in cui sono sempre vissuti i suoi familiari, e in qualità di studente di Legge si incammina lungo i sentieri della città tentacolare, la Napoli una volta capitale; sono vie, strade e vicoli frequentati e almeno in apparenza noti a uno studente universitario residente. Se ad Altavilla Irpina la voce della Storia poteva giungere attutita, come una sorta di enigma incomprensibile a cui si rimaneva estranei¹⁴, a Napoli la Storia sembra assumere la forma di un'ombra incombente, che alla lunga incide sulle azioni quotidiane di individui indifesi e deboli. Anche nel *Marito di Elena*, la cornice temporale di Verga pare sancire l'epoca della *transition d'époque*, il trapasso dalla società di antico regime nobiliare, di una 'vecchia' monarchia paternalista, alla stirpe dei nuovi padroni, neo-monarchici di 'intrapresa' e capitani d'industria: le aristocrazie ereditarie ormai cedevano potere e prestigio ai nuovi possessori di danaro e ai detentori di beni, conquistati con l'energia del lavoro e con l'astuzia dell'intelligenza, con la furbizia o con la fatica coronata di fortuna. In tal senso il romanzo campano pare inserirsi nell'alveo di una storia 'interlocutrice del presente, capace di contribuire alla conoscenza della realtà contemporanea' (1984:73) come complessa manifestazione della crisi di fine Ottocento, fra disagio e disadattamento.

Elena e Cesare hanno significative somiglianze con Gesualdo e Bianca, ma emergono anche i legami tra Elena e la figlia di mastro Gesualdo. Quando si affaccia sulla scena di Altavilla la baronessa madre, si pensa subito alla baronessa Rubiera, la parente ricca dei Trao; e le terre "campane" del Barone rinviano a quelle di Mazzarò, mentre la "roba" è una sorta di prefigurazione di quella di Gesualdo, dal momento che Cesare stesso e lo zio canonico guardano alla campagna con gli stessi occhi e le stesse sensazioni dell'eroe della roba. Un indizio forse più di altri suggerisce l'ambiente in cui i personaggi si muovono. Tale elemento è la descrizione dei palazzi in rovina: come per la

¹⁴ Si veda Palumbo, M. (2011:37-52, in particolare 39-43).

famiglia Trao nel *Mastro-don Gesualdo* (1992:9-10), i quartierini e l'ala con terrazzino nel *Marito di Elena* diventano simbolo di un mondo finito e allegoria della decadenza di antiche élites. Dopo aver anticipato il “cornicione sdentato” e “la tettoia cadente” di un edificio malandato, nel *Mastro* Verga offriva il ritratto analitico di un rudere, l'emblema eloquente di uno sfacelo:

Ma nessuno osava avventurarsi su per la scala che traballava. Una vera bicocca quella casa: i muri rotti, scalcinati, corrosi; delle fenditure che scendevano dal cornicione sino a terra; le finestre sgangherate e senza vetri; lo stemma logoro, scantonato, appeso ad un uncino arrugginito, al di sopra della porta. (Verga, 1992:10)

Nel *Marito di Elena*, come studente a Napoli, Cesare abitava un quartierino¹⁵ insieme con quattro compagni; e nella corte, di fronte al quartierino degli studenti, erano le finestre della signorina Elena, pronta come la sorella a suonare il piano o a pronunciare frasi in inglese e francese sul terrazzino, o a mettere alla finestra “per asciugare, dei dipinti che sembravano meravigliosi, da lontano” (52). L'icastica descrizione del quartierino napoletano sembra un *pendant* e un precedente delle descrizioni dei palazzi aviti in rovina:

la corte deserta era silenziosa e malinconica, chiusa da tre lati fra alti muri nerastri, colle finestre quasi tutte murate dall'epoca della tassa sulle aperture, e rimaste cieche dal 1848 per economia di vetri, sulle pareti scalciate, senz'altro rilievo che quei davanzali scantonati che lasciavano colare tuttora la striscia sudicia degli antichi condotti. (53)

Se il romanzo appare la forma letteraria capace di rendere l'idea della Storia¹⁶, Verga appare lo scrittore capace di rappresentare la Storia

¹⁵ Sottolinea l'autore “da 35 lire e 75 al mese”: Verga, G., *Il marito di Elena*, (1995:52).

¹⁶ Per uno stimolante e sintetico panorama sul romanzo, si vedano: Tellini, G. (1998); *Storia della letteratura italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, diretta da Enrico Malato (1999); e Iermano, T. (2002).

senza infingimenti. Il volto della Storia si confonde ora con il volto del fato, ora con il volto del progresso, come se la dea della necessità economica avesse veste triforme, e volesse sfuggire a ogni controllo: una e trina, è pronta a tutto involvere nel πάντα βῆῖ economicistico.

Così la Storia pare insinuarsi come l'eco di un *quid* o appare all'improvviso come un nume misterioso, le cui propaggini si scorgono appena, secondo ritmi e scansioni insuperabili, anche per norme tacite, sempre inderogabili; con un provvedimento remoto (del 1848), lo strascico della necessità ("economia di vetri") si consegna, negativo e durevole, per decenni, a sanzionare una povertà implicita e diffusa. In tal senso il tempo moderno è il naturale alleato del precipite volto del progresso, che segnala spesso ciò che manca: pareti senza calcina e senza cura (*scalciate*) e davanzali "scantonati", rotti agli spigoli e consunti, come segno di incuria e decadenza. Così nel *Marito di Elena* lo sfaldamento della giovanile fiducia verghiana nel Risorgimento appare completo; già nei *Malavoglia* Verga pronunciava una condanna esplicita e significativa delle illusioni patriottiche verso quello Stato unitario, capace di sottrarre alle loro famiglie la forza e la vitalità dei giovani, per consegnarli agli eserciti e sacrificarli sull'altare di interessi spesso occulti: di là da ogni Esposizione, come nel 1881 a Milano, e di ogni celebrazione trionfalistica¹⁷, i giovani senza fortuna potevano essere sacrificati sull'altare del progresso. Il tempo antico, epico e ciclico, tramontava con Padron 'Ntoni; il tempo moderno si presentava famelico, insaziabile, in un sordo flusso di eventi.

Singolare e veramente emblematica appare anche la descrizione della stanza di Elena e di Camilla, le due sorelle dal differente destino, unite dalle aspettative dei loro genitori, donn'Anna e don Liborio, e dall'educazione ricevuta, ma con i due loro letti di fronte, "nella medesima cameretta bianca ornata di immagini di santi in tappezzeria, colle teste e le mani di cartapecora in rilievo" (40). Così lo straordinario tocco d'autore di Verga trascolora dalla materia prima, la stoffa da decorazione e la cartapecora, all'aspetto e alla consistenza, raggrinzita e rugosa, per rimandare al valore morale della decrepitezza: sono santi di paratura, decori di arredamento in interni, privi di ogni efficacia e vinti dal tempo divoratore. Appaiono come lari residuali, irrigiditi e marginali, ormai spenti anche nella funzione paganamente protettiva.

¹⁷ Si veda Rizzo, G. (2001:267-276).

La permanenza di Cesare a Napoli sembra suggerire l'esperienza dell'apprendistato, di uno studente inurbato chiamato a conoscere il passato e il vero volto della Storia, quel nume che ha ingoiato il regno borbonico e ridotto a un ruolo marginale la capitale tirrenica e il suo Vesuvio, la metropoli una volta europea, declassata a terza o quarta città del nuovo Stato¹⁸: sullo sfondo è una Napoli vinta, senza neppure l'onore delle armi, una città degradata e fagocitata, con il fardello di un passato glorioso, senza un minimo di prospettiva. Intrecciato con il mito verghiano del muliebrismo¹⁹, il 'futuro' ha innanzi a sé una genesi, logica e cronologica, negli anni in cui si è diffusa, inquinando ogni altro bene, "l'atmosfera di Banche e di Imprese industriali", secondo la nota formula adoperata nell'introduzione a *Eva*. Verga arriva a quella certezza che sembra risuonare come una sinistra profezia: "la civiltà è il benessere, e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale"²⁰.

