

Simone Pettine
Università degli Studi “G. d’Annunzio” (Chieti-Pescara)
simone.pettine@unich.it

PER UNA TEORIA DEL VERISMO FANTASTICO.
RIFLESSIONI SULL’*ANTIMIMESIS* VERGHIANA
A PARTIRE DA *CODA DEL DIAVOLO*
E DALLA NOVELLA X

Riassunto: *Il saggio propone l’analisi di due racconti verghiani, La coda del diavolo e la novella X, secondo gli strumenti propri dell’analisi testuale tramite close reading. La prospettiva adottata parte da suggerimenti recenti della critica letteraria circa l’esistenza di un ‘terzo Verga’, lontano ormai dalle suggestioni tardoromantiche ma non ancora giunto alla fase della maturità propriamente verista. Si tenterà di dimostrare come le opere citate rispondano perfettamente allo statuto di testi fantastici e di come un’analisi impostata sulla lettura antimimetica possa offrire nuove prospettive di interpretazione.*

Parole chiave: *Giovanni Verga, La coda del diavolo, X, fantastico, realismo.*

Abstract: *The essay aims to analyze two of Giovanni Verga’s short stories, La coda del diavolo and X, using the tools of textual analysis and close reading. The perspective adopted stems from Italian literary critics’ recent suggestions about the existence of a ‘third Verga’, far from late-Romantic stances but not yet having reached the properly verista maturity stage. An attempt will be made to demonstrate how the cited works perfectly match to the status of fantasy texts and how new interpretative perspectives can be offered by an analysis based on antimimetic reading.*

Keywords: *Giovanni Verga, La coda del diavolo, X, fantasy, realism.*

A partire dagli esordi di *Amore e Patria* e *Sulle lagune* fino alla pubblicazione di quelli che sono a oggi considerati i suoi capolavori, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, e soprattutto a un’altezza cronologica compresa tra gli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento, la pubblicazione delle opere di Giovanni Verga si accompagna a un vivacissimo commento da parte del pubblico degli intellettuali coevi. L’intensità di questa particolare attenzione da parte della critica, ben illustrata

anche da lavori recenti quali *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*,¹ non è solo costante nel tempo ma anche battagliera, se già nel 1877 Salvatore Farina, recensendo *Primavera e altri racconti* sulla “Rivista minima”, può annotare non solo che “questo romanziere ha la fortuna rara d’essere discusso”, ma soprattutto, in tono chiaramente polemico: “i suoi scritti sono il terreno migliore delle inutili guerricciolate letterarie; fu detto di essi che sono buoni, che sono mediocri, che sono pessimi; e non me ne stupisco – dire è tanto facile!”²

Un filo conduttore lega, *mutatis mutandis*, il dibattito critico sulla produzione verghiana del periodo 1870–1890 con gli anni Settanta del Novecento, che vedono una significativa ripresa dei lavori sull’autore catanese, sino agli studi contemporanei. Ad oggi, i testi di Verga sono stati costantemente analizzati nel rispetto della poetica del realismo, con una netta separazione tra opere preveriste e ancora tardoromantiche (dagli esordi alla triade dei ‘romanzi mondani’: *Eva*, *Eros* e *Tigre reale*) e testi veristi (cioè quelli successivi alla pubblicazione di *Rosso Malpelo* nel 1878); sempre ammettendo la netta cesura della svolta verista, che comunque non ha mancato di sollevare parecchi dubbi in virtù della sua eccessiva rigidità. Tra i primi ad avanzare riserve in proposito si ricordi almeno Giovanni Cecchetti: “quando si parla del Verga maturo come iniziatosi con *Eva* o con *Nedda* di solito si corre il rischio di cadere in un facile errore: il fare intendere che un uomo dopo un certo numero di romanzi tutt’a un tratto cambi e diventi un altro. L’evoluzione è sempre cosa lunga e lenta”.³

La serietà della poetica del Verismo e l’adesione di Verga a quest’ultima non è mai stata messa in discussione, né una simile tesi potrebbe avvalersi d’argomentazioni più che estemporanee. Nonostante l’avversione alle etichette di comodo e alla necessità del pubblico e della critica di servirsene per alimentare opposizioni del tutto futili,⁴ l’idea di letteratura proposta dallo stesso autore, coerentemente espressa nelle prefazioni delle opere più famose (già in *Eva*, ma soprattutto nella prefazione all’*Amante di Gramigna* e in quella ai *Malavoglia*) e negli scambi

¹ Felice Rappazzo e Giovanna Lombardo (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862–1906*, Catania, Rubbettino, 2016.

² Salvatore Farina, “Recensione a *Primavera e altri racconti*”, *Rivista minima*, Milano, 7 gennaio 1877. L’intero testo è oggi reperibile nel già citato *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, pp. 206–207; sull’accoglienza delle opere verghiane da parte degli intellettuali e del pubblico dei lettori comuni nel periodo 1870–1890 si veda anche la sezione *Recensioni*, in Simone Pettine, *Tra Verga e Capuana. Documenti per una poetica del Verismo*, Lanciano, Carabba, 2022, pp. 149–268.

³ Giovanni Cecchetti, “Nedda”, in Id., *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 5.

⁴ Verga dichiarò infatti nell’*Intervista con Ugo Ojetti* del 1893: “Parole, parole, parole. Naturalismo, psicologismo: c’è posto per tutti e da tutti può nascere l’opera d’arte. Che nasca, questo è l’importante”; cfr. Pettine 2022, *op. cit.*, p. 142. Difficile non riconoscere in una simile affermazione un’eco della nota lamentela di Francesco De Sanctis: “Verismo, idealismo, realismo, dottrinarismo, spiritualismo, materialismo, e tutte queste parole che finiscono in ‘ismo’ mi sono sovranamente antipatiche”; Cfr. Francesco De Sanctis, “Zola e l’Assommoir”, in Id., *Saggi sul realismo*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mursia, 1990, p. 219.

epistolari con amici intellettuali quali Luigi Capuana, Felice Camerini e Francesco Torraca, risponde infatti a una lucidissima rappresentazione mimetica del reale.

Il problema di fondo, nel tentativo d'indagine di un 'altrove' verghiano, non consiste in effetti nell'opporre all'immagine canonica dell'autore verista un altro possibile Verga, che operi in direzione opposta, fantastica e perturbante, quanto semmai nel riportare alla luce un Verga sommerso, sorprendentemente antimimetico, che procede in parallelo alla composizione dei primi testi che possano essere ascritti a buon diritto al Verismo. Ad oggi, in sede critica, è possibile citare rare eccezioni all'impostazione di lettura tradizionale che predilige la dimensione realista del corpus verghiano; meritano certo menzione alcuni studi che nell'ultimo trentennio, in forma di monografie, volumi collettanei e saggi, hanno arricchito il dibattito, problematizzandolo: *Racconti fantastici di scrittori veristi* di Monica Farnetti;⁵ l'opera a più voci *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*⁶ (benché solo uno dei contributi presenti, firmato da Giuseppe Lo Castro,⁷ sia dedicato a Verga); i saggi di Helmut Meter,⁸ Norberto Cacciaglia,⁹ Stefano Lazzarin,¹⁰ Ignazio Castiglia,¹¹ Vittorio Roda,¹² e Daniela Bombara.¹³ La soluzione più agevole potrebbe apparire quella di far rientrare i

⁵ Monica Farnetti (a cura di), *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Milano, Mursia, 1990. È sempre la studiosa ad annotare la presenza di stilemi gotici anche ne *La festa dei morti*; cfr Monica Farnetti, "Patologie del romanticismo. Il gotico e il fantastico fra Italia ed Europa", in Gian Mario Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Milano, Mondadori, 2000, vol. 2, p. 353: "la novella esibisce tuttavia un Décor sufficientemente ligio ai canoni dell'estetica goticheggiante". Da ultimo, a proposito del rapporto tra Verismo e fantastico si veda anche Monica Farnetti, "Simulazioni", in *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 147–171.