Fra manifestazioni patologiche e prodotti malsani (1984:76), l'immagine della donna è di certo inseparabile dalla rappresentazione di ceti, classi e dinamiche sociali, fra gli individui che lo scrittore siciliano involve nella precipite fiumana del progresso²¹. Del resto, accanto al Dumas figlio, 'Amico delle donne', pronto a innalzare un

¹⁸ Per una valutazione positiva della funzione che la letteratura verghiana assume nel Risorgimento, si veda l'interpretazione di Sciascia, L., "*Verga e il Risorgimento*" (2002:1144-1148).

¹⁹ Notevole il contributo di Verdirame, R., (1999:132). A proposito delle diverse stesure, significativo e prezioso Branciforti, F., (1986:62).

²⁰ Verga, G., *Eva*, (1970:253).

²¹ Senza dimenticare la piena considerazione della 'roba', per l'attenzione all'etica della famiglia borghese appare interessante l'intervento di Re, L., (2009:87-88): *Una peccatrice* (1866), *Storia di una capinera* (uscito a puntate nel 1870 sulla rivista di moda *La ricamatrice*), *Eva* (1873), e poi *Eros e Tigre reale* (entrambi del 1875), e il più tardo *Il marito di Elena* (1882), sono romanzi di successo che pur agganciandosi ad archetipi romantici, svolgono una loro funzione ben precisa nella politica sessuale borghese della nuova Italia, eterosessuale e moralista". Emergeva così la necessità del controllo del corpo, del desiderio e dei comportamenti di genere dei cittadini, da subordinare all'etica spirituale e ai valori della famiglia; tale cellula della nazione era minacciata e dalla fatuità dell'aristocrazia e dalla promiscuità delle classi infime. La formula verghiana appare talvolta simile a quella del romanzo d'appendice, con una messa in scena scandalosa di passioni trasgressive e deliranti, ma profonde sono le differenze per la statura d'arte di Verga.

altare alla donna-madre²², si pubblicava nel 1861 “il rivoluzionario libro sul matriarcato di Bachofen” (Mineo, 1991:3), poi seguito dagli studi di Morgan sulla famiglia²³: così si illuminava la più grave contraddizione della società borghese, fra l'esaltazione del 'femminino' con il processo romantico di spinta idealizzante e l'inerzia di comodo verso la completa subalternità sociale e giuridica della donna. In Verga, pur nella molteplicità degli esiti e nella differenziata progressione dei personaggi, pare emergere un panorama femminile riconducibile a una divaricazione tipologica, fra la donna-madre, dispensiera e provvida di cure, e la *femme fatale* distruttrice; la prima è interprete del cuore genuino, contro il mondo del calcolo e delle sopraffazioni, mentre l'altra è incarnazione degli istinti e della natura selvatica. E Nicolò Mineo emblematicamente indica la coppia dialettica Mena/Lia, fra le altre, nel “tracciato che va da *Storia di una capinera* a *Eros* a *Tigre reale*, da *I Malavoglia* a *Il marito di Elena* a *Mastro-don Gesualdo*” (1991:6). Appare dialetticamente rilevante la correlazione fra il discorso sulla donna e la dimensione della famiglia, anche perché la famiglia sembra garantire l'attuazione della decisiva funzione di rigenerazione di sentimenti e volontà, o ancora può rappresentare il nativo *humus* di ogni ritorno, ove non costituisca pure un antidoto alle passioni e un freno allo scatenarsi delle pulsioni o degli impulsi belluini. In tal senso *Il marito di Elena* costituisce uno snodo decisivo nello sviluppo narrativo dello scrittore, capace di appaiare i personaggi dei due romanzi, e insieme di differenziare i protagonisti dei *Malavoglia* dagli interpreti del romanzo campano, in un parallelo mai meccanico, ma rivelatore di diverse psicologie, di difformi comportamenti, di altre visuali, con uno sguardo disincantato e indagatore, fra il sogno del “nido” che lusinga e illude Cesare e il sogno mondano che intriga Elena: l'idillio accarezzato dall'emergente avvocato si infrange contro le chimere dell'ambiziosa e affascinante donna da salotto. Irto di contraddizioni e acuminato, il fondale, è darwiniano: è la lotta per la vita nel logoramento del vecchio mondo nobiliare, ormai affossato con Gesualdo Motta. È lo “stemma logoro, appeso ad un uncino arrugginito” (1972:10), dentro il romanzo *Mastro-don Gesualdo*:

²² Dumas Fils A., *L'Ami des femmes* [1864], in (1890:8).

²³ Si veda Morgan, L.H., *La società antica* (1877). Per molti aspetti significativo Tommaseo, N. (1872:1).

sembra un dettaglio, ma assurge a simbolo della consunzione materiale e del logorio di una classe, con la manifesta impotenza dei suoi padroni e delle immagini deformi e sciancate degli stessi abitanti del palazzo, don Ferdinando e don Diego Trao: vittima della follia il primo, infagottato in una vecchia palandrana, la barba lunga di otto giorni, gli occhi grigiastri e stralunati come quelli di un pazzo in una faccia incartapecorita di asmatico; dominato dalla mania il secondo, ossessionato dall'idea di rivendicare la proprietà di terre perdute, il cui recupero ridonerebbe alla famiglia l'antico splendore.

Di questo mondo consumato, vecchio e "incartapecorito", le logore immagini dei santini nelle stanze della famiglia di Elena appaiono una sorta di precedente significativo, in sintesi rivelatrice: a Verga basta un dettaglio per rappresentare la *mise en abyme*, sullo stato di una nobiltà irrimediabilmente tramontata, ma ancora vagheggiata come dimensione, forse accarezzata e contemplata dai piccoli borghesi in carriera. In tal senso "il ritratto dell'antica feudalità che non ha saputo rinnovarsi è compiuto prima ancora che si giunga all'interno e alla vita dei suoi rappresentanti; ed è tutto inscritto sotto il segno della cancellazione, della perdita di immagine, dello sfiguramento" (1992:11)²⁴. Come già detto, la cornice temporale del *Marito di Elena* si iscrive nell'epoca storica che consegna la direzione sociale e politica nazionale alla stirpe dei nuovi padroni, economicamente affermati, nel cui ambito Cesare non pare in grado di realizzarsi, anche in virtù della sua formazione e del suo temperamento; così Verga lo rappresenta nel cap. VII:

Egli provava una voluttà amara ad analizzare, colla delicata percezione della sua natura quasi femminile, quelle sfumature dei sentimenti di Elena che si dileguavano da lui. Elena stavolta allibì. Però era una di quelle fragili donnine che hanno una gran forza di dissimulazione. Faceva scorrere nervosamente intorno ai polsi i suoi numerosi braccialetti mentre spiegavano la musica sul leggio, cogli occhi su balcone. (1995b:102)

In tal senso il darwinismo sociale verghiano sembra colpire in modalità differenti anche la coppia napoletana, osservata al suo livello dispari, di

²⁴ Si veda anche la nota, a pagina 1.

lui piccolo borghese con voglia di ascesa; e di lei aspirante borghese-aristocratica, con l'ossessione del bel mondo, arena in cui vincere come una regina.

3. Donn'Anna e sua figlia Elena

Significativo e ben congegnato risulta il seguente brano, dal cap. VIII del romanzo, nel dialogo fra Donn'Anna e sua figlia Elena:

“Tu stai come una regina. Teatri, conversazioni, ricevimenti. Non ti manca nulla, figlia mia, che Dio ti benedica.”

“Non vado quasi più, mamma. Esco di rado. Mio marito preferisce stare in casa.”

“Ah! che idee gli vengono in corpo a quel benedetto uomo. Cosa ci state a fare in casa? La muffa? A cosa ti servirà in casa l'educazione che ti ho fatto dare? E mi è costato un occhio! Dimmi la verità. Tuo marito comincia a diventare geloso?”

“No, mamma. Non ho detto questo.”

“Non ci badare. Tutti i mariti sono così. Tanti turchi addirittura. Anche tuo padre, se ci avessi badato [...]”
(110)

E la valutazione sul ruolo dei mariti da parte di Donn'Anna poi continua anche dinanzi all'aspirante genero Roberto, fidanzato dell'altra figlia, Camilla:

“Parlavamo appunto di ciò” aggiunse Donn'Anna “Che voi altri uomini siete tutti premurosi prima del matrimonio, e dopo correte di qua e di là, Dio sa dove. Anche don Liborio, vedete, il quale non ha nulla da fare, non si vede più in casa.”

“Viene tutti i giorni a trovare Cesare” rispose Elena.

Don Liborio andava dal genero ogni mattina, pettoruto, facendo risuonare la mazza sugli scalini di marmo. [...] Andava dicendo dappertutto: “Mio genero, l'avvocato, sta scrivendo un trattato di polso, che farà rumore.”

Donn'Anna predicava invece che bisognava darsi le mani attorno per acchiappare dei clienti, che stando rinchiuso nello studio non si accorgevano di lui, e gli lasciavano far la muffa. (111)

Don Liborio e Donn'Anna appaiono due caratteri complementari, altezzoso (*pettoruto*) e tronfio lui, realista e pragmatica lei (*A cosa ti servirà in casa l'educazione che ti ho fatto dare?*), nel pendolo tra la fama (*farà rumore*) perseguita da don Liborio, e il guadagno, caldeggiato dalla moglie, come due facce della stessa medaglia, coniata in virtù dell'ascesa economica e sociale. Può apparire lontana la reminiscenza manzoniana di Donna Prassede²⁵, la nobildonna bigotta, *molto incline a far del bene*, con la nobile missione di raddrizzare il cervello dei suoi protetti. Con Anna e Liborio il modello genitoriale è laico, economicista e mondano; anche i santini di casa sembrano assumere la veste di esausti lari pagani, mondanamente protettivi: Nelle specificità, Anna e Liborio sono tutti e due protesi alla realizzazione della figlia Elena, senza altre preoccupazioni collaterali.

Nell'ambito dei due brani appena riportati, proprio Donn'Anna disegna una corrispondenza interna utilizzando la parola-chiave *muffa*, dalla dimensione domestica (*Cosa ci state a fare in casa? La muffa?*) alla carriera professionale (*acchiappare dei clienti, che stando rinchiuso nello studio non si accorgevano di lui, e gli lasciavano far la muffa*): la vita casalinga, ritirata e il chiuso studio ove rintanarsi diventavano l'anticamera dell'isolamento e dell'insuccesso; tali atteggiamenti rinunciatari potevano preparare soltanto l'abbandono o l'indifferenza, ovvero senza mezzi termini, la povertà. Donn'Anna al contrario è pronta all'esaltazione della possibile mobilità e dell'alacrità industrie di Cesare, è predisposta a celebrarne il dinamismo, l'energia e l'intraprendenza: in una parola si attende la borghese volontà di vita e di potenza del genero, conglobante in sé ogni altro canone di comportamento.

In effetti Elena e Cesare appaiono come un duo dispari, asimmetrico, in cui lei asseconda l'antagonismo spietato tra gli individui, all'insegna dell'affermazione del più forte sul più debole, ma con la tutela del

²⁵ Come è noto, compare nella seconda parte dei *Promessi Sposi*, in particolare nei capitoli XXV e XXVII.

proprio interesse e del proprio immediato appagamento, “trionfante di vanità” (102), senza preoccuparsi d'altro. Nella celeberrima lettera inviata il 21 aprile del 1878 a Salvatore Paolo Verdura, è noto, il Verga scrive:

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del grottesco umano. (1979:79-80)

Ma nell'opera verghiana la teoria dell'evoluzione come lotta per l'esistenza e la visione degli attriti delle classi sociali non trovano meccanico corrispettivo nelle esemplificazioni avviate dai casi e dagli esempi del naturalismo francese (Rizzo, 2000:134-135). Se i fattori politico-sociali emersi dalle inchieste e dai dibattiti sulla questione meridionale accompagnarono Verga alla scoperta della Sicilia, sua terra natale, “non di una Sicilia mitica e leggendaria; ma della terra in cui viveva quella popolazione di derelitti dei quali egli aveva fino ad allora guardato, senza sentirle pungenti nel suo cuore, le chiuse sofferenze” (Trombatore, 1960:59 segg.)²⁶, l'energia creativa e la forza narrativa spinsero lo scrittore a rappresentare anche gli ambienti cittadini, in quella raccolta di novelle milanesi pubblicata nell'estate del 1883 con il titolo *Per le vie*, a sostituire il titolo iniziale *Vita d'officina*, come *pendant* delle *Novelle rusticane*, pubblicate appena sette mesi prima²⁷.

In tal senso appare opportuno il riferimento a Carmelo Musumarra (1981), per la segnalazione di una lettera del Verga al Treves, inviata da Catania e datata 9 gennaio 1879, con la quale lo scrittore comunicava di “aver cominciato a scrivere *Il marito di Elena*, che doveva essere un romanzo diverso dagli altri perché mostrava un uomo il quale, per amore, scende a uno a uno tutti i gradini della scala morale e si abitua a

²⁶ Si veda pure Zappulla Muscarà, S., (1984:100): “Mirabili, nella loro sofferta, opprimente desolazione, percorse da un più cupo pessimismo e nessun spiraglio di luce sembra illuminare i protagonisti di questa disperata tragedia del vivere”, con riferimento alle *Novelle Rusticane*, pubblicate a Torino, presso Casanova (1883).

²⁷ Si veda Ghidetti, E. (2005:446-447).

tutte le viltà, per un sentimento generoso in fondo” (153). In tal senso, accantonata l'idea del *Padron 'Ntoni*, su cui si arrovellava dal dicembre 1874, avviò il nuovo lavoro, *Il marito di Elena* appunto, che “non vuole ricalcare strade già percorse, ma è sulla linea del ciclo dei ‘vinti’” (153). Poi la composizione del *Marito di Elena* venne interrotta per dar luogo alla realizzazione dei *Malavoglia*, quindi ripresa e conclusa nel 1881, dopo la pubblicazione del romanzo di Aci Trezza. La *Lettera* dello scrittore al Treves è ampiamente disponibile (Raya, 1986:45); se ne trascrive il passaggio più emblematico, utile e funzionale al discorso già a suo tempo ripreso dal citato Rizzo:

Vi manderò dentro l'anno, se volete, per la vostra “Illustrazione” *Il marito di Elena* abbozzato quando non sapevo nulla di un *Mari d'Ida* rappresentato al Manzoni.