⁶ Antonio D'Elia, Alberico Guarnieri, Monica Lanzillotta, Giuseppe Lo Castro (a cura di), *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, Pellegrini, 2007.

⁷ Giuseppe Lo Castro, "La fatale attrazione della leggenda nelle *Storie del castello di Trezza*", in Antonio D'Elia, Alberico Guarnieri, Monica Lanzillotta, Giuseppe Lo Castro (a cura di), *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 161–170.

⁸ Helmut Meter, "Le ombre del fantastico in Verga. Tre novelle di *Vita dei campi*", in Peter Ihring e Friedrich Wolfzettel (a cura di), *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, Perugia, Guerra, 2003, pp. 61–76.

⁹ Norberto Cacciaglia, "Personaggi demoniaci nelle opere di Giovanni Verga", in Ada Neiger (a cura di), *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Bari, Edizioni Dedalo 1998, pp. 305–312.

¹⁰ Stefano Lazzarin, "Lamies de Sicile. Petite enquête sur le « fantastique sicilien »", in Mariella Colin (a cura di), *De la Normandie à la Sicile: réalités, représentations, mythes: actes du colloque tenu aux archives départementales de la Manche du 17 au 19 octobre 2002*, Archives départementales de la Manche, 2004, pp. 281–297.

¹¹ Ignazio Castiglia, "Quella fatale tendenza verso l'ignoto: *Le storie del castello di Trezza*", in Giovanna Caltagirone, Sandro Maxia (a cura di), «ITALIA MAGICA» *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari, AM&D, 2008, pp. 49–57.

¹² Vittorio Roda, "Doppi 'nel tempo' e altri doppi nella letteratura italiana fra Otto e Novecento", in Vittorio Roda (a cura di), *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 123–146.

¹³ Cfr. Daniela Bombara, "Il fantastico siciliano dal gotico visionario ottocentesco alla scomposizione umoristica pirandelliana: un percorso evolutivo fra letteratura e teatro", *Quaestiones*

testi ‘problematici’ – *X* e *La coda del diavolo*, ma anche *Le storie del Castello di Trezza* e *La festa dei morti*, tralasciando suggestioni disseminate anche nei testi realistici – all’interno del Verga tardoromantico. I limiti di un’operazione simile sono tuttavia evidenti: alcune delle opere citate sono successive a *Tigre reale*,¹⁴ come *Le storie del castello di Trezza* (1875) e *La festa dei morti* (1887); tutte presentano ambiguità di fondo, situazioni tematiche e modalità narrative molto differenti rispetto ai romanzi mondani, anche solo volendo considerare i finali irrisolti e contraddittori contro l’estrema chiarezza dei testi del periodo; da ultimo, adottare diciture quali ‘tardoromantico’ o ‘romanticismo attardato’ non permette di risolvere il problema di fondo,¹⁵ ossia lo statuto e il genere dei racconti in questione, dato che anche le opere romantiche in generale – si pensi ai romanzi storici – possono senza dubbio presentarsi, soprattutto in Italia, come estremamente fedeli al principio del realismo.

Le quattro opere verghiane menzionate, certo in numero minimo se confrontate alla totalità di quelle pubblicate in vita, potrebbero rientrare in una categoria che per comodità e per sottolineare la differenza di cui sopra chiameremo ‘Verismo fantastico’.¹⁶ Si tratta di testi che sembrano richiedere, in effetti, un’esegesi differente, poiché mostrano caratteristiche peculiari a livello strutturale e nelle modalità narrative, tali da avvicinarli non alle altre produzioni verghiane coeve, ma alle suggestioni dei racconti fantastici di autori francesi dell’Ottocento, contemporanei o meno a Verga: Charles Nodier, Théophile Gautier, la coppia Émile Erckmann e Alexandre Chatrian, Guy de Maupassant. La compresenza, lungi dall’impoverire la crescita artistica di Verga verso la completa adesione al

Romanicae, IV, 2016, pp. 283–299; le pp. 289–291 si riferiscono specificatamente al racconto verghiano *La festa dei morti*.

¹⁴ Si ricordi, infatti, che di *Tigre Reale* esistono due differenti redazioni: la prima composizione risale al periodo compreso tra l’estate e il novembre del 1873; la seconda sarà quella pubblicata dall’editore Brigola nel 1875. Si tratta in effetti di due libri molto diversi; per un’analisi approfondita si rimanda a Jenny Luchini, “Tigre Reale I e II. Due modi opposti di descrivere l’amore in Giovanni Verga”, in Lorenzo Battistini et al. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7–10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018, pp. 1–10.

¹⁵ Felice Camerini fu tra i primi a rilevare l’eredità del romanticismo in Verga: nella recensione a *Vita dei campi* pubblicata su “Il Sole” (Milano) il 15 settembre 1880, scrive che *Storia di una capinvera ed Eva* “sono infette di romanticismo”; cfr. *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei*, op. cit., p. 208. Anche per Gabriele Giordano (*Il Verismo. Verga e i veristi minori*, Napoli, Fratelli Conte, 1992, pp. 64–65) tutte le opere del ventennio 1856–1875 “accolgono sollecitazioni e suggestioni che di volta in volta provengono dall’area tardoromantica, dalla scapigliatura e dal naturalismo”. Ancora, sui “compromessi dettati dal genere tardo-romantico” si vedano le riflessioni di Gianni Oliva, *L’operosa stagione. Verga, D’Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 17.

¹⁶ La categoria non è ampiamente condivisa, ma neppure nuova in sede critica. Oltre al già menzionato Lo Castro, a farne uso nel corso degli anni sono stati almeno Roberto Bigazzi ed Enrico Ghidetti. Cfr. Roberto Bigazzi, *I colori del vero. Vent’anni di narrativa (1860–1880)*, Pisa, Nistri Lischi, 1969; Enrico Ghidetti, “Prefazione”, in Enrico Ghidetti (a cura di), *Notturno italiano: racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. vii–xii; Enrico Ghidetti, *Il sogno della ragione: dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Verismo, ne salvaguarda la coerenza letteraria di fondo: nessun testo fantastico può mai fare a meno del dialogo con il mondo reale. Al contrario,

il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e la pagina, ed è quello di camminare sulla sua superficie, ignorando che strade e proposizioni non sono che fratture segnaletiche, gli indizi astuti degli aditi segreti. Occorre sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni.¹⁷

Del resto, anche se la creazione artistica nel secolo del realismo non può in alcun modo evitare un solidissimo rapporto mimetico col reale, rinnovato dalla fiducia scienziata del naturalismo francese, per Verga un'opera letteraria, anche la più realistica, resta sempre il frutto della rielaborazione operata dall'immaginazione di un soggetto ben preciso, l'autore. Il dettaglio, minimo ma fondamentale, limita qualsivoglia pretesa di corrispondenza diretta, cioè fotografica, tra il testo e la realtà, analogamente a quanto avviene nel discorso fantastico: "Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale? e che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando [...] sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?"¹⁸ Ancora: pur rifiutando apertamente l'occultismo di Capuana con annessi esperimenti stravaganti – scetticismo alimentato anche dai ricordi degli interessi del nonno paterno¹⁹ – Verga conosce la letteratura fantastica francese e sicuramente mostra di apprezzare un altro autore estero, Edgar Allan Poe:

Che miniera inesplorata e feconda ci hai sottomano con queste novelle in cui l'immaginazione e le ricerche e i quesiti scientifici si danno la mano, e producono un'impressione assai suggestiva! Bisognerebbe scavarci dentro e approfondirle, e dar loro il rilievo e la fantastica evidenza che resero immortali le novelle di Poe.²⁰

La contestualizzazione cronologica dei testi antimimetici verghiani²¹ costituisce un'operazione preliminare fondamentale, dati i rapporti particolari tra

¹⁷ Giorgio Manganelli, "Letteratura fantastica", in Id., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 60–61. La prima edizione del saggio risale al 1966. Sullo stesso concetto si veda anche Lucio Lugnani, "Per una delimitazione del 'genere'", in Remo Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37–74.