Il titolo non sarebbe nulla, e potrebbe cambiarsi, ma per me risponde perfettamente al tipo, studiato dal lato opposto a quello che la società è abituata a coprire di ridicolo e di disprezzo, lo schizzo di un marito ingannato il quale non avrebbe altro torto che di amare la moglie colla cecità di un amante, la delicatezza, la generosità anche, vista da un certo lato, che si potrebbe cercare nella sua fiducia esagerata, le lotte segrete, i patimenti, le concessioni e gli abbassamenti morali e gradualmente di questo disgraziato; la semplicità con cui, quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la riputazione di colei, che ne ha solo per lui, della riputazione, agli occhi di lui soltanto, e che lo ha coperto di disonore. Insomma un disgraziato che grado grado si abitua a tutte le viltà, per un sentimento generoso in fondo, Ma anche la viltà non è la peggiore delle disgrazie? (1996:104-105)

Insomma, appena superata la ricorrenza dell'Epifania del 1879, Verga prometteva al Treves di inviargli *Il marito di Elena* “dentro l'anno”; era un lavoro abbozzato quando lo scrittore non sapeva proprio nulla di una rappresentazione teatrale, *Mari d'Ida*, messo sulle scene al Teatro Manzoni di Milano. Il *Mari d'Ida* era una commedia in tre atti scritta

da Alfred Delacour²⁸ e da Georges Mancel, rappresentata in quel teatro milanese il 26 ottobre 1878²⁹; il marito protagonista è il signor Colas, un mercante arricchito, goffo e provinciale, a disagio con i nobili e gli interlocutori di classe elevata. Verga non si dichiarava affezionato al titolo *Il marito di Elena*, suscettibile di modifica, ma il rinvio colto e letterario a Elena, per intendere anche il consorte Menelao del mito troiano, consegnava l'immagine immediata del marito ingannato. Per allontanare però il consolidato ritratto del triangolo borghese, Verga spingeva verso uno studio divergente rispetto allo stereotipo: intendeva privilegiare una calibratura del personaggio nel suo farsi e svilupparsi, tra slanci delicati generosi e travagli segreti, tra concessioni, sofferenze e abbassamenti. E prima di chiudere la lettera, Verga precisava:

Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente, ironicamente, come si potrebbe solo parlare di quel poveraccio *di suo marito* in un salotto, fatto risaltare delicatamente per via dei contrasti. (Rizzo, 1996:105)

4. Una prova impegnativa

In effetti tra 1878 e 1881 *Il marito di Elena* divenne una prova impegnativa, proprio per le tensioni tematico-stilistiche che si intrecciavano su istanze naturalistiche nell'ambito del progetto dei *Vinti*; spinte e tensioni di costruzione narrativa talvolta sembravano schiumare in continue modifiche³⁰, come risulta anche dal manoscritto *autografo* della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania. Il complesso lavoro correttivo³¹, inteso a superare artificiose presentazioni dei personaggi, per privilegiare le situazioni nel bel

²⁸ Pseudonimo di Pierre-Alfred Lartigue, Alfred Delacour (Bordeaux 1817-Parigi 1883) medico, fu drammaturgo e librettista, fra commedie leggere e vaudevilles. Si veda *Il marito d'Ida*, in *Florilegio drammatico*, *Opuscolo* 666 (1880:83).

²⁹ *Teatro Manzoni, Il marito d'Ida*, in Rizzo, G., (1996:135-136).

³⁰ Si veda l'interessante lavoro della studiosa Di Venuta, M., *Il marito di Elena*, in "Annali della Fondazione Verga", (a. VI, n.6, 2013:107 sgg.), significativo per la ricostruzione dei rapporti fra autografi e stampe.

³¹ Branciforti, F. (1986:103).

mezzo della vicenda, sembra corrispondere alla veristica matrice di trasformare la scrittura in visione, sin dall'*incipit* del romanzo. Espunti alcuni capitoli, Verga volle eliminare anche l'idea della rappresentazione del processo, successivo all'omicidio dell'ultimo amante di Elena da parte di Cesare. Come già detto, la conclusione consegnata alla pubblicazione introduce Cesare pronto al suicidio; il marito si presenta a Elena con il pugnale in mano, in accenti desiderosi d'amore, ma a quella vista la moglie urla terrorizzata e così:

“Elena!”

Ella si riscosse atterrita, cogli occhi stralunati. Ebbe paura, e balzò fuori del letto, colla voce soffocata in gola dal terrore. Egli continuava a chiamarla, con uno strano accento di desiderio e d'amore: “Elena! Elena! [...]”.

Ella cominciò a gridare, pazza di terrore, chiamando aiuto! – “Ah!” balbettò Cesare rabbrivendo sino alla radice dei capelli. – “Ah! non mi ami più! non mi ami più! Non hai che paura! [...]”

Allora, afferrandola per il braccio, colla mano ferma, colpì disperatamente, una, due, tre volte. (175-176)

Dinanzi all'instabilità del suo rapporto con Elena, nella precarietà sentimentale eretta a *modus vivendi*, Cesare si immalinconisce, abbozza tentativi di ribellione, ma sembra piagato dinanzi a uno *status* stabilito dal fato: è un fato beffardo che volge l'esistenza verso condizioni di disagio, di esclusione, di sofferenza, senza concedere la possibilità di realizzare i propri sogni e le proprie aspirazioni. Anche quando Cesare cerca di uscire dal solco inesorabilmente segnato, come avviene pure per altri, la sua condizione si aggrava, a prefigurare 'le stazioni di un calvario eroico' di mastro-don Gesualdo (Masiello, 2006:99). Lo scrittore siciliano nutre la narrazione degli “avvertiti principi della lotta per la vita, nella ravvicinata e demistificante considerazione (realismo negativo) delle avidità-egoismi-passioni che accompagnano il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso”³².

³² Rizzo, G., (1996:124).

A distanza abissale da ogni entusiasmo positivistico di provenienza francese, anche con *Il marito di Elena* Verga offre la sua amara, disincantata visione e nega che il progresso significhi serenità e felicità; in questo mondo, teso verso la ricerca di beni materiali e di ambizioni sempre più elevate, l'uomo è chiuso in sé e consegnato a forze che lo logorano giorno dopo giorno. Del resto la fiumana è il fiume siciliano a regime torrentizio; e la metafora della fiumana rende l'idea del progresso, sempre incombente, a straripare e abbattersi su abitazioni e colture, a spogliare uomini e donne: sconvolto ogni idillio, la rovina soggioga in 'epopea dolorosa' (99) soprattutto gli elementi più deboli e i disagiati. Cesare Dorello si muove in un mondo che non è suo, come soggetto condannato al dolore e alla sconfitta, ma in vero colmo di dignità, una dignità umile e forse stoica, che nasce soprattutto da una residua e superstite forza interiore (Rizzo, 1996:130). Vive la generosità dell'amore, che è considerata vile, e sopporta i discorsi impliciti, le distrazioni della moglie, le avversità quotidiane. In tale stato giunge a eliminare l'unica ragione della sua esistenza, Elena: così nel paese di Altavilla Irpina si liquida anche il sistema concettuale dei valori intatti, puri e alternativi, alla base dell'*epos* dei pescatori di Acì Trezza (131).

Elena è una protagonista che riesce a ritagliarsi uno spazio vivido su fondali irti, e, secondo Matilde Dillon Wanke, tale personaggio può rinviare a uno specifico spazio biografico dello scrittore entro cui collocare l'intero romanzo, per un collegamento fra la storia dell'adultera Elena con la vita sentimentale di Verga: "Egli viveva in questi anni dall'80 all'83 una vicenda di adulterio non meno difficile e segreta di quella narrata nel *Marito di Elena*, in qualità di amante di Giselda Fojanesi Rapisardi" (Dillon Wanke, 1977:132). Secondo la studiosa, l'intreccio di arte-vita e di romanzo-biografia lascia intravedere un "rovesciamento dei ruoli (marito-amante), che potrebbe descriversi freudianamente come rimozione del reale stato dei fatti, espressa nei termini virtuali del dover essere" (133-134). In tal senso il marito Cesare, tradito da Elena, incarnerebbe il rimosso-rovescio del dato esistenziale, vissuto da Verga in quanto amante della Fojanesi. L'uso del condizionale da parte della studiosa consente di avvicinare con prudenza tale proposta critica, anche a fronte di un elemento documentale, ripreso da Gino Rizzo (1996:102-103) e da lui posto come ostativo alla tesi della Dillon Wanke; si tratta della lettera spedita dal

Verga al Treves (9 gennaio 1879), nella quale lo scrittore si sofferma sul *Marito di Elena* e tratteggia la storia della moglie infedele, un anno e mezzo prima dell'accertato incontro dello scrittore con la Fojanesi, avvenuto a Firenze, nel settembre 1880³³, come segnalato da Maria Borgese. Un dato ulteriore, riferito da Gino Raya³⁴, però può fornire alimento cronologico alla tesi della Dillon Wanke, anche se al momento appare sdruciolevole la proiezione immediata del fattore autobiografico sulla creazione artistica verghiana, e poco persuasiva sembra pure la lettura freudiana all'insegna del rimosso-rovesciato (Patrizi, 1989:46)³⁵.

All'interno della sua pregevole *Storia di Verga*, Nino Borsellino ricordava che allo scrittore siciliano non riuscì di trasferire “nell'irrequietezza di Elena l'infatuazione romantica di Emma Bovary” (1982:70); ma nel 2004 Toni Iermano segnalava la *Lettera* di Verga a Luigi Capuana (14 gennaio 1874)³⁶, in cui lo scrittore catanese confessava di ammirare il libro di Flaubert (“è bello, almeno per la gente del mestiere, ché gli altri hanno arricciato il naso”), con alcuni passaggi narrativi veramente interessanti (“Ci sono dettagli, e una certa mano maestra da cui c'è molto da imparare”), ma marcava le distanze da *Madame Bovary*, da cui non si sentiva “preso”: “Ma riconfesso che non mi va” (Verga, in Iermano, 2002:2). Del resto l'intento di Verga oltrepassava le premesse ideologiche flaubertiane, per intessere la *fabula* verista di un sapere euristico (Anglani, 2003:76-77), nel ciclo esistenziale che travolge ciascuno, di ogni livello economico e sociale, all'insegna del moto incessante della fiumana del progresso.

Ancor oggi per vivezza e articolata esegesi il dibattito sul romanzo *Il marito di Elena* all'interno della parabola ideologico-creativa dell'autore siciliano non pare scemare, come agevolmente si evince

³³ Si vedano i vari contributi di Borgese, M., nelle pagine di “Anime scompagnate”, in *Nuova Antologia*, a. 72 (1937:384-405).

³⁴ Raya anticipa di cinque anni l'incontro di Firenze: “Un nuovo incontro col Verga, forse a Firenze nell'estate 1875, forse anche prima, rinnova l'antica fiamma; e la tresca continua a Catania fino a metà dicembre 1883 [...]”. Si veda Raya, G., *Eros verghiano*, Roma, Fermenti (1985:6).

³⁵ Tanteri, D. (1989:132 e n.7).

³⁶ Si veda la *Lettera* di Verga a Capuana del 14 gennaio 1874 (*lett.13*), in Raya, G., (1984:29). Cfr. Iermano, (2004:2).

dall'edizione curata da Maurizio Vitta (1995)³⁷, o come emerge dall'interessante *Introduzione* alla successiva edizione curata proprio da Iermano (2004). E serve notare che, alla considerazione del *Marito di Elena* come romanzo minore (ad opera dei citati Croce, Russo e di altri), soltanto Momigliano oppose una nota dissonante, dal momento che “colse nel romanzo la matura e disillusa concezione di vita dello scrittore siciliano, felicemente concretizzatasi in personaggi vivi e psicologicamente ben delineati” (Rizzo, 1996:98). E all'altezza del 1° settembre 1921, proprio con un articolo sul romanzo *Il Marito di Elena*, nel *Giornale d'Italia*, Attilio Momigliano (1955:224)³⁸ avviava il suo incontro con l'opera verghiana, a comprendere il risentito valore umano di quei vividi personaggi.

Nei confronti del *Marito di Elena* occorre pure ricordare l'atteggiamento talvolta insoddisfatto del suo autore; Verga così scriveva al suo traduttore francese Edouard Rod il 10 dicembre 1881: “Le manderò fra un mese il *Marito di Elena*, di cui però non sono molto contento”. E un critico contemporaneo definiva il romanzo “un bel libro” tuttavia chiedendosi: “ma può dirsi anche perfetto?” (Gropallo, 1904:293). Se i *Malavoglia* e Padron 'Ntoni rappresentano il pre-moderno e un mondo che sta per scomparire, insieme con la sua religione della famiglia³⁹, invece con *Il marito di Elena* Verga entra nella logica del moderno, in cui si spezzano i legami dell'ostrica e ciascuno sembra disporsi a un proprio “esilio”. Ogni apparente idillio presto s'infrange dinanzi al moderno, che provoca la disgregazione dell'universo familiare, sino alla catastrofe: “affermare sé stessi significa correre fino in fondo la strada che conduce alla morte” (Luperini, 1991:212). Nel *Marito di Elena* Cesare ancora conserva un abbozzo familiare, un sentore, una sorta di idea di famiglia (213)⁴⁰, anche per la nascita della figlia; ma tale abbozzo appare un'idea presto

³⁷ Si veda in tal senso il significativo intervento di D'Astore, F. (2015:79-92).

³⁸ Si veda anche Petronio, G. (1972:121).

³⁹ Luperini, R. (1991:211).

⁴⁰ Ben differente il caso di *Caccia al lupo*, in cui il marito tradito non pensa minimamente di sfidare l'amante della moglie, ma favorisce altri due personaggi, interessati a uccidere quel suo rivale.

schiantata dal peso del fato e dal gravame dei diversi temperamenti⁴¹, suo e di Elena.

5. *Il marito di Elena fra poetica e ideologia*

L'ottica del romanzo è sicuramente maschile, anche per il modello di donna, bellissima e desiderata, che sembra “legarsi al caos morale di una società colpevole” (Lo Castro, 2012:18-19), e per la malinconia di Cesare, cresciuto all'insegna di “un ambiente proteso tutto a infondergli il senso del dovere” (Drago, 2018:130). Nella sotterranea insoddisfazione, senza espliciti crucci o rimpianti, veramente opposto appare il ritratto di Elena, “in una contrapposizione quasi ironica: la sua famiglia [è] ricca di elementi deformati e burattineschi che però risparmiano la protagonista” (Lo Castro, 2012:19).

Al riguardo, di peculiare rilievo appare la valutazione di Gabriella Alfieri, storica della lingua, che lucidamente punta a non ridurre a un mero gioco di compensazione l'interiore spinta di Verga alla scrittura del *Marito di Elena*, come di seguito: “Al di là della più estrinseca e meccanica funzione economico-professionale di compensare la perdita di profitti dovuta al ‘fiasco’ dei *Malavoglia*, o della sua prerogativa di riflettere, come i precedenti romanzi fiorentini, i ‘sintomi del mestiere studiato’ e parzialmente assimilato (Debenedetti), questo testo riveste una netta funzione laboratoriale” (2015:XI). E nel rilevato sapiente equilibrio fra grammatica e retorica (VII) la studiosa appare decisamente proiettata verso la netta individuazione del romanzo siculo-campano come operazione di laboratorio, ovvero come “autentica officina tematico-stilistica”, in vista del *Mastro don Gesualdo*; ecco di seguito il suo intervento:

Il marito di Elena in sostanza rappresenta un'autentica officina tematico-stilistica per mettere a punto il *secondo romanzo dei Vinti*, come confermano interventi d'autore (o del narratore delegato) volti a sottolineare le “mezze tinte dei mezzi sentimenti” teorizzate da Verga come

⁴¹ *La scrittura delle passioni*, a cura di Alfani, M.R., Bianchi, P. & Disegni, S. (2009:71-74). Come in altre situazioni Verga ripudia chi si stacca dal proprio ambiente, giudicando negativo l'allontanamento, a favore di una visione statica della realtà.

modalità psico-espressiva delle classi alte esplorate già nel
Mastro. (Alfieri, 2015:XI)

E a riprova di tali affermazioni, si rimanda al già citato brano del capitolo VII del *Marito*, che delinea il temperamento di Cesare e la “sua natura quasi femminile” (102).