¹⁸ Lettera di Verga a Luigi Capuana del 14 marzo 1879, in Gino Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 79–80.

¹⁹ Già in una lettera del 1861 Verga esprimeva il suo stupore di fronte agli interessi esoterici dello zio Salvatore Verga Catalano: "queste rivelazioni misteriose di un mondo sconosciuto, di un tempo che fu hanno avuto sempre un doppio prestigio sulla mia immaginazione"; Cfr. Lina Perroni, "Ricordi di D'Artagnan. La prima giovinezza di Giovanni Verga e due suoi romanzi sconosciuti: Amore e patria; I carbonari della montagna", *Studi verghiani*, II–III, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, p. 14.

²⁰ Lettera di Verga a Capuana del 10 agosto 1902, in Raya 1984, *op. cit.*, pp. 389–390.

²¹ Con 'antimimetico' si intende, in questa sede, l'emersione di forme narrative e contenuti tematici apparentemente in contraddizione (più o meno evidente, più o meno destabilizzante) con

questi ultimi e la produzione coeva dell'autore. La novella *X* viene pubblicata sulla "Strenna italiana 1874", a Milano, dall'editore Ripamonti-Carpano; l'anno successivo è il turno del romanzo breve *Le storie del castello di Trezza*, serializzato sull'"Illustrazione italiana" dal 17 gennaio al 7 febbraio 1875; il volume *Primavera* (comprensivo della *Coda del diavolo*) è dato alle stampe ancora a Milano, dall'editore Brigola, nel 1876,²² in seguito al raffreddarsi dei rapporti con Treves, il quale tre anni più tardi ne cura comunque la ristampa.

La critica ha interpretato il fervore creativo degli anni compresi tra il 1872 (quando Verga si trasferisce da Firenze a Milano) e il 1875 (in cui vengono dati alle stampe sia *Eros* che *Tigre reale*) come causa principale della comparsa di opere piuttosto eterogenee nei contenuti e nello stile. Da un lato la scelta di un genere preferenziale, il racconto breve, è stata considerata sia "un lavoro distensivo utile per riempire i vuoti finanziari" che il necessario "banco di prova [...] terreno delle sperimentazioni stilistiche e tematiche più ampie", fino al "passaggio obbligato per giungere alle soluzioni rivoluzionarie dei romanzi".²³ Una simile prospettiva viene condivisa, tra gli altri, da un esperto verghiano quale Giuseppe Lo Castro:

Così si può spiegare l'interesse, sia pure marginale, del primo Verga verso i moduli del fantastico [...]; il racconto fantastico è cioè in molti casi una palestra di scrittura, una esercitazione sulle forme del raccontare, sulla costruzione di articolati meccanismi narrativi a effetto, che chiamano in causa la partecipazione interpretativa del lettore.²⁴

Ciò tuttavia sembra comportare una lettura limitativa e deterministica delle opere del periodo '72-'75, quasi si trattasse semplicemente di un passaggio obbligato e allo stesso tempo divagatorio prima dell'approdo al Verismo vero e proprio. Si consideri il passaggio che segue, dove il corsivo – fatta eccezione per i titoli delle opere – è di chi scrive:

La raccolta di *Primavera* è, dunque, lo *specchio della situazione di quegli anni: Le storie del castello di Trezza, X, Certi argomenti*, residui di una *maniera narrativa in via di superamento*, si alternano a *Primavera*, quasi un *preludio* dei racconti milanesi, a *La coda del diavolo*, che anticipa il tema dei *Drammi intimi*.²⁵

il genere realistico dei singoli testi in particolare, e della produzione dell'autore considerata nel suo complesso in generale.

²² La prima edizione di *Primavera* include, oltre all'omonima novella, anche *Le storie del castello di Trezza, X, Certi argomenti* e *La coda del diavolo*; quella del 1877 si arricchisce della presenza di *Nedda*.

²³ Carla Riccardi, "Note ai testi", in Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1996, p. 1003.

²⁴ Giuseppe Lo Castro, "Introduzione", in D'Elia *et al.* 2007, *op. cit.*, p. 12.

²⁵ *Ibidem*.

Secondo questa prospettiva, *La coda del diavolo*, *X* e *Le storie del castello di Trezza* costituirebbero un punto di snodo perfettamente integrato e comprensibile alla luce di un 'prima' e di un 'dopo' del periodo in questione. È possibile acconsentire da un punto di vista macrotestuale, ovvero considerando il ciclo dei romanzi mondani e la raccolta *Primavera* in sé ma, se si prendono in esame i singoli testi del 'Verismo fantastico', la situazione appare ben più complessa. Le affinità di *X* e de *Le Storie del castello di Trezza* con tutti i testi verghiani precedenti, infatti, sono minime se considerate alla luce della loro portata eversiva; analogamente è davvero difficile considerare *La coda del diavolo* un semplice bozzetto intimistico. Le opere in questione deviano volontariamente dalla rappresentazione mimetica del reale, psicologica o naturalistica che sia, optando per soluzioni ricche di suggestioni fantastiche, differenti da quanto già visto nel Verga tardoromantico e da quanto, a distanza di pochi anni, sarà possibile individuare all'interno del corpus del pieno Verismo.

A complicare ulteriormente l'analisi del suddetto periodo compositivo, riconfermando così la legittimità di una rilettura in sede critica, concorrono altri due dettagli. Innanzitutto, l'esplorazione di un 'altrove' da parte di Verga – in direzione del fantastico popolare, del folklore e del racconto leggendario – deve aver convissuto, o addirittura sopravanzato, la ricerca di un più fedele realismo mimetico, se è vero che "*Primavera* e *La coda del diavolo* furono composti *dopo Nedda*".²⁶ La loro stesura avanzata, forse persino completa, è infatti confermata da una lettera di Verga a Treves, datata 21 settembre 1875, in cui si legge: "vi manderò presto *Un sogno*".²⁷ L'autore catanese allude alla *Coda del diavolo*, il cui titolo iniziale verrà infatti modificato per volere dell'editore perché troppo simile a quello di un'opera di Barrili pubblicata di recente, *Come un sogno* (1875). La prima scelta di Verga, poi sostituita dall'altrettanto efficace proverbio popolare, è già di suo indicativa: la presenza di 'sogno' nel titolo dell'opera allude a una dimensione onirica molto distante dal mondo reale, singolare; il sogno è uno dei temi predominanti del genere fantastico,²⁸ che non a caso trova conferma in precise situazioni del racconto verghiano.

La seconda considerazione degna di nota, prima di procedere all'analisi dei due racconti verghiani *X* e *La coda del diavolo*, riguarda la curiosa reticenza espressa da Verga riguardo tutti i testi citati che ascriviamo al Verismo fantastico.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 1004.

²⁸ Il sogno è per Ceserani una delle destinazioni privilegiate di quei "passaggi di soglia e di frontiera", costanti nel racconto fantastico, dalla "dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quella dell'inesplicabile e del perturbante". In effetti anche nei racconti verghiani "il personaggio protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire" (Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 80). Grazie al sogno, inoltre, "sia l'arte fantastica che la poesia" riescono ad attivare una "potenzialità dell'ambiguo", in cui Callois vede realizzata la loro "autentica vocazione" (Roger Callois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 99).

Nelle lettere alla madre, datate 1974 e 1975, l'autore fornisce numerosissimi e puntuali dettagli circa il suo lavoro letterario: eppure, “non si trova il benché minimo accenno”²⁹ né a *X* né a *Le Storie del castello di Trezza*; analogo il silenzio a proposito di *La Coda del diavolo*, a parte gli accordi con l'editore. Verga tornerà a pronunciarsi sulle *Storie* solo a un decennio di distanza, nel 1887, ed esclusivamente a causa di una ripubblicazione estera. A questa latitudine, è evidente il forte rifiuto della narrativa antimimetica precedente, attribuita a un periodo giovanile imperfetto e ormai concluso (anche se al momento della composizione l'autore aveva circa trentacinque anni). Nella lettera del 6 gennaio 1887, all'amico traduttore Édouard Rod, si legge: “non credo, caro Rod, che facciate bene a tradurre *Le Storie del castello di Trezza* per la *Nouvelle Revue*. Quel racconto è affatto giovanile, primitivo e vecchio diggià”.³⁰ Qualche giorno più tardi, Verga torna sull'argomento con malcelato fastidio, dovuto con tutta probabilità non tanto alle possibili carenze del testo in questione, avvertite a un decennio di distanza, ma alla decisione di Rod di tradurre e pubblicare, tra i tanti già disponibili, proprio un'opera stridente con la poetica del realismo ormai pienamente abbracciata: “Mi duole soltanto che voi preferiate tradurre pel giornale *La Nouvelle Revue* le mie *Storie del Castello di Trezza*, perché è un mio peccato di gioventù, quella novella; e potendomi presentare al pubblico della *Revue* avrei preferito farlo con qualcosa di cui fossi più contento”.³¹

È plausibile che, se Rod avesse scelto al posto delle *Storie* la novella *X* oppure *La coda del diavolo*, la reazione dell'autore sarebbe stata la stessa: ancor più rispetto al momento della loro prima pubblicazione, nel 1877, questi testi dovevano apparire un *unicum* all'interno del suo percorso artistico. Le motivazioni della suddetta unicità emergeranno chiaramente dall'analisi delle caratteristiche peculiari dei due racconti.

La coda del diavolo è una breve novella basata, almeno in apparenza, sul tema convenzionale del triangolo amoroso. I personaggi al centro dell'azione sono tre amici, Donati, Corsi e Lina, ma la narrazione è filtrata, fatta eccezione per la premessa autoriale, dalla prospettiva del primo membro del gruppo. Corsi e Donati, amici fin dall'infanzia, vivono praticamente in simbiosi, condividendo anche la stessa abitazione; quando Corsi si innamora e sposa Lina, la nuova arrivata viene a introdursi nell'ambiente familiare senza causare destabilizzazioni di sorta. Lina e Donati diventano da subito buoni amici, e il narratore si fa garante della genuinità e della purezza del loro rapporto, riguardo al quale nessuno degli abitanti della città (è intuibile che si tratti di Catania grazie al riferimento etno-antropologico della festa di Sant'Agata) si permetterebbe di sospettare alcuna forma di passionalità. L'imprevisto, tuttavia, non tarda a manifestarsi nella forma di un evento imponderabile, reso lessicalmente proprio dalla ‘coda del diavolo’

²⁹ Riccardi, 1996, *op. cit.*, p. 1004.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

del titolo. La notte antecedente alla festa di Sant'Agata, Donati sogna di essere baciato da Lina, travestita come l'usanza prescrive e perdutoamente innamorata. Il giorno successivo, in effetti la donna, debitamente mascherata, lo sorprende e a lui si accompagna, pur senza dichiararsi; è invece lui a raccontarle, senza sospettare le conseguenze, il sogno della sera precedente.

Da questo momento in poi il racconto è segnato da una brusca svolta, e le vite dei personaggi cambiano per sempre: Lina, profondamente turbata – forse perché il suo sentimento autentico è ormai manifesto – si allontana freddamente da Donati; quest'ultimo, imbarazzato, inizia a trascorrere sempre più tempo lontano da casa, così da evitare i contatti sia con l'amico che con la donna; Corsi, infine, si accorge che qualcosa è accaduto tra i due, ed è a sua volta preoccupato dalla nuova atmosfera in famiglia. La situazione perdura per un anno, finché Donati decide di trasferirsi; conosce un'altra donna – “un'altra Lina”,³² annota elusivamente lo scrittore – ed è pronto a sposarsi. Il racconto si conclude con la nuova festa di Sant'Agata, durante la quale Lina, nuovamente travestita e peraltro malata (ma sulla natura della malattia Verga resta reticente), incalza Donati confessando di averlo amato, chiedendogli perché un anno prima abbia voluto raccontarle di quel sogno.

Sia l'avvenimento principale sia i modi della narrazione de *La Coda del diavolo* appaiono decisamente ambigui. La finzione letteraria non si limita a rappresentare un evento immaginario ambientato in quello che sembra a tutti gli effetti coincidere con il mondo reale, almeno in termini di verosimiglianza realistica: come lo stesso titolo suggerisce, la sequenza tra gli eventi principali non è né chiara né comprensibile, perché rifugge dalla concatenazione logico-razionale che il lettore si aspetta di riscontrare. Questo statuto particolare, che vede l'insorgere di aspetti antimimetici sullo sfondo di un contesto realistico, è anticipato in apertura dallo stesso autore. L'intera premessa può infatti essere letta come dichiarazione di un Verismo fantastico, ed è strutturata da Verga al pari delle prefazioni più note a *Eva*, all'*Amante di Gramigna* e a *I Malavoglia*, pur in presenza di un umorismo pungente – umorismo che, peraltro, secondo alcuni critici costituisce spesso a sua volta un elemento isolabile all'interno del discorso fantastico.³³

La premessa è articolata in due sezioni distinte. Nella prima si riflette sul rapporto tra realtà e finzione (l'accezione verghiana di quest'ultima, almeno in *La Coda del diavolo*, coincide con 'irrealtà') tra il sonno e la veglia, tra causalità facilmente identificabile negli eventi della vita quotidiana e predestinazione ignota

³² Giovanni Verga, “La coda del diavolo”, in Id., *Tutte le novelle*, op. cit., p. 57.

³³ Ceserani, 2011, op. cit., p. 79: “è tuttavia un segno del forte impegno conoscitivo [...] del fantastico che in molti dei testi che adottano questa modalità letteraria, a cominciare da quelli stessi di Hoffmann, all'elemento orroroso si accompagna un elemento sottilmente umoristico, con una forte componente di distacco critico”.

ai soggetti coinvolti; in questo senso, la ‘coda del diavolo’ costituisce il punto di incontro tra due temi fantastici ricorrenti, quali il sogno e il fato:

Questo racconto è fatto per le persone che vanno colle mani dietro la schiena, contando i sassi; per coloro che cercano il pelo nell’uovo e il motivo per cui tutte le cose umane danno una mano alla ragione e l’altra all’assurdo; per quegli altri cui si rizzerebbe il fiocco di cotone sul berretto da notte quando avessero fatto un brutto sogno, e che lascerebbero trascorrere impunemente gli Idi di Marzo; per gli spiritisti, i giuocatori di lotto, gli innamorati, e i novellieri; per tutti coloro che considerano col microscopio gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro, quando mettete la mano nel cestone della vita; per i chimici e gli alchimisti che da 5000 anni passano il loro tempo a cercare il punto preciso dove il sogno finisce e comincia la realtà, e a decomporvi le unità più semplici della verità nelle vostre idee, nei vostri principii, e nei vostri sentimenti, investigando quanta parte del voi della notte ci sia nel voi desto, e la reciproca azione e reazione, gente sofisticata la quale sarebbe capace di dirvi tranquillamente che dormite ancora quando il sole vi sembra allegro, o la pioggia vi sembra uggiosa – o quando credete d’andare a spasso tenendo sotto il braccio la moglie vostra, il che sarebbe peggio. Infine, per le persone che non vi permetterebbero di aprire bocca, fosse per dire una sciocchezza, senza provare qualche cosa, questo racconto potrebbe provare a spiegare molte cose, le quali si lasciano in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quel che vi cerca.³⁴