Tra l'altro, continua a emergere il rischio di pensare a un ‘ritorno episodico’ del Verga a “un mondo intermedio tra il Gesualdo e la gente di lusso, un mondo non più proprio di lusso, ma che lo costeggia e lo ambisce” (Alfieri, 2015:XII); proprio tale presunto ritorno lasciò l'autore tanto insoddisfatto, quanto appagato lo avevano lasciato i *Malavoglia*, al punto che scrisse amareggiato al Capuana che certi argomenti hanno la jettatura. A parere della studiosa, la febbrile ricerca di motivi e linguaggi sempre nuovi, dettata dalla concomitanza di istanze naturaliste e idealiste, caratterizzò la scrittura di Verga dall'inedito romanzo storico *Amore e Patria* fino agli estremi tentativi di trascrizione cinematografica dei cosiddetti romanzi fiorentini e dello stesso *Marito di Elena*⁴².

La stessa Alfieri ricorda che il filone tardo-romantico è intersecato da bagliori di concretezza espressiva, rappresentati da vocabolario e costrutti realistici, i quali si insinuano repentinamente nella testualità intimista, sia di stampo narrativo (dai romanzi fiorentini alle novelle più tarde come *I ricordi del capitano d'Arce* o *Don Candeloro e C.*, fino all'incompiuta *Duchessa di Leyra*), sia di stampo teatrale (dalla *Cavalleria rusticana* alla *Lupa* a *In portineria*, fino al dittico dei bozzetti *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe*), come ricorda Alfieri (VIII). E nello specifico la storica della lingua così interviene:

In questa parabola a spirale la dimensione unificante è data
– pur con soluzioni aderenti al contesto di volta in volta
esplorato e rappresentato – dalla delega del racconto a un
narratore “altro” da sé, che codifica eventi e pensieri dei
personaggi nel discorso indiretto libero, in cui si saldano

⁴² Proprio la linguista sottolinea che all'interno del *Mastro-don Gesualdo*, la contiguità tematica e stilistica tra i due generi è intratestuale, nell'idillio rusticano del padre con la contadina Diodata e nell'idillio romantico della figlia con il cugino “poeta”. Si vedano pure Mazzacurati, G. (1998:84) e anche Ghidetti, E. in *Tutti i romanzi*, (1983:71,76-77).

le dimensioni fondanti della scrittura verghiana: il dialetto e l'oralità.

E in attenta analisi linguistica e stilistica Gabriella Alfieri così prosegue:

Il carattere radicalmente eversivo della lingua del Verga verista rispetto alla norma auliceggiante della cultura italiana tra Otto e Novecento condizionò l'accoglienza di critici e lettori dei capolavori, mentre la misura più consueta e neutra dei testi intimisti, accordandosi con il gusto e l'orizzonte d'attesa del pubblico borghese umbertino, assicurò a testi come *Il marito di Elena* un maggiore successo. Era questo uno dei crucci costanti dell'autore, che spesso se ne sfogava con amici e parenti nell'epistolario. E lo avvertiva anche la critica coeva più acuta e sensibile, come documenta la recensione ai *Malavoglia* di Felice Cameroni ("Il Sole" n. 129, febbraio 1881): "Non mi sorprenderebbe punto se coloro stessi i quali andavano in visibilio per gli effetti lirici dell'*Eva* e della *Capinera* restassero freddi alla lettura dei *Malavoglia*. Mi desterebbe sorpresa che ammiratori e ammiratrici potessero apprezzare la grande superiorità dei *Malavoglia*". (Alfieri, 2015:VIII-XI)

La studiosa poi ricorda che tornano moduli sperimentati nei precedenti capolavori, sia sotto forma di potenti sineddochi (XII) descrittive o metonimie icastiche compattate da immancabile sottolineatura sonora di omoteleuti e allitterazioni⁴³; sia sotto forma di dati denotativi quasi topici (come la pioggerella fina e cheta nel cap. VI, 76)⁴⁴. Non soltanto per gli esperti e per gli studiosi, proficua e veramente vantaggiosa è

⁴³ Si veda al cap. III del *Marito*: "Egli non ignorava che bisognava picchiare e picchiare nella testa come colla zappa per farci entrare la laurea". Per l'analisi dei rapporti intertestuali fra i lavori verghiani e per la storia compositiva ed editoriale delle opere dello scrittore siciliano, notevole e illuminante il volume della stessa Alfieri, G. (2016:140-141, 241 segg).

⁴⁴ La pioggerellina è già manzoniana e poi malavogliesca: "La sera scese triste e fredda; di tanto in tanto soffiava un buffo di tramontana, e faceva piovere una spruzzatina d'acqua fina e cheta" (*I Malavoglia*, Cap. III).

l'ampia approfondita analisi anche retorica operata dalla linguista, efficace e puntuale nel rilevare il valore levigante del toscanismo lessicale e sintattico nel parlato affettato della società borghese, che era la misura comunicativa ricercata dal Verga nella mimesi narrativa, ma che pure garantiva allo scrittore "lo scorrimento idiomatologico dal contesto siciliano a quello campano" (come nel ritratto della madre di Cesare, X), con forme di napoletanismo che Verga punta sempre a italianizzare (è il caso di *strascinafaccende*, cioè "avvocato spiantato" al cap. VIII, 96)⁴⁵.

Appare notevole anche la componente mitologica, rilevata dalla Alfieri: già nel nome della protagonista è trasparente l'evocazione della fuggitiva moglie di Menelao, e poi varie sono le allusioni idiomatiche dotate di chiosa: "provava una voluttà amara a far l'Arianna, la caduta, la disillusa" (cap. X, 111); "Allora tutte quelle Muse e quelle Grazie stagionate si rivolsero in coro alla padrona di casa" (cap. XII, 134). Tuttavia dall'impegno esegetico della linguista e dal suo straordinario lavoro di indagine stilistica emerge in fondo una perplessità, in relazione a una strisciante sottovalutazione del romanzo *Il marito di Elena*. La prima sensazione è dettata dall'affermazione della Alfieri a pagina XI del suo ricordato significativo intervento "Il marito di Elena in sostanza rappresenta un'autentica officina tematico-stilistica per mettere a punto il secondo romanzo dei Vinti" e a riprova di tale asserzione, così poi specifica: "come confermano interventi d'autore (o del narratore delegato) volti a sottolineare le 'mezze tinte dei mezzi sentimenti' teorizzate da Verga come modalità psico-espressiva delle classi alte esplorate già nel *Mastro*" (XI). Ma tale parziale conclusione sembra poi trovare esito definitivo nel seguente intervento:

Il valore del *Marito di Elena* in definitiva rimane quello di testimoniarci – a un livello comunque medioalto – un impegno e una creatività narrativi ed espressivi inesausti fino al ripiegamento senile di un autore che, come ebbe a dire Contini, "ha tanti linguaggi quanti sono gli strati che egli indaga, e li gestisce in parallelo". Il testo che qui presentiamo, troppo a lungo ignorato o svalutato dalla critica, ma mai rinnegato dall'autore, ne rappresenta uno

⁴⁵ Tale napoletanismo non a caso fu recepito poi dal De Roberto nei *Vicerè* (Alfieri, 2015:XI).

degli esempi forse più emblematici, per collocazione temporale e per scelta tematica. (2015:XIII)

È bene sottolineare che le osservazioni critiche mosse sia a Benedetto Croce sia a Luigi Russo attraverso la seconda metà del Novecento hanno rilanciato il discorso interpretativo sui due romanzi veristi, con una revisione e una nuova proporzione dei giudizi di valore, a lungo pendenti a favore dei *Malavoglia* rispetto al *Mastro-don Gesualdo*. Si è già detto: in particolare con Croce e Russo il destino del *Marito di Elena*, romanzo siculo-campano, sembrò segnato e schiacciato fra l'*epos* della famiglia Toscano nel borgo di Aci Trezza e l'immagine del solitario Gesualdo, campione della roba. Ora a proposito del *Marito di Elena*, sul piano morfosintattico, lessicale e retorico, il poderoso lavoro di Gabriella Alfieri è di grande interesse, dirada dubbi e oscurità, e va condiviso e tesaurizzato; ma, a mio parere, sembra non trovare la sua prospettiva critico-interpretativa e la sua focalizzazione, proprio per la riduzione del *Marito di Elena* a serbatoio "tematico-stilistico" funzionale alla messa a punto del *Mastro-don Gesualdo*, come una sorta di anteriore straordinaria palestra utilizzata per realizzare il successivo *record* del gigante-Gesualdo. Limitare il valore autonomo del *Marito e consegnarlo come testo-officina in vista* del susseguente *Mastro* appare restrittivo e fuorviante; segnalare poi *Il Marito* come testimone dell'impegno e della creatività inesausti di Verga può significare molto, ma di fatto assegna al *Marito il livello dei romanzi preveristi e mondani*, secondo i diversi strati sociali che lo scrittore indagava.