Già una simile digressione extratestuale sarebbe sufficiente a indirizzare il lettore verso un’interpretazione non mimetica del senso del racconto: il narratore prospetta un certo grado di imponderabilità, la presenza di un ‘ignoto’ difficile da comprendere e circoscrivere, ma pur presente nella realtà; l’interpretazione del testo deve quindi fare i conti con un’ambivalenza costante tra dato reale e deviazione fantastica, costruzione che si palesa a più riprese nel corso della lettura, a partire dalla stessa premessa. Nella seconda parte della digressione iniziale, infatti, il narratore vorrebbe fornire i dati essenziali per la comprensione della vicenda che si accinge a raccontare, *modus operandi* molto diffuso all’epoca. Le indicazioni sull’intreccio, tuttavia, non solo si rivelano insufficienti, ma devono fare i conti con una caratteristica propria dei testi del verismo fantastico che si potrebbe definire ‘incertezza diffusa’. Da un lato, ad esempio, il narratore si fa garante della veridicità degli avvenimenti: “narro la storia ora che i personaggi di essa sono tutti in salvo dalle indiscrete ricerche dei curiosi”.³⁵ Dall’altro si assiste, a poche righe di distanza, a una brusca inversione in direzione antimimetica, poiché lo stesso narratore aggiunge che si tratta di “tre personaggi comunissimi che non contano più, che non esistono quasi” e conclude la premessa con un’affermazione apparentemente criptica ma dal significato assai scoperto per i

³⁴ Verga, 1996, *op. cit.*, p. 46.

³⁵ *Ibidem.*

fruitori del fantastico: “potete anche *immaginare che non sieno mai esistiti*”.³⁶ Dal momento che la finzione letteraria consiste già di suo in un'invenzione – i lettori coevi non si aspettavano da Verga una narrazione storica o cronachistica, né aneddoti autobiografici – non avrebbe senso leggere l'avvertimento in senso letterale: è *naturale* che Corsi, Donati e Lina non siano mai esistiti. L'attenzione viene invece richiamata sull'atmosfera dubbiosa e misteriosa che aleggia sulle loro vicende.

Simili indizi antimimetici vengono disseminati accuratamente all'interno del testo, affinché siano riconoscibili, per contrasto, sullo sfondo di una narrazione altrimenti naturalistica. È il narratore stesso a proporsi come garante della stranezza generale della storia, attribuendo in più occasioni lo svolgersi degli eventi a una forza esterna inspiegabile: “di tutto quello che immaginate, e che avvenne difatti, non c'era neppure l'ombra del sospetto nella mente di alcuno dei tre – altrimenti la storia che vi racconto *non avrebbe avuto nulla di singolare*”;³⁷ e ancora, commentando genericamente la convivenza volontaria dei tre in un'unica abitazione e il rapporto di solida amicizia: “cosa rara, ne consento, com'era rara l'onesta di quelle anime; ma se in una sola di esse ci fosse stato del poco di buono, non avrei bisogno di tirare in campo *il Fato degli antichi, o la coda del diavolo dei moderni*”.³⁸

Il tema della predestinazione si accompagna e chiarisce lo svolgersi di una vicenda che in sé non presenta una spiegazione logica univoca per gli eventi presentati; la cifra dell'incertezza diffusa impedisce di individuare causalità chiare nei principali punti di snodo narrativi. Il racconto, ad esempio, sembra suggerire una correlazione diretta tra il sogno premonitore di Donati e l'effettivo svolgersi della prima festa di Sant'Agata, possibilità naturalmente inaccettabile in una narrazione mimetica, come del resto non è ammissibile l'esistenza di un 'doppio' di Lina, o addirittura di più forme della sua alterità psicologica, dato che la donna si comporta in modo molto diverso non solo da mascherata, ma anche nella vita di tutti i giorni dopo la confessione del sogno di Donati.³⁹ La vicenda sembra infine suggerire che malattia e morte di Lina siano legate all'allontanamento di Donati dal nucleo familiare, sempre in conseguenza di quanto accaduto durante la festa di Sant'Agata.

³⁶ *Ivi*, p. 47.

³⁷ *Ivi*, p. 48.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Proprio le coincidenze strane e inquietanti farebbero parte delle costanti tematico-formali della narrativa fantastica; Cfr. Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000, p. 11. La questione del 'doppio' legato al personaggio di Lina meriterebbe ulteriori approfondimenti: la complessità della seconda parte della novella suggerisce una lettura più articolata. Nella *Coda del diavolo*, più che un 'semplice doppio' è presente un 'doppio doppio': da un lato la Lina del mondo reale, che comincia a manifestare comportamenti assolutamente difforni rispetto al passato; dall'altro la Lina del sogno, che Donati cerca in altre donne. Le due figure non si escludono a vicenda, ma neppure coincidono perfettamente né tra loro né con la Lina originale.

Sono proprio le incertezze interpretative a garantire lo statuto fantastico della narrazione. Queste ultime accompagnano il lettore per tutto il tempo, culminando in un finale che non solo non fornisce alcuna spiegazione sulla vicenda, ma ne sollecita una nuova interpretazione. Il problema fondamentale è che il narratore evita deliberatamente di fornire le coordinate utili alla rilettura; l'unico indizio, peraltro minimo, risiede nella battuta ambigua di Lina che chiude il racconto: “perché mi avete raccontato quel sogno dunque?”⁴⁰ Una conclusione di questo tipo da un lato riconferma lo statuto fantastico se è vero, come notoriamente indica già Todorov, che sono fantastici proprio i testi in grado di mantenere, dall'inizio alla fine, un'ambiguità tale da rendere impossibile un'interpretazione univoca degli eventi.⁴¹ Dall'altro, non si può ignorare il fatto che il sogno si avvera solo per Donati e non anche per Lina, condizione che riconduce più al blocco cognitivo di Lugnani (assenza di un'interpretazione possibile)⁴² che all'esitazione di Todorov (crinale tra più interpretazioni compresenti). Ad ogni modo, la battuta di Lina si ricollega in modo perfettamente circolare alla premessa iniziale, concentrando l'attenzione su un tema fondamentale de *La Coda del diavolo*, che è proprio quello del sogno.

I *topoi* antimimetici del racconto verghiano, in realtà, sono due: sogno e mascheramento. Analizzarli separatamente è tuttavia rischioso, dal momento che nello svolgersi degli avvenimenti i due sono strettamente correlati; il sogno anticipa il mascheramento del rituale folkloristico, e al tempo stesso nel corso della festa emerge 'l'altra-Lina', mostrando un comportamento perfettamente coincidente con quello anticipato dal sogno stesso. Al di là del tema del sogno premonitore in sé, poi, ne *La Coda del diavolo* realtà e dimensione onirica cominciano a confondersi. Durante la festa “Lina andò difilato dov'egli si trovava, come se l'avesse saputo”,⁴³ eppure la donna non può conoscere la posizione di Donati, che proprio quel giorno ha apportato modifiche alle sue abitudini. Poco dopo il narratore annota: “Bizzarria del caso! Andarono a mettersi proprio a quel medesimo tavolino che Donati aveva visto in sogno, come nel sogno... senza aprir bocca”.⁴⁴ L'insistenza semantica sul termine 'sogno' è evidente, come è anche chiaro l'emergere contestuale di elementi angoscianti. La corrispondenza tra realtà e sogno, palese a Donati e nel contempo al lettore, rende l'incontro con Lina inquietante. Lo si nota dal turbamento dell'uomo che, fattosi “singolarmente

⁴⁰ *Ivi*, p. 59.

⁴¹ “Così penetriamo nel cuore del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo [...] si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi che del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi [...] oppure l'avvenimento è realmente accaduto [...]. Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza”; Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 28.

⁴² Lugnani, 1983, pp. 37–74.

⁴³ Verga, 1996, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁴ *Ivi*, p. 54.

imbarazzato”, all'improvviso “rispondeva sconnesso, a sproposito”, perché “le parole gli erano morte in bocca”;⁴⁵ la tensione vorrebbe sciogliersi nella confessione del sogno di Donati, ma è proprio da lì che la vicenda cessa di essere lieta, fino a concludersi in modo drammatico.

Al tema del sogno, si è detto, viene a sovrapporsi quello del mascheramento. Verga dedica ampio spazio alla descrizione della mascherata catanese, in occasione della festa di Sant'Agata, procedendo lungo un percorso – non ricercato appositamente, ma chiaro – costituito da modelli propri del fantastico, nel quale il mascheramento fisico torna continuamente; tra coevi e posteriori, è possibile citare almeno Marcel Schwob (*Il re dalla maschera d'oro*, 1893), Gustav Meyrink (*L'uomo nella bottiglia*, 1904), Guy de Maupassant (*La maschera*, 1889) ed Edgar Allan Poe (*La maschera della morte rossa*, 1842). Nella descrizione del costume torna per la terza volta anche il termine ‘diavolo’, in relazione alla femminilità:

Il costume componesi di un vestito elegante e severo, possibilmente nero, chiuso quasi per intero nel manto, il quale poi copre tutta la persona e lascia scoperto soltanto un occhio per vederci e per far perdere la tramontana, o per fare dare al diavolo. La sola civetteria che il costume permette è una punta di guanto, una punta di stivalino, una punta di sottana, o di fazzoletto ricamato, una punta di qualche cosa da far vedere insomma, tanto da lasciare indovinare il rimanente.⁴⁶

Lo ‘sdoppiamento’ del personaggio in un'altra versione di sé, solo parzialmente coincidente con quella mostrata fino a quel momento della narrazione, riguarda principalmente Lina; è possibile interpretare questa alterità rimossa e nuovamente manifesta, solo per poche ore e solo grazie alla protezione garantita dalla maschera, come la riconquista di una libertà (non priva di erotismo) nei confronti dell'amico Donati, per il quale la donna potrebbe aver provato da sempre un interesse più profondo. In alternativa, non è da escludersi che questo rinnovato interesse sia scaturito proprio dalla dimensione onirica, e che pertanto appartenga più a quest'ultima che alla realtà quotidiana; il sogno premonitore sarebbe quindi il motore scatenante della passionalità fino a quel momento esistita solo a livello latente. Tuttavia, è anche opportuno notare quanto sia sogno che mascheramento investano, pur se in gradi diversi, entrambi i personaggi. Durante la festa di Sant'Agata, alterità onirica e mimesi realistica vengono a coincidere, poiché i personaggi iniziano a fingere altri ruoli, altre vite, altri rapporti; è Donati a permettere a Lina di “edificare cento storie che non esistevano sul fantastico addentellato che ella stessa gli avea offerto”.⁴⁷ Considerati singolarmente, innesti antimimetici, quali il mascheramento e il sogno, potrebbero essere riassorbiti e normalizzati all'interno della narrazione realistica; ma si è dimostrato come,

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 50.

⁴⁷ *Ivi*, p. 53.

agendo in sinergia tra di loro e in coerenza con l'incertezza di fondo della vicenda, conferiscano a quest'ultima una singolarità evidente all'interno della produzione verghiana del periodo.

Singolarità condivisa dal secondo testo in esame, a sua volta raccolto in *Primavera e altri racconti*, la novella *X*. La trama è molto più stringata rispetto a *La Coda del diavolo*: un uomo senza nome incontra, in una delle sue tante serate mondane milanesi, una donna mascherata; se ne innamora perdutamente, pur senza averla mai vista in volto o averne ascoltato la voce. Quando i due riescono a incontrarsi, misteriosamente attratti dalla curiosità reciproca, l'interesse dell'uomo – che aveva fortemente idealizzato la controparte – d'improvviso svanisce. Il protagonista decide di non rivederla mai più; a pochi mesi di distanza un telegramma lo informa della morte inattesa della donna. Si reca quindi al cimitero e trova una lapide contrassegnata da una 'X', come anticipato già nel bigliettino listato a lutto. La tomba deve necessariamente essere quella giusta: il protagonista fino a quel momento si era riferito alla controparte femminile con l'espressione "la mia incognita".⁴⁸

Solo in apparenza l'argomento centrale di *X* rientra nella tipologia del racconto mondano: il tema dell'amore sfortunato è in realtà il pretesto narrativo per l'emersione di elementi misteriosi scopertamente inquietanti. Anche in questo caso la breve premessa autoriale, per quanto intrisa di sentimentalismo ed espressioni al tempo già stereotipate, nasconde indizi preziosi per la lettura antimimetica. Verga afferma infatti di voler indagare un aspetto invisibile del reale, "quella fatale tendenza verso l'ignoto che c'è nel cuore umano",⁴⁹ la cui comprensione sfida le metodologie d'indagine scienziste e positiviste. L'autore riesce a individuare almeno due caratteristiche fondamentali di questa forza invisibile: essa è legata a passioni molto intense (da cui la scelta dell'argomento di *X*); si presta inoltre all'analisi scientifica solo al prezzo del suo impoverimento. Indagarla richiede quindi l'adozione di strumenti specifici, propri del prodotto estetico.

Il *modus operandi* verghiano in *X* procede molto più speditamente rispetto a *La Coda del diavolo*. Subito dopo la premessa, senza fornire dettagli realmente utili sui personaggi, tempi e luoghi – a parte un generico contesto milanese, comunque intuibile – il narratore introduce ancora una volta la figura di una donna mascherata. Dalla scena del primo ballo in maschera, l'atmosfera si carica quindi di mistero, venendo contrassegnata da incertezza e ambiguità:

All'ultimo veglione della Scala, in mezzo a quel turbine d'allegria frenetica, avevo incontrato una donna mascherata della quale non avevo visto il viso, di cui non conoscevo il nome, che non avrei forse riveduta mai più, e che mi fece battere il cuore quando i suoi sguardi s'incontrarono nei miei, e mi fece passare una notte

⁴⁸ Giovanni Verga, "X", in Id., *Tutte le novelle, op. cit.*, pp. 63–64 e p. 67.

⁴⁹ *Ivi*, p. 60.

insonne, col suo sorriso sempre dinanzi agli occhi, e negli occhi il fruscio del raso del suo dominò.⁵⁰

La forte immedesimazione tra lettore e protagonista è garantita, in *X*, dal passaggio dal narratore esterno a quello omodiegetico, stilema peraltro frequentissimo nel discorso fantastico.⁵¹ La realtà viene così filtrata da una prospettiva straniante, che più che ad eventi propri del mondo reale sembra assistere ad apparizioni. Da subito la vista della maschera provoca l'alterazione dello stato d'animo del protagonista, complice l'atmosfera notturna: "avevo la febbre di uno *strano* desiderio; divoravo cogli occhi tutti i dominò bianchi, tutte le vesti che avessero ondulazioni graziose";⁵² tra i due si instaura inoltre una connessione segreta, spirituale e fatale: "la mia simpatia, o la mia curiosità, avrà dovuto *penetrarla come corrente elettrica*: ella si volse a guardarmi due o tre volte, con quei suoi occhioni neri".⁵³ Il contatto psicofisico mediato dalla vista è ricorrente in *X*: più volte l'uomo e la donna si accorgono della rispettiva presenza semplicemente avvertendo sulla propria pelle una sorta di energia invisibile – ma solo di notte e solo mentre uno dei due indossa un abbigliamento che in teoria dovrebbe renderlo irricognoscibile.