Mi pare necessario compiere un altro e deciso passo nella riconsiderazione del rapporto fra *I Malavoglia* e *Il marito di Elena*: sono due romanzi legati tra di loro, "affini e congiunti come fratelli" (Verga, 1954), sono "entrambi cari alle sue viscere paterne" come ricorda Rizzo (1996:117); e non va trascurato che lo scrittore siciliano protestava contro chi plaudiva al *Marito* come fosse un esemplare racconto del Verga d'una volta (117). *Il marito di Elena* contrassegna invece la seconda tappa del Ciclo verista nel processo di approfondimento dei personaggi e di rappresentazione di un ulteriore livello di lotta per la

vita⁴⁶, fra 'l'ideale dell'ostrica' e le fisionomie sociali, fra le 'chiuse sofferenze' e la fantasmagoria dei documenti umani (Rizzo, 2000:138-139). Le aspettative e l'illusione si scontrano con la dura realtà, mentre i sentimenti si infrangono contro le ragioni stringenti dell'economia e della 'roba'. Per la darwiniana battaglia esistenziale, anche nel *Marito* l'allontanamento dal nido-ostrica è premessa di sconfitta; e per Verga il mito stesso non è più evasione verso altri ambiti consolatori, né rifugio verso un'alternativa suggerita dagli Antichi. Nella verghiana dimensione ideologica lo spazio per la speranza diventa esiguo⁴⁷: ogni anelito al varco solutivo risulta marginalizzato o respinto dal novero delle realtà conoscibili e comprensibili. Se il mito offre narrazioni di eroi e dei, nel tempo di Verga tali narrazioni appaiono irripetibili nel contesto di un mondo industrializzato e sordo verso i deboli. La Storia procede e tutto involve, lasciando conchiglie nude, ossi di seppia e schegge.

Così *Il marito di Elena* conferma il "mutamento di prospettive ideologiche-letterarie secondo autonoma e individualizzata assunzione della poetica veristica" (Rizzo, 1996:128), con un fascino dato dall'intersecarsi di ascendenze e dinamismi interni, e con significativi personaggi, anch'essi *Vinti*, all'insegna della fiumana del progresso.

Bibliografia

- Alfani, M.R., 2009 La scrittura delle passioni. Scienza e
Bianchi, P. & narrazione nel naturalismo *europeo*
Disegni S. (eds) (Francia, Italia, Spagna). [Atti del
convegno internazionale di studi, Napoli,
30-31 gennaio 2004] Napoli: Marchese.

⁴⁶ Si vedano pure Gherarducci, I; Ghidetti, E. (1994:102); Luperini, R. in Carlo Muscetta, (1975:246-323, *passim*).

⁴⁷ Vacante, N. (2000:15).

- Alfieri, G. 2015 “Una scrittura bifronte: Il marito di Elena, generi e stili in parallelo”. In: *Il marito di Elena, Saperi e Ricordi nell'antico borgo amato dal Verga*. [Atti del Convegno ad Altavilla Irpina, 27 gennaio 2015] Catania-Enna: Fondazione Verga - Euno Edizioni.
- . 2016 *Verga*. Roma: Salerno editrice
- Anglani, B. 2003 “Con gli occhi della mente: Verga tra Zola e Flaubert”. In: *L'anima e le cose. Naturalismo e anti-naturalismo tra Otto e Novecento*. Cavalluzzi, R. (ed.). Roma-Bari: Laterza.
- Barberi Squarotti, G. 1977 “Tra fiaba e tragedia: *La roba*”. In: *Sigma*, X, N.1-2.
- Barbiera, R. 1926 *Ideali e caratteri dell'Ottocento*. Milano: Treves.
- Bigazzi, R. 1978 *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*. Pisa: Nistri Lischi.
- Borgese, M. 1937 *Anime scompagnate*. In: “Nuova Antologia”, Anno 72°, Fascicoli 1576-1578.
- Borsellino, N. 1982 *Storia di Verga*. Bari: Laterza.
- Branciforti, F. 1986 “Lo scrittoio del verista”. In: *I tempi e le opere di Giovanni Verga*. [Contributi per l'Edizione Nazionale] Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier.
- Cacciaglia, N.; Neiger, A. & Pavese, R. (eds) 1991 *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*. [Atti del Convegno nazionale, Perugia, 25-27 ottobre 1989] Firenze: Leo S. Olschki Ed.

- Cinelli, B. (ed.) 2014 *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*. Milano: B. Mondadori.
- Croce, B. 1973 (1903) "Giovanni Verga". In: *Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, III. Bari: Laterza.
- D'Astore, F. 2015 "Critica-filologia-esegesi: gli studi di Gino Rizzo su Giovanni Verga". In: *'Metodo e intelligenza'. Gli studi di Gino Rizzo tra filologia e critica*. Galatina: Congedo.
- Debenedetti, G. 1976 *Verga e il Naturalismo*. Milano: Garzanti.
- Delacour, A. & Mancel, G. 1880 "Il marito d'Ida, commedia in tre atti". In: *Florilegio drammatico*, Opuscolo 666. Milano: Libreria editrice.
- Dillon Wanke, M. 1977 "Il marito di Elena, ovvero dell'ambiguità". In: *Sigma*, 1-2.
- Di Venuta, M. 2013 *Il marito di Elena*. In: "Annali della Fondazione Verga", a. VI, n.6.
- Drago, A.G. 2018 *Verga. La scrittura e la critica*. Pisa: Pacini.
- Dumas (Fils), A. 1890 (1864) *L'Ami des femmes*. In: *Théâtre complet*, t. IV. Paris: Calmann-Levy.
- Gherarducci, I. & Ghidetti, E. 1994 *Guida alla lettura di Verga*. Firenze: La Nuova Italia.
- Ghidetti, E. (ed.) 1983 *Storia di una capinera*, in *Tutti i romanzi / Giovanni Verga*, II. Firenze: Sansoni.
- Ghidetti, E. 2005 "Dalla campagna siciliana alla realtà urbana milanese e napoletana: *Per le vie*,

Il marito di Elena". In: *La letteratura dell'Italia unita. Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato. Milano: Il Sole 24 Ore.

- Gropallo, L. 1904 *Autori italiani d'oggi*. Torino: Roux e Viarengo.
- Iermano, T. 2002 *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionale e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*. Napoli: Liguori.
- . 2004 “‘Altro che dolche quietarsi!’ *Il marito di Elena* di Giovanni Verga”. In: Verga, *Il marito di Elena*. Iermano, T. (ed.). Atripalda, Mephite, poi in *Croniques Italiennes*, XXII, No.10, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Lo Castro, G. 2011 “Il mistero della violenza: Tentazione! di Verga e il racconto di stupro”. In: *OBLIO*, Ott. I, 2-3.
- . 2012 *La verità difficile. Indagini su Verga*. Napoli: Liguori.
- Luperini, R. 1971 “Verso una nuova impersonalità. *Il marito di Elena*”. In: *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*. Padova: Liviana.
- . 1974 *L'orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera realtà nell'ultimo Verga*. Roma: Savelli.
- . 1975 “Giovanni Verga”. In: *Letteratura Italiana (LIL)*. Roma-Bari: Laterza.