Il confine tra il mondo reale e quello notturno, sospeso tra l'onirico e lo spirituale, inizia a cedere quando il protagonista, di ritorno dal ballo e fortemente scosso, prova ad addormentarsi. Il tema del sogno torna nuovamente a imporsi, con la sua proiezione sullo stato di veglia e la confusione insondabile tra i due piani (i corsivi sono nuovamente di chi scrive):

Sognai tutta la notte, *senza chiudere gli occhi*, quel viso che non conoscevo [...] l'impossibilità di rintracciarla dava all'*apparizione* di quella sconosciuta un *prestigio di cosa straordinaria* [...] Io *prolungai quel sogno per tutto il giorno*. Sembravami che ci fosse qualche cosa di nuovo in me, e che avessi ricevuto il sacramento di una perdita immensa. Quando la mia *immaginazione* si stancò di vagare nelle azzurre immensità dell'*ignoto* [...] io guardai con sorpresa nel mio cuore, e domandai a me stesso, se mi fossi innamorato di quel pezzettino di raso nero che nascondeva un viso sconosciuto.⁵⁴

Le scelte espressive poste in rilievo, alle quali è necessari aggiungere almeno "mi sentivo spinto fatalmente verso di lei",⁵⁵ denunciano in modo eloquente

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ È sempre Ceserani ad annotare che "è frequente nel fantastico l'utilizzazione di quei procedimenti dell'enunciazione, in particolare la narrazione in prima persona, ma anche la frequente presenza nel racconto di destinatari espliciti, come i partner in uno scambio epistolare" (Cfr. Ceserani 2011, *op. cit.*, p. 77).

⁵² Verga, 1996, "X", *op. cit.*, pp. 62–63.

⁵³ *Ivi*, pp. 61–62.

⁵⁴ *Ivi*, p. 63.

⁵⁵ *Ivi*, p. 64.

il sopravanzare della finzione antimimetica sulla narrazione realistica. Sogno e veglia si confondono; la donna perde i connotati dell'essere umano per assumere quelli dell'apparizione fantasmatica, come accadrà nuovamente ne *Le Storie del castello di Trezza*; l'agire e il pensare del protagonista si fanno incerti. La condizione psicologica dell'uomo progressivamente si aggrava: diventa ossessionato dalla donna senza nome, che comincia a chiamare Incognita, da cui la 'X', titolo della novella. Al tempo stesso, proprio quest'ultima continua a comparire in luoghi inattesi, anticipando in modo inspiegabile la presenza del protagonista, il quale da parte sua "per una strana contraddizione" comincia a reputare folle quel "presentimento"⁵⁶ che ormai lo accompagna notte e giorno.

Le analogie strutturali tra *La coda del diavolo* e *X* sembrano tutt'altro che casuali. Ancora una volta la storia sembra essere ricondotta forzatamente nei canoni della narrazione realistica, in seguito all'incontro tra i due personaggi, finalmente in grado di vedersi e di parlarsi; la donna, che fino a un momento prima sembrava un vero fantasma ("vidi nell'ombra dell'arcata una forma bianca"),⁵⁷ racconta la storia dell'amore sfortunato con un suo cugino milanese, riconquistando immediatamente uno statuto di realtà anche troppo concreto agli occhi del protagonista, il quale difatti interrompe i rapporti. Allo stesso tempo, è di nuovo il finale a rimettere tutto in discussione, in modo inatteso. Una forza inspiegabile e ineluttabile sembra essere tornata all'opera, manifestando il suo agire in piccoli dettagli inquietanti e perfettamente riconoscibili. L'uomo riceve una lettera "listata di nero" che preannuncia in modo molto sibillino la morte della donna: "recaatevi al Cimitero fra una settimana, e cercate della croce sulla quale sarà scritto X";⁵⁸ la stessa lettera viene recapitata in ritardo, "per un caso che farebbe credere alla fatalità";⁵⁹ per scacciare il "presagio funesto",⁶⁰ il protagonista corre immediatamente al cimitero, dove trova la tomba con inciso 'X'. L'ambivalenza del tema principale, il nesso tra amore e morte, viene così riconfermato nella sepoltura a un tempo reale (della donna) e simbolica (dell'incognita).⁶¹

Più domande, destinate a rimanere senza risposta, riconfermano così lo statuto fantastico del racconto: come può la donna prevedere la data della sua morte con tale esattezza? Perché per tutta la novella il narratore – che coincide con il protagonista – continua a riferirsi a lei con l'appellativo 'Incognita', suggerendo un'assenza di identità riconfermata dalla 'X' incisa sulla lapide? È casuale l'arrivo in ritardo del telegramma funebre? Infine, come può la confusione tra sogno e

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 65.

⁵⁸ *Ivi*, p. 67.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Sull'ambiguità di *X* in generale, e sull'atmosfera cimiteriale in particolare, si vedano anche Silvia Contarini, "La fantasmagoria del reale: una lettura delle 'novelle milanesi' di Verga", *Lettere italiane*, Vol. 60, N. 3 (2008), pp. 323–351; e Norberto Cacciaglia, "Il fantastico nelle *Novelle* di Giovanni Verga", *Critica Letteraria*, 1995, vol. 23, LXXXVIII–LXXXIX, pp. 407–423.

veglia, causato dal ballo in maschera e consolidatosi nel sogno notturno,⁶² influire non solo sulla psiche del soggetto coinvolto ma anche sulla controparte femminile? I dubbi sollevati sapientemente dal finale permettono alla cifra dell'incertezza, coincidente con l'incognita, di estendersi all'intera narrazione: tutta la storia, in questo modo, non è altro che un irrisolvibile enigma. La soluzione si nasconde non nel mondo reale, ma in un altrove oscuro – lo stesso altrove al quale, per un momento, riesce ad attingere il protagonista: “mi parve di guardare in un immenso buio [...] sentii un gran freddo”.⁶³ Da qui, probabilmente, era giunta la donna senza nome, presenza ultraterrena in quel mondo altrimenti sin troppo reale che di lì a pochi anni Verga avrebbe iniziato a studiare con risultati artistici di ineguagliabile valore.

La lettura attenta de *La coda del diavolo* e di *X* proposta in questa sede dovrebbe aver dimostrato adeguatamente la complessità interpretativa di testi considerati ad oggi – forse con una rapidità eccessiva – secondari rispetto alla produzione verghiana propriamente verista. L'auspicio è che il dibattito, esteso anche a *Le storie del castello di Trezza* e alla *Festa dei morti*, possa continuare ad arricchirsi: a beneficiarne non sarebbe solo la figura, compiutamente chiarificata, di un 'terzo Verga' antimimetico, ma la stessa riflessione teorico-critica sulle tangenze tra narrazione realistica e fantastica nel secondo Ottocento.

BIBLIOGRAFIA

Alessandri, Maria Rita, *Manuale del fantastico*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Bigazzi, Roberto, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860–1880)*, Pisa, Nistri Lischi, 1969.

Bombara, Daniela, “Il fantastico siciliano dal gotico visionario ottocentesco alla scomposizione umoristica pirandelliana: un percorso evolutivo fra letteratura e teatro”, *Quaestiones Romanicae*, IV, 2016, pp. 283–299.

Cacciaglia, Norberto, “Il fantastico nelle *Novelle* di Giovanni Verga”, *Critica Letteraria*, 1995, vol. 23, LXXXVIII–LXXXIX, pp. 407–423.

Callois, Roger, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.

⁶² L'oscurità di *X* è molto più palpabile di quella presente nella *Coda del diavolo*: la maggior parte della vicenda si svolge nel buio di ambienti interni o comunque di notte. Ciò contribuisce all'alterazione della psiche dei personaggi: “in presenza dell'ombra” ha annotato Alessandri, “si prova un senso di spaesamento e di mistero. L'ombra cambia stranamente aspetto; a volte guizza come una luce nera, a volte diventa grande come il più terribile dei mostri”. Più della valenza metaforica in sé dell'oscurità, però, è interessante notare come nel finale di *X* oscurità, freddo e morte si incontrino in un'unica figura, e che non a caso “in alcune culture primitive, l'ombra è identificata con l'anima e si crede che essa continui a vivere dopo la morte”. Cfr Maria Rita Alessandri, *Manuale del fantastico*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 22–23.

⁶³ Verga, 1996, “X”, *op. cit.*, p. 67.

Cameroni, Felice, “Recensione a *Vita dei campi*”, *Il Sole*, Milano, 15 settembre 1880.

Castiglia, Ignazio, “Quella fatale tendenza verso l’ignoto: *Le storie del castello di Trezza*”, in «*ITALIA MAGICA*» *Letteratura fantastica e surreale dell’Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, Cagliari, AM&D, 2008, pp. 49–57.

Cecchetti, Giovanni, “Nedda”, in Id., *Il Verga maggiore. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Contarini, Silvia, “La fantasmagoria del reale: una lettura delle ‘novelle milanesi’ di Verga”, *Lettere italiane*, Vol. 60, III (2008), pp. 323–351.

De Sanctis, Francesco, “Zola e l’Assommoir”, in Id., *Saggi sul realismo*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mursia, 1990.

Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 2011.

D’Elia, Antonio, *Guarnieri, Alberico, Lanzillotta, Monica, Lo Castro, Giuseppe, La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Cosenza, Pellegrini, 2007.

Farina, Salvatore, “Recensione a *Primavera e altri racconti*”, *Rivista minima*, Milano, 7 gennaio 1877.

Farnetti, Monica, “Patologie del romanticismo. Il gotico e il fantastico fra Italia ed Europa”, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di Gian Mario Anselmi, Milano, Mondadori, 2000, vol. 2, pp. 340–369.

Farnetti, Monica (a cura di), *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Milano, Mursia, 1990.

Farnetti, Monica, “Simulazioni”, in Id., *Il giuoco del maligno: il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 147–171.

Gabriele Giordano, Mario, *Il Verismo. Verga e i veristi minori*, Napoli, Fratelli Conte, 1992.

Ghidetti, Enrico, “Prefazione”, in *Notturmo italiano: racconti fantastici del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. vii–xii.

Ghidetti, Enrico, *Il sogno della ragione: dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000.

Lazzarin, Stefano, “Lamies de Sicile. Petite enquête sur le « fantastique sicilien »”, in *De la Normandie à la Sicile: réalités, représentations, mythes: actes du colloque tenu aux archives départementales de la Manche du 17 au 19 octobre 2002*, a cura di Mariella Colin, Archives départementales de la Manche, 2004, pp. 281–297.

Lo Castro, Giuseppe, “Introduzione”, in *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di Antonio D’Elia, Alberico Guarnieri, Monica Lanzillotta, Giuseppe Lo Castro, Cosenza, Pellegrini, 2007.

Lo Castro, Giuseppe, “La fatale attrazione della leggenda nelle Storie del castello di Trezza”, in *La tentazione del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di Antonio D’Elia, Alberico Guarnieri, Monica Lanzillotta, Giuseppe Lo Castro, Cosenza, Pellegrini, 2007.

Luchini, Jenny, “Tigre Reale I e II. Due modi opposti di descrivere l’amore in Giovanni Verga”, *La letteratura italiana e le arti*, a cura di Lorenzo Battistini, et al., Atti del XX Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7–10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018, pp. 1–10. <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Luchini.%20Tigre%20Reale%20I%20e%20II.pdf> [21/08/2023].

Lugnani, Lucio, “Per una delimitazione del ‘genere’”, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37–74.

Manganelli, Giorgio, “Letteratura fantastica”, in Id., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004.

Meter, Helmut, “Le ombre del fantastico in Verga. Tre novelle di Vita dei campi”, in *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di Peter Ihring e Friedrich Wolfzettel, Perugia, Guerra, 2003, pp. 61–76.

Norberto, Cacciaglia, “Personaggi demoniaci nelle opere di Giovanni Verga”, in Ada Neiger (a cura di), *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Bari, Edizioni Dedalo 1998, pp. 305–312.

Oliva, Gianni, *L’operosa stagione. Verga, D’Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*, Roma, Bulzoni, 1997.

Perroni, Lina, “Ricordi di D’Artagnan. La prima giovinezza di Giovanni Verga e due suoi romanzi sconosciuti: Amore e patria; I carbonari della montagna”, *Studi verghiani*, II–III, Palermo, Edizioni del Sud, 1929.

Pettine, Simone, *Tra Verga e Capuana, Documenti per una poetica del Verismo*, Lanciano, Carabba, 2022.

Raya, Gino, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1984.

Rappazzo, Felice, Lombardo, Giovanna (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862–1906*, Catania, Rubbettino, 2016.

Riccardi, Carla, “Note ai testi”, in *Giovanni Verga. Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1996.

Roda, Vittorio, “Doppi ‘nel tempo’ e altri doppi nella letteratura italiana fra Otto e Novecento”, in *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, a cura di Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 123–146.

Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

Verga, Giovanni, “La coda del diavolo”, in Id., *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1996, pp. 46–59.

Verga, Giovanni, “X”, in Id., *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1996, pp. 60–67.

Симоне Петине

ПРИЛОГ ТЕОРИЈИ ФАНТАСТИЧНОГ ВЕРИЗМА: РАЗМАТРАЊА
О АНТИМИМЕЗИСУ ЋОВАНИЈА ВЕРГЕ ПОЧЕВ ОД НОВЕЛА*ЂАВОЉИ РЕП И ИКС*

(Резиме)

Анализом две новеле које хибридним жанром чине елементи који се моју приписати фантастици, а које су засноване на реалистичној поставци, овај рад дефинише постојање у критичком дискурсу и „трећег Верге”, далеког од позноромантичарске, младалачке књижевне продукције, али и од касније веристичке артикулације. Новеле *Ђавољи реп* и *Икс* преплићу различите наративне планове на прагу стварности и сна, свести и несвесних пулсирања, показујући на делу фантастику жеље, кадру да преиначи и деформише стварност, нагонећи перцепцију да прихвати постојање света „другачијег”, којим владају правила неразумљива и древна, праћена темама двојности, односа живот-смрт, као и идентитетских несигурности. Антимиметички Верга који је овом приликом истраживан показује се као суверени стваралац у односу на његова познатија дела, заслужујући тиме, дакле, пуну пажњу критике пријемчиве за даља продубљивања, како се на крају овог рада изјашњава аутор: „Идеја је да дебата која би обухватила и дела *Приче замка у Треци* као и *Дан мртвих* има потенцијал да се додатно обогати – то би било добро не само за фигуру, у том случају потпуније расветљену, 'трећег, антимиметичког Верге', већ и за теоријско-критичку рефлексију о размеђи реалистичног и фантастичног приповедања током друге половине Оточента.”

Кључне речи: Ћовани Верга, *Ђавољи реп*, *Икс*, фантастика, реализам.

Примљено 10. маја 2023, прихваћено за објављивање 30. августа 2023. године.