- . 1982 *L'ideologia, le strutture narrative, il "caso critico"*. Lecce: Milella.
- . 1989 *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*. Bologna: Il Mulino.
- . 1991 "Conclusione sui temi del Convegno: a proposito della religione della famiglia". In: *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*. [Atti del Convegno nazionale, Perugia, 25-27 ottobre 1989]. Cacciaglia, N.; Neiger, A. & Pavese, R. (eds). Firenze: Leo S. Olschki Ed.
- . 2005 *Verga moderno*. Roma-Bari: Laterza.
- Marchi, G.P. 1987 *Verga e il rifiuto della storia*. Palermo: Sellerio.
- Mariani, G. 1972 "Linea dell'arte verghiana". In: *Ottocento romantico e verista*. Napoli.
- Masiello, V. 1970 *Verga tra ideologia e realtà*. Bari: De Donato.
- . 1984 "Istantanea verghiana" e "La lingua del Verga". In: *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*. Napoli: Liguori.
- . 2006 "Naturalismo e verismo", e "I Malavoglia e la letteratura europea della rivoluzione industriale". In: *Icone delle modernità inquieta. Storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*. Bari: Palomar.
- Mazzacurati, G. 1998 *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*. Torino: Einaudi.

- Mineo, N. 1991 "Famiglia e società nel primo Verga". In: *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga*. [Atti del Convegno nazionale, Perugia, 25-27 ottobre 1989.] Firenze: Leo S. Olschki Ed.
- Momigliano, A. 1944 *Dante, Manzoni, Verga*. Messina-Città di Castello: D'Anna.
- Morgan, L.H. 1877 *La società antica o ricerche sulla linea del progresso umano*. Milano: Feltrinelli.
- Musumarra, C. 1981 *Verga e la sua eredità novecentesca*. Brescia: La Scuola.
- Oliva, G. & Moretti, V. (eds) 1999 *Verga e i Verismi Regionali*. Roma: Edizioni Studium,
- Pallottino, P. 1988 *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*. Bologna: Zanichelli.
- Palumbo, M. 2011 "Verga e le radici malate del Risorgimento". In: "Italies", Revue d'Études Italiennes, Université de Provence, annuelle, 15.
- Pellini, P. 2010 *Naturalismo e verismo: Zola, Verga e la poetica del romanzo*. Firenze: Le Monnier.
- Petronio, G. 1962 "Lettura di Mastro-don Gesualdo". In: *Dall'illuminismo al verismo. Saggi e proposte*. Palermo: Manfredi.
- . 1972 *Il caso Verga*. Asor Rosa, A. (ed.). Palermo, Palumbo.
- . 1990 *Restauro letterari da Verga a Pirandello*. Roma-Bari: Laterza.

- Puliafito, F. 1990 *Appunti sulle suggestioni naturaliste ne "Il Marito di Elena"*. In: 'Annali della Fondazione Verga', n. 12, 2019.
- Quondam, A. & Rizzo, G. (ed.) 2005 *L'identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*. Roma: Bulzoni.
- Raya, G. 1984 *Carteggio Verga-Capuana*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- . 1985 *Eros verghiano*. Roma: Fermenti.
- Re, L. 2009 "Verga ventriloquo e il mito della realtà". In: *Nazione e narrazione: Scrittori, politica, sessualità e la "formazione" degli italiani, 1870-1900, Carte Italiane*, 2 (5).
- Riccardi, C. (ed.) 1980 *G. Verga, I Malavoglia*. Milano: Mondadori.
- . 1993 *G. Verga, Mastro-don Gesualdo 1888*, edizioni critica. Edizione Nazionale delle Opere di G. Verga, Firenze: Le Monnier.
- Riccardi, C. 2010 "G. Verga, Mastro-don Gesualdo". In: *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Ottocento*. Guaragnella, P. & Abbaticchio, R. (eds). Lecce: Pensa Multimedia.
- Ronconi, E. (ed.) 1973 "Verga". In: *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*. Firenze: Vallecchi.
- Rizzo, G. 1996 "Filologia ed esegesi verghiana: le due redazioni del *Marito di Elena*". In: *Filologia e critica tra Sei e Ottocento*. Galatina: Congedo.

- . 2000 “Agli inizi del Novecento: incontri Verga-Pirandello”. In: *Metodo e intelligenza. Tre episodi dal Barocco al Verismo*. Galatina: Congedo.
- . 2005 “L’esposizione milanese (1881) ovvero l’inganno dell’identità nazionale”. In: *L’identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*. Quondam, A. & Rizzo, G. (eds). Roma: Bulzoni.
- Russo, L. 1920 *Giovanni Verga*. Napoli: Ricciardi.
- . 1941 (1934) *Giovanni Verga*, nuova ediz. Bari: Laterza (terza edizione ampliata).
- . 1955 “Prefazione” a *G. Verga, Opere*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- . 1958 (1923) “Profilo critico”. In: *I narratori (1850-1957)*, Milano-Messina: Principato.
- . 1959 *Verga romanziere e novelliere*. Torino: Eri.
- . 1968 “Introduzione” a *Giovanni Verga. Opere*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- . 1995 *Giovanni Verga*. Bari: Laterza.
- Sciascia, L. 1983 (1977) Verga e la memoria. In: *Cruciverba*. Torino: Einaudi.
- . 2002 “Verga e il Risorgimento”. In: *Opere. 1984-1989*. Ambroise, C. (ed.). Milano: Bompiani.
- Spinazzola, V. 1977 “Il ruolo dei sessi nel Marito di Elena”. In: *Verismo e positivismo*. Milano: Garzanti.

- Tanteri, D. 1989 *Le lacrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*. Catania: Fondazione Verga.
- Tellini, G. 1980 "Introduzione" a Giovanni Verga. In: *Le novelle, Roma: Salerno*.
- . 1993 *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*. Pisa: Nistri-Lischi.
- . 1998 *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- . 1999 *Storia della letteratura italiana. Tra l'Otto e il Novecento*, diretta da Enrico Malato. Milano: Sole 24 ORE_Salerno Ed.
- . 2016 *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Tommaseo, N. 1872 *La donna. Scritti vari di Niccolò Tommaseo con assai giunte inedite*. Milano: Agnelli.
- Trombatore, G. 1960 *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*. Palermo: Manfredi.
- Verdirame, R. 1999 *Felis Mulier*. Palermo: Sellerio.
- Vacante, N. 2000 "La complessa fabbrica del 'Mastro-don Gesualdo'". In: *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*. Presentazione di Vitilio Masiello, Bari: Graphis.
- Verga, G. 1940 *Lettere inedite a Carlo del Balzo*. In: *La Ruota*. Pescatori, S. (ed.). XVIII, 6.

- . 1970 “Eva”. In: *Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva. Tigre reale*. Milano: Mondadori.
- . 1979a *Storia di una capinera*. In: *Tutti i romanzi / Giovanni Verga, II*. Firenze: Sansoni.
- . 1979b *Lettere sparse*. Finocchiaro Chimirri, G. (ed.). Roma: Bulzoni.
- . 1992a *Mastro-don Gesualdo*. Di Salvo, T. (ed.). Bologna: Zanichelli.
- . 1992b *Mastro-don Gesualdo*. Mazzacurati, G. (ed.). Torino: Einaudi.
- . 1995a *I Malavoglia*. Cecco, F. (ed.). Torino: Einaudi.
- . 1995b *Il marito di Elena*. Vitta, M. (ed.). (1980) Milano: Mondadori.
- . 1996 *Mastro-don Gesualdo*. Oliva, G. (ed.). Brescia: La Scuola.
- . 2003 *Vita dei campi e altre novelle*. Oliva, G. (ed.). Milano: Mondadori.
- . 2004 *Il marito di Elena*. Iermano, T. (ed.). Atripalda: Mephite.
- Zappulla Muscarà, S. 1984 *Invito alla lettura di Verga*. Milano: Mursia.